

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Bruno Magalhães de Oliveira Rocha

**SERTANEJO UNIVERISTÁRIO: apontamentos históricos,  
estruturais, sonoros e temáticos**

Belo Horizonte  
2019

**Bruno Magalhães de Oliveira Rocha**

**Sertanejo universitário: apontamentos históricos, estruturais,  
sonoros e temáticos**

**Versão final**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para obtenção do Grau de Mestre em Música

Linha de Pesquisa: Música e Cultura

Orientador: Ângelo Nonato Natale  
Cardoso

Belo Horizonte  
2019

R672s Rocha, Bruno Magalhães de Oliveira

Sertanejo universitário [manuscrito]: apontamentos históricos, estruturais, sonoros e temáticos. / Bruno Magalhães de Oliveira Rocha. - 2019.  
134 f., enc.; il.

Orientador: Ângelo Nonato Natale Cardoso.

Linha de pesquisa: Música e Cultura.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

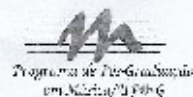
Inchi bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Música sertaneja. 3. Música popular - Brasil. I. Cardoso, Ângelo Nonato Natale. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.981



Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música



Dissertação defendida pelo aluno BRUNO MAGALHÃES DE OLIVEIRA ROCHA, em 28 de agosto de 2019, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Ângelo Nonato Natale Cardoso  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)

---

Prof. Dr. Renato Teixeira Almeida  
(Músico)

---

Profa. Dra. Heloísa Faria Braga Feichas  
Universidade Federal de Minas Gerais

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente ao orientador Prof. Ângelo Nonato por não medir esforços para que este trabalho pudesse ser realizado, sempre solícito, bem-humorado, transferindo sabedoria, humildade e companheirismo. Suas orientações serão sempre lembradas como momentos de aprendizagem e de amizade.

Ao meu irmão Douglas por ser meu exemplo de vida, meu melhor amigo e minha sustentação. À minha mãe por todo o amor e luta para que eu tivesse oportunidades que a ela foram limitadas. Ao meu pai por permitir que minha busca pelos estudos se alongasse.

Agradeço especialmente ao meu amor Luiza Ferreira por ter participado de todo o processo de escrita deste trabalho e por sempre acreditar no meu potencial. Me manteve forte e confiante nos momentos em que mais precisei. Não seria possível sem você.

Aos professores Renato Caetano e Edite Rocha por partilharem seu conhecimento e se colocarem à disposição como facilitadores. Agradeço à Capes pelo apoio que possibilitou essa pós-graduação e ao Alan e Geralda da Pós-Graduação pela paciência e empenho.

Agradeço a todos que mesmo que não tenham participado de forma direta para a conclusão deste trabalho sempre estiveram ao meu lado. Agradeço aos meus amigos da Formosa e ao Suzuno Lelis pela amizade e parceria musical. Agradeço aos professores da Escola de Música da UFMG por terem ampliado meu conhecimento e serem inspiração, em especial à professora Glauro Lucas por todo acolhimento e ao professor Wilson Lopes por ter transformado minha trajetória como músico.

## RESUMO

No início dos anos 2000 floresceu uma nova geração de músicos que deu origem a uma nova fase da música sertaneja. O “sertanejo universitário”, como ficou conhecido, atualmente é a música mais tocada do país e é frequentemente definida por possuir temáticas associadas a festas noturnas e relações amorosas sem compromisso. O objetivo desta pesquisa é apontar características sonoras, temáticas e contextuais que constituem este gênero. Para tanto, abordam-se fatos históricos relacionados ao seu surgimento e apresenta-se uma problematização referente à utilização do adjetivo “universitário”. Através de análises descritivas de materiais fonográficos, esta dissertação busca fornecer elementos que facilitam a compreensão de suas características, tais como instrumentação, padrões rítmicos, temática e forma musical, aspectos negligenciados ou abordados de forma sumária pela bibliografia disponível sobre o tema. Também procuramos reexaminar as periodizações da história da música sertaneja elaboradas por outros autores e, a partir disso, propor uma nova divisão sistemática deste gênero. Ao final apontamos modificações internas do “sertanejo universitário” que permitem dividi-lo em três momentos distintos e conclui-se que este estilo dialoga com as fases anteriores do gênero não apenas como inovação, mas como resgate de características que remontam aos períodos mais antigos do gênero.

**Palavras-chave:** Nova música sertaneja. Periodização da música sertaneja. Sertanejo moderno. Novo sertanejo.

## ABSTRACT

In the early 2000s a new generation of musicians flourished which gave rise to a new phase of Brazilian country music. The “university Brazilian country music”, as it became known, is currently the most played song in the country and is often defined as having themes associated with night parties and uncompromising love relationships. The objective of this research is to point out sound, thematic and contextual characteristics that constitute this genre. Therefore, historical facts related to its emergence are approached and a problematization regarding the use of the suffix "university" is presented. Through descriptive analysis of phonographic materials, this dissertation seeks to provide elements that facilitate the understanding of its characteristics, such as instrumentation, rhythmic patterns, theme and musical form, aspects neglected or briefly approached by the available literature on the subject. We also seek to reexamine the periodization of the history of Brazilian country music made by other authors and, from this, to propose a new systematic division of this genre. At the end we point out internal modifications of the “university Brazilian country music” that allow it to be divided into three distinct moments and it is concluded that this style dialogues with the previous phases of the genre not only as an innovation, but as a rescue of characteristics that date back to the oldest periods of the world. Genre

**Keywords:** New Brazilian country music. Brazilian country music periodization. Modern Brazilian country music.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Alvarenga & Ranchinho (terno e gravata) .....	37
Figura 2 Alvarenga & Ranchinho se apresentando ao estilo Jeca Tatu .....	37
Figura 3 . Tonico & Tinoco ao estilo Jeca Tatu .....	38
Figura 4. Tonico & Tinoco com camisas estampadas .....	39
Figura 5 Torres & Florêncio.....	39
Figura 6 Cornélio Pires (de terno) e sua turma .....	40
Figura 7 Cascatinha & Inhana .....	52
Figura 8. Pedro Bento & Zé da Estrada, disco <i>Recordação</i> de 1972 .....	53
Figura 9 Leo Canhoto e Robertinho, capa do disco Amazonas Kid de 1973 .....	54
Figura 10 Milionário & José Rico.....	54
Figura 11. Transcrição do rasgueio de violão (HIGA, 2013, p.111).....	58
Figura 12. Representação dos arpejos do baixo e das acentuações do ritmo do violão na polca.....	59
Figura 13. Violões na rancheira.....	60
Figura 14 Rick & Renner 1994 .....	69
Figura 15 Leandro & Leonardo.....	69
Figura 16 Zezé di Camargo & Luciano.....	70
Figura 17 Disco Palavras de Amor, de César Menotti & Fabiano .....	81
Figura 18 Disco Acústico no Bar, de João Bosco & Vinícius.....	82
Figura 19 Disco Acústico, de Bruno e Marrone .....	85
Figura 20 Grupo Tradição .....	87
Figura 21. Da esquerda para direita, de cima para baixo: Adam Levine, Luan Santana, Henrique & Diego, Zé Neto & Cristiano, Daddy Yankee e Luis Fonsi. ....	92
Figura 22 Jads & Jadson e Fernando & Sorocaba.....	92
Figura 23 Agenda da dupla César Menotti & Fabiano.....	95
Figura 24. Propaganda do VillaMix .....	96
Figura 25. Propaganda do Festeja.....	96
Figura 26 Transcrição da bateria do pop sertanejo no qual a voz aguda representa o chimbal, a voz média a caixa e a voz grave o bumbo. ....	116
Figura 27 Transcrição da levada de violão das vaneras na qual o “x” representa o abafamento nas cordas que emite um som percussivo ausente de melodia ou harmonia. ....	117



Figura 28 Transcrição da bateria da vanera na qual a voz superior representa o chimbal, a voz do meio representa a caixa e a voz inferior representa o bumbo. ....	117
Figura 29. Padrão rítmico da bateria arrochas sertanejos na qual a voz superior representa o chimbal, a voz do meio a caixa e a voz inferior o bumbo. ....	118
Figura 30. Padrão rítmico da bateria eletrônica de arrochas baianos do início dos anos 2000 na qual a voz superior representa o chimbal e a inferior o bumbo. ....	118
Figura 31. Padrão rítmico 1 do violão na bachata .....	119
Figura 32 Padrão rítmico 2 do violão na bachata .....	119
Figura 33 Padrão comum nas formas musicais do sertanejo universitário .....	123
Figura 34. Convenções de "Imagina com as amigas" .....	123
Figura 35. Convenções do primeiro refrão de "Sufoco" .....	124

### **LISTAS DE MAPAS**

Mapa 1 Local de nascimento de artistas caipiras paulistas.....	33
Mapa 2 Cidades de nascimento dos artistas do período de influência paraguaia e mexicana.....	50
Mapa 3 Local de nascimento de alguns dos artistas do período romântico .....	66
Mapa 4 Local de nascimento de alguns artistas do sertanejo universitário.....	90

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>12</b>
<b>2 A NOÇÃO DE TRADIÇÃO NA MÚSICA SERTANEJA: CONFLITOS E DESLOCAMENTOS</b> .....	<b>15</b>
2.1 MÚSICA CAIPIRA OU MÚSICA SERTANEJA? .....	15
2.2 O DESLOCAMENTO DA TRADIÇÃO NA MÚSICA SERTANEJA .....	22
<b>3 PERÍODOS ANTECEDENTES AO SERTANEJO UNIVERSITÁRIO</b> .....	<b>26</b>
3.1 PROPONDO UMA PERIODIZAÇÃO PARA A MÚSICA SERTANEJA .....	26
3.2. MÚSICA CAIPIRA: O PERÍODO RAIZ .....	30
3.2.1 <i>Cornélio Pires: o primeiro divulgador</i> .....	30
3.2.2 <i>São Paulo: o estado do período raiz</i> .....	32
3.2.3 <i>Locais de atuações artísticas e midiáticas</i> .....	34
3.2.4 <i>Indumentária</i> .....	36
3.2.5 <i>Temática e características musicais</i> .....	40
3.2.6 <i>Subgêneros: Música caipira</i> .....	44
3.2.7 <i>Adaptação fonográfica</i> .....	48
3.3 MÚSICA SERTANEJA DE INFLUÊNCIA PARAGUAIA E MEXICANA .....	48
3.3.1 <i>Região de origem</i> .....	49
3.3.2. <i>Locais de atuação artística e midiática</i> .....	51
3.3.3 <i>Indumentárias</i> .....	52
3.3.4 <i>Temática e características musicais</i> .....	54
3.3.5. <i>Subgêneros: influência paraguaia e mexicana</i> .....	56
3.4 MÚSICA SERTANEJA ROMÂNTICA.....	62
3.4.1 <i>Região de origem</i> .....	65
3.4.2 <i>Locais de atuação artística e midiática</i> .....	67
3.4.3. <i>Indumentárias</i> .....	68
3.4.4 <i>Temática e características musicais</i> .....	70
3.4.5. <i>Subgêneros: música sertaneja romântica</i> .....	73
3.5 CONTINUIDADES E RUPTURAS.....	74
<b>4 SERTANEJO UNIVERSITÁRIO: APONTAMENTOS HISTÓRICOS, ESTRUTURAIS, SONOROS E TEMÁTICOS</b> .....	<b>76</b>
4.1 PROBLEMATIZAÇÕES REFERENTES AO ADJETIVO “UNIVERSITÁRIO”.....	76
4.2 APONTAMENTOS SOBRE A ORIGEM DO SERTANEJO UNIVERSITÁRIO .....	79
4.2.1 <i>César Menotti &amp; Fabiano e João Bosco &amp; Vinícius: as duplas precursoras do Sertanejo Universitário</i> .....	80
4.2.2 <i>A importância das gravações caseiras e da pirataria para o sertanejo universitário</i> .....	83
4.2.3 <i>Bruno &amp; Marrone e o formato acústico</i> .....	84
4.2.4 <i>O Grupo Tradição como forte influência estética-musical para o sertanejo universitário</i> .....	86

4.3 ESTADOS DE DESTAQUE NO SERTANEJO UNIVERSITÁRIO.....	88
4.4 INDUMENTÁRIA .....	91
4.5 POSICIONAMENTO E ATUAÇÃO NA MÍDIA E NO MERCADO.....	93
4.6 OS ENVOLVIDOS NO PROCESSO DE PRODUÇÃO DE UM DVD NO SERTANEJO UNIVERSITÁRIO .....	97
4.7 TEMÁTICA.....	100
4.7.1 A ostentação.....	102
4.7.2 O que acontece na balada.....	104
4.7.3 Autoestima e “lei do desapego” .....	105
4.7.4 As narrativas sob a perspectiva feminina.....	108
4.7.5 Chorando largado ou abrindo o coração: as letras românticas.....	110
4.7.5 O sertanejo bem-humorado .....	113
4.7.6 Continuidades na temática do sertanejo universitário .....	114
4.8 SUBGÊNEROS.....	115
4.8.1 Pop sertanejo/balada sertaneja.....	116
4.8.2 Vanera ou batidão .....	116
4.8.3 Arrocha.....	118
4.8.4 Bachata .....	119
4.8.5 Funknejo .....	120
4.9 CARACTERÍSTICAS ESTRUTURAIS SONORAS .....	121
4.9.1 2000 a 2009: Pop sertanejo.....	125
4.9.2 2010 a 2015: Vaneras, arrochas, desapego e baladas.....	125
4.9.3 2015 até atualmente: “Feminejo” e as bachatas românticas .....	126
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>127</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>133</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Ao longo de minha pesquisa diversas vezes respondi à seguinte pergunta: “Qual é o tema da sua dissertação?”. Minha resposta quase sempre era seguida por uma reação de espanto. Aparentemente era pouco lógico que um violonista e guitarrista graduado em Música se interessasse por música sertaneja, sobretudo pelo chamado “sertanejo universitário”. Este estranhamento transparece a principal motivação para a realização deste trabalho, afinal, por que parecia não fazer sentido que a música mais popular do país fosse objeto de estudo dos músicos?

Em 2016 atuei como *freelancer* em alguns projetos de música sertaneja, envolvimento que resultou em uma monografia sobre este gênero musical, realizada para a conclusão do curso de Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Enquanto redigia a monografia me intrigava que a música mais tocada do país<sup>1</sup>, e há décadas presente no cotidiano brasileiro, presumivelmente não era objeto de estudo de publicações acadêmicas recentes dos programas de pós-graduação em Música. Diante disto, comecei a indagar como um estudo desenvolvido por um músico poderia contribuir para a compreensão desse novo estilo musical sertanejo conhecido como “sertanejo universitário”, ou melhor, o que a Música poderia dizer sobre o “sertanejo universitário”?

Até o momento em que escrevo estas linhas, as referências bibliográficas que encontrei sobre esta música sertaneja que emergiu nas duas últimas décadas se dedicaram ao campo da História, Sociologia, Antropologia ou Comunicação. Como consequência, quando os autores consultados se empenharam a descrever o que se escutava no “sertanejo universitário”, as análises, naturalmente, apresentaram-se bastante sumárias no que diz respeito à música, focando principalmente na instrumentação e temática. Mas existem outros elementos estruturais sonoros e não sonoros que definem este novo estilo? Quais seriam estes elementos e de que maneira eles dialogam com outras fases da música sertaneja? O “sertanejo universitário” é o mesmo desde seu surgimento até os dias atuais? Buscar estas

---

<sup>1</sup> Fonte: <https://melhorsertanejo.com.br/crowley-divulgou-lista-com-100-musicas-mais-tocadas-no-brasil/>.

respostas é tão importante quanto compreender as relações que circundam esta prática musical e é fundamental para entender como este novo estilo está inserido na história quase centenária deste gênero.

O objetivo deste trabalho, portanto, é compreender o surgimento e as transformações do “sertanejo universitário” e elucidar as características que o delimitam como estilo distinto na história da música sertaneja. Isto será feito através de pesquisas bibliográficas sobre o tema e por meio de consulta, análise e comparação de produções sonoras, gráficas e/ou audiovisuais de alguns dos principais músicos de cada época da música sertaneja, buscando encontrar similaridades e divergências entre as distintas fases e o “sertanejo universitário”. Nesta busca, apesar de a pesquisa não se limitar aos aspectos sonoros, deparei com peculiaridades sonoras específicas de cada fase do sertanejo. Acredito ser no detalhamento destas onde reside uma das principais contribuições da presente pesquisa, pois colaboro para a percepção de elementos acústicos distintos, até então ignorados pela bibliografia consultada, advindos das várias fases da história da música sertaneja.

Como veremos, na música sertaneja frequentemente o surgimento de novas tendências estilísticas reacende discursos de salvaguarda das tradições do gênero, suscitando embates entre os que buscam inovar e os que prezam pela manutenção das características. Sob tal temática, o primeiro capítulo tem por objetivo expor a construção da noção de tradição e seus deslocamentos em função principalmente do tempo e dos espaços que esta música ocupa, abordagem que será orientada por produções bibliográficas específicas do tema e de áreas afins.

No segundo capítulo, desenvolveremos uma nova proposta de periodização para música sertaneja e apresentaremos algumas características das fases que antecedem o “sertanejo universitário”. Serão abordados aspectos sonoros (harmonia, forma musical, timbres, estrutura rítmica e subgêneros), contextuais (regiões do país que se identificam com cada fase, locais de atuação artística e mercadológica dos artistas e figurino), além da temática e de fatos históricos que apontam para personalidades e acontecimentos pertinentes para a consolidação das características de cada fase. Os apontamentos serão feitos a partir de referências bibliográficas e consultas às produções gráficas e fonográficas dos artistas.

Após explorar as oposições relativas à noção de tradição, propor a periodização e delinear as principais modificações do gênero ao longo de sua história, adentraremos no objetivo geral do trabalho que tem como foco o “sertanejo universitário”. Antes de abordar seus aspectos, o capítulo problematizará o adjetivo “universitário”, termo que desagrada boa parte dos envolvidos no segmento, mesmo aqueles que se beneficiaram de seu uso. Para redigir este capítulo foram utilizadas referências bibliográficas acadêmicas e científicas, mas devido ao número relativamente escasso de produções na área, também se recorreu a entrevistas, sites oficiais dos artistas, blogs, sites diversos, além de consultas a materiais fonográficos, gráficos e audiovisuais dos artistas.

## 2 A NOÇÃO DE TRADIÇÃO NA MÚSICA SERTANEJA: CONFLITOS E DESLOCAMENTOS

A música sertaneja é compreendida como um gênero musical específico desde 1929 (NEPOMUCENO, 2005; OLIVEIRA, ALLAN, 2009), quando foram lançados seus primeiros discos. Evidentemente, por se tratar de um gênero popular e que gradativamente alcançou enorme circulação midiática, ao longo de sua história quase secular a música sertaneja passou por diversas transformações, sejam nos padrões temáticos, estruturais ou mercadológicos. Estas mudanças paradigmáticas sempre foram acompanhadas de embates relativos à tradição, estando de um lado os mais puristas que prezavam pela manutenção dos padrões e de outro os adeptos à modernização do gênero. A oposição é constante desde as primeiras alterações mais significativas do gênero, por volta dos anos 50, até os dias atuais, envolvendo tanto os próprios artistas quanto acadêmicos, críticos e público. Na história da música sertaneja, quase sempre que uma geração de músicos aderiu às tendências contemporâneas de atualização do gênero surgiu uma enorme desaprovação de parte das gerações precedentes.

Neste pequeno capítulo abordaremos a noção de tradição dentro da música sertaneja e a forma com que essa se desloca ao longo do tempo e em diferentes espaços. Tal encargo exige que se antecipe alguns tópicos dos capítulos subsequentes, pois se faz necessário compreender sumariamente como o gênero se constituiu e quais foram as principais mudanças às quais se submeteu. Além disso, é importante entender o contraste entre “música caipira” e “música sertaneja”, que será nosso ponto de partida.

### 2.1 MÚSICA CAIPIRA OU MÚSICA SERTANEJA?

Segundo o pesquisador Gustavo Alonso (2013) a primeira vez que o termo “caipira” foi utilizado por um acadêmico foi em 1964 no livro “Parceiros do Rio Bonito”, de Antonio Candido. Ainda de acordo com o autor, a obra de Candido representa um

marco não apenas por utilizar o termo, que já existia há quase um século, mas por emprega-lo de maneira sistemática, sem misturá-lo com “sertanejo”. Em “Parceiros do Rio Bonito”, Antonio Candido define o caipira como um modo de vida, independente de raça, que estava sendo destruído pelo progresso do capitalismo no interior paulista. Para Alonso, o significado de caipira, de certa forma vitimizado, trazido por Antonio Candido, foi determinante para que uma esquerda nacionalista de décadas seguintes, sobretudo de 70, fomentasse um discurso de oposição entre um camponês puro, representante das camadas populares (música caipira), e o sertanejo alienado e urbanizado, fruto da indústria cultural (música sertaneja). Nas palavras de Alonso, a obra de Antonio Candido foi essencial para a polêmica porque

[...] delineou as linhas de forças centrais da abordagem da música caipira: a) industrialização e urbanização como detonadores do processo de destruição do homem do campo; b) a definição do termo caipira como camponês “puro”; c) um modo de vida em vias de se extinguir, mas que ainda sobrevivia devido a bravura resistente do “autêntico” homem do campo e sua arte (ALONSO, 2013, p. 127).

Desde então outros autores como José Carlos Martins, em *Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados* (1975) e Waldenyr Caldas, no livro *Acordes da aurora – música sertaneja e indústria cultural* (1977), adotaram um discurso mais enfático com relação à separação entre música caipira e música sertaneja. Sob o viés marxista dos dois autores, a primeira era interpretada como fundamental para o reconhecimento do caipira enquanto classe social explorada nas relações capitalistas, já a segunda exercia função diametralmente oposta, sendo responsável por, através dos temas melodramáticos e amorosos, alienar o caipira e mantê-lo em condição subalterna nas relações de produção (ALONSO, 2013).

Antes de prosseguir na oposição entre música caipira e música sertaneja se faz necessário compreender o processo de sua consolidação enquanto gênero musical e algumas de suas modificações, a fim de que fique mais claro a quais artistas e estilos essas denominações se referem. Contudo, ressalto que as características da música sertaneja e suas modificações serão abordadas mais detalhadamente nos capítulos seguintes.



A música sertaneja<sup>2</sup> começa a se estabelecer enquanto gênero musical a partir de 1929, quando Cornélio Pires reúne uma turma de artistas do interior paulista para gravar os primeiros discos com músicas e outros costumes do homem do interior (OLIVEIRA, ALLAN, 2009). Nestes discos Cornélio reuniu músicas que faziam parte de diferentes manifestações culturais e/ou religiosas do homem do interior paulista desde o período colonial, tais como o cururu, a moda de viola, as toadas, a Folia de Reis e a catira<sup>3</sup>. Ao reunir em disco estes diferentes tipos de música que, apesar de pertencerem a um mesmo contexto possuíam estabilidade estrutural e temática próprias, Cornélio Pires tornou possível que estas fossem agrupadas sob uma denominação comum: música sertaneja. Portanto, é possível afirmar que os discos de Cornélio não apenas disseminaram a música do caipira, mas mais do que isso, de certa forma eles a inventaram como gênero musical. Como afirma Allan de Paula Oliveira

Eles não inventaram a música caipira nos seus elementos constitutivos (pelo menos, não todos), mas inventaram o rótulo, a categoria pela qual diversas experiências musicais foram agrupadas. E, mais interessante ainda, inventaram uma tradição, ou ainda, nomearam uma tradição (OLIVEIRA, 2009, p. 34).

Contudo, inevitavelmente a música que Cornélio Pires vendia em seus discos não era a mesma presente na tradição caipira, uma vez que, devido às limitações do suporte, algumas características se modificaram, tais como a ausência de danças que acompanhavam a música e o aspecto temporal, uma vez que práticas musicais que poderiam durar horas, ao serem transportadas para o disco, deveriam se limitar aos poucos minutos das 78 rotações por minuto.

Estes subgêneros colocados em disco por Cornélio Pires (cururu, toada, moda de viola, catira, etc.) foram um dos principais alicerces do discurso de autenticidade dos críticos no embate entre música caipira e música sertaneja. Na perspectiva destes, os músicos que, dentre outros aspectos, tinham como prática estes subgêneros seriam os genuínos representantes da cultura rural, em contrapartida os que aderiram a subgêneros externos, como as influências paraguaias e mexicanas, eram os corruptores desta cultura. De acordo com Oliveira, outros elementos foram

---

<sup>2</sup> Utilizamos “música sertaneja” e não “música caipira” porque neste período a distinção entre as duas vertentes não havia se consolidado. O termo “música sertaneja” pode ser empregado de maneira mais ampla, abrangendo desde a música caipira até as vertentes atuais.

<sup>3</sup> Estes gêneros serão detalhados no capítulo seguinte.

constitutivos de uma cultura caipira que foi incorporada pelos músicos sertanejos entre as décadas de 40 e 60

Valorizaram-se duplas que se vestiam e falavam como caipiras, que trabalhavam, sobretudo com gêneros tradicionalmente caipiras (moda-de-violão, cururu, catira, cana-verde, querumana, cateretê, folguedos tradicionais como a folia de Reis e a folia do Divino) e que operavam sob a estética da simplicidade e da pureza relativas a uma leitura muito específica da figura de Jeca Tatu (OLIVEIRA, ALLAN, 2009, p. 290).

Observa-se portanto que a oposição entre música caipira e música sertaneja está em grande parte baseada em uma tradição inventada, no sentido próximo ao que Eric Hobsbawm (2008) atribui a este termo. Esta oposição se baseia em uma tradição de estruturas sonoras que de acordo com Oliveira (2009) teria sido invenção do fonograma, e não nos costumes caipiras antigos aos quais estas gravações se referiam. Já com relação aos padrões estéticos visuais, a tradição incorporada pela música caipira remetia à construção do personagem Jeca Tatu, uma construção caricata e por vezes bastante pejorativa da imagem do homem do interior.

Sendo assim, de maneira contraditória, todo o embate de autenticidade e tradição presente ao longo da história da música sertaneja esteve em grande parte ancorado em uma tradição que, sob uma interpretação tão purista quanto à dos opositores das inovações do gênero, poderia ser considerada em si uma deturpação ou modificação dos costumes caipiras. Ademais, o fato de a música caipira surgir de uma relação mercadológica entre Cornélio Pires e a indústria fonográfica, como veremos mais detalhadamente no capítulo seguinte, torna paradoxal também as críticas dos tradicionalistas de que a “música sertaneja” teria se rendido à indústria cultural, se reduzindo à condição de simples mercadoria. O próprio Waldenyr Caldas já afirmava que “rigorosamente, pode-se dizer que o processo de descaracterização da música caipira, que redundaria no surgimento da música sertaneja, inicia-se mesmo ainda com o próprio Cornélio Pires, em 1929 (CALDAS, 1987, p. 64)”. Não é objetivo deste trabalho, contudo, se aprofundar nestas contradições, apenas esboçar a construção desta oposição.

Se por um lado a “simplicidade”, a vestimenta e o uso dos subgêneros caipiras ajudavam a delinear a “música caipira”, por outro a “música sertaneja” era associada à incorporação de elementos estrangeiros ao gênero, seja na sua instrumentação, na temática, na estrutura ou até nas vestimentas. A primeira mudança significativa neste sentido se tornou mais notória na década de 50, quando elementos da cultura

paraguaia, e um pouco depois da cultura mexicana, se tornaram sucessos interpretados por sertanejos (ARAÚJO, 2014). A exemplo das guarânicas, gênero de influência paraguaia, “Índia” e “Meu primeiro amor”, lançadas pela dupla Cascatinha & Inhana em 1952. Neste momento se torna mais comum o uso de temáticas predominantemente amorosas, em contraponto à maioria de letras relativas ao cotidiano do interior da música caipira. Além disso, a viola, instrumento símbolo da música caipira, perde seu protagonismo que inicialmente passa a ser ocupado principalmente pela sanfona e nas décadas seguintes pelas guitarras e teclados. Estas transformações eram o ponto chave das críticas daqueles que prezavam pela manutenção da tradição caipira.

Contudo, na década de 50 a distinção entre caipiras e sertanejos ainda não era clara e, embora alguns já preferissem um termo ao outro, as nomenclaturas eram utilizadas quase indiscriminadamente e sem problemas de valor (ALONSO, 2013, p. 127). Neste período, para boa parte dos músicos, não parecia haver fronteira entre as duas vertentes, sendo que vários músicos do início deste gênero musical, como Raul Torres e Capitão Furtado, que integraram a turma de Cornélio Pires, mais tarde incorporaram gêneros estrangeiros ao repertório, tais como guarânicas e boleros. A distinção entre música caipira e música sertaneja só se tornaria mais evidente nas décadas de 60 e, principalmente, na década de 70, quando duplas como Léo Canhoto & Robertinho e Milionário & José Rico abriram de vez as portas da música sertaneja para as influências estrangeiras. Segundo Lucas Antônio de Araújo

Podemos afirmar que é a partir da segunda metade da década de 1960 e no decorrer da de 70 que as duas tendências, uma que quer ser portadora da pureza e do nacional e outra aberta às sonoridades estrangeiras e com muitas variações, vão adquirir novos aspectos, mas também irão se tornar mais distantes uma da outra e, portanto, mais identificáveis: as duplas tenderão cada vez mais a ter um padrão sonoro e a não gravar canções que são identificadas com a tradição ao mesmo tempo que se abrem para novas incorporações (ARAÚJO, 2014, p. 205).

Alonso aponta para mesma direção ao afirmar que foi na década de 70 que “a música caipira foi sendo ‘inventada’ enquanto projeto estético e campo cultural ao mesmo tempo em que criava e delimitava a sua oposição, os sertanejos (ALONSO, 2013, p. 132)”. Portanto o termo “música caipira” só alcança sentido aprimorado a partir da negação da “música sertaneja”, pois é através da recusa às atualizações do gênero que o conceito de uma pretensa música rural autêntica se desenvolve. Antes das modificações que ficaram mais intensas na década de 70 tal diferenciação não

faria tanto sentido. Araújo resume as inovações das duplas desse período afirmando que

abandonariam a viola, considerada o instrumento símbolo da tradição, e incorporariam guitarras, trompetes, violinos e temas urbanos de maneira recorrente, além de ritmos estrangeiros das mais distintas origens, como veremos adiante. Os temas ligados à ruralidade seriam exceção. Esta será a base da tensão e da divisão do gênero em “música caipira”, “de raiz”, ou simplesmente “moda de viola” e a música sertaneja moderna, pop ou romântica (ARAÚJO, 2014, p. 124).

Contudo a demarcação entre os dois lados parece ter sido mais transparente nos discursos dos estudiosos e críticos do que na prática. Araújo (2014) e Alonso (2013) advertiram, por exemplo, que as temáticas amorosas, que serviram como elementos acusatórios para os tradicionalistas com relação aos sertanejos, também estiveram presentes em grande parte das letras de duplas consideradas representantes da música caipira, tais como Tônico & Tinoco e Tião Carreiro & Pardinho. A temática foi amplamente utilizada no discurso de críticos para a delimitação entre música caipira e música sertaneja, sendo a primeira associada aos versos sobre o cotidiano da vida rural e a segunda se limitando às letras amorosas. Porém constata-se que a dupla caipira Tônico & Tinoco, por exemplo, teria gravado 71 letras de amor, assim como Tião Carreiro & Pardinho frequentemente dedicavam um lado inteiro dos seus LP's às temáticas amorosas (ARAÚJO, 2014). É inegável que as músicas influenciadas por subgêneros estrangeiros fizeram mais uso das temáticas amorosas, contudo é importante ressaltar que o julgamento de que a música caipira versava apenas sobre o cotidiano rural e evitava as letras de amor se trata de uma idealização. Ainda de acordo com os princípios de invenção de tradição de Hobsbawn, Thompson afirma que

Não somente muitas tradições são menos antigas do que parecem, como também são repletas de mitos e meias-verdades cujas origens são tão obscuras que não são mais reconhecidas como tais (JOHN B. THOMPSON, 2002, p. 175)

A imprecisão relativa à delimitação entre as duas vertentes também é observada no que diz respeito à incorporação de elementos sonoros externos ao identitário caipira originário. Na instrumentação, por exemplo, a incorporação da sanfona não parece ter causado o mesmo prejuízo de valor quanto os trompetes ou as guitarras das décadas seguintes. A sanfona foi adotada como um instrumento caipira e utilizada tanto por duplas compreendidas como tradicionais, como Tônico & Tinoco e Torres & Florêncio, quanto pelas duplas entendidas como modernizadoras, tais como Cascatinha & Inhana e Chitãozinho e Xororó. É possível justificar que a

sanfona já fizesse parte da cultura caipira através de referências principalmente do Sul e do Centro-Oeste do país, contudo ela não esteve presente nas primeiras gravações do gênero e não foi predominante na construção do identitário caipira da década de 40.

O mesmo observa-se com relação aos subgêneros importados. As guarânias, por exemplo, de acordo com Araújo (2014), foram mais facilmente aceitas pelos tradicionalistas do que as importações mexicanas e americanas. Por exemplo, Tônico & Tinoco, uma das duplas mais representativas da música caipira, gravaram 15 guarânias ao longo de sua carreira (ARAÚJO, 2014, p. 93).

A oposição entre música caipira e música sertaneja, portanto, não é pautada em uma objetividade estética, estrutural ou temática. A noção de tradição no gênero musical sertanejo é variável, aceita certas incorporações ao mesmo tempo em que recusa outras. De maneira resumida e genérica, é possível afirmar que, no discurso dos críticos da época, a “música caipira” seria aquela identificada com a cultura do homem do interior do Centro-Sul brasileiro, que mantinha os subgêneros desta região tais como a moda de viola e as toadas, tinha a viola como instrumento principal e versava especialmente sobre o cotidiano da vida rural. Em contrapartida a “música sertaneja”<sup>4</sup> se identificava com o meio urbano e com a indústria cultural, se apropriava de estéticas estrangeiras, e deixava de lado a viola e as temáticas rurais. Contudo, assim como já mencionado, possivelmente esta diferenciação foi mais uma idealização dos críticos das modernizações do gênero do que uma objetividade, de modo que na prática estas fronteiras nunca estiveram tão nítidas.

Ademais, as interpretações de tradição podem variar entre os indivíduos e através do tempo, sendo que alguns artistas que foram considerados deturpadores da herança caipira em seu tempo, com o passar dos anos podem ser considerados representantes da raiz do gênero, ou seja, a interpretação de tradição também pode se deslocar.

---

<sup>4</sup> Neste trabalho o termo “música sertaneja” também será empregado de maneira genérica, ou seja, utilizado para representar o gênero como um todo, englobando o período caipira ao invés de se contrapor a ele.

## 2.2 O DESLOCAMENTO DA TRADIÇÃO NA MÚSICA SERTANEJA

Ao analisar a noção de tradição na música sertaneja é importante considerar que ela é baseada em uma região específica do país

Nesta primeira fase da música sertaneja ela ainda não teria pretensões de abrangência nacional e seria voltada para o que se considerava como sendo os ritmos típicos do interior de São Paulo e Minas Gerais, os “ritmos caipiras”, tais como cururus, modas de viola e cateretês. Podemos então afirmar que se tratava de um gênero musical baseado em sonoridades rurais bem específicas espacialmente (ARAÚJO, 2014, p. 58).

Sendo assim, a tradição caipira construída em torno da música sertaneja, principalmente nas décadas de 30 e 40, não se referia apenas a um indivíduo específico, mas ao seu local de origem. A música caipira não representava apenas o caipira, mas mais do que isso, em grande parte ela representava o interior da região Centro-Sul do país. Em função da midiaticização do gênero e de sua gradual urbanização, com a migração do seu público para a capital, a música sertaneja passou por um processo de “desenraizamento” destes limites de localidade. Através de uma interpretação em grande parte dissemelhante às dos críticos dos anos 70 citados na secção anterior, Thompson, no que diz respeito ao deslocamento da tradição, afirma que

o desenraizamento das tradições não as conduziu ao definhamento nem destruiu completamente a conexão entre tradições e unidades espaciais. Pelo contrário, o desenraizamento foi a condição para a replantação das tradições em novos contextos e para a nova ancoragem das tradições a novos tipos de unidades territoriais que iam além dos limites das localidades compartilhadas (THOMPSON, 2002, p. 174)

Sob esta interpretação de Thompson, a urbanização das temáticas e a inserção no mercado fonográfico da música sertaneja, não necessariamente significariam a pulverização da tradição, mas uma ressignificação e novo posicionamento desta. Thompson acrescenta que os grupos de indivíduos que deixam seu local de origem, como fizeram vários caipiras indo para a capital, costumam carregar consigo suas tradições locais e prezar pela sua manutenção. Porém, essa tarefa pode ser complexa, principalmente para os mais jovens, pois estes assimilam os valores do presente que podem parecer mais indicados a orienta-los do que os conjuntos de valores e crenças do passado (THOMPSON, 2002, p. 179). Stuart Hall aponta para um sentido semelhante ao afirmar que

À medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento da infiltração cultural (HALL, 2006, p. 74).

A interpretação de Hall também é direcionada a uma transformação das identidades locais através da globalização, e não para o seu desaparecimento

Assim, ao invés de pensar no global como “substituindo” o local seria mais acurado pensar em uma nova articulação entre “o global” e “o local” [...] Entretanto parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, *novas* identificações globais e *novas* identificações locais (HALL, 2006, p. 77–78)

Seguindo as interpretações de Hall e Thompson, a urbanização e a abertura a influências externas da música sertaneja poderiam ser compreendidas como ressignificados da tradição caipira, e não a sua completa negação ou ruptura. Obtendo cada vez mais contato com os centros urbanos e vivendo um processo de modernização do próprio interior do país, as novas gerações de músicos sertanejos atribuíram novos significados à identidade do homem do interior. A figura do caipira desprovido de oportunidades e associado ao atraso provavelmente se tornou uma imagem com a qual as gerações subsequentes não se identificavam e portanto se valeram de outros padrões estéticos tanto sonoros como visuais, como os de *cowboy* americano, presente nos artistas sertanejos da década de 80 e 90, mas quase sempre mantendo elementos identificadores do ambiente rural.

Além do deslocamento da tradição da música sertaneja vinculado ao espaço físico, discutido até aqui, também podemos observar um deslocamento da tradição relacionado ao tempo, ou seja, aquilo que é considerado tradição dentro do gênero sertanejo pode variar ao longo dos anos. Em outras palavras, de maneira geral, aqueles músicos que em seu surgimento foram acusados de corrompidos passam a ser considerados tradicionais pelas gerações futuras. Assim afirma Araújo

Um ponto fundamental para a compreensão da trajetória da música sertaneja é que essa noção de “purismo” varia ao longo do tempo, assim como o que se considera “música sertaneja de raiz”, ou tradicional, ou seja, a tradição também é mutável, também se reconfigura, embora, cabe ressaltar, as mudanças e modificações ocorram sobre alguns aspectos que são relativamente perenes (ARAÚJO, 2014, p. 79)

Artistas que em seu tempo foram considerados desrespeitosos às tradições, atualmente são vistos como representantes das raízes do gênero. Observa-se tal fato em Palmeira & Biá, pioneiros na incorporação do bolero no sertanejo; Cascatinha & Inhana, famosos representantes das guarânicas; Pedro Bento & Zé da Estrada,

principais adeptos da cultura mexicana no gênero sertanejo e até com Tião Carreiro & Pardinho, atualmente uma das principais referências quando se fala em tradição na música sertaneja. Araújo afirma sobre estes últimos que

Atualmente é consenso que representam a vertente raiz, tradicional do gênero, mas em sua época a mesma dupla foi localizada como uma das que rompiam com a tradição, em parte por conta de suas extravagantes e chamativas vestimentas, desde o final dos anos 50, que evocavam estereótipos rurais de culturas distintas – chapéus de caubóis, camisas cheias de arabesco, bombachas coloridas, camisas quadriculadas coloridas e também pela gravação de diversos tangos, inclusive um disco só com este estilo, considerado estrangeiro e urbano (ARAÚJO, 2014, p. 124).

Este deslocamento temporal da tradição faz com que alguns artistas que em seu tempo estiveram na posição de acusados se tornem acusadores das gerações seguintes, assumindo o papel de guardiães da tradição. Por exemplo, o músico Zezé di Camargo, que pertence a uma geração relativamente recente dentro da história da música sertaneja e que em seu surgimento foi duramente criticada pelas gerações anteriores, foi um dos críticos ao sertanejo universitário, chegando a dizer que esta fase mais recente do gênero era um desrespeito<sup>5</sup>.

Em movimento contrário, muitas vezes que os cantores do “sertanejo universitário” se propõem a resgatar a tradição da música sertaneja, eles remetem não só às primeiras gerações do gênero, mas também às que os precedem diretamente. A expressão “modão” se popularizou entre as gerações mais recentes para representar os sertanejos antigos, contudo, ao contrário do que o nome sugere, não se trata apenas de modas-de-viola, mas de qualquer subgênero que seja das gerações anteriores. Portanto, quando estes músicos fazem um momento de “modão”, a exemplo do disco *Só Modão* de João Neto & Frederico, podem conter desde as modas de viola até as baladas dos anos 90. É como se todo o passado da música sertaneja se tornasse tradição e servisse como conexão entre os novos sertanejos e as raízes do gênero. De acordo com Alonso

Para os sertanejos universitários dos anos 2010, por exemplo, ‘modão’ significa não apenas as canções caipiras de João Pacífico ou Tonico & Tinoco, da primeira metade do século XX, mas também as canções de ‘sertanejo raiz’ dos anos 1970 a 1990. Tudo era alinhado como parte de uma mesma tradição (apud CYMROT, 2017, p. 76)

---

<sup>5</sup> Em entrevista disponível em <http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL847946-7085,00-O+SERTANEJO+UNIVERSITARIO+REPETIU+DE+ANO+DIZEM+ZEZE+DI+CAMARGO+E+LUCIAN+O.html>



Até aqui vimos como as mudanças de padrões sonoros, temáticos e estruturais da música sertaneja permitiram conflitos entre gerações de envolvidos na música sertaneja. A seguir, abordaremos como estas mudanças paradigmáticas permitem a elaboração de uma divisão histórica do gênero em fases e apontaremos algumas características das fases que antecedem o “sertanejo universitário”.

### 3 PERÍODOS ANTECEDENTES AO SERTANEJO UNIVERSITÁRIO

#### 3.1 PROPONDO UMA PERIODIZAÇÃO PARA A MÚSICA SERTANEJA

Este capítulo será desenvolvido a partir de uma proposta de periodização da música sertaneja, o que significa propor cortes ao longo de sua história, ou seja, apontar as discontinuidades dentro da continuidade (HELLER, 1997, p. 130). Elaborar uma divisão histórica da música sertaneja requer alguns cuidados, pois as mudanças neste gênero não significam necessariamente rupturas, de modo que vários músicos se identificaram com diversos padrões estilísticos ao longo de sua carreira ou até mesmo simultaneamente. Ou seja, as diferentes vertentes foram, e ainda são, concomitantes, logo, o surgimento de um novo estilo não significa o desaparecimento completo dos anteriores. Há também a dificuldade de se estabelecer datas de início de cada período, uma vez que algumas mudanças iniciaram muito antes de florescerem, a exemplo da incorporação de elementos do *country* americano que já era observada nos anos 40, mas só se tornou frequente nas décadas de 80 e 90.

Portanto, a periodização proposta aqui fará cortes temporais determinados por tendências, sobretudo baseada nas incorporações de influências externas, não desconsiderando, contudo, que estes padrões podem estar presentes em outras épocas do gênero, assim como ressalva Araújo

Podemos encontrar exemplos dessas mesmas influências em períodos anteriores ao que elas estão relacionadas, mas são exceções ou não acabaram por determinar as características do gênero, sua autodefinição e sua configuração geral, quando de seu lançamento, embora tenham aberto as portas para influências significativas (ARAÚJO, 2014, p. 63).

Mesmo diante de tais dificuldades, considerando sobretudo as mudanças sonoras e temáticas do gênero, é possível estabelecer uma periodização da música sertaneja, contudo levando-se em conta que alguns artistas poderão ser identificados com fases que contemporaneamente não obedecem ao espectro temporal proposto. Por exemplo, a dupla Tônico & Tinoco, esteve em atividade desde os anos 40 até os anos 90, mas durante todo esse período pode ser compreendida como inserida na primeira fase do gênero, apesar de terem vivenciado o surgimento de outras fases.

Outro aspecto que nos auxiliará na periodização da história da música sertaneja diz respeito aos diferentes estilos musicais que a integram. É frequente a música popular brasileira apresentar um nome de certa forma “genérico” para um gênero musical o qual é composto por vários outros. Por exemplo, no chamado forró encontramos xotes, baiões, arrasta-pés, xaxados, o samba subdivide-se em samba-de-roda, partido-alto, samba-canção, etc. Da mesma forma, a música sertaneja é composta por diversos gêneros musicais os quais intitularei de subgêneros, em concordância com Allan de Paula Oliveira que afirma que

[...] a música sertaneja é um gênero musical formado por diferentes subgêneros – todos com estabilidade em termos de estrutura, temática e estilo: moda-de-violão, cururu, catira, querumana, cana-verde, batidão, guarânia, pagode-de-violão, toada, corrido, polca mato-grossense, dentre outros (OLIVEIRA, 2009, p. 42).

Alguns subgêneros se tornam mais ou menos frequentes em determinadas épocas, e são acompanhados também por mudanças de instrumentação, forma e até temática. Portanto, apesar de não serem em si o que determina a periodização, eles são fundamentais nestes cortes de períodos e serão detalhados ao longo do trabalho.

Ao trabalharmos com manifestações culturais é comum encontrarmos dificuldades em obter datas precisas que identifiquem o início da criação de determinados gêneros, visto que estes costumam ser resultantes de um processo dinâmico envolto a diversas variáveis. Mesmo assim, por uma questão prática, elencam-se episódios que facilitem situar determinado gênero no espaço e no tempo. Desta forma, por exemplo, a gravação do samba “Pelo telefone”, em 1916, ou o baião de título homônimo, gravado em 1946 (OLIVEIRA, ALLAN, 2009), são marcos históricos na história destes segmentos, mesmo reconhecendo que o samba e o baião já existiam e eram praticados em suas regiões de origem, anteriormente a esta data. Similarmente, 1929 pontua a trajetória da música sertaneja, ao ser considerada a data de lançamento dos primeiros discos de sua história (FERRETE, 1985, p. 40) e, conseqüentemente, torna-se um ano referencial para autores que discorreram sobre o tema.

Desde essa data até a atualidade, diversas modificações marcaram o percurso deste gênero musical transformando-o principalmente por meio da incorporação de elementos culturais externos à tradição caipira, fossem eles nacionais ou internacionais. Tal afirmativa pode ser comprovada ao observarmos as modificações

ocorridas nas letras, nas indumentárias, na instrumentação, nos arranjos, em elementos sonoros e locais de apresentação que compõem a manifestação musical em questão. Como veremos no decorrer deste capítulo, essas alterações permitiram que autores dividissem a trajetória da música sertaneja em fases, elaborando uma divisão sistemática, e mesmo aqueles que não realizaram tal separação, enfatizaram as principais mudanças e características deste gênero as quais, em certa medida, coadunam-se com as etapas ordenadas pelos pesquisadores que assim o fizeram.

Dentre os autores consultados que elaboraram uma periodização da música sertaneja estão Martha Tupinambá de Ulhôa (2004) e Brian Henrique de Assis Fuentes Requena (2016). A primeira elaborou uma divisão em três fases datando-as e intitulando-as da seguinte forma:

De 1929 a 1944, como música caipira ou música sertaneja raiz; do pós-guerra até os anos 60, numa fase de transição; e do final dos anos 60 até a atualidade, como música sertaneja romântica (ULHÔA, 2004, p. 58)

Brian Requena acrescenta o período “sertanejo universitário”, que teve seu advento após a periodização elaborada por Martha Ulhôa. Segundo o autor esta divisão seria:

1929 a 1940: música caipira ou música sertaneja de raiz; 1950 a 1980: música sertaneja moderna; 1990: música sertaneja romântica; 2000: música sertaneja universitária ou nova música sertaneja (REQUENA, 2016, p. 19)

As divisões propostas por Requena e Ulhôa apresentam algumas divergências entre si, sendo a primeira delas referente ao ano que marca o fim da primeira fase. Para Ulhôa, o final da Segunda Guerra Mundial define o término da música sertaneja raiz, porém o porquê da relação entre o período da guerra e a mudança estilística da música não é abordada na obra consultada da autora. Já Requena elaborou uma divisão na qual o período raiz se encerra em 1940, este também não explica sua escolha. Outra divergência verifica-se quanto ao nome que deram à segunda fase, Ulhôa (2004) intitula de “fase de transição” enquanto Requena (2016) a denomina “música sertaneja moderna”, porém, novamente, a utilização desses termos não é justificada na bibliografia em questão. Há uma diferença significativa entre as duas periodizações que diz respeito ao ano em que se inicia a música sertaneja romântica. Ulhôa considera que esta terceira fase inicia-se no final dos anos 60 e tal fato se justificaria pela incorporação da guitarra elétrica aos arranjos, pioneirismo da dupla Léo Canhoto & Robertinho (2004, p.60). Já Requena considera os anos 90 como marco inicial desta terceira fase, contudo o motivo não é apresentado.

Para a elaboração deste capítulo, assim como Requena, utilizarei uma divisão em quatro períodos, os quais serão denominados: 1) música caipira: raiz; 2) influência paraguaia e mexicana; 3) sertanejo romântico: influência norte-americana e 4) sertanejo universitário. Optei por não utilizar para a segunda fase as nomenclaturas “transição” ou “música sertaneja moderna”, de Ulhôa e Requena, respectivamente. O termo “transição” sugere que este período seria uma “ponte” entre a música sertaneja de raiz e o período romântico, mas não encontro evidências para tal afirmativa, pois consideramos que esta segunda fase tenha características próprias e não elementos de intersecção entre os dois períodos citados. Já o termo “moderno” me parece adequado somente contemporaneamente a este período, uma vez que naquela época a música sertaneja com influências estrangeiras foi uma grande modernização do gênero, porém atualmente é anacrônico visto que outros estágios do gênero surgiram, ou seja, outras “modernizações”. Portanto, em concordância com a referência bibliográfica sobre o assunto<sup>6</sup>, que aponta a incorporação de elementos oriundos do Paraguai e do México como característica principal deste período, utilizarei o termo “influência paraguaia e mexicana” para definir a segunda fase.

Com exceção do marco inicial, a divisão não irá delimitar anos específicos de início e fim de cada período pois, também como dito no capítulo anterior, entende-se que no gênero em questão a transição de estilos se realiza gradualmente e não são excludentes, sobrepondo-se, em grande medida, uma fase à outra. Portanto os períodos apontam para características do gênero que foram predominantes em determinadas épocas, mas não necessariamente para o ocaso de características das fases anteriores, sendo possível observar artistas que se identificam com fases distintas mesmo sendo contemporâneos uns aos outros. Mesmo a data inicial – 1929 – não deve ser tomada como o início literal da música sertaneja, mas como um momento relevante, visto que este gênero, como dito, certamente se encontrava presente anteriormente à data mencionada. Sendo assim, nossa divisão apontará datas aproximadas iniciais, não indicando onde estes períodos terminariam.

Deste modo proponho: **1929, início da música caipira ou raiz; meados dos anos 50, influência paraguaia e mexicana; final dos anos 80, sertanejo romântico; início de 2000, sertanejo universitário.**

---

<sup>6</sup> Ver Alonso (2011); Oliveira (2009); Nepomuceno (2005).

## 3.2. MÚSICA CAIPIRA: O PERÍODO RAIZ

### 3.2.1 CORNÉLIO PIRES: O PRIMEIRO DIVULGADOR

É consenso entre alguns pesquisadores a relevância do ano de 1929 como marco histórico da música sertaneja em função do lançamento dos primeiros discos de uma série de Cornélio Pires (ANTUNES, 2012; NEPOMUCENO, 2005; OLIVEIRA, ALLAN, 2009; REQUENA, 2016; ULHÔA, 2004), que se propunha a reunir caipiras do interior de São Paulo para expor alguns costumes de quem vivia no interior da região centro-sul do país, tais quais anedotas com casos da roça, desafios entre cantores e outras músicas típicas destes locais. Nascido em 1884, no município de Tietê, São Paulo, Pires foi compositor, produtor musical, jornalista e, conforme Nepomuceno, considerado o maior disseminador da cultura caipira no início do século XX (NEPOMUCENO, 2005, p. 101).

Segundo Ferrete (1985, p. 30) a primeira manifestação de interesse pela cultura caipira de Cornélio Pires que se tem registro foi a realização de uma encenação de um típico velório caipira, em 1910, na Universidade Mackenzie na cidade de São Paulo, com o propósito de mostrar ao cidadão da capital paulista quem era o homem do interior. Desde então, o tieteense fez conferências levando à capital paulista duplas de cantadores e violeiros caipiras do interior do estado. Também lançou vários livros que abordavam a temática caipira como *Cenas e Paisagens de Minha Terra (1912)* e *Conversas ao Pé do Fogo (1921)*<sup>7</sup>. Em forma de reconhecimento pela autoria de seus livros e pelas conferências que realizava, o divulgador da cultura caipira foi convidado a expor seu trabalho no Rio de Janeiro, em 1922, na semana de comemoração do centenário da Independência (FERRETE, 1985, p.31). Contudo, o feito de Cornélio Pires que o coloca como pioneiro da música sertaneja ainda estaria por vir.

---

<sup>7</sup> Ao contrário do Jeca Tatu de Monteiro Lobato, a imagem do matuto disseminada por Cornélio Pires não era relacionada ao atraso ou à resistência ao trabalho, e sim à criatividade e esperteza, ou seja, a rusticidade foi transformada por ele em algo notável (ver OLIVEIRA, 2009, p. 194 e NEPOMUCENO, 2005, p.94).

Segundo Ferrete (1985, p.39), em 1928 Cornélio Pires decide ir à sede da gravadora Columbia em São Paulo, acompanhado de seu sobrinho Ariovaldo Pires, para propor ao proprietário da empresa Byington Jr. uma pioneira gravação de discos com material caipira, interpretados por artistas do interior de São Paulo. Porém, inicialmente, Byington Jr. não aceitou a proposta alegando que não havia mercado para tal intento, mas disse que Cornélio Pires poderia gravar por conta própria caso conseguisse dinheiro para comprar mil discos. Cornélio, então, conseguiu o dinheiro emprestado com um amigo e retornou a Byington Jr., não apenas com a quantia para mil discos, mas o suficiente para cinco mil cópias de cinco discos diferentes, ou seja, 25 mil discos.

Nos primeiros discos o intérprete das anedotas foi o próprio Cornélio, mas as músicas e desafios contaram com a interpretação de outros caipiras, os quais não são especificados pela ficha técnica dos discos, ficando estes sob o rótulo de “Turma Cornélio Pires”, nome pelo qual o grupo que o acompanhou nas gravações e apresentações ficou conhecido. Conforme Nepomuceno (2005, p.110), passaram por esta turma artistas em duplas e individuais sendo que estes últimos acabavam formando duplas com outros pertencentes ao grupo. Seriam eles Mariano & Caçula, Mandi & Sorocabinha, Zico Dias & Ferrinho, Raul Torres, João Pacífico, entre outros. Caldas assim descreve a repercussão dos discos da Turma Cornélio Pires:

Na capital, público e crítica receberam-na discretamente. Sem euforia, mas também sem desprezo. Apenas como um estilo musical a mais. No interior, porém, posso responder com segurança: a receptividade foi a melhor possível. Basta dizer que toda a série foi vendida em apenas cinco meses, uma vendagem excepcional para a época. É bom lembrar que o próprio Cornélio Pires viajava pelo interior vendendo seus discos nos shows que apresentava (CALDAS, 1987, p. 41).

Na narrativa de Nepomuceno, as apresentações pelo interior referidas por Caldas

[...] começavam com Cornélio contando histórias, fazendo graça com os costumes caipiras e com os do povo da cidade. Depois vinham os violeiros e, para terminar, as danças e os fandangos (NEPOMUCENO, 2005, p. 112)

As gravações de Cornélio totalizaram aproximadamente 50 discos e terminaram em meados de 1930 (FERRETE, 1985, p.40). Para Allan de Paula Oliveira (2009) estes discos foram importantes não só para difundir a música caipira, mas para que ela se constituísse enquanto um gênero musical específico e, como tal, com características próprias as quais, como veremos, podem ser detectadas em sua indumentária, local de performance, temática das letras, características sonoras,

subgêneros e regiões onde se difundiu. Cada um destes tópicos podendo ser analisado conforme um dos quatro períodos apresentados, a começar, por exemplo, pela região de origem e principal estado de atividade do período raiz: o estado de São Paulo.

### 3.2.2 SÃO PAULO: O ESTADO DO PERÍODO RAIZ

Dentre alguns artistas da música caipira podemos citar Alvarenga & Ranchinho, Torres & Florêncio, Jararaca & Ratinho, Tonico & Tinoco, Vieira & Vieirinha, Caçula & Mariano, Mandi & Sorocabinha, Zico Dias & Ferrinho, João Pacífico, Cornélio Pires, Serrinha, Angelino de Oliveira, Capitão Furtado, Laureano, José Fortuna, Palmeira & Piraci, Brinquinho & Bioso e Zé Carreiro & Carreirinho. Entre estes, apenas Jararaca & Ratinho e Alvarenga, da dupla Alvarenga & Ranchinho, não nasceram no estado de São Paulo, sendo Jararaca & Ratinho nordestinos, respectivamente de Alagoas e Pernambuco e Alvarenga, mineiro de Itaúna.

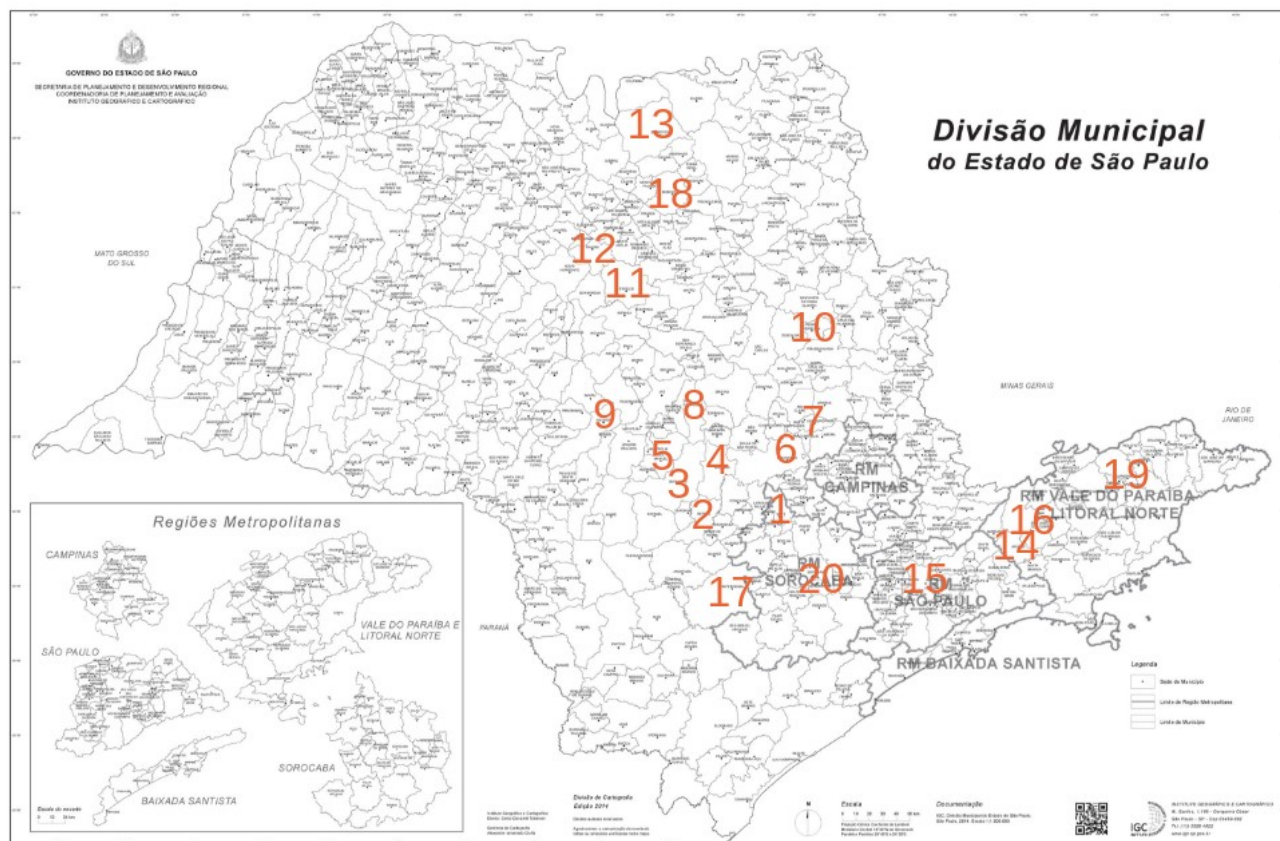
Ou seja, como se pode verificar no mapa a seguir, a maioria destes artistas paulistas nasceu em Botucatu e Piracicaba, ou em municípios próximos a estas duas cidades. Para Rosa Nepomuceno (2005) a importância dessa região para a música caipira se justifica pela rota que faziam os tropeiros entre os séculos XVII e XVIII, quando saíam do Rio Grande do Sul e chegavam a Sorocaba para feira de muares. Segundo a autora, os tropeiros carregavam suas violas e por onde passavam havia cantorias. Além dos tropeiros, a prosperidade da região do Médio-Tietê paulista, sobretudo através das plantações de café no início do século XIX, também justifica a importância dessa região

Nesse triângulo Botucatu-Piracicaba-Sorocaba, abrangendo dezenas de municípios do chamado Médio-Tietê, vicejou o principal centro irradiador da música caipira [...] Terra de Tinoco, Raul Torres, Serrinha, Zé da Estrada e Angelino de Oliveira, Botucatu, a 180 km da capital, embora um tanto isolada pela altitude, na sua fase áurea oferecia oportunidades em muitos negócios, que prosperavam à sombra dos cafezais (NEPOMUCENO, 2005, p. 92).

Oliveira (2009, p. 266) aponta para a importância da dupla Alvarenga & Ranchinho para o início da delimitação do gênero musical sertanejo, autônomo à música regional que antes era associada ao nordeste do país. Segundo Oliveira, Alvarenga & Ranchinho:



[...] no início da década de 30, usava o caipira como uma referência de destaque dentro de um quadro onde o centro ainda é um “sertanejo genérico”, relacionado simbolicamente à região Nordeste do país, no final da década Alvarenga e Ranchinho representam a emergência de um novo modelo simbólico: aquele onde a referência é o sertanejo do interior de São Paulo, ou seja, o caipira (OLIVEIRA, 2009, p. 263).



**Mapa 1** Local de nascimento de artistas caipiras paulistas

**1. Tietê:** Cornélio Pires e Capitão Furtado; **2. Bofete:** Carreirinho; **3. Botucatu:** Raul Torres, Tinoco e Angelino de Oliveira; **4. Anhembi:** Mandi; **5. São Manuel:** Tônico; **6. Piracicaba:** Caçula & Mariano, Zico Dias & Ferrinho, Piraci; **7. Cordeirópolis:** João Pacífico; **8. Dois Córregos:** Sorocabinha; **9. Agudos:** Palmeira; **10. Porto Ferreira:** Zé Carreiro; **11. Itápolis:** Zé Fortuna; **12. Itajobi:** Vieira & Vieirinha; **13. Barretos:** Florêncio; **14. Jacaré:** Ranchinho; **15. São Paulo:** Brinquinho; **16. São José dos Campos:** Brioso; **17. Itapetininga:** Teddy Vieira; **18. Bebedouro:** Athos Campos; **19. Guaratinguetá:** Lourival dos Santos; **20. Sorocaba:** Laureano.

Vários destes artistas não viveram em sua cidade natal por muito tempo, alguns se mudaram para a capital paulista ainda na adolescência em busca de emprego ou de mais oportunidades no meio artístico, a exemplo de João Pacífico, Raul Torres, Capitão Furtado e Cornélio Pires. Embora a capital seja exceção como local de nascimento dos artistas caipiras, ela foi essencial para a formação de duplas e consolidação da carreira de muitos deles, foi em São Paulo que Cornélio Pires iniciou a gravação de seus discos, onde nasceram parcerias importantes como a de Raul

Torres e João Pacífico e ali despontaram grandes artistas como Tonico & Tinoco (NEPOMUCENO, 2005). De acordo com Araújo

É em São Paulo que o gênero surge e se desenvolve. Duplas de diversas regiões, que sonhavam com a fama, tinham que necessariamente buscar uma chance na capital paulista. As publicações especializadas, revistas sobre música sertaneja também têm sua origem em São Paulo e as gravadoras que se dedicaram ao gênero, como a RCA Victor e a Chantecler/Continental, tinham seus estúdios na cidade, além daquelas que ainda se dedicam agora ao ramo de CDs (ARAÚJO, 2014, p. 57).

Além disso, muitos artistas caipiras atuavam em programas de música sertaneja nas emissoras de rádio da capital. De fato, estes programas e os circos foram os principais locais de atuação de duplas deste período sendo fundamental para artistas como Torres & Florêncio e Tonico & Tinoco.

### 3.2.3 LOCAIS DE ATUAÇÕES ARTÍSTICAS E MIDIÁTICAS

Os circos foram o principal palco para muitos músicos caipiras, sobretudo no início da carreira, antes de alcançarem as rádios mais importantes do país. Pelos picadeiros passaram artistas como Jararaca & Ratinho, Torres & Florêncio e Tonico & Tinoco, estando estes últimos, segundo Evandro Higa, sempre vinculados ao mundo do circo

[...] seja como autores de peças teatrais – o Dicionário da Música Popular Brasileira contabiliza vinte e cinco obras – seja como diretores de uma companhia circense ou mesmo através de constantes shows em picadeiros de circos que não abandonavam apesar da fama e prestígio alcançados através do rádio e televisão e da venda de mais de vinte milhões de discos (HIGA, 2013, p. 149).

Os circos além de ser um local de apresentação da música sertaneja, principalmente no início de carreira dos músicos, também possibilitaram, talvez devido ao seu caráter itinerante, encontros que resultaram em formação de duplas. Alvarenga, por exemplo, acompanhava seu tio no Circo Pinheiro atuando como malabarista, trapezista, tocando e cantando quando no ano de 1933 o circo chegou à cidade do litoral de São Paulo, onde o circense encontrou Ranchinho, que cantava músicas românticas numa rádio de Santos e os dois iniciaram a carreira se apresentando em circos na região de Santos (NEPOMUCENO, 2005, p. 289).

Contudo, o circo era muitas vezes a porta de entrada na carreira dos caipiras, o sucesso de fato era alcançado quando conquistavam as rádios, e vários conseguiram. Algumas rádios tinham programas dedicados à música caipira como *Poemas Sertanejos*, *Festa na Roça* e o *Arraial da Curva Torta*. Foi neste último que despontaram Tônico & Tinoco após vencerem um concurso. O programa era apresentado por Capitão Furtado, que seguindo os passos do seu tio Cornélio Pires se tornou um grande produtor de espetáculos. Em 1950, na Rádio Nacional, a dupla Tônico & Tinoco começou a fazer um programa próprio, o *Na Beira da Tuia* (NEPOMUCENO, 2005, p. 306). Já Capitão Furtado, além da Rádio Difusora, onde era exibido o *Arraial da Curva Torta*, também passou pela Rádio Tupi, Rádio Nacional e Rádio Excelsior (NEPOMUCENO, 2005). Outro que desempenhou papel importante nas rádios foi Raul Torres, ele atuou na primeira turma de artistas da Rádio Record, e foi onde conheceu um dos seus grandes parceiros João Pacífico. Junto com Florêncio e Rielli, Raul Torres apresentou por 25 anos o programa *Os Três Batutas do Sertão*, programa da Rádio Record, a partir de 1947 (NEPOMUCENO, 2005, p.270).

Seguindo os passos do ator caipira Amácio Mazaropi e de Cornélio Pires, algumas duplas também se aventuraram pelo cinema. Tônico & Tinoco produziram alguns filmes como *Lá no Meu Sertão* (1963), *Obrigado a Matar!* (1965) e *O Menino Jornaleiro* (NEPOMUCENO, 2005, p. 307). Já a dupla Alvarenga & Ranchinho ganharam notabilidade ao participarem do filme *Fazendo Fita*, em 1935, a convite do Capitão Furtado. A dupla substituiu outra dupla caipira, Mariano & Caçula que desistiram de atuar devido ao atraso para iniciar as gravações (NEPOMUCENO, 2005, p. 290).

Sendo assim, podemos constatar que os circos e os programas de rádio, nesta fase inicial da música sertaneja, constituem os principais locais de atuação artística, considerando, portanto, atuações em outros locais, tais como a inserção na 7ª arte, uma exceção.

### 3.2.4 INDUMENTÁRIA

Conforme Oliveira (2009), antes da década de 40 não havia clara distinção entre os gêneros que não eram urbanos, portanto, a expressão “música sertaneja” era utilizada para definir uma música regional que englobava desde as toadas sertanejas às emboladas nordestinas. Á partir desta década a música sertaneja adquire autonomia, sendo reconhecida como um gênero representativo da região centro-sul do país. Isto pôde ser observado não só no repertório de alguns, que passou a limitar-se a gêneros identificados com a cultura caipira, mas também na maneira de alguns artistas se vestirem as quais encontramos três modelos mais comuns: 1) à semelhança da indumentária do personagem Jeca Tatu, 2) vestimentas inspiradas em tropeiros e 3) camisas de botão e manga comprida com cores chamativas: fossem estampas extravagante, floridas, listradas, xadrez ou diferentes desenhos.

Além das três maneiras supracitadas, frequentemente as duplas da época também posavam para as fotos utilizando terno e gravata, contudo, não conseguimos precisar se tratava-se de um figurino apenas para registro ou se as duplas também se apresentavam desta maneira. Em nossas consultas, as fotos nas quais os artistas utilizavam esse figurino não sugeriam uma apresentação ao vivo, além disso ao observar fotos desses mesmos artistas em performance o figurino era outro. A exemplo de Alvarenga & Ranchinho a seguir.



**Figura 1 Alvarenga & Ranchinho (terno e gravata)**

**Fonte: <https://duraqueda.blogs.sapo.pt/a-historia-de-alvarenga-e-494183>**



**Figura 2 Alvarenga & Ranchinho se apresentando ao estilo Jeca Tatu**

**Fonte: [letras.mus.com.br](http://letras.mus.com.br)**

O visual semelhante ao personagem Jeca Tatu e ao Mazzaropi, observado na segunda imagem de Alvarenga & Ranchinho e em Tonico & Tinoco, ficou marcado como um dos figurinos característicos das duplas desse período. No entanto, como dito, outra vestimenta também era bastante recorrente nesta fase as camisas em corte social, as estampas bem chamativas ou cores fortes, como Tonico & Tinoco a seguir.



**Figura 3 . Tonico & Tinoco ao estilo Jeca Tatu**  
Fonte: [recantocaipira.com.br](http://recantocaipira.com.br)





**Figura 4. Tônico & Tinoco com camisas estampadas**  
 Fonte: [jornalopcao.com.br](http://jornalopcao.com.br)

Outros vestuários fizeram parte do figurino das duplas da época, como o estilo que se aproxima ao visual dos tropeiros, com camisas de botão, chapéus e lenços no pescoço, como Torres e Florêncio (Fig. 5) ou a Turma Cornélio Pires (Fig. 6) numa das fotos mais famosas da música caipira



**Figura 5 Torres & Florêncio**  
 Fonte: [recantocaipira.com.br](http://recantocaipira.com.br)



**Figura 6** Cornélio Pires (de terno) e sua turma  
Fonte: [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Sendo assim, pode-se dizer que os artistas caipiras alternavam entre três figurinos, sendo que dois deles se identificam diretamente com a construção da imagem do caipira, seja através de suas origens históricas nos tropeiros paulistas ou com a construção do personagem Jeca Tatu de Monteiro Lobato.

### 3.2.5 TEMÁTICA E CARACTERÍSTICAS MUSICAIS

A viola caipira é o instrumento frequentemente citado como o mais representativo da música caipira, ela estava presente na vida do homem do interior nos cururus, catiras, Folias de Reis e modas de viola, antes mesmo das músicas presentes nestas manifestações constituírem o gênero musical sertanejo. Mesmo quando a música caipira chegou aos discos, a viola permaneceu acompanhando as duplas. Esse instrumento de 10 cordas foi o único acompanhamento utilizado por Mariano & Caçula para gravar “Jorginho do sertão” (1929), a primeira moda de viola em fonograma (NEPOMUCENO, 2005, p. 111). Mas o protagonismo da viola é dividido com o do violão, pois duplas como Alvarenga & Ranchinho, Tonico & Tinoco, Vieira & Vieirinha, Brinquinho & Bioso e Torres & Florêncio, eram formadas respectivamente por um violonista e um violeiro, frequentemente com o violão



servindo como base harmônica e a viola atuando de maneira mais melódica através dos chamados ponteados.

Jararaca & Ratinho, que segundo Oliveira (2009) também contribuíram para a configuração do gênero musical caipira, foram exceção a este formato visto que Ratinho era saxofonista e Jararaca violonista. Estes perpassaram outros gêneros, sobretudo nordestinos e cariocas, compondo e tocando ao longo de sua carreira várias emboladas e choros. Talvez suas origens à parte do estado onde a música sertaneja se inicia, sendo nordestinos, associada às excursões em outros estilos, justifique esta instrumentação peculiar.

Mas Jararaca & Ratinho não são os únicos a utilizar instrumentos distintos da viola e violão. Duplas dos anos 30 e 40 também utilizaram outros instrumentos em suas gravações. A escolha de instrumentação muitas vezes estava associada ao gênero da canção. No início da música caipira algumas duplas ainda não haviam delimitado o repertório a gêneros reconhecidamente caipiras, portanto gravavam tanto modas de viola e toadas, gêneros atribuídos ao universo caipira quanto marchas, valsas e baiões, estilos não originalmente pertencentes a esta cultura. Ao observar o repertório de Alvarenga & Ranchinho, por exemplo, notamos que em músicas relativas aos gêneros caipiras como “Itália e Abissínia” (1936), “A baixa do café” (1936) e “Boi amarelinho” (1937) optaram por utilizar somente a viola e o violão. Já nas valsas e marchas, como “Seu condutor” (1937), “Bocage” (1937), “Telefone cruel” (1940) e “Valsa das palmas” (1941), outros instrumentos foram utilizados, tais como acordeom, contrabaixo e instrumentos de sopro.

Outras duplas acrescentaram outros instrumentos mesmo nos gêneros caipiras, a exemplo de Torres & Florêncio que entre as décadas de 40 e 50 incorporaram orquestras aos arranjos de músicas caipiras como “Pingo D’água” e “Do lado que o vento vai”<sup>8</sup>. Além disso, a música “Moda da mula preta” inaugurou o uso da guitarra havaiana (*lap steel guitar*) na música caipira, instrumento que seria utilizado frequentemente por outras duplas (NEPOMUCENO, 2005, p. 271). Torres & Florêncio em algumas gravações também contaram com instrumentos de percussão,

---

<sup>8</sup> Em nosso levantamento, não encontramos as datas dessas gravações.

contrabaixo e instrumentos de sopro, a exemplo da tuba gravada na canção “Mestre carreiro”<sup>9</sup>, contudo a viola e o violão sempre estiveram presentes.

Na dupla Tônico & Tinoco a sanfona é outro instrumento que desempenha um papel importante, pois algumas músicas como “Adeus morena” (1946), “Em vez de me agradecer” (1946), “Tristeza do Jeca” (1947) e “Besta ruana” (1949), em vez de violão e viola utilizou-se violão e sanfona. Nestas músicas a sanfona cumpre função parecida com a que a viola desempenha normalmente na música caipira, realizando as linhas melódicas entre um verso e outro.

Ainda no que diz respeito aos aspectos sonoros, algumas generalizações podem ser levantadas sobre esta fase. O sistema musical é essencialmente tonal, mais especificamente o modo maior, tendo como uso harmônico, basicamente, os graus I (tônica), IV (subdominante) e V (dominante), não sendo raro também a utilização do V grau do IV (dominante da subdominante). Outra generalização possível diz respeito aos duetos em terças, que se fazem presente durante toda a música. Versos intercalados por melodias de viola ou sanfona perpassam as métricas binárias e quaternárias simples.

Contudo existem exceções, como a música “Cabocla”, gravada por Tônico & Tinoco que se encontra em modo menor, ou “Romance de uma caveira” de Alvarenga & Ranchinho e “Adeus morena” gravada por Tônico & Tinoco que apresentam métrica ternária, ou “Pingo d’água” gravada por Torres & Florêncio, onde constatamos uso do VI grau do modo maior.

Entre os temas mais recorrentes estão os relacionados a costumes da vida no interior, principalmente associados à criação de gados, tais como o apreço aos animais, bem como as viagens levando rebanhos. “Boi de carro”, “Boi amarelinho”, “Moda da mula preta”, “Mestre carreiro”, e “Boiada cuiabana” são músicas que exemplificam estes temas, como se vê na letra a seguir.

### **Boiada Cuiabana**

**(Raul Torres)**

---

<sup>9</sup> Datas não localizadas.

*Vou contar a minha vida do tempo que eu era moço*

*De uma viagem que fiz lá pro sertão do Mato Grosso*

*Fui buscar uma boiada isto foi no mês de Agosto*

*Meu patrão foi embarcado na linha Sorocabana*

*Capataz da comitiva era o Juca flor da fama*

*Fui tratado pra trazer uma boiada cuiabana*

*[...]*

Fonte: letras.mus.br

O humor também era comum não só na temática, mas nas apresentações de algumas duplas da época que envolvia piadas e casos engraçados entre as músicas, a exemplo das apresentações de Alvarenga & Ranchinho e Jararaca & Ratinho. A dupla Alvarenga & Ranchinho também foram responsáveis por letras que faziam um humor politizado, muitas vezes criticando acontecimentos e personalidades da época (veja a transcrição abaixo), o que gerou um desentendimento da dupla com o governo de Getúlio Vargas (NEPOMUCENO, 2005).

### **Racionamento da Gasolina**

#### **Alvarenga & Ranchinho**

#### **(Capitão Furtado e Palmeira)**

*Eu num ligo pra essa crise*

*Deixa os outros que se amole*

*Pois invês de automóve*

*Eu vô é andá de trole*

*Bem diz que o brasileiro*

*É povo que tem engenho*

*Em lugar da gasolina*

*Inventaro o gasogênio*

Fonte: letras.mus.br

Como mencionamos no capítulo anterior, os temas amorosos frequentemente são associados às fases que sucederam a música caipira, servindo inclusive para o discurso de não legitimidade dos “modernizadores” da música sertaneja. O romantismo cantado por esses foi utilizado como argumento de suposta deturpação da música caipira (ALONSO, 2013). No entanto, tal narrativa torna-se incoerente ao constatarmos que esta temática não era rara nas canções caipiras, a exemplo de “Cabocla”, “Do lado que o vento vai”, “Adeus morena” e “Destinos iguais” e como se pode ver no trecho transcrito a seguir, de “Moreninha linda”.

**Moreninha linda**

**(Tonico & Tinoco)**

*Meu coração tá pisado*

*Como a flor que murcha e cai*

*Pisado pelo desprezo*

*Do amor quando se vai*

*Deixando a triste lembrança*

*Adeus para nunca mais*

*Moreninha linda do meu bem querer*

*É triste a saudade longe de você*

Outro elemento que pode ser considerado característico da música sertaneja e também de suas fases são os subgêneros que estarão presentes no repertório de seus respectivos artistas. Cateretês, cururus, modas de viola, entre outras práticas musicais recorrentes nas gravações de Cornélio Pires, já faziam parte do repertório do homem do interior muito antes dos discos, porém foi através da fonografia que esses subgêneros puderam ser reunidos dentro de uma mesma qualificação: “música sertaneja”. Ademais, como visto no primeiro capítulo, estes subgêneros foram fundamentais para o discurso de autenticidade do gênero sertanejo, sendo estes subgêneros considerados legítimos enquanto alguns que surgiram ou foram incorporados posteriormente seriam frequentemente associados a uma deturpação da autêntica música do homem do interior (OLIVEIRA, 2009, p. 257). Dentre os subgêneros presentes nessa fase inicial, destacarei cinco<sup>10</sup>: cururu, catira, moda-de-violão, cana verde e toada. A seguir, faremos uma breve descrição de cada um deles.

### 3.2.6.1 *Moda de viola*

Sobre moda-de-violão, Nepomuceno afirma que:

[...] a expressão musical mais típica do caipira ficou sendo a moda de viola. Parte do catira que ganhou vida própria, caiu no gosto popular, foi o cartão-de-visita da música rural na cidade, conquistou os astros do rádio e fez a fama de violeiros e compositores (NEPOMUCENO, 2005, p. 69).

Algumas definições de moda-de-violão encontradas na bibliografia<sup>11</sup> concordam quanto ao aspecto narrativo de suas letras. Em conformidade com o que afirmamos anteriormente sobre a temática, frequentemente as modas contam histórias sobre viagens, sobre a atividade com o gado, tragédias pessoais, fatos engraçados, entre outros temas. O canto em dueto de terças e o acompanhamento da viola, também são evidenciados pelos autores, embora esta característica instrumental não seja consenso entre os autores. Eduardo de Almeida Menezes (2008, p. 19), por exemplo, define que as modas-de-violão são acompanhadas por uma viola e um violão ou um

<sup>10</sup> Outros subgêneros foram citados na bibliografia, tais como recortado, querumana, e músicas de festividades como Folia de Reis. Contudo, estes cinco são os mais citados e encontrados nas gravações.

<sup>11</sup> Ver (NEPOMUCENO, 2005, p. 69; OLIVEIRA, 2009, p. 64; MENEZES, 2008, p. 19; ULHOA, 2004, p. 59)

par de violas, já Oliveira (2009, p. 64) afirma que o acompanhamento é feito somente pela viola, mas que também podem ser executadas à capela.

Sobre a estrutura da moda-de-viola, Ulhôa afirma que “depois de uma introdução (repique) pela viola, o duo canta uma cantiga estrófica com conteúdo narrativo, de temática essencialmente épica, muitas vezes satírico-moralista e menos frequentemente amorosa (ULHÔA, 2004, p.59).” Além disso, Oliveira destaca que muitas vezes a viola faz um unísono com o canto. “Jorginho do Sertão” foi a primeira moda-de-viola a ser gravada, lançada em um disco de Cornélio Pires em 1929 e interpretada por Mariano & Caçula (2009, p. 254). Outros exemplos de moda-de-viola são “Boi Amarelinho”, gravada por Alvarenga & Ranchinho, “Rei do Gado”, gravada por Tônico & Tinoco, “Casamento da onça”, gravada por Torres & Florêncio.

### 3.2.6.2 *Toada*

Assim como as modas-de-viola, a toada possui narrativas em suas letras, sendo que em alguns casos uma declamação antecede o canto, as chamadas toadas históricas (OLIVEIRA, 2009, p. 64). Conforme relatos autóctones, a toada foi definida por Oliveira (2009, p. 64) como uma “música lenta com letra bonita”. Porém, diferentemente das modas, nas toadas a melodia vocal não é acompanhada em unísono pela viola. São exemplos de toadas: “Chico Mulato”, “Chitãozinho e Chororó”, “Chico Mineiro” e “Cabocla Tereza”, músicas gravadas por vários artistas em diferentes épocas. Já Araújo afirma sobre a toada que

Tem seu andamento lento e, em geral, melancólico, associado mais a letras épicas, trágicas ou amorosas. É executado quase sempre com a viola e o violão e, no caso da dupla, se apoia normalmente em três acordes maiores, assim como a vertente tradicional de maneira geral (ARAÚJO, 2014, p. 92).

### 3.2.6.3 *Cururu*

Originalmente um canto religioso acompanhado por batidas de pés, mas que com o passar dos anos perdeu seu caráter essencialmente religioso e tornou-se um

“desafio improvisado, um ‘combate poético’, um repente-caipira, entre violeiros-cantadores”, encontramos, segundo Nepomuceno, o cururu (NEPOMUCENO, 2005, p. 58). Nesses desafios os cantadores escolhem as *carreiras*, ou seja, qual deverá ser a rima dos versos. Por exemplo, a *carreira* de São João rima com *ão*, a do Divino, rima com *ino* (NEPOMUCENO, 2005, p.58). São exemplos de cururu “Menino da Porteira”, composição de Teddy Vieira e gravada por vários cantores sertanejos, “Canoeiro” e “Parayba”, gravadas por Tonico & Tinoco.

#### 3.2.6.4 *Catira*

Catira<sup>12</sup>, para Nepomuceno, é um jogo rítmico entre sapateado, palmas e violas em que o canto se alterna entre solo e coro, com dois violeiros-cantadores e vários dançadores. No início é uma moda-de-viola em que a viola faz solos ao final dos versos e neste momento as danças evoluem, “o desfecho é chamado de recortado, quando as ‘peripécias’ com o sapateado chegam ao clímax e a cantoria se mistura a elas (NEPOMUCENO, 2005, p. 59)”. A dupla Vieira & Vieirinha ficou conhecida como os “Reis do catira” e gravaram discos com o subgênero, a exemplo do LP *Dançando catira com Vieira e Vieirinha*.

#### 3.2.6.5 *Cana verde*

Para Oliveira (2009), a cana verde é definida pelo seu caráter dançante e de festa junina em que o acordeom é fundamental para a sua execução. Nepomuceno (2005, p. 63) também relaciona este subgênero aos festejos juninos e às danças de quadrilha, com homens de um lado e mulheres do outro trocando de pares. Ambos os autores citam a música “Cana Verde”, gravado por Tonico & Tinoco em 1958 como um dos principais exemplos do estilo homônimo.

---

<sup>12</sup> Para assistir uma catira <https://www.youtube.com/watch?v=kWzX6QpwhEg>

### 3.2.7 ADAPTAÇÃO FONOGRAFICA

Percebe-se que a adaptação fonográfica modificou esses subgêneros ao adaptá-los aos poucos minutos das gravações em disco. Por exemplo, o catira que frequentemente é executado por horas entre os violeiros e dançadores, precisou ser reduzido ao formato canção, limitando-se aproximadamente a 3 minutos. Já o cururu, que era uma dança de roda e desafio entre cantadores, ao longo dos anos perdeu completamente o seu caráter de dança (OLIVEIRA, 2009, p. 58).

Como já ressaltado no primeiro capítulo, este período da música sertaneja que ao longo da história foi utilizado como referência de autenticidade frente às modificações que o gênero enfrentou, e por isso definido como “raiz”, paradoxalmente foi forjado a partir de transformações de práticas populares e até religiosas, o que demonstra que essa narrativa está muito mais conectada à construção de uma nova tradição do que sobre a sua manutenção.

### 3.3 MÚSICA SERTANEJA DE INFLUÊNCIA PARAGUAIA E MEXICANA

É consenso entre alguns autores<sup>13</sup> que por volta dos anos 50 ocorre a primeira alteração significativa da música sertaneja marcada pela incorporação de gêneros musicais estrangeiros, sobretudo paraguaios e mexicanos, com a introdução de novos subgêneros como a guarânia, o bolero, a polca e a rancheira. Para Uihôa (2004) e Requena (2016) essa modernização dá origem à segunda fase do gênero. Outros autores, como Gustavo Alonso (2011) e Oliveira (2009), não explicitaram uma segmentação de fases, contudo, em seus trabalhos é possível observar a importância dessa influência estrangeira latino-americana como um referencial relevante na mudança da música sertaneja. Oliveira, por exemplo, afirma que

---

<sup>13</sup> Nepomuceno 2005; Oliveira, 2009; Antunes, 2012, Alonso, 2011.



A influência dos gêneros paraguaios sobre a música sertaneja se aprofundou de tal forma nos anos 50 e 60, que eles constituem um marco importante na memória musical de toda uma geração de ouvintes (OLIVEIRA, 2009, p. 298).

Juntamente com a influência estrangeira, outras considerações podem ser levantadas para possibilitar a caracterização desta fase em relação às demais, ao analisarmos, por exemplo, a região de atuação.

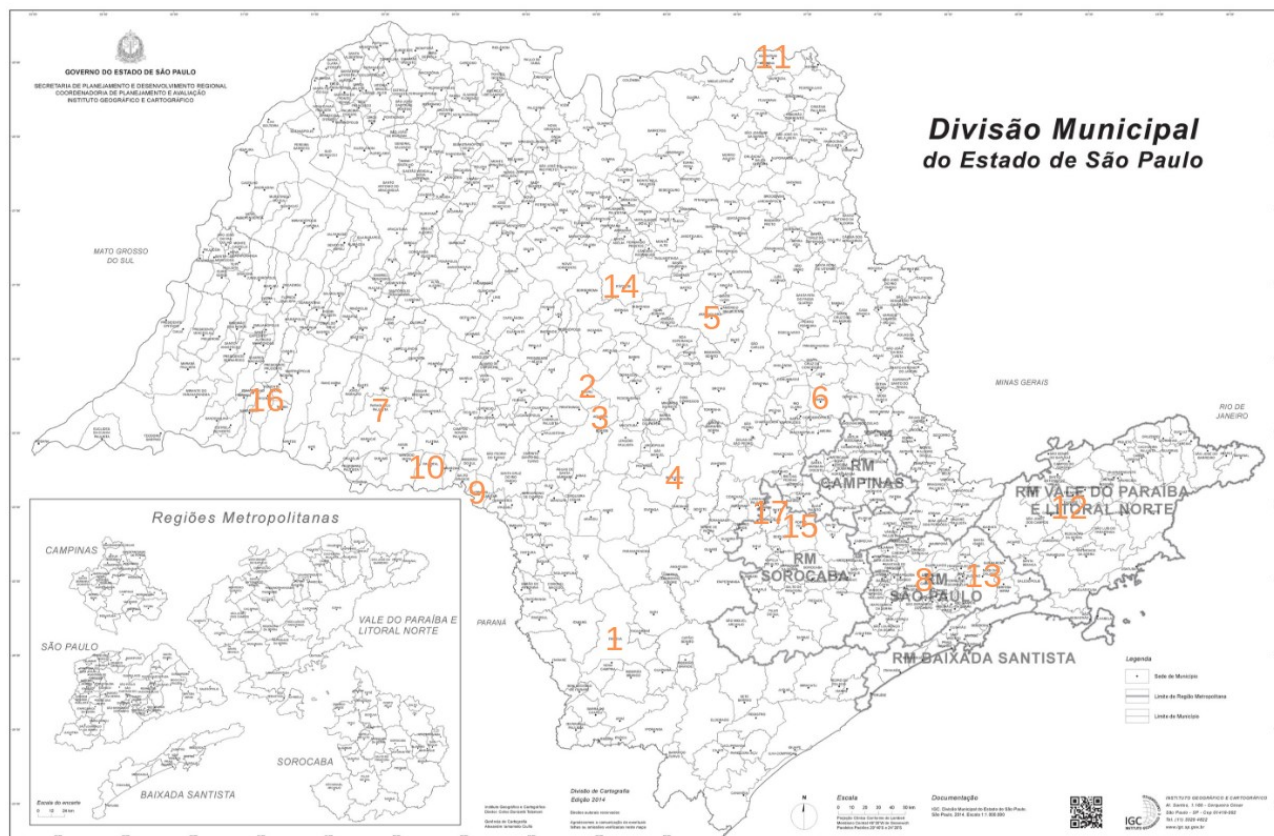
### 3.3.1 REGIÃO DE ORIGEM

Entre alguns nomes importantes da música sertaneja deste período estão *Irmãos Castro*, *Palmeira & Biá*, *Serrinha & Caboclinho*, *Cascatinha & Inhana*, *Nhô Pai*, *Raul Torres*, *Rielinho*, *Irmãos Galvão*, *Mário Zan*, *Souza & Monteiro*, *Anacleto Rosas Jr.*, *Zacarias dos Santos Mourão*, *Capitão Furtado*, *José Fortuna*, *Pedro Bento & Zé da Estrada*, *Tibagi & Miltinho*, *Milionário & José Rico*, *Leo Canhoto & Robertinho* e *Trio Parada Dura*. Diferente da fase anterior, surgem artistas do sexo feminino de relevante repercussão, outra diferença é a organização em trio<sup>14</sup>.

Dentre estes, alguns não tem origem no estado paulistano. *Milionário & José Rico*, respectivamente, mineiro e pernambucano; *Biá* (da dupla *Palmeira & Biá*), também mineiro; *Robertinho* (de *Leo Canhoto & Robertinho*), goiano; *Mário Zan*, italiano, e *Zacarias Mourão*, sul mato-grossense; *Tibagi* (de *Tibagi & Miltinho*), mineiro e *Miltinho* (de *Tibagi & Miltinho*), goiano e o *Trio Parada Dura* que dentre as suas diversas formações foi constituído sobretudo de mineiros. Percebe-se, portanto, uma maior distribuição entre os estados de origem, contudo ainda com predomínio do estado de São Paulo. Outra diferença, contudo, é que nesta fase as cidades natais não se concentram nas regiões entre Botucatu, Piracicaba e Sorocaba, estando mais distribuídas pelo estado, como se pode ver no mapa.

---

<sup>14</sup> Existiam outros trios sertanejos como o *Trio Mineiro*. Além disso, algumas duplas em determinados períodos se organizaram em trios, como *Pedro Bento*, *Zé da Estrada* e *Celinho ou Torres*, *Florêncio* e *Rielinho*, sendo o terceiro membro sanfoneiro em ambos os casos.



**Mapa 2 Cidades de nascimento dos artistas do período de influência paraguaia e mexicana**

**1. Itapeva:** Maria de Jesus Castro (Irmãs Castro); **2. Bauru:** Lourdes Amaral (Irmãs Castro); **3. Agudos:** Palmeira; **4. Botucatu:** Raul Torres, Serrinha e Zé da Estrada; **5. Araraquara:** Cascatinha; **6. Araras:** Inhana; **7. Paraguaçu Paulista:** Nhô Pai; **8. São Paulo:** Rielinho; **9. Ourinhos:** Mary Zuil Galvão (Irmãs Galvão); **10. Palmital:** Mariene Galvão (Irmãs Galvão); **11. Igarapava:** Geraldo Braz de Souza; **12. Taubaté:** Francisco Monteiro dos Santos; **13. Mogi das Cruzes:** Anacleto Rosas Jr.; **14. Itápolis:** José Fortuna; **15. Porto Feliz:** Pedro Bento; **16. Anhumas:** Robertinho; **17. Tietê:** Capitão Furtado

Assim como no período caipira, muitos desses artistas foram morar na capital em busca de emprego ou de oportunidades no mercado musical e lá acabaram construindo sua carreira e formando duplas. Foi aí que o mineiro Romeu Januário de Matos, o Milionário, encontrou o pernambucano José Alves dos Santos, o José Rico, no final dos anos 60 em um hotel perto da Estação da Luz, na capital paulista (NEPOMUCENO, 2005, p. 183). Ambos aguardavam para participar de um festival de calouros da Rádio Nacional e a afinidade entre eles surgiu pelo gosto musical comum, visto que os dois eram admiradores da dupla Caçula & Marinheiro (ALONSO, 2011, p. 70). Já Pedro Bento (Joel Antunes Leme), que nasceu em 1934 em Porto Feliz-SP, participava desde criança de rodas de viola em cidades da região como Piracicaba e Tietê e também se apresentava na Rádio Cultura em um programa chamado A Casa do Fazendeiro, mas só iria encontrar seu parceiro botucatuense Zé da Estrada

(Waldomiro de Oliveira) na capital, no programa Manhãs da Roça, de Chico Carretel, na rádio Cruzeiro do Sul. Também foi na capital paulista que o italiano Mário Zan se reuniu com Capitão Furtado, Nhô Pai e Nhá Fia para se apresentar por vários estados brasileiros, chegando até a fronteira com o Paraguai onde compôs o famoso rasqueado “Chalana”, em Corumbá-MS (HIGA, 2013). Portanto, apesar de nesta fase haver incidência de artistas oriundos do interior, era na capital que os artistas sertanejos, tal como no período caipira, consolidavam suas carreiras.

### 3.3.2. LOCAIS DE ATUAÇÃO ARTÍSTICA E MIDIÁTICA

Assim como no período anterior, os circos foram um dos principais palcos dos artistas sertanejos desse período. Cascatinha & Inhana, por exemplo, se conheceram quando o Circo Nova Iorque, onde Cascatinha (Francisco dos Santos - Araraquara-SP) trabalhava como baterista, instalou-se em Araras-SP, cidade de Inhana (Ana Eufrosina da Silva), isto em 1940 (NEPOMUCENO, 2005, p. 315). Os dois iniciaram um romance que logo se tornou casamento e a cantora passou a fazer parte das apresentações que Cascatinha fazia com seu parceiro de circo Chope, formaram então o *Trio Esmeralda*. Porém o trio não duraria muito tempo e Cascatinha e Inhana se lançariam como dupla em 1942, apresentando-se por muitos circos até assinarem o primeiro contrato com a Rádio Clube de Bauru, em 1947 (NEPOMUCENO, 2005, p.316).

Outro artista cuja carreira está estritamente ligada aos circos é Nhô Pai. Além de ter se tornado proprietário de um circo, o Circo Nhô Pai, ele também atuou como humorista, personificando a figura do matuto. Pelo Circo Nhô Pai passaram grandes artistas como Vieira & Vierinha, Liu & Leo e Tonico & Tinoco, além disso, o circo é apontado como um importante disseminador do rasqueado pelo país (HIGA, 2013, p.157).

Os circos fizeram parte da carreira de praticamente todas as duplas da época, senão de todas, mas as rádios também continuaram sendo importantes para a música sertaneja. Dentre as principais estavam a Rádio Nacional, Rádio Tupi, Rádio Record, Rádio Bandeirantes, Rádio Cultura, Rádio América e a Rádio Difusora. As Irmãs

Galvão, por exemplo, passaram pela América, Bandeirantes e Nacional, já as Irmãs Castro tiveram exclusividade na Rádio Record (HIGA, 2013).

### 3.3.3 INDUMENTÁRIAS

Nos anos 50, apesar da mudança estilística do sertanejo, adquirindo influências paraguaias e mexicanas, algumas duplas ainda eram vistas se apresentando ao estilo Jeca Tatu, a dupla Cascatinha & Inhana, por exemplo, ainda se apresentava com camisa xadrez, chapéu de palha, utilizado por Cascatinha, e tranças no caso de Inhana, como pode se ver na figura 7.



Figura 7 Cascatinha & Inhana  
Fonte: [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Contudo, para outros artistas, Como Pedro & Zé da Estrada<sup>15</sup>, a influência das músicas paraguaias e mexicanas não se restringiu somente aos aspectos sonoros. A dupla passou a utilizar figurino *mariachi* nos shows e nas capas de discos a partir de 1963, como vemos na figura 9. Pedro Bento afirma ter encomendado a um alfaiate um figurino igual ao que tinha visto em uma das capas de disco do cantor mexicano Miguel Aceves Mejía. Para Gustavo Alonso (2011), Mejía foi a principal influência para a dupla

<sup>15</sup> Estima-se que Pedro Bento & Zé da Estrada tenham gravado mais de duas mil músicas entre discos de 78 rpm, LP's e cd's, em 2012 a dupla lançou um DVD em comemoração aos 55 anos de carreira, cinco anos antes do falecimento de Zé da Estrada

quando lançaram em 1961 o LP “Amantes da Rancheira”, incorporando o som mexicano ao repertório, principalmente da canção rancheira.

Milionário & José Rico foi outra dupla que se destacou pela maneira de se



Figura 8. Pedro Bento & Zé da Estrada, disco *Recordação* de 1972

Fonte: [www.vinilrecords.com.br](http://www.vinilrecords.com.br)

vestir, que por sua vez é muito distinta da influência *mariachi* de Pedro Bento & Zé da Estrada. Com o passar dos anos José Rico adotou um estilo com cabelo comprido, camisa de botões, semiaberta, óculos escuros e vários adereços chamativos, como colares e pulseiras. Já Milionário, um pouco mais discreto e quase sempre utilizando um chapéu de caubói (Fig.10). Este visual utilizado por esta dupla a partir do final dos anos 70, já fora utilizado anteriormente por Leo Canhoto & Robertinho (Fig. 19) inaugurando este estilo *bad boy* já na década de 60.

Eles sabiam o que queriam: desprezavam aqueles trajes mexicanos, com calças de listras e chapéu de Sancho Pança, e inauguravam um estilo, na verdade mais exagerado, misturando trajes de boiadeiro com roqueiro. Sob as camisas berrantes de estampados psicodélicos abertas ao peito, tilintava uma profusão de medalhões e pulseiras. E os cabelos tinham crescido. Quando apareceram de motos e guitarras, Jeca Tatu cortou o dedo, picando fumo (NEPOMUCENO, 2005, p.179).



Como veremos adiante, a incorporação de elementos do rock à música sertaneja é a característica que define a fase seguinte, o sertanejo romântico. Contudo, o visual de Leo Canhoto & Robertinho iniciado nos anos 60 e continuado por Milionário & José Rico nos anos 70 e 80 demonstram que a influência norte-americana já havia se iniciado décadas antes e teria seu apogeu nos anos 90.



**Figura 9 Milionário & José Rico**  
Fonte: [vinilrecords.com.br](http://vinilrecords.com.br)



**Figura 10 Leo Canhoto e Robertinho, capa do disco Amazonas Kid de 1973**  
Fonte: [youtube.com](https://www.youtube.com)

É possível concluir que o figurino dos artistas desta fase da música sertaneja era diversificado, assim como na fase anterior. Contudo, enquanto alguns artistas mantinham o figurino das épocas anteriores, como Cascatinha & Inhana, outros modernizavam, se apropriando de visual estrangeiro, a exemplo de Milionário & José Rico e Pedro Bento & Zé da Estrada.

### 3.3.4 TEMÁTICA E CARACTERÍSTICAS MUSICAIS

A principal mudança instrumental entre o período caipira e a fase de influência paraguaia e mexicana diz respeito à troca de protagonismos entre a viola e a sanfona. O instrumento de dez cordas símbolo da música caipira foi se tornando cada vez

menos presente nos arranjos a partir dos anos 50, em contrapartida o acordeom tornou-se parte de praticamente todos os arranjos. Araújo atribui essa modificação instrumental a Mário Zan

Na primeira fase da música sertaneja a sanfona não era muito utilizada, o que mudaria muito depois da influência de Mário Zan. Ele era italiano e desde a década de 1930 trabalhou com o Capitão Furtado. Foi o primeiro artista do gênero a compor tendo como base gêneros regionais do Mato Grosso e, posteriormente, do Paraguai, regiões próximas musicalmente (ARAÚJO, 2014, p. 70).

Outro instrumento utilizado em praticamente todas as músicas de duplas como Milionário & José Rico, Pedro Bento & Zé da Estrada e Cascatinha & Inhana foi o contrabaixo. Sendo assim, a instrumentação que servia como base para os arranjos era baixo, violão e acordeom, frequentemente somando-se trompetes, harpas paraguaias e, com menos frequência, percussão, guitarra havaiana, gaita, entre outros instrumentos.

Assim como no período caipira a escolha instrumental muitas vezes era orientada pelo subgênero em questão, ou seja, para gravar gêneros musicais mexicanos frequentemente se utilizava instrumentos típicos como trompetes, assim como a harpa paraguaia frequentemente era utilizada nas polcas e rasqueados.

A harmonia e o sistema musical se mantiveram basicamente como na fase anterior. Já em relação à forma musical surgem músicas na estrutura verso e refrão, diferentemente da fase anterior onde o mais comum era apenas versos intercalados por melodias instrumentais.

Outro aspecto distintivo diz respeito à métrica. A grande parte dos gêneros de influência paraguaia e mexicana que influenciaram a música sertaneja são em métrica ternária, conseqüentemente, a maioria das músicas dos artistas desta época obedece a esta estrutura, a qual dificilmente era encontrada na fase anterior.

Os temas amorosos que já estavam presentes na música caipira, no período de influência paraguaia e mexicana se tornam praticamente absolutos, seja nas declarações de amor como da música “Beijinho doce”, que ficou famosa nas vozes das *Irmãs Galvão* e como se pode ver no trecho transcrito:

*Que beijinho doce foi ele*

*Quem trouxe de longe pra mim*

*Se me abraço apertado, um suspira dobrado*

*Que amor sem fim*

Ou nos relatos dramáticos de romances que não deram certo, como o bolero “Boneca cobiçada”, gravada por Pedro Bento & Zé da Estrada, Milionário & José Rico e tantos outros, vejamos

*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.*

### 3.3.5. SUBGÊNEROS: INFLUÊNCIA PARAGUAIA E MEXICANA

Assim como no período raiz, subgêneros estão presentes, porém, incorporados da influência estrangeira, sobretudo paraguaia e mexicana, mas também, em menor escala, argentina, principalmente através de tangos e chamamés. Dentre estes alguns dos mais recorrentes são: guarânia, rasqueado, bolero, polca e rancheira. Allan de Paula Oliveira (2009, p. 302) afirma que a música sertaneja se apropriou desses gêneros estrangeiros principalmente através de versões nas quais se mantinham o arranjo e se alterava o idioma para português, tentando ao máximo manter uma tradução literal.

Segundo Nepomuceno (2005, p.132), o pioneirismo pela influência paraguaia, acrescentando guarânias, polcas e rasqueados ao repertório foi disputado entre Raul



Torres e Mário Zan. Todavia, ainda segundo a autora, o primeiro teria atravessado a fronteira em 1935, enquanto o segundo só o fizera em 1943, o que faz com que Nepomuceno credite este feito a Raul Torres. Já sobre a influência mexicana a dupla Pedro Bento & Zé da Estrada é apontada como a maior referência, como vimos eles ficaram conhecidos como os “Amantes da Rancheira” e se apresentavam vestidos de *mariachis* (ANTUNES, 2012, p. 45). Além das duplas mencionadas, vários outros artistas se aprofundaram na influência paraguaia e mexicana, como o Trio Parada Dura, Milionário & José Rico, Irmãs Galvão, Cascatinha & Inhana e Tibagi & Miltinho. A seguir, discutiremos sucintamente sobre estes gêneros.

### 3.3.5.1 Guarânia

Gênero de origem paraguaia, a guarânia foi lançada no Brasil pela primeira vez entre os anos de 1935 e 1936, através da música “Al Paraguay” de Augustin Cáceres e Santiago Parissi (HIGA, 2013, p. 110). Algumas das características deste gênero nas gravações brasileiras são: métrica ternária<sup>16</sup> o rasgueio de violão<sup>17</sup> (Fig. 11) e o romantismo das letras (HIGA, 2013). As guarânias também se caracterizam pelo seu andamento mais lento quando comparadas ao rasqueado e à polca, e também pela importância da sanfona como instrumento acompanhador ou solista, menos frequentemente utiliza-se a harpa paraguaia.

---

<sup>16</sup> Evandro Higa (2013) aponta que algumas guarânias apresentam ambiguidade relativa à métrica, sendo possível interpretá-la em métrica ternária simples ou binária composta.

<sup>17</sup> Maneira de tocar o violão típica de alguns gêneros musicais paraguaios: consiste em uma levada ternária em que se acentua o primeiro tempo tocando o acorde de maneira arpejada (normalmente com uma abertura dos dedos indicador, médio e anular).

Ritmo de la Guarania

Mástil de la guitarra

Figura 11. Transcrição do rasgueio de violão (HIGA, 2013, p.111)

Segundo Alonso (ALONSO, 2011a, p. 40) a guarânia “Índia”, de José Assunción Flores e Ortiz Guerrero, gravada em 1952 por Cascatinha & Inhana, foi fundamental para que se iniciasse a incorporação de elementos estrangeiros ao repertório sertanejo. Segundo Higa (HIGA, 2013, p. 119), composta por volta de 1926 e 1929, “Índia” foi utilizada para a construção de uma identidade nacional paraguaia, contudo a adaptação brasileira da letra, feita por Capitão Furtado, aproximou-se muito mais do sentimentalismo que, como vimos, prevalecia nas temáticas dessa fase. Além de “Índia”, como descreve Higa ao longo de seu trabalho, outras guarânias foram muito gravadas no Brasil como “Anahi”, “Noites no Paraguai” e “Quero beijar-te as mãos” (2013).

### 3.3.5.2 Rasqueado

O rasqueado<sup>18</sup> é um “gênero híbrido surgido no Brasil a partir das configurações da polca paraguaia e da guarânia (HIGA, 2013, p. 111)”. Em uma comparação entre algumas músicas rotuladas como guarânia e outras rotuladas como rasqueado, Higa concluiu que a diferença entre os dois gêneros pode residir no andamento e nas letras, sendo as guarânias mais lentas e românticas e os rasqueados mais acelerados e com temáticas frequentemente épicas (HIGA, 2013, p. 186). Salvo estas duas divergências os dois gêneros são muito semelhantes, sendo característico também

<sup>18</sup> Segundo Evando Higa (2013), a palavra rasqueado também pode ser sinônimo da técnica de rasgueio do violão.

no rasqueado o rasgueio de violão e as métricas em binário composto<sup>19</sup>. Segundo Higa (2013) o primeiro rasqueado gravado no Brasil foi “Paraguayta” de Cunha Jr. com interpretação de Nhô Nardo e Cunha Jr. Outros rasqueados que foram muito gravados no Brasil foram “Cabecinha no Ombro”, “Cidades de Mato Grosso” e “Chalana”, este último composto por Arlindo Pinto e Mário Zan em meados dos anos 40. “Chalana” foi gravada pelas irmãs Castro como guarânia e posteriormente ficou muito conhecida na voz de Almir Sater, em 1990.

### 3.3.5.3 Polca

Diferentemente das guarânicas e dos rasqueados, as polcas gravadas no repertório sertanejo apresentam uma polirritmia, pois enquanto normalmente o baixo faz arpejos marcando uma subdivisão ternária, outros instrumentos, como violão ou percussão, executam ritmos em subdivisão binária (Fig. 13). Outra divergência entre polcas, guarânicas e rasqueados é o padrão rítmico do violão visto que a polca não utiliza o mesmo padrão de rasgueio de violão destes dois subgêneros. Além disso, as polcas paraguaias do repertório sertanejo utilizam com mais frequência a harpa paraguaia na sua instrumentação quando comparada aos rasqueados e guarânicas. São exemplos de polcas as músicas “Galopeira”, um clássico gravado por várias duplas como Pedro Bento & Zé da Estrada e Chitãozinho e Xororó; “Ela fez minha cabeça”, gravada por Chitãozinho e Xororó em 1982 e “Vá pro inferno com seu amor”, gravada por Milionário e José Rico em 1976.



Figura 12. Representação dos arpejos do baixo e das acentuações do ritmo do violão na polca

<sup>19</sup> Assim como a guarânia, há ambiguidade na interpretação da métrica podendo ser entendida como ternária simples.

### 3.3.5.4 Rancheira

Adaptado da valsa italiana, a rancheira é um gênero musical de origem mexicana (CYMROT, 2017, p. 69) As características principais da rancheira são o uso de trompetes em seu arranjo, a métrica ternária e o uso de dois violões que no início da música começam tocando juntos somente os tempos dois e três em semínima, em seguida um dos violões se desloca para a segunda colcheia do primeiro tempo<sup>20</sup>, assim como transcrevemos na figura abaixo.

Moderate ♩ = 165

Violão 1

Violão 2

Dois violões marcando o tempo 2 e 3

Um dos violões se desloca para a segunda colcheia

Figura 13. Violões na rancheira

De acordo com Danilo Cymrot (2017), o cantor Miguel Aceves Mejía e o radialista Zé Bettio foram fundamentais para a incorporação da rancheira na música caipira, segundo o autor

[...] o primeiro fez turnês pelo interior do Brasil e o segundo, fã da música mexicana, costumava tocar suas músicas em seu programa de rádio, que gozava de grande audiência, inclusive de caminhoneiros, que podem, por sinal, ter exercido um papel de mediadores ao ajudar a levar a música de Mejía aos rincões do Brasil (CYMROT, 2017, p. 90).

Além da dupla Pedro Bento & Zé da Estrada, outros músicos sertanejos lançaram canções rancheiras, como Belmonte & Amaraí, Tibagi & Miltinho, Milionário e José Rico e Trio Parada Dura. Para Rosa Nepomuceno (NEPOMUCENO, 2005, p. 147) o sucesso das rancheiras teve seu apogeu nos anos 70, diferentemente das guarânias que já nos anos 50 tinham sucessos emplacados pela dupla Cascatinha & Inhana. Algumas rancheiras famosas são “O dia mais lindo da vida”, gravado por

<sup>20</sup> Esse padrão pode ser encontrado em rancheiras como “Seresteiro da lua”, de Pedro Bento & Zé da Estrada e “Somos apaixonados”, de Chitãozinho & Xororó.

Pedro Bento & Zé da Estrada em 1971, “Estrada da vida”, gravada por Milionário & Jo9sé Rico em 1977 e “Somos Apaixonados”, lançada em 1982 por Chitãozinho e Xororó.

### 3.3.5.5 *Bolero*

Não há consenso com relação à origem do bolero, dentre os seus possíveis países de origem estão Espanha, Cuba e México. Contudo, segundo Alonso foi “pelas portas mexicanas que o gênero se espalhou pela América Latina (ALONSO, 2011, p. 42)”. Allan de Paula Oliveira (2009) relaciona a popularidade que o bolero adquiriu nos países da América Latina à política da boa vizinhança adotada pelos Estados Unidos nos anos 40, quando músicas latinas passaram a frequentar o repertório do cinema americano, além de estarem no repertório de grandes músicos como Frank Sinatra e Nat King Cole (OLIVEIRA, ALLAN, 2009, p. 299).

Segundo Alonso (2011, p. 42), o primeiro bolero de sucesso no Brasil foi “Boneca Cobiçada”, gravada por Bolinha & Biá em 1957. Esta música teria aberto as portas para outros cantores sertanejos gravarem o gênero. Outros exemplos de boleros no sertanejo são “Tenho ciúme de tudo”, Chitãozinho & Xororó, “Mil vezes”, Trio Parada Dura, “Volta”, Alvarenga & Ranchinho e “A fossa”, Milionário & José Rico.

### 3.3.5.6 *Pagode de viola*

Em 1960, na contramão da incorporação de elementos internacionais na música sertaneja, o violeiro Tião Carreiro (13/12/1934 – 15/10/1993) criou uma levada rítmica em que a viola e o violão complementam-se misturando dois ritmos de dança de roda: o coco e o calango (NEPOMUCENO, 2005, p. 341). De fato, o pagode de viola é constituído de um padrão rítmico, melódico e harmônico. A invenção de Tião Carreiro ficou conhecida como “pagode de viola” e até hoje é um dos subgêneros mais populares na música sertaneja, compreendido por pessoas do meio como um subgênero de raiz, mesmo surgindo décadas depois dos gêneros caipiras tradicionais

(NEPOMUCENO, 2005, p. 341; OLIVEIRA, 2009, p. 68). Ao observar relatos de artistas como Almir Sater, Jads & Jadson e Victor & Leo<sup>21</sup>, percebe-se que o subgênero criado por Tião Carreiro é uma das mais importantes referências musicais para muitos dos artistas sertanejos. Além disso, músicas gravadas por Tião Carreiro & Pardiniho como “Pagode em Brasília”, “Faca que não corta” e “A coisa ta feia” tornaram-se clássicos da música sertaneja e nas décadas seguintes os pagodes continuaram fazendo parte do repertório de algumas duplas como Christian & Ralf<sup>22</sup>, Jorge & Matheus<sup>23</sup>, César & Paulinho<sup>24</sup>, Zé Henrique & Gabriel<sup>25</sup>.

Por ter sido criado e muito repercutido na década de 60 o pagode de viola estaria situado temporalmente na fase “influência paraguaia e mexicana”, porém este não corresponde a um subgênero incorporado ou criado a partir das ingerências de gêneros estrangeiros nos moldes das rancheiras e polcas do período. Além disso, o pagode de viola coabitou com as guarânias, rancheiras e demais subgêneros estrangeiros, não representando uma ruptura de tendência. Por esse motivo, considero que o pagode deva ser compreendido como um caso distinto, não tendo a relevância de uma fase específica, tampouco como apenas um subgênero dentro do período de influência paraguaia e mexicana.

### 3.4 MÚSICA SERTANEJA ROMÂNTICA

Segundo autores como Rosa Nepomuceno (2005), Gustavo Alonso (2011), Martha Ulhôa (2004), Allan de Paula Oliveira (2009) e Brian Requena (2016) no final dos anos 60 elementos do *country*, do *rock* e do *pop* começam a ser inseridos no gênero sertanejo. A incorporação de elementos destes gêneros norte-americanos caracteriza, para Ulhôa, a terceira fase da música sertaneja: a música sertaneja

---

<sup>21</sup> Em entrevistas à série *Bem Sertanejo*, exibida no programa *Fantástico* na Rede Globo.

<sup>22</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=JndKypMzmf0>

<sup>23</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=-zdHJa5AKzs>

<sup>24</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=MQX2scQ3XuM>

<sup>25</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=by4wfrPEgQ>

romântica. Contudo, como vimos, Ulhôa sugere que esta fase se inicia no final dos anos 60, enquanto Requena atribui seu início aos anos 90.

Para a Ulhôa (2004, p. 60) o marco inicial da “música sertaneja romântica” é quando Leo Canhoto & Robertinho introduzem pela primeira vez a guitarra elétrica na música sertaneja, em 1969 no LP *Homem Mau*. A presença do rock nas canções deste disco pode ser observada logo no seu selo<sup>26</sup>, uma vez que as músicas “Quem vê cara não vê coração”, “Meu benzinho”, “Brecada” e “Só gosto de você” foram classificadas como “*iê iê iê*”, expressão usada para se referir ao rock brasileiro, sobretudo dos músicos do programa *Jovem Guarda*. Em outros discos da dupla essa mistura de rock e sertanejo foi classificada como “Ritmo jovem”, “Balada” ou apenas “Jovem”. A partir do disco *Amazonas Kid*, de 1973, os selos dos discos da dupla deixam de qualificar o gênero de cada canção, contudo as músicas com elementos do rock no repertório sertanejo passaram a ser definidas pela maioria das duplas como “balanço”, mas não conseguimos identificar qual a razão para esse nome ou em que momento ele se torna mais comum nestas classificações.

Toda inovação trazida pela dupla rendeu reconhecimento, principalmente entre os jovens, contudo não foi suficiente para que Leo Canhoto & Robertinho frequentassem os horários nobres da TV e do rádio (NEPOMUCENO, 2005, p. 182). A modernização despertou interesse, mas não fez com que os maiores sucessos das décadas de 60, 70 e 80 deixassem de ser as músicas sertanejas com influência mexicana e paraguaia, como o LP *Estrada da Vida* da dupla Milionário & José Rico, de 1975 e o disco *Somos Apaixonados* da dupla Chitãozinho e Xororó, lançado em 1982. Ademais, os próprios discos da dupla Leo Canhoto & Robertinho continham várias guarânicas e rasqueados além dos banguês-banguês e *iê iê iê*'s. Este cenário começaria a mudar na segunda metade da década de 80.

Em 1982 o disco *Somos Apaixonados*, da dupla Chitãozinho & Xororó, alcançou 1,5 milhão de cópias vendidas, um número inédito no segmento sertanejo que foi impulsionado pela guarânia “Fio de Cabelo” (NEPOMUCENO, 2005; ALONSO, 2011a; OLIVEIRA, 2009). O sucesso de “Fio de cabelo” abriu caminho para que a música sertaneja frequentasse rádios FM's e emissoras de TV como a Rede Globo, que em 1989 acrescentou “No rancho fundo” à trilha sonora da novela *Tieta* e em 1990

---

<sup>26</sup> Adesivo colado no centro dos discos onde contém informações técnicas, além dos nomes das canções.

“Nuvem cigana” na novela *Barriga de aluguel*, as duas canções gravadas por Chitãozinho & Xororó (ALONSO, 2011b). Segundo Nepomuceno (2005), a profissionalização trazida por Chitãozinho & Xororó foi determinante para que o gênero adentrasse meios de comunicação de maior alcance.

Em 1987, os paranaenses já viajavam com um *staff* de 28 pessoas, pelo menos 15 músicos no palco, 300 refletores, quatro canhões de luz, dois caminhões para transportar cenário e iluminação (NEPOMUCENO, 2005, p.200).

Apesar da inovação na estrutura, nos discos os modernos balanços ainda disputavam espaço com gêneros antigos como rancheiras e guarânicas. A influência americana só se tornaria predominante como estética musical no final dos anos 80 e início dos anos 90. Nos discos de Chitãozinho & Xororó, por exemplo, na primeira metade da década de 80 mais da metade das músicas eram subgêneros mexicanos e paraguaios, o primeiro LP da dupla em que as músicas sob influência do pop, rock e *country* são maioria foi *Meu Disfarce*, de 1987. O mesmo pode ser observado em Chrystian & Ralf, que só adotou de vez esta estética musical em 1992, no disco *Chrystian & Ralf Vol.8*. Além disso, também foi nesse período que estouraram músicas como “Entre tapas e beijos” (1989) de Leandro & Leonardo, “É o amor” (1991) de Zezé di Camargo & Luciano e “Evidências” (1990) de Chitãozinho & Xororó, todas com elementos musicais norte-americanos, principalmente de influência do rock e/ou do *country*. Esta influência americana pode ser observada nas frases distorcidas das guitarras ou nos arranjos de teclado e levadas de bateria e baixo. Portanto, a partir dos anos 90 os subgêneros paraguaios e mexicanos se tornam exceção nos discos sertanejos e a estética *pop-rock-country* torna-se a principal referência não só nos arranjos, mas no figurino, nos locais de performance e nas letras, assim como veremos a seguir.

Por este motivo, diferentemente de Martha Ulhôa, não atribuo o início do período “música sertaneja romântica” aos anos 60, pois, apesar de a influência norte-americana, principal característica deste período, ter se iniciado nos anos 60 e 70, a fusão destes gêneros só se apresentaria de forma incisiva ao final dos anos 80 e início dos anos 90.



### 3.4.1 REGIÃO DE ORIGEM

Dentre alguns dos artistas mais reconhecidos desta época estão Chitãozinho & Xororó, Chrystian & Ralf, Edson & Hudson, Leandro & Leonardo, Roberta Miranda, João Paulo & Daniel, Zezé di Camargo & Luciano, Matogrosso & Mathias, Gian & Giovani, Bruno & Marrone, João Mineiro & Marciano, Rionegro & Solimões, Cleiton & Camargo e Rick & Renner. Diferentemente dos períodos anteriores, em que a maioria absoluta dos artistas era paulista, nesta fase a origem se divide majoritariamente entre o estado de São Paulo e Goiás, entretanto, artistas deste gênero também se originam em outros estados. Ao observar o local de nascimento dos vinte e sete músicos citados, nota-se que dez deles nasceram no estado do Centro-Oeste enquanto oito são paulistas. Os outros nove dividem-se entre quatro mineiros, dois paranaenses, um tocantinense, um brasiliense e uma paraibana. A importância de Goiás no período romântico está além da quantidade de artistas nascidos no estado, ela também se justifica por ser o local onde nasceram duas das duplas mais famosas deste período, Zezé di Camargo & Luciano e Leandro & Leonardo.



**Mapa 3 Local de nascimento de alguns dos artistas do período romântico**

**Goiás:** Leandro & Leonardo, Zezé & di Camargo & Luciano; Chrystian & Ralf, Bruno & Marrone, Cleiton & Camargo **São Paulo:** João Paulo & Daniel, Gian & Gioani, Edson & Hudson, Marciano (da dupla João Mineiro & Marciano), Matogrosso (da dupla Matogrosso & Mathias); **Minas Gerais:** Rionegro & Solimões, João Mineiro (da dupla João Mineiro & Marciano), Mathias (da duplas Matogrosso & Mathias); **Paraná:** Chitãozinho & Xororó; **Tocantins:** Rick (da dupla Rick & Renner); **Paraíba:** Roberta Miranda; **Distrito Federal:** Renner (da dupla Rick & Renner)

O motivo para o crescimento do número de artistas goianos nesse período não foi esclarecido neste trabalho, no entanto o estado de Goiás faz parte da região caipira, centro-sul do país que envolve os estados de São Paulo, Minas Gerais, norte do Paraná, Goiás, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul

[O caipira] E seu uso denota uma região específica do país e que, desde o século XVIII, havia se constituído num importante pólo da economia do Brasil: a área de centro-sul (interior de São Paulo, Minas Gerais, centro e sul de Mato Grosso e sul de Goiás), cuja colonização ocorrera a partir de São Paulo. Na primeira metade do século XX, o norte do Paraná seria incluído nesta área (OLIVEIRA, 2009, p. 177).

Mesmo não dando origem a maioria dos artistas sertanejos neste período, assim como nos períodos anteriores, a importância de São Paulo não pode ser negligenciada. Roberta Miranda, por exemplo, apesar de ser paraibana, já vivia em São Paulo desde os oito anos de idade. Já o goiano Zezé di Camargo, foi tentar a carreira na maior cidade do país em 1987, ainda sem Luciano, o mesmo que fizeram Rick & Renner após lançarem o primeiro disco. Leandro & Leonardo no início da

carreira também viajavam constantemente para a capital paulista a procura de um contrato. A importância da cidade de São Paulo em vários momentos distintos da música sertaneja é o que justifica a autora Rosa Nepomuceno ter chamado a capital de “meca da música sertaneja”.

### 3.4.2 LOCAIS DE ATUAÇÃO ARTÍSTICA E MIDIÁTICA

No período romântico o sertanejo finalmente sai dos circos e alcança palcos com grandes estruturas, programas de TV, temas de novela e rádio FM. Chitãozinho & Xororó foram os responsáveis por abrir essa trilha de grandes *staffs* e equipamentos de som, a partir de 1977, quando José Homero Bettio passou a ser produtor da dupla e pressionou a gravadora Copacabana para melhorar a produção dos discos. A parceria com o novo produtor possibilitou mais verba e qualidade nos discos, além disso, Zé Bettio, pai de José Homero Bettio, usava sua influência no rádio para popularizar a dupla (ALONSO, 2011, p.269). O sucesso dessa parceria veio em 1982 com 1,5 milhão de cópias vendidas do disco *Somos Apaixonados* que trazia “Fio de cabelo”, uma guarânia que abriu caminho para toda uma nova geração de artistas investirem em carreiras mais profissionais, com grandes equipes e estruturas.

Também foi nesse período que a música sertaneja alcançou outros grupos sociais, antes distantes do gênero, sobretudo através das rádios FM's e da televisão. Segundo Allan de Paula Oliveira, até os anos 70 a música sertaneja era quase restrita às rádios AM, alcançando especialmente um público menos favorecido economicamente, que se identificava com as raízes rurais, mesmo morando na cidade grande. Isto se modifica na década de 80 e principalmente na década de 90

Assim, se as gravações das duplas dos anos 70, como Leó Canhoto e Robertinho ou Milionário e José Rico, eram veiculadas por rádios AM para um público da periferia dos grandes centros urbanos, “O Fio de Cabelo” e, principalmente, “Entre Tapas e Beijos”, passaram a ser veiculados por FMs. Neste sentido, Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo e outras duplas, conseguiram uma penetração em grupos sociais até então afastados da música sertaneja (OLIVEIRA, 2009, p. 316).

Já na televisão o principal símbolo do advento midiático sertanejo foi o programa *Amigos*, um especial de fim de ano da TV Globo apresentado pelas duplas Chitãozinho & Xororó, Zezé di Camargo & Luciano e Leandro & Leonardo, que foi

exibido de 1995 a 1998. Além do *Amigos*, o gênero ganhou projeção ao ser incluído em trilhas de novela do horário nobre como *Rei do Gado (1996-1997)*, que contou com um tema de abertura de Teddy Vieira, compositor de grandes sucessos sertanejos como “O menino da porteira”, além de temas de Chitãozinho e Xororó, Chrystian & Ralf, João Paulo & Daniel e Leandro & Leonardo. Outras novelas do final dos anos 80 e da década de 90 também continham música sertaneja em sua trilha sonora, tais como *Tieta*, *Barriga de Aluguel*, *Pacto de Sangue*, *Meu bem meu mal*, *Pedra sobre pedra*, entre outras (ALONSO, 2011b). As duplas sertanejas também eram frequentadoras assíduas de programas de grande audiência, como os dominicais *Domingão do Faustão*, da Rede Globo e *Domingo Legal*, do SBT.

Além da TV e do rádio, as festas de rodeio e as feiras agropecuárias foram importantes locais de atuação dos artistas dessa época, sejam os consagrados ou os de início de carreira. Naquele tempo, afirma Nepomuceno

Ser aclamado na Festa de Peão Boiadeiro de Barretos ou de Americana, no Jaguariúna Rodeio Festival, ou ainda no festival Cowboys do Asfalto, de Goiânia, representa, para os artistas consagrados, a reafirmação da realeza, e para os emergentes, a chance de ouro de estourar (NEPOMUCENO, 2005, p. 217).

Oliveira acrescenta que os rodeios dos anos 90 foram importantes para a construção de uma nova imagem do interior

A emergência dos rodeios atualizou diversos elementos pelos quais o caipira era representado, dando novos sentidos para categorias como “interior”, “sertanejo”, “caipira”, “boiadeiro”. Este último tem sua matriz simbólica substituída: ao invés do tropeiro, retratado em diversas canções da música sertaneja nos anos 40 e 50, e construído em torno da idéia de “viagem”, o rodeio trouxe a figura do “peão”, próxima simbolicamente da figura do “cowboy” (popularizada pelo cinema americano desde os anos 50), e construída não mais em torno do mito da viagem de descoberta, mas em relação a concepções como “honra”, “coragem”, “intrepidez” (OLIVEIRA, 2009, p. 317).

O estilo *cowboy* pode ser observado também no figurino destas duplas, como veremos a seguir.

### 3.4.3. INDUMENTÁRIAS

Se no período anterior era difícil encontrar regularidade no figurino dos artistas, que variava desde o estilo Jeca Tatu ao de mariachis, no sertanejo romântico dos

anos 90 a indumentária é mais homogênea. Seguindo um estilo *cowboy*, as duplas trocaram os chapéus de palha pelos de boiadeiro ou pelos cabelos compridos, e substituíram as camisas estampadas pelas sociais ou jaquetas e coletes de couro ou jeans. As calças justas também compunham o figurino, frequentemente apertadas por cintos de grandes fivelas com observa-se nas figuras a seguir.



Figura 15 Leandro & Leonardo  
Fonte: uai.com.br

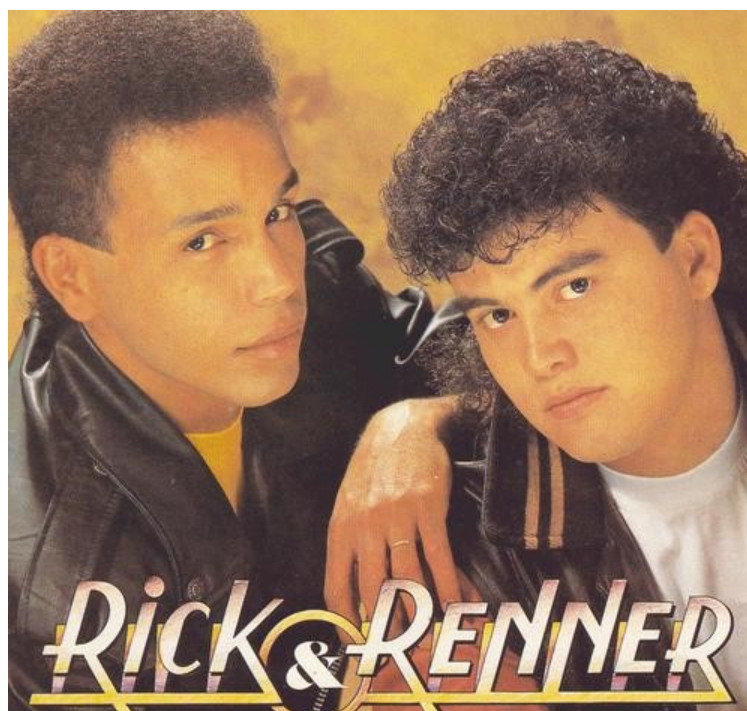


Figura 14 Rick & Renner 1994  
Fonte: pt.wikipedia.org



Figura 16 Zezé di Camargo & Luciano

Fonte: purepeople.com.br

Nas imagens, diferentemente da maioria dos artistas das fases anteriores, é possível perceber uma intenção de sensualidade, seja através dos olhares fixos de Rick & Renner fitando o público, ou com a pose de Leandro & Leonardo. De fato, nesse período alguns artistas receberam o status de galãs e usavam o artifício da sedução também nas apresentações, “com movimentos sensuais, Luciano, especialmente, sepultou de vez a imagem do sertanejo preso ao microfone com sua viola (NEPOMUCENO, 2005, p. 210)”. O aspecto libidinoso também é encontrado nas letras de algumas músicas.

#### 3.4.4 TEMÁTICA E CARACTERÍSTICAS MUSICAIS

Assim como observado nas fases anteriores, o sertanejo romântico acrescentou aos arranjos instrumentos característicos dos gêneros musicais sob os quais foi influenciado. Da música country americana, por exemplo, foi importado o

*pedal steel guitar*<sup>27</sup>, que pode ser observado nas músicas “Festa de rodeio” e “Não aprendi dizer adeus”, ambas gravadas por Leandro & Leonardo, e em “No dia em que saí de casa” e “Dou a vida por um beijo”, gravadas por Zezé di Camargo & Luciano. O mesmo aconteceu com o banjo e o violino, exemplificados respectivamente por “Bailão de peão”, de Chitãozinho & Xororó e “Briga de salão”, de Edson & Hudson. O violino já era bastante utilizado no período de influência paraguaia e mexicana, mas no naipe de cordas, a novidade então é o instrumento utilizado de maneira solo. Já do pop incorporou-se principalmente os coros, como os da música “Estou apaixonado” e “Dois corações e uma história”, de João Paulo & Daniel e Zezé di Camargo & Luciano respectivamente. Do rock surgiram as guitarras elétricas, que já faziam parte de algumas músicas da fase anterior, contudo no sertanejo romântico, além de serem mais presentes através de introduções e solos, elas apresentam uma característica peculiar, as “dobras” de guitarras, isto é, duas guitarras harmonizando uma melodia a duas vozes. Isto pode ser observado em “Entre tapas e beijos”, de Zezé di Camargo & Luciano e “Cabelo loiro”, gravada por Matogrosso & Mathias.

Com relação à harmonia, o sertanejo romântico, em grande medida, não se restringe aos graus I, IV e V, frequentemente utiliza-se outros graus da escala, principalmente o II e o VI. Algumas músicas contêm acordes de empréstimos modais e/ou acordes com notas de extensão como sétimas, sextas e nonas, a exemplo de “Evidências” e “Falando as paredes”, gravadas por Chitãozinho & Xororó. Além disso, mantém-se a grande predominância de músicas em modo maior e uma característica que emerge nessa fase é a elevação da tonalidade, geralmente meio ou um tom, na parte final da música, como “Faz mais uma vez comigo” e “Passou da conta”, ambas gravadas por Zezé di Camargo & Luciano. Outras características desse período são as métricas quaternárias simples e as formas introdução-verso-refrão. Na música caipira a maioria das músicas tinha estrutura estrófica, já na segunda fase surgem algumas estruturas de introdução-verso-refrão, mas é no período romântico em que esta forma musical de fato ganha força e se torna predominante.

O tema das letras são essencialmente casos amorosos, muitas vezes melodramáticos, o que justifica o termo “romântico” para denominar o período.

---

<sup>27</sup> Instrumento similar à guitarra havaiana, porém maior e fixo ao chão com pedais que modificam os parâmetros do som.

Normalmente são efusivas declarações de amor ou lamentos por romances fracassados, como na letra que transcrevemos a seguir

### **Deixa eu te amar**

**(Edson e Hudson)**

*Amor sincero tenho dentro de mim  
Pra te dar, é só você querer e arriscar  
Pois não é ilusão, nem tampouco atração  
É mais forte do que pode pensar  
Não sabe o quanto já sofri por amor  
Conheço bem essa dor que destrói  
E causa insegurança demais  
Pra você superar, tem que uma chance se dar  
E não ter medo de se apaixonar  
Deixa eu te amar.*

Também são comuns temas que além do romance envolvem um caráter libidinoso às letras, como as músicas “Transa comigo” (ver transcrição abaixo) e “Sabor de mim”, gravadas por Leandro & Leonardo (Alonso, 2011, p.486).

### **Transa comigo**

**(Leandro & Leonardo)**

*Fica comigo, me chama de amigo  
E diz que não vai se casar  
E nem pensa nisso, não quer compromisso  
Que o lance dela é só namorar  
Mas morde o meu beijo com tanto desejo  
Que eu chego a pensar que é paixão  
Ela transa comigo, mas foge do meu coração*

Outro assunto recorrente que inspirou vários sertanejos dos anos 90 foram as festas, sobretudo as festas de peão de boiadeiro, cujas letras refletiam um dos locais de atuação das duplas neste período. Alguns exemplos são “Mexe mexe” de Leandro



& Leandro, “Festa de peão”, de Rionegro & Solimões e “Bailão de peão”, gravada por Chitãozinho & Xororó, como se vê no trecho transcrito abaixo.

**Bailão de peão**

**(Chitãozinho & Xororó)**

*É bailão, é rodeio*

*Festa de peão*

*Também tô no meio*

*É bailão, é rodeio*

*Festa de peão*

*Também tô no meio*

#### 3.4.5. SUBGÊNEROS: MÚSICA SERTANEJA ROMÂNTICA

Diferente do que acontece nas duas fases anteriores, neste período a classificação das canções em subgêneros se torna pouco comum nos discos. De acordo com Gustavo Alonso (2011) isso acontece porque a música sertaneja, a exemplo do que havia acontecido com a Bossa Nova e a MPB, adquire autonomia enquanto gênero musical, o que torna desnecessário qualificá-la em “guarânia”, “rasqueado” e etc (ALONSO, 2011, p. 264). O autor afirma que no meio sertanejo a classificação em subgêneros das canções foi abandonada em consequência do sucesso da canção “Fio de cabelo”, contudo vimos que Leo Canhoto & Robertinho já havia feito o mesmo em 1973. Portanto, além da autonomia referida por Gustavo Alonso, existe a possibilidade de que o abandono das classificações tenha se tornado inviável na medida em que a fusão entre música sertaneja e *pop-rock-country* gerou um gênero híbrido ao qual os adjetivos não se adequavam completamente. O fato de a dupla Leo Canhoto & Robertinho variar as nomenclaturas para este estilo musical, tais como “iê iê iê”, “ritmo jovem” e “jovem”, pode exemplificar a dificuldade de definição deste novo gênero, tendo esta dupla por fim abandonado tal prática.

A influência do *rock* e do *country* nesta fase pode ser observada não só nos arranjos de músicas inéditas, mas através de versões que duplas sertanejas fizeram

para músicas consagradas de artistas como Eric Clapton<sup>28</sup>, Berlin<sup>29</sup>, Billy Ray Cyrus<sup>30</sup>, Bee Gees<sup>31</sup> e The Beatles<sup>32</sup>, assim como ocorrera com às versões de guarânicas e rancheiras feitas no período anterior.

### 3.5 CONTINUIDADES E RUPTURAS

Observa-se entre a música caipira e o período de influência paraguaia e mexicana algumas características que se mantiveram, tais como o interior paulista como principal local de nascimento dos artistas, o circo e o rádio como os principais locais de atuação, a harmonia e, em menor medida, a indumentária. A ruptura entre os dois períodos está na incorporação de subgêneros paraguaios e mexicanos, conseqüentemente com uma mudança de instrumentação e de temática, o que resultou em embates sobre a autenticidade desse novo estilo conforme visto no primeiro capítulo. Já entre o período de influência paraguaia e mexicana e o sertanejo romântico as rupturas são perceptíveis em todos os aspectos levantados neste capítulo. Isto significa que entre as décadas de 80 e 90, a música sertaneja passou por transformações mais significativas do que havia sofrido durante os seus quase 60 anos anteriores de história no mercado fonográfico.

Entre os anos 80 e 90 a música sertaneja finalmente sai dos circos e alcança a grande mídia, tocando nas principais rádios e programas televisivos do país, o público aumenta consideravelmente e os shows se tornam grandes espetáculos, contando com grandes equipes e estruturas. Além disso, o protagonismo do estado de São Paulo como berço dos artistas sertanejos começa a ser disputado por Goiás, sendo que este último é o estado natal da maioria dos artistas deste período utilizados como base para este capítulo, não ignorando a presença de artistas oriundos de outros estados. Na indumentária, a figura do *cowboy* se torna hegemônica em meio ao figurino mais variado do período de influência paraguaia e mexicana e a harmonia

---

<sup>28</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=qX0kAS0boD0>

<sup>29</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=HXxIKQM-ngw>

<sup>30</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=-oMVdLBw5ps>

<sup>31</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=w0JgoKjY-1o>

<sup>32</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=cIIvGQv\\_Yjo](https://www.youtube.com/watch?v=cIIvGQv_Yjo)

utiliza com mais frequência outros graus do campo harmônico, além de adotar de vez a estruturação em introdução-verso-refrão. A seguir analisaremos aspectos do sertanejo universitário, período sequente ao sertanejo romântico.

## 4 SERTANEJO UNIVERSITÁRIO: APONTAMENTOS HISTÓRICOS, ESTRUTURAIS, SONOROS E TEMÁTICOS

### 4.1 PROBLEMATIZAÇÕES REFERENTES AO ADJETIVO “UNIVERSITÁRIO”

Atualmente, já com quase duas décadas desde os primeiros movimentos do novo sertanejo, o termo “sertanejo universitário” ainda é utilizado amplamente para denominar a nova geração de artistas do gênero e, mesmo que não soe adequado aos ouvidos de muitos artistas e críticos, ainda não se avista um termo substituto, pelo menos não dentro da grande mídia. O termo “universitário”, segundo Brian Requena (2016, p. 24), despontou no início dos anos 2000 como tentativa de comercializar um novo produto, para se criar uma espécie de nova embalagem, mais atrativa ao público jovem, para um gênero antigo e muitas vezes associado ao mau gosto e às gerações mais antigas. A fórmula deu certo, pois foi sob este rótulo que alguns artistas despontaram nacionalmente.

Entretanto, logo depois desta ascensão o termo se tornou pejorativo, principalmente na perspectiva de críticos e artistas veteranos fazendo com que muitos dos novos artistas não quisessem ter seus nomes associados a esta definição (REQUENA, 2016, p.24). O mal-estar com o termo é uma constante não só entre a maior parte das duplas, mas também entre produtores e escritores. César Menotti, apesar de fazer parte de uma das duplas pioneiras do novo estilo, diz que sua dupla nunca utilizou esse termo

A gente apenas não se utilizava do rótulo, apesar de achar que nós tivemos uma importância e que foi importante pra gente também, já que o público universitário foi o que nos divulgou no começo da carreira. Mas era um rótulo que a gente não usava, como outras duplas usavam, de repente de fazer uma festa e falar: “sertanejo universitário de fulano e ciclano”. A gente nunca usou isso até porque a gente sempre teve a convicção de que o rótulo era passageiro, mas o sertanejo era pra sempre<sup>33</sup>.

Fabiano acrescenta à afirmação do parceiro de dupla que

No começo soava pejorativo, soava. Só que a gente nunca importou com isso porque independente de ser universitário, de ser sertanejo moderno, de ser

---

<sup>33</sup>César Menotti em entrevista ao Blognejo, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bzg1iyi03GU>

medalhão, o nosso jeito de cantar sempre foi um só, nós não mudamos por causa do rótulo, nós continuamos a mesma coisa<sup>34</sup>.

Esta perspectiva de que o termo surgiu posteriormente e não interferiu na característica da própria música é compartilhada por Victor Chaves, da dupla Victor & Leo, também ponderando um possível constrangimento com o adjetivo

Não é que me incomoda, apenas não carregamos esse sufixo. Começamos a criar nosso estilo há 23 anos. Não dá para aceitar um rótulo que alguém resolveu nos impor com anos e anos de estrada. Até tentaram chamar o nosso som de sertanejo universitário, porque era algo novo e que atraía gente de todos os gostos e idades. Mas negamos o rótulo, uma vez que isso limitava o quão expansivo era nosso estilo. Outros tomaram para si a ideia e assim foi. Nunca falamos sobre isso com nenhum colega (Victor Chaves em entrevista a REQUENA, 2016, p. 25)

Até mesmo o pesquisador Brian Requena (2016) não acredita que o adjetivo “universitário” delimite a música sertaneja esteticamente e prefere não adotar o termo em seu trabalho

[...] o sufixo universitário deve ser lido como um mero marcador mercadológico e não como um definidor musical-estético desses novos artistas. Portanto, sugiro a denominação genérica de *nova música sertaneja* para análise sociológica (REQUENA, 2016, p. 22) .

Já João Bosco, que forma dupla com Vinícius, se mostra menos resistente à associação com o adjetivo “universitário”, segundo ele “Não nos incomodamos por sermos vistos como precursores deste movimento porque isso faz parte da nossa história”<sup>35</sup>. Esta afirmação é confirmada pelo parceiro de dupla, Vinícius, que se diz muito feliz por serem considerados os pais do sertanejo universitário<sup>36</sup>. Na biografia encontrada no site oficial da dupla, João Bosco & Vinícius são associados ao termo algumas vezes: “[...] no ano seguinte, lançaram ‘João Bosco e Vinicius’, trabalho homônimo que os levou a consolidar o nome entre os principais dessa turma inicial de sertanejo universitário”.

Dentre os que se confortam com o rótulo e os que preferem se distanciar dele, há também aqueles que acreditam que o “sertanejo universitário” existiu no início dos anos 2000, mas que atualmente esse termo não define o sertanejo atual. Numa entrevista em 2010, feita pelo escritor e crítico de música sertaneja Marcão do Blognejo com Dudu Borges, um dos principais produtores musicais do gênero, Dudu mostra constrangimento ao utilizar a expressão “sertanejo universitário” e sinaliza aspas com os dedos na altura da cabeça, sendo seguido da afirmação de Marcão de

<sup>34</sup>Fabiano em entrevista ao Blognejo, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bzgj1iyi03GU>

<sup>35</sup>Em entrevista ao Análaga, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4D71CUYNBQ8>

<sup>36</sup>Em entrevista ao Blognejo, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=deXgEI7YMeM>

que “universitário na verdade *ta* acabando”. Dudu completa mais enfático: “Acabou!”, e corrige a expressão para “sertanejo moderno”. Esse trecho da conversa, embora muito pequeno, sinaliza a insatisfação com o termo, mas ao mesmo tempo demonstra certa dificuldade para encontrar alternativas de nomenclatura, sendo preciso recorrer a ele ainda que acompanhado por *aspas*. Afirmar que o sertanejo universitário acabou significa reconhecer que ele tenha existido em algum momento, portanto não é uma total negação do termo, mas uma interpretação de que ele não seja mais apropriado.

Aparentemente a insatisfação dos dois envolvidos nesta conversa diz respeito à autonomia que o sertanejo adquiriu do público universitário nos anos subsequentes à primeira metade dos anos 2000. Nas últimas décadas o sertanejo tomou conta das rádios e da televisão, além de ter se tornado o gênero com mais shows fechados no país, um sucesso nunca alcançado pelo gênero. Em 2018, por exemplo, apurando as plataformas YouTube, Spotify, Deezer e rádios (BARROS, 2018), seis das dez músicas mais tocadas no país eram sertanejas. Portanto, o público universitário tornou-se quase irrisório para um gênero tão massivo, o que poderia justificar a afirmação de Dudu Borges de que o sertanejo universitário teria acabado.

Outros artistas e críticos interpretam o “universitário” sendo referente à formação dos próprios músicos, ou seja, o novo estilo seria formado por músicos que eram estudantes universitários, tais como João Bosco & Vinícius e Fernando & Sorocaba. Mas esta interpretação também é frequentemente utilizada para não se reconhecer um sertanejo universitário, segundo afirma, por exemplo, o cantor Luan Santana: “Mas eu nem entrei na faculdade e me falaram que eu era sertanejo universitário, nem cheguei a fazer faculdade (SILVA, 2018, p. 63)”.

Observa-se que o termo “sertanejo universitário” apresenta uma espécie de paradoxo, se por um lado ele causa constrangimento à maior parte dos envolvidos no segmento, por outro ele adquiriu popularidade para representar a geração mais nova de sertanejos, sendo difícil encontrar um termo substituto, o que faz com que ele seja utilizado pelos próprios descontentes com a nomenclatura. Esta popularidade do termo justifica nossa escolha neste trabalho por utilizar “sertanejo universitário” para definir o estilo que emerge no início de 2000 até os dias atuais, contudo, não desconsideramos as possíveis contradições deste termo.

Também justifica a escolha pela utilização do termo neste trabalho a interpretação de que a nomenclatura surge de um determinado contexto e público (universitários), mas adquire autonomia com o passar dos anos, passando assim a representar o estilo de maneira mais ampla, não se limitando apenas à sua recepção entre jovens universitários. Sendo assim, a denominação possivelmente surge baseada no público dos artistas sertanejos do início do século XXI e aparentemente como uma estratégia de marketing, mas com o tempo o termo “sertanejo universitário” adquire estabilidade sob outros aspectos como temática, timbre, arranjos, figurino e subgêneros. Desde o início dos anos 2000, quando recebeu a alcunha de universitário, até os dias atuais, não parece ter havido ruptura significativa com relação a estes aspectos que permitisse outra denominação, portanto não consideramos o termo anacrônico, ele apenas adquiriu autonomia para que representasse características que ultrapassam o aspecto ao qual se referia inicialmente (o público), estas características serão exploradas a seguir.

#### 4.2 APONTAMENTOS SOBRE A ORIGEM DO SERTANEJO UNIVERSITÁRIO

É difícil precisar quando o termo “universitário” foi anexado ao gênero sertanejo para denominar a geração de artistas do início do século XXI, tampouco quem foi o primeiro a utilizá-lo. Acredita-se que este adjetivo tampouco tenha sido criado pelos artistas, mas pela mídia como uma estratégia de marketing para conquistar o público jovem (REQUENA, 2016). Contudo, é possível compreender o contexto no qual esse estilo surge, bem como os acontecimentos e artistas que foram determinantes para que este estilo sertanejo se constituísse e recebesse tal rótulo.

Destaco quatro eventos que contribuíram para que o gênero adquirisse novos padrões estéticos e se tornasse tão popular entre o público universitário: 1) as duplas César Menotti & Fabiano e João Bosco & Vinícius como referências, 2) as gravações caseiras ou piratas, 3) o disco *Acústico* de Bruno & Marrone e 4) a influência do Grupo Tradição.

#### 4.2.1 CÉSAR MENOTTI & FABIANO E JOÃO BOSCO & VINÍCIUS: AS DUPLAS PRECURSORAS DO SERTANEJO UNIVERSITÁRIO

“Essa próxima canção a gente queria oferecer a todos os universitários que estiverem presentes aqui hoje. Essa é *pra* vocês!”. Esta fala, dita pelo cantor César Menotti, antecedeu a canção “Espera na janela”, em uma releitura para este *hit* da banda Cogumelo Plutão feita pela dupla César Menotti & Fabiano para o disco *Palavras de Amor*, gravado ao vivo no Café Cancun de Belo Horizonte em 2005. Neste disco, além da canção da banda de rock de Brasília, estiveram outras releituras de grandes nomes da música sertaneja, tais como Zezé di Camargo & Luciano, Chrystian & Ralf, Trio Parada Dura, Tião Carreiro e Tonico & Tinoco, além de músicas inéditas da dupla como “Caso marcado” e “Leilão”.

Naquele momento César Menotti & Fabiano ainda não tinham conhecimento de que esta relação com o público universitário daria início a uma nova fase do gênero musical sertanejo, aqueles rearranjos de clássicos sertanejos faziam sucesso entre os jovens da região da capital mineira e assim a dupla mantinha um público fiel na noite de BH, mas ainda sem a dimensão do impacto daquele disco. César Menotti, em entrevista ao *Blognejo*, conta que a ideia ao gravar *Palavras de Amor* era registrar o que eles já tocavam na noite

Foi um pensamento que eu tive de registrar aquilo que tava dando certo. Pô, se essas pessoas estão gostando, se a moçada *ta* lotando a casa, nós temos que registrar isso aqui, isso aqui tem que ficar guardado. Até porque a gente tinha feito um cd nos moldes tradicionais e não tinha dado certo. O que o pessoal *ta* gostando? É vir pra noite, ver a gente tocar as modas, cantar, às vezes tocava de um jeito mais pop, né, menos tradicional, e gravamos exatamente o que a gente já *tava* fazendo há mais de um ano na noite de Belo Horizonte<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup>Em entrevista para o *Blognejo*, acesso em <https://www.youtube.com/watch?v=bzg1iyi03GU&t=1659s>





Figura 17 Disco Palavras de Amor, de César Menotti & Fabiano

Fonte: [www.mercadolivre.com.br](http://www.mercadolivre.com.br)

Devido ao sucesso do disco *Palavras de Amor* e o seu alcance no meio universitário, a dupla César Menotti & Fabiano é apontada como uma das precursoras do sertanejo universitário, nome pelo qual ficou conhecido o sertanejo surgido a partir de meados dos anos 2000. Porém este pioneirismo é dividido com a dupla do Mato Grosso do Sul João Bosco & Vinícius. Simultaneamente as duas duplas faziam um trabalho semelhante, mesmo sem haver comunicação entre elas no início e estando em estados diferentes do país.

A dupla João Bosco & Vinícius não só fazia sucesso entre os universitários, assim como César Menotti & Fabiano, mas também sua formação pertencia a este universo, sendo que João fazia Odontologia e Vinícius, Fisioterapia, ambos em Campo Grande. A dupla conta que antes de se mudarem para a capital do estado eles já cantavam no interior de Mato Grosso do Sul, na região de Coxim, cidade onde nasceram. O público do interior que a dupla conquistou com essas apresentações também se mudou para a capital para fazer faculdade e passou a frequentar o bar na capital em que João Bosco & Vinícius se apresentavam, fazendo com que, de acordo

com o próprio João Bosco, o primeiro público fiel da dupla tenha sido os universitários<sup>38</sup>.

Semelhante ao que fizeram César Menotti & Fabiano no disco *Palavras de Amor*, João Bosco & Vinícius lançaram em 2002 o cd *Acústico no Bar*, que também se tratava de uma gravação ao vivo que incluía clássicos sertanejos de artistas como Trio Parada Dura, Gian & Giovani e Zezé di Camargo & Luciano, mas também músicas inéditas da dupla como “Quero provar que te amo”. Ao ser perguntado sobre qual foi a dupla pioneira, Fabiano, que faz dupla com César Menotti, diz que o reconhecimento a nível nacional da dupla mineira veio antes, porém afirma nunca ter havido disputa sobre quem estaria à frente do sertanejo universitário, até mesmo porque eles mesmos não tinham conhecimento de que isto se tornaria uma nova fase do gênero

Foi tudo na mesma época, o João Bosco & Vinícius lá no Mato Grosso do Sul e a gente em Minas Gerais. Não teve esse negócio de disputa, eu acho que a gente foi privilegiado por ter conseguido que a mídia abrisse as portas primeiro para a gente a nível nacional [...] Então nunca teve esse negócio de ‘ah, quem vai encabeçar esse negócio de sertanejo universitário?’, até porque a gente nem sabia que iria se chamar universitário, os jornalistas que criaram isso e soltaram.<sup>39</sup>

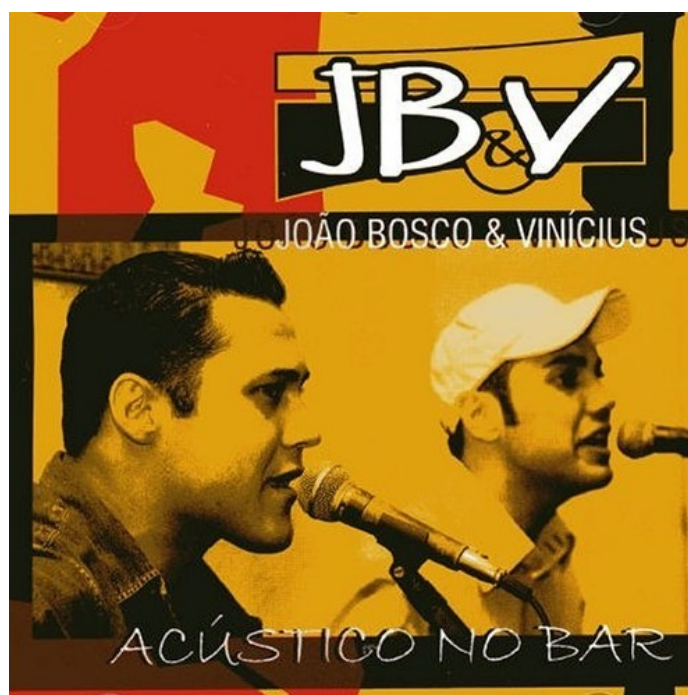


Figura 18 Disco *Acústico no Bar*, de João Bosco & Vinícius  
Fonte: bemsertanejo.net

<sup>38</sup> Em entrevista ao *Blognejo*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3hBThoD8-go&t=823s>

<sup>39</sup> Em entrevista ao *Blognejo*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bzq1iyi03GU&t=423s>

Embora haja dúvida sobre qual das duas duplas tenha sido a primeira no movimento universitário, o fato é que a ideia havia dado certo e outras duplas começaram a despontar em outros estados do país com propostas parecidas e buscando atingir um público jovem e urbano. A dupla goiana Jorge & Mateus, por exemplo, admite que o primeiro disco que fizeram em 2006 foi praticamente uma cópia do que João Bosco & Vinícius haviam feito, com clássicos sertanejos e músicas próprias, segundo Mateus o *Acústico no Bar* de João Bosco & Vinícius “puxou muita gente que não escutava sertanejo para o sertanejo”<sup>40</sup>. Outra semelhança entre os dois discos foi o formato amador de gravação, uma vez que este disco da dupla goiana foi gravado na garagem da casa do Mateus, estas gravações caseiras foram bastante recorrentes no sertanejo universitário.

#### 4.2.2 A IMPORTÂNCIA DAS GRAVAÇÕES CASEIRAS E DA PIRATARIA PARA O SERTANEJO UNIVERSITÁRIO

Os discos das duplas João Bosco & Vinícius e César Menotti & Fabiano, reconhecidos como os pioneiros do sertanejo universitário, possuem uma notória diferença entre si: a qualidade das gravações. Enquanto, por um lado, César Menotti & Fabiano fizeram uma grande produção em *Palavras de Amor*, inclusive gravando um DVD, por outro, a dupla João Bosco & Vinícius sequer sabia que estava sendo gravada no dia da captação do *Acústico no Bar*, e este disco foi comercializado principalmente através de gravações piratas. Bruninho, da dupla Bruninho & Davi, conta que na época de sucesso do disco caseiro de João Bosco & Vinícius, ele trabalhava como camelô e o *Acústico no Bar* era sucesso de vendas

Eles foram fazendo aquilo que eles acreditavam, eu vi o comecinho com um cd que era ruim demais, era ruim demais. Eu trabalhava no camelô de um amigo meu no final do ano vendendo cd pirata na época. Toda minha grana que eu ganhava eu comprava cd do João Bosco & Vinícius pra revender porque vendia muito<sup>41</sup>

Essas gravações caseiras e cópias piratas foram importantes para vários artistas sertanejos do início dos anos 2000, pois alguns discos tinham enorme

---

<sup>40</sup>Em entrevista ao *Bem Sertanejo*, disponível em <https://globoplay.globo.com/v/3510162/editorial/8450bbb2-6965-410b-bcd5-da9a1089cd28/>

<sup>41</sup>Em entrevista ao Análaga, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4D71CUYNBQ8>

circulação entre camelôs e alguns artistas devem muito do início de suas carreiras às gravações piratas, a exemplo de Eduardo Costa. O cantor mineiro conta em entrevista que um amigo que estava prestes a produzir um disco pediu que Eduardo enviasse algumas de suas composições para ele, a fim de que algumas destas músicas pudessem compor o repertório de gravações do amigo. Eduardo então enviou um disco com baixa qualidade de gravação e que de alguma maneira foi parar nos camelôs de Goiânia, em cópias piratas que traziam na capa fotos de Zezé di Camargo ou Leandro & Leonardo, como se fossem músicas destes artistas. Este disco fez com que Eduardo Costa começasse a ficar conhecido em Goiás e no Triângulo Mineiro e foi o início da carreira do artista<sup>42</sup>.

O cantor Luan Santana também ganhou reconhecimento de maneira independente, e de certa forma orgânica, ao realizar uma gravação de um show de maneira caseira que acabou viralizando na internet<sup>43</sup>. Portanto, embora a pirataria quase sempre tenha sido inimiga dos artistas, para o sertanejo universitário ela foi tida muitas vezes como aliada, sendo que sertanejos pirateavam e distribuíaam os seus próprios discos

O sertanejo foi um dos primeiros gêneros, atrás somente dos ritmos nordestinos, a perceber que as gravadoras já não eram mais tão indispensáveis para o sucesso comercial. O barateamento dos componentes de tecnologia permitiu que os artistas produzissem e custeassem seus próprios discos. Estava mais acessível também a compra de gravadores de CD's nos computadores domésticos. O músico sertanejo entendeu essa nova lógica fonográfica e tomou o mercado das gravadoras para si (REQUENA, 2016, p. 26)

A pirataria também foi fundamental para o lançamento de um disco importante para que o sertanejo universitário adotasse o formato acústico, como veremos a seguir.

#### 4.2.3 BRUNO & MARRONE E O FORMATO ACÚSTICO

---

<sup>42</sup>Em entrevista ao Programa do Porchat, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2IE2lyLPNO8>

<sup>43</sup>Para mais sobre a relação entre pirataria e música sertaneja consultar <https://universosertanejo.blogosfera.uol.com.br/2010/12/07/a-pirataria-que-fez-bem/>

Além do disco *Acústico no Bar* de João Bosco & Vinícius, outros discos repercutiram através das vendas clandestinas como *Matogrosso & Mathias – 25 anos* e *Victor & Leo Ao Vivo*, embora nem sempre fosse com o consentimento do artista. Também foi das gravações piratas que resultou um disco muito importante para a mudança estética musical trazida pelo sertanejo universitário. Em 1999 a dupla Bruno & Marrone se apresentou num programa da rádio Líder de Uberlândia de maneira acústica, somente com um violão e as duas vozes executando as músicas que eram pedidas pelo apresentador. Esta gravação se transformou num disco pirata, aparentemente sem o consentimento da dupla, e teve enorme sucesso de vendas, proporcionando sua projeção.

Nós estouramos através da pirataria. A pirataria ajudou a gente porque nós não conseguíamos apoio, os empresários tinham aquelas duplas que favoreciam, a gravadora, tal, o negócio... então a gente nunca foi prioridade. A gente teve que estourar pela pirataria e foi Deus que ajudou a gente<sup>44</sup>

Como resposta a esta repercussão, a dupla gravou no ano seguinte um disco oficial neste mesmo formato, *Bruno & Marrone Acústico*, o que na opinião de muitos artistas sertanejos, inclusive dos próprios, abriu as portas para que novas duplas dos anos 2000, como João Bosco & Vinícius e César Menotti & Fabiano, adotassem o formato acústico.



Figura 19 Disco Acústico, de Bruno e Marrone  
Fonte: [www.mercadolivre.com](http://www.mercadolivre.com)

Como vimos no capítulo anterior, visto que a fase romântica utilizava grandes bandas com coros, guitarras, teclados, sanfonas e bateria, os violões perdem o protagonismo que foi ocupado principalmente pelas guitarras. Para a dupla João Bosco & Vinícius este cd de Bruno & Marrone foi um divisor de águas, pois “Foram

<sup>44</sup>Marrone em entrevista ao Blognejo, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GbnHAADmuXg>



realmente eles que abriram as portas para fazer um sertanejo mais simples e objetivo, em que você ouve um arranjo de violão e o cara que *ta* começando a tocar consegue *tirar*”, afirma João Bosco, que ainda completa dizendo que se identifica com o desejo de levar para os discos o que eles conseguiriam entregar ao vivo. Já Vinícius acrescenta que “depois do Bruno & Marrone o acústico voltou a estar em evidência”<sup>45</sup>. Percebe-se, portanto, a influência do disco *Bruno & Marrone Acústico* para que novos artistas apostassem em apresentações e gravações mais simples e com instrumentação acústica.

#### 4.2.4 O GRUPO TRADIÇÃO COMO FORTE INFLUÊNCIA ESTÉTICA-MUSICAL PARA O SERTANEJO UNIVERSITÁRIO

As características sonoras do sertanejo universitário serão exploradas mais detalhadamente adiante neste capítulo, contudo, antes disso se faz necessário compreender algumas das influências destes novos artistas sertanejos. Além do disco *Bruno & Marrone Acústico*, que influenciou para que o sertanejo do início dos anos 2000 utilizasse principalmente este formato, outro grupo foi responsável por mudanças estéticas do gênero: o Grupo Tradição. Formado em Campo Grande, Mato Grosso do Sul, ficou famoso no final dos anos 90 tocando principalmente músicas de tradição gaúcha, dentre elas o vanerão ou batidão gaúcho. Porém, além destas o grupo também apresentava músicas sertanejas como “Boate azul” e “60 dias apaixonado” e a partir de 1999 passou a incorporar elementos de outros gêneros como o samba e o axé, o que mantinha os shows animados, uma de suas principais características; os integrantes corriam pelo palco e interagem com o público e entre si, por vezes com encenações e falas ensaiadas. O Grupo Tradição também é conhecido por ter dado notoriedade ao cantor Michel Teló, que a partir de 2009 lançou sua carreira solo e alguns anos depois estourou mundialmente o sucesso “Ai se eu te pegu”. Michel Teló conta sobre a mistura musical do Grupo Tradição

---

<sup>45</sup> Em entrevista ao Blognejo, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3hBThoD8-qq&t=609s>

No primeiro cd ao vivo do Tradição, a gente gravou em 99, chamei o Wlajones: “Wlajones, mete percussão ai, cara. Vamos botar uns negócios de axé mesmo, misturar mesmo”. Ai todo mundo meio assim, né: “ah, mas não mistura muito, mas não faz muito porque nosso público... nosso público...” Né? Sempre tem aquela preocupação, e nós descemos o porrete. Metemos timbal, surdo, repinique, lata, tudo de percussão que a gente podia pôr a gente colocou naquele disco. E ai realmente até a própria música gaúcha depois daquele disco mudou, né? Era bem campeira assim, vamos dizer, era bem regional, ai depois daquele disco do Tradição todas as bandas depois daquele disco colocaram percussão. E isso acho que o Tradição veio influenciando, né? Até a música sertaneja. O Bruno & Marrone logo depois daquele disco gravou “Credo em cruz/ Ave Maria” e ele falou “Oh, eu entreguei o disco pra minha banda, esse disco ao vivo, e pedi pra eles copiarem: ‘eu quero igualzinho isso aqui’”. Então foi influenciando o som do pessoal do sertanejo também<sup>46</sup>



**Figura 20 Grupo Tradição**  
Fonte: kboing.com.br

O Grupo Tradição também contribuiu para o caráter dançante do sertanejo universitário, o qual deu notoriedade à vanera/batidão, gênero musical dançante encontrado no repertório do Tradição. A influência do grupo pode ser observada também através da participação dos seus antigos membros em projetos de artistas do sertanejo universitário, seja atuando na gravação, na produção ou nas apresentações ao vivo. É o caso do baterista e percussionista, citado por Michel Teló, Wlajones Carvalho, que atuou com Maria Cecília & Rodolfo, Mariana Fagundes e Sinésio & Henrique; ou do também baterista Anderson Nogueira, que já gravou com Cristiano

<sup>46</sup> Em entrevista ao Blognejo, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uwsxx77q0gU>

Araújo, Gustavo Lima, Michel Teló, Thaeme & Thiago e João Bosco & Vinícius; além do sanfoneiro Jeff Villalva, que já integrou a banda de Jorge & Mateus, Cristiano Araújo, Bruninho & Davi; caso também do cantor Guilherme Bertoldo, que atualmente pertence à dupla Thaeme & Thiago. Todos estes músicos passaram pelo Tradição em algum momento e saíram do grupo para trabalhar nos principais sucessos sertanejos mais recentes, o cantor Guilherme Bertoldo não só atuou com os artistas, como se tornou a dupla da cantora Thaeme substituindo o antigo Thiago e adotando este nome artístico. Portanto, além da influência estética promovida pelo grupo Tradição de maneira externa, há também a influência interna dos seus antigos membros atuando dentro do segmento sertanejo.

#### 4.3 ESTADOS DE DESTAQUE NO SERTANEJO UNIVERSITÁRIO

Embora o surgimento e crescimento do sertanejo universitário tenha sido em grande medida difuso no que diz respeito à sua região inicial, começando por Mato Grosso do Sul e Minas Gerais e se espalhando por outros estados, alguns artistas e críticos apontam a cidade de Campo Grande-MS como epicentro do novo sertanejo, visto que, como vimos anteriormente, João Bosco & Vinícius e o Grupo Tradição, grandes responsáveis pela configuração e sucesso do novo sertanejo, despontaram nessa capital. O grupo e a dupla provavelmente serviram de inspiração para que outros nomes da região surgissem e colocassem de vez o estado na rota da música sertaneja. O Mato Grosso do Sul, que ao longo da história deste gênero, até então, não havia dado origem a muitos artistas nacionalmente famosos, sendo Almir Sater o de maior sucesso, passou a ter vários representantes na grande mídia, como Michel Teló, Luan Santana, Grupo Tradição, João Bosco & Vinícius, Maria Cecília & Rodolfo, Jads & Jadson, Munhoz & Mariano e Bruninho & Davi.

Michel Teló pode ser considerado um dos responsáveis pelo o crescimento do número de artistas sertanejos oriundos do Mato Grosso do Sul, não somente através de sua influência musical, pois segundo o próprio cantor, na época em que ainda fazia parte do Grupo Tradição, ele criou a Panttanal Discos, uma gravadora que começou em sua casa e impulsionou a carreira de vários músicos. Segundo Teló, além dos



discos do Tradição ele também produzia discos de outros artistas, por exemplo, João Bosco & Vinícius, que tiveram o seu primeiro álbum gravado na gravadora caseira de Teló. Na opinião do cantor, o profissionalismo do trabalho realizado entre a Panttanal Discos e os novos cantores sertanejos instigou outros artistas do estado a trabalharem a carreira musical com mais seriedade. Além disso, ainda na visão de Michel Teló, outro fator que contribuiu para o crescimento do gênero sertanejo na capital sul-mato-grossense foi o surgimento de bares com duplas se apresentando em formato voz e violão.

[...] começaram a surgir os botecos lá de Campo Grande [...] tinha o Rádio Clube lá em Campo Grande que era o Rádio Clube onde começou essa brincadeira de dupla sertaneja tocar com o violão lá e o trem...[faz sinal de grandeza] é tipo, igual estourou os Menotti, onde teve o João Bosco & Vinícius [...] E começou esse movimento a crescer no boteco, foi estourado já na primeira noite no Rádio, no boteco ali do Rádio Clube. Isso começou a crescer de uma maneira que todo mundo queria cantar no Rádio, começaram a abrir outros bares, outros botecos e começaram a se criar a galera do sertanejo [...] Então a gente começou a participar dessa coisa de crescer, da música sertaneja, da música dos bailes crescer e o Tradição veio junto<sup>47</sup>.

Dentre alguns dos artistas de relevância na grande mídia deste período, interessante se faz notar seus estados de origem, sendo de **Goiás**: Jorge & Mateus, Juliano (da dupla Henrique & Juliano), João Neto & Frederico, Cristiano Araújo, Marília Mendonça, Matheus e Kauan, Thiago Brava, Guilherme & Santigado e Humberto & Ronaldo; do **Mato Grosso do Sul**: João Bosco & Vinícius, Michel Teló, Luan Santana, Maria Cecília & Rodolfo, Jads & Jadson, Munhoz & Mariano e Bruninho & Davi; de **Minas Gerais**: Paula Fernandes, Victor & Leo, Gustavo Lima, César Menotti & Fabiano, Eduardo Costa e Lucas Lucco; do **Paraná**: Fernando & Sorocaba, Thaeme (da dupla Thaeme & Thiago), Naiara Azevedo e Bruno & Barreto; de **São Paulo**: Zé Neto & Cristiano e Marcos & Belutti; do **Mato Grosso**: Henrique & Diego e Maiara & Maraisa; da **Bahia**: Simone & Simaria e do **Tocantins**: Henrique (da dupla Henrique e Juliano).

---

<sup>47</sup>Michel Teló em entrevista ao Blognejo, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bJe4dAliETM>



**Mapa 4 Local de nascimento de alguns artistas do sertanejo universitário**

Dos cinquenta e um músicos citados, doze são do Mato Grosso do Sul, número expressivo, mas que não supera os quatorze oriundos de Goiás. Os dois estados são os que mais deram origem a estes artistas, seguidos de Minas Gerais e Paraná, com oito e seis respectivamente. Portanto juntos os quatro estados somam quarenta artistas, ou seja, aproximadamente 80% dos artistas em questão nasceram em um dos quatro estados.

Além do crescimento numérico de músicos sertanejos de sucesso oriundos do Mato Grosso do Sul, é interessante notar o número pequeno de artistas na grande mídia nascidos em São Paulo, uma vez que nas fases anteriores o estado foi a principal fonte de músicos sertanejos. Apenas quatro dos citados nasceram em São Paulo, mesmo número de Mato Grosso. Outros estados são a Bahia e Tocantins, com dois e um artistas respectivamente. Todavia, percebe-se que a concentração dos artistas se mantém no centro-sul do país, mantendo a identificação com essa região desde o período caipira.

#### 4.4 INDUMENTÁRIA

Como vimos nos capítulos anteriores, muitas vezes os artistas sertanejos ao longo da história buscaram incorporar ao seu visual elementos da cultura à qual utilizavam como referência. Alguns artistas no período caipira, por exemplo, adotaram a figura representativa do caipira baseada em algo que se assemelhava ao personagem Jeca Tatu, buscando aproximação com esse identitário caipira, ainda que originalmente fosse uma construção literária e até pejorativa. Outros músicos deste mesmo período se basearam no vestuário dos tropeiros, que têm uma forte relação histórica com a cultura caipira. Já nos anos 90, os cantores sertanejos incorporaram o figurino *cowboy* americano, mantendo a forte relação com o ambiente rural, mas acrescentando aspectos de valentia e virilidade à figura do homem do interior. Embora sejam referências bastante distintas, elas têm em comum o objetivo de aproximação com uma identidade visual de uma cultura específica, uma espécie de regionalização da música sertaneja através do visual. A escolha do figurino destes artistas reforçava o lugar de pertencimento da música sertaneja, ou seja, o ambiente rural, antônimo ao urbano, seja como o caipira maltrapilho ou como o *cowboy* próspero.

No sertanejo universitário frequentemente percebe-se o oposto, ou seja, um figurino que se identifica mais com uma cultura globalizada do que com uma cultura regional ou específica. Provavelmente em função da influência da cultura pop americana e do avanço das tecnologias de informação, sobretudo da internet, indo ao encontro da afirmação de Stuart Hall

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente” (HALL, 2006, p. 75)

Os músicos sertanejos da fase mais recente frequentemente utilizam um visual não muito distinto do de outros gêneros internacionais populares como o pop americano ou o ritmo latino *reggaeton* (Fig. 21).



Figura 21. Da esquerda para direita, de cima para baixo: Adam Levine, Luan Santana, Henrique & Diego, Zé Neto & Cristiano, Daddy Yankee e Luis Fonsi.

A uma leitura mais desatenta poderia passar despercebido que na figura anterior, entre os artistas sertanejos, estão também Adam Levine, cantor da banda pop americana Maroon 5 e os porto-riquenhos Daddy Yankee e Luis Fonsi, famosos pelo *hit* “Despacito”. Percebe-se que não há entre esses artistas algum elemento visual característico para reconhecer a qual gênero musical pertencem, cortes de cabelo e vestuário, por exemplo, não são específicos de gênero musical algum. Contudo, alguns artistas ainda procuram manter alguma referência ao universo rural em seu visual, principalmente através do uso do chapéu de boiadeiro, das fivelas e das botas, acessórios muito usados no período romântico (Fig. 22).



Figura 22 Jads & Jadson e Fernando & Sorocaba

Nas fases anteriores alguns artistas deixaram suas influências visíveis através do figurino, a exemplo de Pedro Bento & Zé da Estrada que se vestiam de *mariachis* e eram conhecidos por tocar rancheiras mexicanas (ver figura 8), ou de boa parte dos cantores do período romântico que acrescentaram influência country não só à sua música, mas na maneira de se vestirem. Sob esta perspectiva o figurino dos sertanejos universitários em grande medida representa metaforicamente o novo estilo musical sertanejo. O visual atual pode ser encarado como a representação de um gênero globalizado que recebe influência de vários gêneros diferentes, tornando-se híbrido e ainda mais urbano, mas que por vezes busca manter a sua identificação com o campo com o uso de alguns poucos elementos.

#### 4.5 POSICIONAMENTO E ATUAÇÃO NA MÍDIA E NO MERCADO

O sertanejo universitário foi responsável por um posicionamento no mercado nunca antes alcançado pela música sertaneja e provavelmente sem precedentes na história da música popular brasileira. A popularização do gênero já havia se intensificado no sertanejo romântico, responsável por romper barreiras da grande mídia, alcançando as rádios FM's e os programas de televisão de maior audiência, o que fez com que o sertanejo alcançasse públicos de diferentes perfis socioeconômicos. Contudo, foi a partir da segunda década dos anos 2000, que a música sertaneja passa não só a figurar nas listas de músicas mais tocadas no país, mas mais do que isso, ela se torna soberana entre os demais gêneros musicais. Para se ter ideia de sua hegemonia nos últimos anos, em 2017 das 100 músicas mais tocadas no Brasil 91 eram do gênero sertanejo<sup>48</sup> e em 2018 as 20 músicas mais ouvidas foram músicas sertanejas<sup>49</sup>. No último ranking divulgado pelo ECAD, referente a abril de 2019, entre as 20 músicas com mais arrecadação de rádio na região Sudeste, 11 são músicas sertanejas, número que pode ser ainda maior dependendo da região do país. No Centro-Oeste, por exemplo, das 20 músicas de

---

<sup>48</sup> Fonte: <https://melhorsertanejo.com.br/crowley-divulgou-lista-com-100-musicas-mais-tocadas-no-brasil/>.

<sup>49</sup> Fonte: <https://www.op9.com.br/br/pop9/musica-de-gusttavo-lima-foi-a-mais-tocada-nas-rádios-do-brasil-em-2018/>

maior arrecadação no rádio 15 são do gênero sertanejo, destacando-se ainda o fato de que as 5 primeiras músicas de maior arrecadação foram músicas sertanejas. Na televisão não é diferente, é observável que os músicos sertanejos fazem participações constantes nos programas de grande audiência nacional como Encontro com Fátima Bernardes, Domingão do Faustão, Fantástico, The Noite e Domingo Legal.

O sucesso de artistas sertanejos nas rádios e televisão é acompanhado pela quantidade de shows e valor dos cachês. O gênero dominou as apresentações ao vivo e em 2014 oito em cada dez shows vendidos no país eram de música de sertaneja (REQUENA, 2016, p.28).

O produtor musical Marcos Miotto fez as contas: os dez principais artistas sertanejos fazem cerca de 180 shows ao ano, com média de dez mil pessoas por espetáculos. São aproximadamente 18 milhões de espectadores ao ano. Cada show é vendido por volta de R\$ 175 mil, ou seja, apenas os dez principais artistas sertanejos movimentam mais de R\$ 315 milhões por ano no mercado do show business brasileiro (REQUENA, 2016, p. 28).

Embora o sertanejo universitário seja um estilo bastante urbano se comparado às fases anteriores, boa parte dos shows do novo sertanejo ainda está veiculada com atividades do interior. Segundo o produtor Marcos Miotto, 80% da agenda dos músicos sertanejos é dedicada às feiras agropecuárias, festas de exposição e rodeios (REQUENA, 2016, p. 87). Estes eventos geralmente são realizados em cidades do interior do centro-sul do país como Janaúba-MG, Barretos-SP, Maringá-PR e Ponta Porã-MS, com o intuito de reunir empreendedores do setor agropecuário para exposição de novas tecnologias e de gados. Estes eventos normalmente são realizados entre abril e junho e duram aproximadamente uma semana, sendo que em



algumas cidades a cada noite há um show, quase sempre de artistas do sertanejo, assim como se pode ver na agenda de César Menotti e Fabiano.



Figura 23 Agenda da dupla César Menotti & Fabiano

Fonte: Instagram da dupla

Além destes eventos alguns festivais de música também movimentam o mercado de shows sertanejos, os dois principais são o Festeja e o VillaMix. Estes festivais de enormes estruturas<sup>50</sup> reúnem vários artistas em várias edições durante o ano, percorrendo várias cidades e estados do país (Fig. 25). Segundo o jornalista André Piunti, em 2016 os dois festivais somaram um público de 2 milhões de pessoas, contando todas as edições de cada<sup>51</sup>. Algumas destas edições ganham destaque na

<sup>50</sup> Em 2017 o VillaMix bateu o recorde de maior estrutura de palco do mundo com as marcas de 69,37 metros de altura – equivalente a um edifício de 23 andares – e largura de 2.900m

<sup>51</sup> Em entrevista ao *Conversa com Bial*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KlvoQTaJ0F4>

televisão, sendo transmitidos por grandes emissoras de televisão como a Rede Globo, que já transmitiu os dois eventos em sua programação.



Figura 24. Propaganda do VillaMix  
Fonte: turbinado.art.bu



Figura 25. Propaganda do Festeja  
Fonte: maisminas.org

O VillaMix é uma iniciativa da AudioMix, empresa de gerenciamento de carreira de músicos sertanejos, que busca com o festival reunir em um mesmo palco os artistas de seu *casting*. Atualmente 18<sup>52</sup> artistas são gerenciados pela AudioMix, sendo Jorge & Mateus o carro chefe da marca. A empresa também trabalha com artistas de outros gêneros, como o DJ Alok e o funkeiro Kevinho, o que consequentemente faz com que

<sup>52</sup>Jorge & Mateus, Alok, Matheus & Kaun, Simone & Simaria, Luan Santana, Gustavo Lima, Wesley Safadão, Kevinho, Cléber & Cauan, Xand Avião, Israel & Rodolfo, Jefferson Moraes, Jonas Esticado, Guilherme & Santiago, Sevens, Edu Chociay, JetLag e Larissa Lahw.



o Festival VillaMix não se restrinja à música sertaneja, embora o gênero ainda seja predominante.

Já o Festeja é um projeto similar realizado pela empresa Workshow em parceria com a Som Livre. A Workshow é uma das principais concorrentes da AudioMix no gerenciamento de carreira dos músicos sertanejos. Atualmente a empresa tem 15 artistas em seu *casting*<sup>53</sup>, destacando-se Henrique & Juliano e Marília Mendonça. Assim como a AudioMix, a Workshow também conta com artistas de outros gêneros, como o pagodeiro Dilsinho e o cantor de axé Léo Santana.

#### 4.6 OS ENVOLVIDOS NO PROCESSO DE PRODUÇÃO DE UM DVD NO SERTANEJO UNIVERSITÁRIO

Se no início dos anos 2000 alguns músicos sertanejos trabalhavam em grande medida de forma independente, produzindo gravações caseiras e distribuindo cortesias para seus próprios shows, atualmente um único artista pode envolver várias empresas e profissionais em torno de sua música. Os escritórios de gerenciamento tais como os já citados AudioMix, Workshow, e os FS Produções e Talismã Music cuidam da carreira do artista desde as composições até o marketing e venda de shows. Na maioria dos casos o contrato entre os artistas e escritório é baseado na divisão do cachê dos shows, em um esquema metade-metade<sup>54</sup>. Dentre estas várias atuações dos escritórios, uma das principais é o lançamento de um novo trabalho, que na maioria absoluta dos casos no segmento sertanejo é um DVD ao vivo. As gravações de discos em estúdio é prática pouco comum na história do sertanejo atual, seguindo o exemplo dos discos precursores de César Menotti & Fabiano e João Bosco & Vinícius. Os artistas realizam um show e captam o áudio e vídeo da apresentação transformando-os em CD e DVD, que embora passe por um trabalho de pós-produção, busca o efeito da apresentação ao vivo, principalmente a interação com o

---

<sup>53</sup> Marília Mendonça, Henrique & Juliano, Zé Neto & Cristino, Maiara e Maraisa, Luíza & Maurílio, Jads & Jadson, Léo Santana, João Carreiro, Diego & Victor Hugo, Netto & Henrique, Felipe Ferraz, Montenegro, Danilo Davilla, Hugo & Guilherme e Dilsinho.

<sup>54</sup> Ver <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/troca-troca-de-escritorios-artisticos-faz-sertanejos-repensarem-carreira-e-pagarem-multas-milionarias.ghtml>

público. Uma estratégia dos escritórios é colocar artistas de seu *casting* para participarem dos shows uns dos outros, normalmente com os artistas mais famosos participando da apresentação de outros emergentes na tentativa de impulsionar a carreira dos menos famosos. O processo de pré-produção, produção e pós-produção de um disco podem envolver outros profissionais como diretor de vídeo, músicos convidados, músicos contratados, gravadoras e produtores musicais.

Um número pequeno de produtores musicais assina boa parte dos grandes sucessos sertanejos dos últimos anos, ao passo que um único produtor às vezes é responsável pela produção de vários artistas ao mesmo tempo. Dentre alguns dos principais nomes na produção musical estão Pinocchio, Dudu Borges, Eduardo Pepato, Ivan Miyazato e Neto Schaefer. Pinocchio produziu artistas como Jorge & Matheus, César Menotti & Fabiano e Matheus & Kauan; Dudu Borges já produziu grandes sucessos de Michel Teló, João Bosco & Vinícius, Jorge & Mateus, entre outros; Eduardo Pepato produziu o DVD de grandes artistas como Henrique & Juliano e Marília Mendonça; Ivan Miyazato realizou trabalhos com Zé Neto & Cristiano e Chitãozinho & Xororó; e Neto Schaefer já produziu Maiara & Maraísa, Gustavo Miotto e Jorge & Mateus.

Devido a estes currículos de sucesso, muitos músicos emergentes no mercado sertanejo buscam a assinatura de um desses grandes produtores não só pela qualidade profissional e técnica, mas como uma espécie de certificado de qualidade para conseguir mais reconhecimento, o que pode custar em torno de 200 mil reais por cada gravação de DVD. Os produtores são fundamentais no processo de arranjos, ensaios e escolha de repertório, além de frequentemente fazerem parte da banda nas gravações de DVD.

Uma das etapas da pré-produção de um DVD é a escolha do repertório, ou seja, os artistas e o produtor selecionam quais músicas farão parte da gravação e quais ficarão de fora. No sertanejo raramente os artistas fazem um disco inteiramente com composições próprias, alguns músicos sertanejos sequer são compositores. É comum que o trabalho comece a ser feito sem que a equipe tenha definidas todas as músicas que farão parte do disco. Sendo assim, os artistas e o produtor, em fase de pré-produção, recebem várias músicas de diversos compositores e analisam quais se adequam melhor à proposta do álbum. Alguns produtores chegam a anunciar em suas

redes sociais que estão em fase de escolha de repertório, convocando os compositores espalhados pelo Brasil a enviarem músicas por e-mail. O compositor que emplaca uma música no disco de um grande artista pode ter um grande retorno financeiro, o que faz com que alguns músicos/compositores se dediquem inteiramente a escrever músicas para o disco de outros artistas, sem atuarem nos palcos. O trabalho de compositor para artistas sertanejos pode ser tão compensatório que já existe empresas de compositores que se dedicam diariamente a escrever músicas para artistas sertanejos, uma espécie de produção em série<sup>55</sup>.

Por exemplo, Thales Lessa e Bruno Caliman são dois compositores que já tiveram suas músicas diversas vezes no topo das paradas de sucesso no país. Ambos não possuem carreira como intérpretes, apenas se dedicando às composições. Bruno Caliman já teve algumas músicas como as mais tocadas no país, é o autor de “Te esperando”, interpretada por Luan Santana; “Domingo de manhã”, gravada por Marcos e Belutti; “Camaro amarelo”, famosa com Munhoz & Mariano; “Bom rapaz”, com Fernando & Sorocaba, entre tantas outras. Thales Lessa assina “Não fala não pra mim”, gravada por Humberto & Ronaldo; “Trincadinho”, gravada por Jorge & Mateus; “Amor da sua cama”, interpretada por Felipe Araújo; “Aquela pessoa”, na performance de Henrique & Juliano; entre vários outros sucessos.

Alguns artistas conquistam reconhecimento como compositores e depois alavancam sua carreira como intérprete, a exemplo de Marília Mendonça e Maiara & Maraisa. Isto já acontecia em fases anteriores, como Zezé di Camargo que já tinha suas composições famosas nas vozes de Chitãozinho & Xororó e Leandro & Leonardo antes de ter o reconhecimento como cantor. A eventual diferenciação entre o intérprete e o compositor é recorrente desde o início da música sertaneja, como Teddy Vieira que teve vários sucessos no período caipira, mas não teve reconhecimento como intérprete, ou os compositores e produtores Piska, Pinocchio e César Augusto, autores de vários *hits* do período romântico.

Escolhidas as músicas que farão parte do disco, o produtor organiza uma banda para fazer o lançamento e trabalhar em seus arranjos. Normalmente a banda que faz o lançamento do DVD não é a mesma banda que acompanha o artista na estrada, e sim um grupo de artistas convidados pelo produtor e que se dedicam

---

<sup>55</sup>Fonte: <https://globoplay.globo.com/v/7521631/>

apenas àquela apresentação, portanto há dois níveis de músicos profissionais envolvidos na carreira dos sertanejos atualmente, os músicos responsáveis pela gravação do CD/DVD e os músicos de turnê.

Além da importância dos produtores e dos escritórios, as gravadoras também são relevantes para os grandes artistas, principalmente na distribuição e licenciamento dos discos. Gravadoras como Som Livre, Sony Music e Universal ainda fortalecem as relações comerciais e midiática dos artistas.

O Grupo Som Livre (Organizações Globo), por exemplo, tem acesso às trilhas sonoras das novelas e aos programas televisivos de altos índices de audiência da emissora carioca Rede Globo, além disso, estampa a rotina dos músicos nas páginas da revista Quem ou no portal de notícias Ego e também projeta seu elenco aos principais clientes da publicidade e da propaganda brasileira. De qualquer forma, hoje é muito difícil que uma dupla sertaneja não aceite uma gravadora, mesmo que seja apenas uma parceria. Elas podem não ter mais tamanha centralidade, porém, são instituições que promovem acessos que seriam praticamente impossíveis às redes de sociabilidade de um único artista (REQUENA, 2016, p.27).

Assim os grandes nomes do sertanejo, num único lançamento movimentam produtores, escritórios, gravadoras, músicos de apoio, músicos convidados, além da equipe de produção de vídeo. O DVD *Novas Histórias*, da dupla Henrique & Juliano, por exemplo, envolveu o escritório Workshow, o produtor Eduardo Pepato, a cantora e compositora Marília Mendonça como convidada, a gravadora Som Livre, a produtora de vídeo Unic Film, além de todos os músicos de apoio, compositores, especialistas da técnica de som e luz, entre outros. Um negócio milionário bem diferente das produções caseiras do início do sertanejo universitário.

#### 4.7 TEMÁTICA

Ao analisar a história da música sertaneja percebe-se que as letras se afastaram dos temas inicialmente ligados à vida no interior para se tornarem cada vez mais românticas. Se no período caipira a maioria dos assuntos era relacionada à atividade pecuária, com músicas que narravam desde a criação até a venda de gados em viagens pelo interior (MENEZES, 2008), com o passar do tempo os romances se tornaram quase unânimes nas músicas sertanejas. O sertanejo universitário manteve os temas de relacionamentos entre casais, mas em um dado momento acrescentou a

esta abordagem novos elementos como a ostentação, o humor, e um desprendimento afetivo associado à uma autoestima elevada e às festas noturnas, conhecidas como baladas.

Como vimos, algumas músicas do sertanejo romântico já abordavam relacionamentos descompromissados e/ou contextos de festas e bebidas<sup>56</sup>, sobretudo as festas de peão, o que faz com que a temática mais festiva e de desapego sentimental nas relações amorosas não seja ineditismo do sertanejo universitário. Contudo, na fase anterior o que predominou foram as declarações fervorosas e os lamentos pelo amor perdido, o que rendeu o adjetivo “romântico” a este período. Já o sertanejo universitário deu mais notoriedade ao lema “eu não sou de ninguém”, que passa a reger a temática de grande parte das músicas de maior sucesso. Sob esta perspectiva o sujeito lírico das canções não sofre com os fins de relacionamento ou com a distância da pessoa amada, ele rapidamente “parte para outra” e aproveita seu status social de liberdade, muitas vezes nas baladas, com bebidas e relacionamentos sem compromissos.

Contudo, é importante ressaltar que as temáticas em que o enunciador sofre por amor ou as declarações românticas, que foram a tônica no período romântico, também são numerosas no repertório do sertanejo universitário, até mesmo nos discos de cantores que abusaram das letras que exaltavam a condição de solteirice e a vida na balada. Além disso, alguns artistas desta nova geração como Jorge & Mateus, Paula Fernandes e Victor & Leo nunca aderiram de fato às letras de “pegação”, mantendo o romantismo como característica de suas canções. Seria equivocado abordar os temas românticos como exceção na nova fase do sertanejo, uma vez que estes sempre figuraram em grande número entre as músicas mais tocadas desde o início dos anos 2000 até os dias atuais<sup>57</sup>.

Todavia, as canções românticas também se adaptaram à realidade e linguagem do jovem do século XXI, muitas vezes fazendo uso de gírias, ambientando

---

<sup>56</sup> Por exemplo: “Rabo de saia”, Edson & Hudson; “Bicho bom é mulher”, Trio Parada Dura; “Mexe mexe”, Leandro & Leonardo; “Que pescar que nada”, Bruno & Marrone; “De Barretos a Nashville”, Rick & Renner.

<sup>57</sup> Por exemplo: “Quero provar que te amo” (2002), de João Bosco & Vinícius; “Um lugarzinho na sua cama” (2014), de João Bosco & Vinícius; “Mozão” (2014), de Lucas Lucco; “Bala de prata” (2008), de Fernando & Sorocaba; “Querendo te amar” (2009), de Jorge & Mateus; “Amar não é pecado” (2011), de Luan Santana; “Cuida bem dela”, de Henrique & Juliano.

as narrativas ao contexto das baladas e abordando as comunicações virtuais. Seja pela “lei do desapego”<sup>58</sup> ou pelo romantismo, as relações sexuais e/ou amorosas sempre foram o principal tema do sertanejo universitário, a seguir buscamos detalhar e exemplificar os conteúdos recorrentes na temática do sertanejo universitário.

#### 4.7.1 A OSTENTAÇÃO

A ostentação de bens de consumo é recorrente nas letras do novo sertanejo, destacando-se letras em que a posse de bens materiais, principalmente carros, são sinônimo de felicidade bem como uma ferramenta poderosa para ser desejado pelas mulheres. Várias letras do sertanejo universitário fazem referência a marcas de carros de luxo e de bebidas caras, quase sempre associando a elevada condição econômica ao sucesso nas relações sexuais. Esta afirmação é endossada pelos autores Vera França e Vanrochris Vieira

O dinheiro nem sempre é tratado diretamente, mas através dos indicadores de riqueza e de consumo – onde aparece, em linha de frente, o carro. Várias músicas do sertanejo universitário destacam o carro como elemento central na relação com as mulheres, e um carro de marca valorizada se torna signo de consumo e conquistas sexuais (FRANÇA; VIEIRA, 2015, p. 112).

A música “Camaro amarelo”, gravada pela dupla Munhoz e Mariano, exemplifica a afirmação. Esta canção narra como a ascensão econômica, exprimida pela posse de um carro de luxo (o Camaro amarelo) provoca repentina transformação no bem suceder das relações sexuais do sujeito narrativo, como se vê a seguir.

**Camaro Amarelo**  
**(Munhoz & Mariano)**

*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*

---

<sup>58</sup> Esta temática foi tão adotada por alguns sertanejos que virou até título de uma música do cantor Thiago Brava: <https://www.youtube.com/watch?v=gaMlz7mszrQ>

*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*

Outra canção que relaciona a posse de carros luxuosos ao sucesso nos relacionamentos é a música “Carro pancadão”, gravada por Israel Novaes. Nesta canção o narrador equipa o carro para conseguir a atenção das mulheres, como se pode ver no excerto abaixo.

### **Carro pancadão**

**(Israel Novaes)**

[...]

*Dererererê, dererererê*

*Eu equipei meu carro pras gatinha enlouquecer*

*Dererererê, dererererê*

*Eu equipei meu carro pras gatinha enlouquecer*

[...]

Para Schneider Caixeta o florescimento de letras que exaltam as condições econômicas e as conquistas materiais são reflexo de um novo contexto da sociedade brasileira de ascensão das classes menos favorecidas economicamente, afirma o autor:

Com uma evidente e inegável ascensão da classe C, à qual grande parte de sertanejos e funkeiros pertenciam, o acesso aos bens de consumo ficou não só possível, mas também fácil. Sendo assim, seria de se esperar que essa nova realidade social fosse refletida nas canções desse povo. Dessa forma, surgiram, e se sobressaíram, o sertanejo universitário e o funk ostentação (CAIXETA, 2016, p. 37).

Contudo, além de uma análise do contexto social nacional, também é necessário atentarmos para a influência musical internacional. Uma vez que a música sertaneja, em sua história, sempre se mostrou receptiva às influências estrangeiras, com o sertanejo universitário não foi diferente, incorporando a ele, elementos principalmente do pop americano e de gêneros latinos como o reggaeton. A ostentação de bens materiais também ocorreu nas letras e nos clipes de artistas desses gêneros, possivelmente como influência de cantores de Hip Hop norte-americano do início do século XXI, tais como Ja Rule, 50 cent, R. Kelly e Jay-Z. O clipe desses artistas quase sempre exibia joias, mansões e carros de luxo, frequentemente fazendo associação entre poder econômico e sucesso com as mulheres. Esta temática também é encontrada mais recentemente no pop de Bruno Mars, a exemplo da música “That’s what I like”, ou no reggaeton do cantor colombiano Maluma, a exemplo de “Cuatro babys”. Portanto a temática de ostentação atingiu países e contextos diferentes, sendo necessário uma análise mais ampla sobre a incorporação deste elemento à música sertaneja, contudo não é objetivo deste trabalho se aprofundar neste assunto.

#### 4.7.2 O QUE ACONTECE NA BALADA...

As festas noturnas, popularmente conhecidas como baladas, frequentadas principalmente por jovens, são o principal ambiente nas letras do sertanejo universitário. A palavra “balada” é recorrente não só nas letras, mas também em alguns títulos como “Balada boa”, de Gustavo Lima; “Vidinha de balada”, da dupla Henrique & Juliano, “O que acontece na balada”, de Thaeme & Thiago; “Balada prime”, de Cristiano Araújo; “Mãe, to na balada!”, do Trio Bravana e “As mina pira na balada”, também de Gustavo Lima. As baladas são o cenário onde quase tudo acontece nas narrativas do sertanejo universitário, principalmente os acontecimentos de flertes e traição. Algumas vezes as baladas também são relacionadas à ostentação, seja através do uso de áreas VIP’s ou do consumo de bebidas caras, como exemplifica o trecho da letra a seguir.

#### **As mina pira na balada**



**(Gusttavo Lima)**

*As mina pira quando a gente chega na balada*

*Fazendo rolinha com baldinho de cachaça*

*Pira quando a gente chega na balada*

*Apavorando na área vip reservada*

Na maioria das vezes as baladas representam o sucesso, seja nas relações sexuais, sociais ou econômicas. Neste ambiente o enunciador está quase sempre feliz ou se gabando dos seus triunfos. Contudo, em algumas músicas a balada faz contraste a estes êxitos narrando a tentativa de uma pessoa se divertir na balada, mas por fim se lembrando da pessoa amada e se sentindo sozinha. Todavia, na maioria dos casos esta pessoa não se trata do narrador, mas da pessoa que o trocou pelas festas noturnas. São exemplos “Eu era”, de Marcos & Belutti e “Chorou na escadaria”, de João Neto & Frederico.

#### 4.7.3 AUTOESTIMA E “LEI DO DESAPEGO”

Outro assunto comum nas letras do sertanejo universitário são as voltas por cima após o término de um relacionamento amoroso (CAIXETA, 2016). Diferente do que acontecia na maioria das letras dos períodos anteriores, sob esta perspectiva, o enunciador das canções não sofre com o fim da relação, ao contrário, ele aproveita a liberdade para se relacionar com outras pessoas e por vezes chega a desdenhar do antigo parceiro, como se pode ver na letra abaixo.

**Vai vendo**

**(Lucas Lucco)**

[...]

*Esse arrocha é pra você que achou que eu tava aqui sofrendo*

*Vai vendo*

*Eu to no solto na balada*

*Aqui o coro ta comendo*

*Vai vendo*  
*Enquanto você ta em casa*  
*Tô aqui no bar bebendo*  
*Vai vendo*  
*Postando fotos com as gatas*  
*Pra você ficar sabendo*  
*Vai vendo*  
*Vai vendo*

Esta temática pode ser abordada de maneira mais ampla, ao passo que a autoestima do sujeito narrativo e as relações descompromissadas nem sempre estão associadas ao fim de um relacionamento sério, e sim a relações de poder e de status social, como bem observa Vieira:

As músicas não falam de relações específicas entre um certo homem e uma certa mulher, mas de mulheres que são atraídas por um homem que dispõe do atributo “riqueza”, e de homens que precisam da riqueza para atrair as mulheres – e gozar o prazer da escolha (FRANÇA; VIEIRA, 2015, p. 114).

Portanto muitas vezes o enunciador das canções não tem pretensão de se comprometer no relacionamento, mas aproveitar a liberdade, chegando algumas vezes a zombar do parceiro(a) que almejava um caso sério. Além disso, existem músicas que enaltecem a condição de solteiro em detrimento da vida a dois, quase sempre enfatizando a oportunidade de aproveitar as baladas e a “mulherada”. Podemos constatar isto nas letras abaixo:

### **Vai namorar bobo**

**(Thiago Brava)**

*Eu passo o réveillon em Jurerê*  
*E você na casa do sogro (vai namorar bobo, vai!)*  
*Eu vou pra Salvador no carnaval*  
*E você em casa de novo (vai namorar bobo, vai!)*

### **Se namorar fosse bom**

**(Bruninho & Davi)**

*Se namorar fosse bom  
 Isso aqui tava vazio  
 E a mulherada tava em casa  
 Se namorar fosse bom  
 Eu vivia no cinema e  
 Não tava na balada*

Embora a abordagem em que o enunciador se enche de autoestima e tripudia do parceiro já estivesse presente em letras de sertanejos universitários na primeira década dos anos 2000<sup>59</sup>, seu uso ficou mais frequente a partir do grande sucesso de “Chora me liga”, música mais tocada de 2009, gravada por João Bosco & Vinícius.

**Chora me liga  
 (João Bosco & Vinícius)**

[...]

*Chora, me liga  
 Implora o meu beijo de novo  
 Me pede socorro  
 Quem sabe eu vou te salvar  
 Chora, me liga  
 Implora pelo meu amor  
 Pede por favor  
 Quem sabe um dia eu volto a te procurar*

A partir de 2015 esse discurso de autoestima e superação impulsionou letras de empoderamento feminino em que a mulher, muitas vezes colocada nas letras sertanejas numa condição submissa, passou a assumir a narrativa para “dar o troco”.

---

<sup>59</sup> Por exemplo “Voa beija-flor” e “Vou fazer pirraça”, de Jorge & Matheus e “Leilão” de César Menotti & Fabiano

#### 4.7.4 AS NARRATIVAS SOB A PERSPECTIVA FEMININA

O sertanejo universitário frequentemente posicionava o homem em condição de superioridade, enquanto as mulheres buscavam se aproveitar do poder que ele possuía, principalmente o econômico. Neste sentido, Vieira afirma que no

[...] aspecto (econômico), estabelece-se uma relação assimétrica: eles têm (ou precisam) ter dinheiro, elas são interesseiras (recebendo, inclusive, uma série de qualificativos pejorativos: periguete, maria-gasolina, maria-chuteira etc.) (FRANÇA; VIEIRA, 2015, p. 115).

O simultâneo sucesso de cantoras como Marília Mendonça, Simone & Simária, Maiara & Maraísa, Naiara Azevedo, Paula Mattos, Gabi Martins e Lauana Prado foi batizado de “feminejo”, aglutinação das palavras “feminino” e “sertanejo”, e possuem canções que frequentemente expõe a perspectiva da mulher nos relacionamentos, muitas vezes também cheias de autoestima e independência. Esta ascensão de cantoras sertanejas foi alavancada por sucessos como “Infidel”, de Marília Mendonça, em que a enunciativa da canção tem uma conversa com a amante de seu marido e se liberta da situação da traição, veja a letra a seguir

#### **Infidel**

**(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*

A perspectiva de “Infiel” é muito semelhante à da música “50 reais”, de Naiara Azevedo, em que mais uma vez a mulher está no contexto de traição cometida pelo seu marido. Contudo, enquanto em “Infiel” a narradora parece não se enraivecer com a amante, por vezes até aconselhando a futura parceira do seu marido, em “50 reais” o tom da enunciadora, como vemos abaixo, é outro.

### **50 reais**

**(Naiara Azevedo)**

*Bonito!  
Que bonito hein!  
Que cena mais linda*

*Será que eu estou atrapalhando o casazinho aí*

*Que lixo!*

*Cê tá de brincadeira*

*Então é aqui o seu futebol toda Quarta-feira*

*[...]*

*Não sei se dou na cara dela ou bato em você*

*Mas eu não vim atrapalhar sua noite de prazer*

*E pra ajudar pagar a dama que lhe satisfaz*

*Toma aqui uns 50 reais*

A relação entre a esposa e a amante é distinta nas duas canções, sendo que em “Infiel” a narradora chega a esclarecer que não quer provocar a amante, mas em “50 reais” a enunciadora chega a pensar em agredi-la e termina humilhando-a com o pagamento em dinheiro. Contudo, ambas canções ressaltam a capacidade da mulher de lidar com esta situação de cabeça erguida, embora impactadas pela ocasião elas terminam com autoestima e rebaixando a figura masculina. Abordagens semelhantes a estas podem ser encontradas em canções como “A culpa é dele” e “Eu sei de cor”, de Marília Mendonça; “Quem ensinou fui eu”, de Maiara & Maraísa; “Rapariga não”, de João Neto & Frederico com Maiara & Maraísa; “Meu violão e o nosso cachorro”, “Não vou mais atrás de você” de Simone & Simaria e “Ex do seu atual”, de Naiara Azevedo.

#### 4.7.5 CHORANDO LARGADO OU ABRINDO O CORAÇÃO: AS LETRAS ROMÂNTICAS

Embora o desapego sentimental nos relacionamentos tenha sido temática constante das letras do sertanejo universitário, nos últimos anos ela demonstra sinais de enfraquecimento, perdendo cada vez mais espaço para as narrativas em que o sujeito lamenta profundamente o fim do relacionamento ou se declara para a pessoa amada. Os maiores sucessos sertanejos de 2017 e 2018 são “sofrências”, expressão

que se popularizou no meio sertanejo para as canções em que o sujeito narrativo sofre demasiadamente pela distância de seu amor<sup>60</sup>.

Como exemplo, a música “Largado às traças”, de Zé Neto & Cristiano, esteve entre as mais tocadas em 2018, na letra desta canção o sujeito tenta esquecer a pessoa amada bebendo num bar (afogando a saudade num querosene), mas a tentativa é frustrada, veja abaixo

### **Largado às traças**

**(Zé Neto & Cristiano)**

*Tô tentando te esquecer  
 Mas meu coração não entende  
 De novo, eu fechando esse bar  
 Afogando a saudade num querosene  
 Vou beijando esse copo, abraçando as garrafas  
 Solidão é companheira nesse risca-faca  
 Enquanto cê não volta, eu tô largado às traças  
 Maldito sentimento que nunca se acaba*

Outro exemplo é a canção “Apelido carinhoso”, como se pode ver na transcrição abaixo, de Gustavo Lima, que também esteve entre as mais tocadas de 2018. A letra desta canção se baseia no enunciador se argumentando com a nova companheira sobre a dificuldade de se envolver após um término recente.

### **Apelido carinhoso**

**(Gustavo Lima)**

*Amor, não é segredo entre a gente  
 Que o meu término é recente  
 E você está arrumando o que ela revirou*

---

<sup>60</sup> O cantor Pablo, cantor de sucessos como “Fui fiel” e “Porque homem não chora”, ficou conhecido como “o rei da sofrência” e ajudou a difundir essa expressão.

*E esse sentimento pendente  
Que insiste em bagunçar a minha mente  
Vai passar um dia, mas ainda não passou*

*[...]*

*Ainda não me chame de meu nego  
Ainda não me chame de bebê  
Porque era assim que ela me chamava  
E um apelido carinhoso é o mais difícil de esquecer*

Além dos lamentos com o fim do relacionamento, as declarações de amor em que o enunciador busca valorizar o(a) companheiro(a) também figuraram entre os maiores sucessos dos últimos dois anos. Em “Vidinha de balada”, música de Henrique & Juliano que esteve entre as mais tocadas de 2017, o enunciador declara a sua vontade quase incondicional de namorar e até casar com a pessoa a quem ele direciona o diálogo e que aparentemente acaba de conhecer, veja a seguir.

### **Vidinha de balada**

**(Henrique & Juliano)**

*[...]*

*Vai namorar comigo sim  
Vai por mim igual nós dois não tem  
Se reclamar cê vai casar também, com comunhão de bens  
Seu coração é meu e o meu é seu também*

Portanto os últimos anos apontam para um sertanejo mais romântico e menos baseado na “lei do desapego”, embora esta segunda perspectiva não tenha desaparecido por completo. Outras músicas que exemplificam a linha do sertanejo apaixonado, bem sucedido na relação ou não, são “Cadeira de aço” (Zé Neto & Cristiano); “Aham” (Lucas Lucco); “Cem mil” (Gusttavo Lima); “Estado decadente” (Zé Neto & Cristiano); “Que sorte a nossa” (Matheus & Kauan); “Zé da recaída” (Gusttavo Lima); “Infarto” (Diego & Victor Hugo); “Zona de risco” (Fernando & Sorocaba com Maiara & Maraisa).



#### 4.7.5 O SERTANEJO BEM-HUMORADO

Muitas letras do sertanejo universitário utilizam uma espécie de jocosidade, construindo narrativas baseadas em ironia ou em situações e personagens caricatos. Como ressaltado anteriormente, o humor já esteve presente na música sertaneja, sobretudo nas duplas caipiras como Jararaca & Ratinho e Alvarenga & Ranchinho ou nos discos de Cornélio Pires que continham anedotas relacionadas aos costumes caipiras. Porém o humor esteve bem menos evidente (talvez ausente) nos períodos seguintes, sendo retomado pelo sertanejo universitário, embora não acreditemos que seja uma tentativa de resgate ou influência dos caipiras.

Alguns exemplos em que a ironia aparece no discurso são “Isso cê num conta”, Bruno & Marrone; “Amigo taxista”, Zé Neto & Cristiano e “Infarto”, Diego & Victor Hugo. Nesta última o sujeito narra sintomas de quem está tendo um mal súbito, mas se mostra confuso para identificar tratar-se de sintomas de infarto ou de paixão, como podemos ver na letra abaixo.

#### **Infarto**

**(Diego & Victor Hugo)**

*Ajuda eu aqui*

*Me deu uma tonteira, traz uma cadeira, que eu vou cair*

*Cancela a cerveja, traz água com açúcar aí*

*Já me senti assim*

*Eu tenho uma doença*

*Que tem um metro e sessenta*

*E acabou de entrar ali naquela porta*

*Fecha a conta*

*Tá aumentando os sintomas*

*E o peito tá doendo*

*Tomara que seja infarto  
Se for amor, eu to ferrado  
Aí vai ser pior o estrago*

Outras músicas possuem gracejo através de situações ou personagens pitorescos, como “Zé da recaída”, por Gustavo Lima; “Fiorino”, de Gabriel Gava; “Eucalipto”, cantada por Jads & Jadson, “Gaguinho”, de Hugo & Tiago e “Printou nossa intimidade”, de Naiara Azevedo. Na canção de Naiara Azevedo, a narradora tem sua intimidade sexual exposta pelo parceiro na internet, contudo lida com a situação de forma positiva e rebaixando o companheiro, veja no trecho a seguir:

**Printou nossa intimidade  
(Naiara Azevedo )**

*Tadinho  
No papo é um leão, na cama um coelhinho  
E o print que espalhou, todo mundo viu  
Que eu era muita carne pro seu espetinho  
O Brasil me viu gostosa e você pequenininho*

#### 4.7.6 CONTINUIDADES NA TEMÁTICA DO SERTANEJO UNIVERSITÁRIO

Apesar de todas as especificidades das letras do sertanejo universitário abordadas nesta seção, percebe-se continuidade com as duas fases anteriores (período romântico e influência paraguaia e mexicana) no que diz respeito ao destaque a temas sobre relacionamentos entre casais. Este ainda é o principal assunto das músicas sertanejas, seja com narrativas de lamentos amorosos, declarações de amor ou referentes a relações casuais. Além disso, manteve-se a materialidade e objetividade das letras, sendo em grande parte narrativas ou diálogos, frequentemente escritos em primeira pessoa. Esta tangibilidade é característica da música sertaneja desde o período caipira, em que o enunciador costumava versar principalmente sobre os costumes da roça, fazendo pouco uso de abstrações no discurso. Neste sentido, as letras sertanejas costumam contar histórias vividas pelo

enunciador, afirmativa que pode ser ilustrada ao compararmos quatro músicas relevantes para cada período: “Chico Mineiro” (período caipira), “Boate Azul” (influência paraguaia e mexicana), “Entre tapas e beijos” (período romântico) e “Chora me liga” (período universitário).

As quatro músicas são narrativas de acontecimentos vividos pelo eu lírico, sendo “Chico mineiro” uma narrativa de uma viagem trágica, em que o narrador é surpreendido pela morte do amigo, o qual viria a descobrir se tratar de seu irmão. A canção “Boate azul” versa sobre uma noite do enunciador em uma espécie de bordel, na qual ele é impactado pela “dama da noite”, mas acaba sozinho sem rumo. A música entre “Tapas e beijos” aborda a relação paradoxal entre o sujeito narrativo e a sua companheira, envolta a amor e desentendimentos. Por fim, em “Chora me liga” o enunciador direciona sua fala a quem, sob a perspectiva dele, cometeu o equívoco de se envolver amorosamente numa relação que deveria ser descompromissada.

Embora entre as letras há algumas diferenças nos contextos, na temática e na construção do discurso (sendo as três primeiras narrativas em primeira pessoa e “Chora me liga” uma fala direcionada a uma pessoa), todas as músicas possuem em comum o fato de contarem uma história através de acontecimentos concretos, que permitem pouca abstração e menos margem para interpretações subjetivas. Para Martha Ulhôa a temática sobre o cotidiano é uma das unidades estilísticas da música sertaneja, seja relacionada ao rural e épico no período caipira e individual e urbano nas fases seguintes (ULHÔA, 1999, p. 54). Esta característica foi mantida por grande parte das canções do sertanejo universitário.

#### 4.8 SUBGÊNEROS

Assim como nas fases anteriores, pude observar através de minha pesquisa e experiência como músico profissional, que o período universitário pode ser compreendido através da ingerência de outros gêneros musicais, criando subgêneros dentro do segmento. A seguir, destacarei algumas características de cinco subgêneros a partir do início dos anos 2000: pop sertanejo/balada, batidão/vanera, arrocha, bachata e *funknejo*. Estas descrições propostas não pretendem ser

exaustivas, compreende-se, portanto, que cada subgênero pode ser executado sob diversas variações. Contudo é possível apresentar características recorrentes a cada subgênero ou padrões básicos aos quais as variações se apoiam.

#### 4.8.1 POP SERTANEJO/BALADA SERTANEJA

O pop sertanejo ou balada sertaneja é um subgênero com andamento de aproximadamente 140 BPM, métrica quaternária simples e influência do pop-rock. Este estilo é mais acelerado e menos dançante se comparado aos outros três citados e apresenta o seguinte padrão rítmico na bateria, permitindo variações.

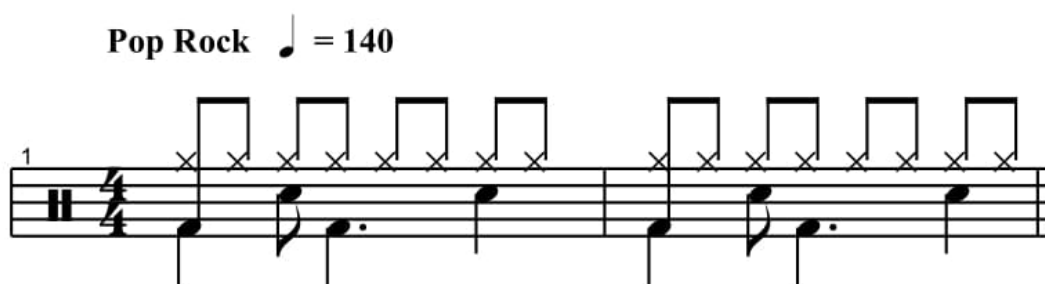


Figura 26 Transcrição da bateria do pop sertanejo no qual a voz aguda representa o chimbau, a voz média a caixa e a voz grave o bumbo.

Este subgênero foi uma das principais referências para os artistas no início do sertanejo universitário, sendo que vários sucessos dos primeiros discos de duplas como Jorge & Mateus, Fernando & Sorocaba e Luan Santana seguiam a linha do sertanejo pop. São alguns exemplos “Ciumenta”, por César Menotti & Fabiano, “Fazer pirraça”, de Jorge & Mateus, “Bala de prata”, interpretada por Fernando & Sorocaba; “Se entrega de uma vez”, de João Neto & Frederico; “Meteoro”, por Luan Santana e “Coisas esotérica”, de Maria Cecília & Rodolfo. Gradativamente este subgênero perdeu espaço e atualmente dificilmente é encontrado no repertório dos sertanejos.

#### 4.8.2 VANERA OU BATIDÃO



## 4.8.3 ARROCHA

O arrocha é um gênero musical nordestino que surgiu por volta dos anos 2000 nas serestas da cidade de Candeias-BA influenciado pelo bolero e por músicas reconhecidas como brega. Alguns artistas pioneiros do gênero são Pablo do Arrocha, Márcio Moreno e Banda Asas Livres (FIGUEIREDO, 2015). O arrocha no sertanejo se difere dos primeiros arrochas nordestinos principalmente em sua instrumentação, visto que os sons eletrônicos do teclado e da bateria eletrônica foram substituídos pelos timbres típicos do sertanejo universitário, tais como violões e sanfona.

A temática dos dois tipos de arrocha também são em grande medida diferentes, sendo que originalmente boa parte dos arrochas eram românticos, já no sertanejo eles têm como tema principal as festas, bebidas e relações sem compromisso. O padrão rítmico da bateria é outra diferença significativa entre o arrocha nordestino e o sertanejo, o primeiro possui uma célula rítmica característica no chimbau, com duas fusas na posição de segunda semicolcheia. Já no arrocha sertanejo, as fusas do chimbau não costumam ser tocadas e as levadas costumam adicionar um caixa na última semicolcheia do primeiro tempo, como apresentado na figura a seguir, embora permita-se variações

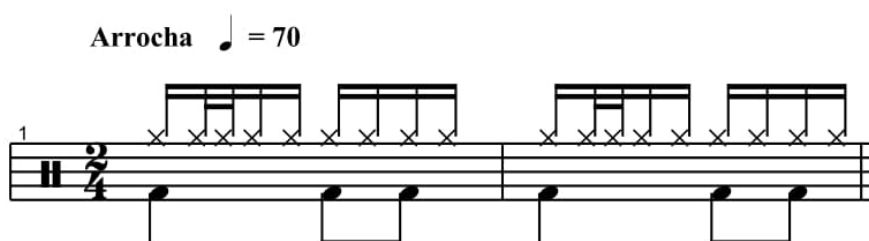


Figura 30. Padrão rítmico da bateria eletrônica de arrochas baianos do início dos anos 2000 na qual a voz superior representa o chimbau e a inferior o bumbo.

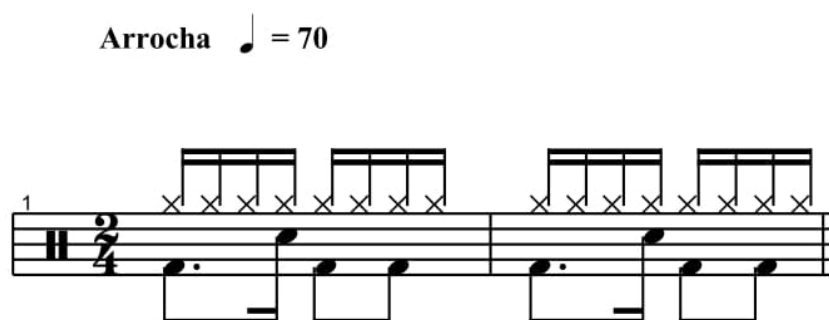


Figura 29. Padrão rítmico da bateria arrochas sertanejos na qual a voz superior representa o chimbau, a voz do meio a caixa e a voz inferior o bumbo.

Além desse padrão rítmico da bateria, são características do arrocha sertanejo o andamento em aproximadamente 70 BPM, métrica binária e a levada de violão igual à utilizada nas vaneras. O arrocha se popularizou no gênero sertanejo por volta de 2011 com músicas como “Camaro amarelo”, de Munhoz & Mariano; “Vem ni mim Dodge Ram”, de Israel Novaes; “360 o arrocha do poder”, de Thiago Brava e “Vem novinha”, de Henrique & Juliano.

#### 4.8.4 BACHATA

A bachata é um gênero musical original da República Dominicana (COSTELLO, 2009) com influências da salsa e do bolero, geralmente possui letras românticas e é dançada a dois. Alguns nomes que popularizaram a bachata internacionalmente são Prince Royce, Romeo Santos, El Chaval e Kiko Rodriguez. Algumas características da bachata são o andamento em aproximadamente 130 BPM o uso de instrumentos de percussão como o bongô e o guiro (*guira raspadora*) e violões com captadores magnéticos na boca, produzindo um som bastante peculiar e normalmente executando os seguintes padrões<sup>61</sup>.



Figura 31. Padrão rítmico 1 do violão na bachata



Figura 32 Padrão rítmico 2 do violão na bachata

A bachata tem sido referência para os sertanejos há aproximadamente cinco anos, contudo inicialmente a incorporação de características do gênero foi discreta. Por exemplo, a música “Até você voltar” (2014), da dupla Henrique & Juliano, é

<sup>61</sup> Por exemplo <https://www.youtube.com/watch?v=V5de3XD-C3o&t=55s>

considerada uma das primeiras canções sertanejas de sucesso a utilizar elementos da bachata<sup>62</sup>, porém, com exceção do uso dos bongôs, nota-se poucos elementos deste gênero, tanto pela falta do timbre característico do violão quanto pela ausência dos padrões rítmicos próprios do gênero. A influência discreta também é exemplificada pela música “Te dar um beijo” (2014), de Michel Teló, que apesar de ser uma regravação da bachata “Darte un beso”, de Prince Royce, apresenta pouco das características do gênero dominicano. Na versão de Michel Teló o andamento acelerado, o padrão da bateria e a sanfona faz com que a canção se aproxime muito mais das vaneras do que da própria bachata.

Nos dois últimos anos a influência da bachata tem sido mais explícita, músicas como “Cem mil” (2018), de Gustavo Lima; “Desbeijar minha boca” (2018), de Henrique & Juliano e “Não tem tu vai tu mesmo” (2019), de João Neto & Frederico, acrescentaram os violões com captadores magnéticos e os padrões rítmicos do gênero, se aproximando muito mais das características do gênero caribenho. A incorporação dos timbres da bachata obedece à tradição do gênero sertanejo, que ao longo de sua história aderiu os instrumentos específicos dos gêneros pelos quais se influenciou.

#### 4.8.5 FUNKNEJO

A mescla de sertanejo e funk tem sido comum desde a segunda década dos anos 2000 e foi batizada como “funknejo”. Essa aproximação é observada não só pelas inúmeras participações de funkeiros em gravações de músicas sertanejas (e vice-versa), mas também pela incorporação do funk a alguns arranjos sertanejos, mesmo sem a participação de artistas do outro gênero. Entre os artistas que mais dialogam com o funk estão Lucas Lucco<sup>63</sup> e Pedro Paulo & Alex<sup>64</sup>. Sucessos funknejos são “Suíte 14”, gravada por Henrique & Diego part. Mc Guimê; e “Eu quero tchu, eu quero tcha”, de João Lucas & Marcelo.

<sup>62</sup><https://blognejo.com.br/depois-de-diversas-tentativas-o-reggaeton-enfim-chegou-ao-sertanejo-e-agora/>.

<sup>63</sup> Exemplos: “Ta tranquilo, ta favorável”, “Princesinha”, “Ela é só dela”, “Permanecer”.

<sup>64</sup> A exemplo do DVD *Paredão do PPA* (2018).



#### 4.9 CARACTERÍSTICAS ESTRUTURAIS SONORAS

No início deste capítulo abordamos a reintegração da sonoridade acústica ao sertanejo, trazida por artistas do começo dos anos 2000 como João Bosco & Vinícius, César Menotti & Fabiano e Jorge & Mateus. O formato voz e violão do começo do sertanejo universitário pode ser interpretado como uma maneira de facilitar as apresentações, de modo que sem outros músicos envolvidos as duplas conseguiram simplificar seus shows e arranjos. Contudo, este formato reduzido não permaneceu por muito tempo, sendo que o próprio DVD *Palavras de amor* (2005), da dupla César Menotti & Fabiano, já contava com três violões, duas sanfonas, teclado, bateria, percussão e baixo. Portanto, o contraponto ao período romântico, em que se utilizava bandas com vários membros, parece ter acontecido somente no começo de carreira destes artistas do sertanejo universitário, ao passo que quando o gênero alcançou a grande mídia ele aderiu ao maior formato de banda.

Atualmente, quase quinze anos depois, estes instrumentos utilizados por César Menotti & Fabiano no DVD de 2005 permanecem como base instrumental dos artistas sertanejos, ainda que não seja possível inferir neste trabalho que a dupla seja a precursora neste sentido. O sertanejo universitário permite diversas variações de instrumentação entre um artista e outro, ou mesmo entre músicas diferentes de um mesmo artista, contudo o que costuma ser a base para a maioria das duplas e na maior parte do repertório são os mesmos instrumentos utilizados em *Palavras de Amor*: sanfona, violões, bateria, teclado, baixo e percussão (congas, bongôs, guiros, carrilhão, pandeiro, entre outros). Mas a flexibilidade instrumental nos arranjos está presente no repertório do sertanejo universitário e não é raro nos depararmos com guitarra, *backing vocals*, naipe de metais, gaita, orquestra, dobro, sons sintetizados, viola, entre outros. Nos últimos dois anos, como já mencionado, alguns timbres característicos da bachata têm se tornado frequentes na instrumentação de alguns músicos sertanejos, como o violão com timbre peculiar produzido por captadores magnéticos na boca, o bongô e o guiro de metal, fato que reafirma a tendência do gênero para a incorporação de instrumentos específicos dos gêneros sob os quais sofre influência.

A formação instrumental básica dos artistas do “sertanejo universitário” não se distancia muito da formação de seus antecessores do “sertanejo romântico”, pois ambas utilizavam bandas com bateria, baixo, guitarras/violão e teclado como base para seus arranjos. As grandes diferenças entre as instrumentações dos dois períodos se encontram no resgate dos violões no período universitário, em detrimento das guitarras elétricas do período romântico, e principalmente na retomada da sanfona em primeiro plano proposta pelos sertanejos a partir dos anos 2000. É importante ressaltar que a sanfona não havia desaparecido por completo no período romântico, contudo no sertanejo universitário ela readquire o destaque que tinha nas primeiras décadas do gênero, após ter perdido seu protagonismo no período romântico. Sob esta perspectiva, a sonoridade acústica e com sanfona do sertanejo universitário pode ser interpretada como tentativa de reaproximação com a tradição, uma vez que, como vimos neste trabalho, os violões e a sanfona foram característicos nas duas primeiras fases da música sertaneja.

Nos arranjos o violão ou a sanfona costumam se destacar realizando introduções aos versos cantados, executando melodias bastante similares à melodia da voz, principalmente a melodia do refrão da música, o que pode ser exemplificado por canções como “Chora me liga” (2009), de João Bosco & Vinícius, “Coração apertado” (2014), de Thaeme & Thiago, “A culpa é dele” (2018), de Marília Mendonça e “Posto 24h” (2018), de Lucas Lucco. As melodias introduzindo o canto é prática comum no sertanejo desde seu início nas modas de viola, por exemplo, os ponteados da viola antecedem as estrofes cantadas, já nas rancheiras são os trompetes a introduzir o canto e no sertanejo romântico as guitarras ou o teclado. Contudo, o sertanejo universitário é o período em que mais se utiliza uma melodia instrumental igual ou muito parecida com a melodia cantada, isto já acontecia com menos frequência no período romântico, a exemplo de “É o amor”, de Zezé di Camargo & Luciano; “Evidências”, de Chitãozinho & Xororó; e “Eu Juro”, de Leandro & Leonardo.

Além dessa melodia introdutória, a forma das músicas do sertanejo universitário frequentemente possui estrofe (A e B) e refrão, muitas vezes obedecendo à seguinte estrutura:

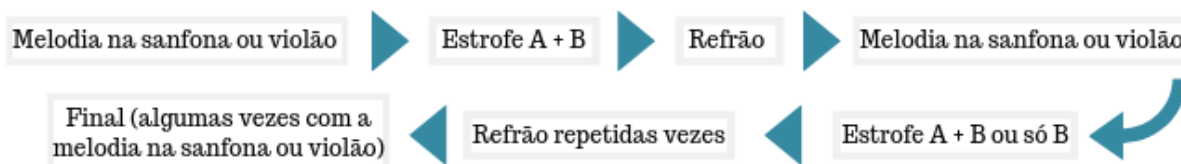


Figura 33 Padrão comum nas formas musicais do sertanejo universitário

Esta forma musical pode ser observada em músicas como “Infiel”, de Marília Mendonça; “Chora me liga”, de João Bosco & Vinícius; “Propaganda”, de Jorge & Mateus; “Pergunta boba”, de Jorge & Mateus; “Quem pegou, pegou”, de Henrique & Juliano; “Maus bocados”, de Cristiano Araújo; “Estado decadente”, de Zé Neto & Cristiano.

Outra particularidade da estrutura musical do sertanejo universitário é o que os músicos do gênero chamam de convenções ou conversões. Acredito que o termo “convenção” seja mais apropriado, pois se trata de células rítmicas tocadas de maneira convencional, ou seja, todos os instrumentos executam uma frase praticamente no mesmo ritmo, soando como um bloco. Estas convenções costumam ser frases sincopadas na qual, tomando a unidade de tempo como semínima, utilizam ataques na segunda semicolcheia ou no contratempo, normalmente as convenções acontecem em finais de frase ou em transições, como do verso para o refrão ou da introdução para o verso. O exemplo a seguir são as convenções entre o final do verso e início do refrão<sup>65</sup> da música “Imagina com as amigas” (2014), da dupla Bruninho & Davi.

Convenção ♩ = 74

F#7                      Bm                      G                      D

Figura 34. Convenções de "Imagina com as amigas"

O produtor Dudu Borges se autoproclama responsável pelas convenções terem tomado conta dos arranjos de sertanejo. Segundo o produtor, em entrevista ao

<sup>65</sup> No clipe do YouTube corresponde ao tempo 0:58 <https://www.youtube.com/watch?v=mmvudaddFVs>

*Universo Sertanejo*, foi a partir de 2009, com o disco *Curtição*, da dupla João Bosco & Vinícius e produção de Dudu, que as convenções foram lançadas ao gênero. Dudu Borges especifica a canção “Sufoco” como a pioneira neste sentido. Diz o produtor:

Começou ali. Não existia uma música com tanta virada de bateria, com tanta conversão, com tanto detalhe quanto “Sufoco”. E ao mesmo tempo soava seco, sem muitos instrumentos. Até ali, ninguém tinha feito isso<sup>66</sup>.

As convenções do primeiro refrão de “Sufoco” podem ser representadas pela partitura a seguir, mas levando-se em consideração que a bateria não executa apenas este ritmo, ela preenche as pausas dos instrumentos harmônicos com marcações no chimbau, portanto o ritmo a seguir representa os ataques convencionados.



Figura 35. Convenções do primeiro refrão de "Sufoco"

Embora seja necessária cautela com as afirmações do produtor Dudu Borges, tendo em vista a tendência de autopromoção mercadológica à que suas afirmativas podem estar submetidas, de fato o disco *Curtição* costuma ser apontado por artistas do meio e pesquisadores como um marco na música sertaneja, assim como demonstra as palavras de Silva

Interessante lembrar sempre que Dudu é considerado o maior responsável pelo sucesso do sertanejo universitário atualmente, graças ao CD “Curtição” de 2009, produzido para a Dupla João Bosco & Vinicius. Este foi o primeiro trabalho de Dudu no gênero e que lhe rendeu prêmios pela canção Chora, me liga, presente no disco e também foi a mais ouvida deste mesmo ano (SILVA, 2018, p. 71).

Além das já referidas convenções, que ainda nos dias atuais são parte dos arranjos sertanejos, o disco *Curtição (2009)* foi determinante para que a vanera/batidão uma das tônicas no gênero nos anos seguintes ao lançamento deste disco até 2015, muito em função de a música de trabalho “Chora me liga”, música mais tocada do ano, se tratar de uma vanera. Alguns marcos e mudanças de tendências como o disco *Curtição* permitem que seja feita uma divisão do sertanejo universitário em três momentos, ressaltando: **início de 2000 a 2009 (pop sertanejo);**

<sup>66</sup> Dudu Borges em entrevista ao *Universo Sertanejo*. Disponível em: <http://www.universosertanejo.com.br/2013/04/15/bastidores-entrevista-com-dudu-borges/>

de 2010 a 2015 (vaneras e arrochas) e de 2015 até atualmente (bachatas e feminejo).

#### 4.9.1 2000 A 2009: POP SERTANEJO

O primeiro momento do sertanejo universitário corresponde ao período entre o início dos anos 2000 com discos como *Acústico no Bar* (2002), *Palavras de Amor* (2005), *Jorge & Mateus ao vivo em Goiânia* (2007) e *Fernando & Sorocaba Ao vivo* (2008), indo até o lançamento do disco *Curtição* (2009). Neste período predominavam os pop-sertanejos com andamentos acelerados, como já descrito nesse capítulo, e letras românticas. Além dos artistas autores dos discos mencionados também se destacam nesse período Luan Santana, com “Metoro” (2009), Maria Cecília & Rodolfo, com “Coisas esotéricas”, Victor & Leo com “Fada” (2007), entre outros.

#### 4.9.2 2010 A 2015: VANERAS, ARROCHAS, DESAPEGO E BALADAS

A partir do disco *Curtição* (2009) as vaneras e arrochas com letras sobre festas, bebidas, ostentação e desapego nos relacionamentos se tornam a prática principal. Estes subgêneros também fizeram bastante uso de uma sequência harmônica caracterizada por quatro acordes, sendo: I – V – VI<sup>m</sup> – IV<sup>67</sup>, para as músicas em modo maior; e Im – VI – III – VII, para as músicas em modo menor, por exemplo, “Chora me liga”, de João Bosco & Vinícius; “Ai, se eu te pego”, por Michel Teló, “Namora bobo”, de Thiago Brava; “Vem ni mim Dodge Ram”, de Israel Novaes e “Se namorar fosse bom”, de Bruninho & Davi. O pesquisador Gabriel Barbosa Rossi da Silva (2018) identificou uma espécie de padrão harmônico neste período, contudo, sua análise é um tanto quanto confusa e apresenta equívocos, por exemplo, ao trocar o termo “harmonia” por “melodia”. Estes descuidos não permitiram comparar a análise do autor

---

<sup>67</sup> De acordo com a harmonia funcional, representando os graus de um campo harmônico, no qual o “m” significa se tratar de um acorde menor.

com a apresentada neste trabalho, mas nota-se semelhança quando o autor também menciona a utilização de quatro acordes, segundo ele existe um padrão “melódico, geralmente, composto por quatro acordes com subida de tom, semitom e tom (SILVA, 2018, p. 84)”.

É importante enfatizar que este padrão harmônico, assim como as vaneras e as temáticas das letras deste período já estavam no repertório do sertanejo universitário desde seu início, portanto, apontar estas características como pertencentes a estes anos específicos (2009-2015) diz respeito à intensificação da utilização desses parâmetros, e não sobre seu ineditismo ou exclusividade. Nesta fase despontaram artistas como Gusttavo Lima, com “Balada” (2011), Munhoz & Mariano, com “Camaro amarelo” (2012), Cristiano Araújo, com “Bara bara” (2012), Henrique & Juliano, com “Não valendo nada” (2012). Este período pode ser compreendido do disco *Curtição* até 2015, momento em que começa a se destacar o feminejo.

#### 4.9.3 2015 ATÉ ATUALMENTE: “FEMINEJO” E AS BACHATAS ROMÂNTICAS

Em 2015 foram lançadas as músicas “Infiel” e “10%”, de Marília Mendonça e de Maiara & Maraísa, respectivamente. Estas músicas estiveram entre as mais tocadas do ano seguinte, sucesso que abriu caminho para que outras cantoras despontassem, tais como Simone & Simaria, Naiara Azevedo, Lauana Prado e Paula Mattos. Esta ascensão simultânea de mulheres no sertanejo ficou conhecida como “feminejo” e se caracteriza principalmente pelas letras amorosas sob a perspectiva feminina, muitas vezes com discursos que costumam ser associados ao empoderamento feminino.

De 2015 em diante, há o momento que a matéria [matéria do G1 utiliza como base para pesquisa do autor] define como “o sertanejo passou da fase da euforia, balada e pegação, e voltou a chorar as pitangas”, apresentando o que a internet e a emissora passaram a chamar de “sofrência empoderada” (SILVA, 2018, p. 84).

Contudo a “sofrência” não atingiu somente as letras cantadas por mulheres, sendo que, de maneira geral, o sertanejo vem se tornando mais romântico de 2015 até os dias atuais, algo que já foi abordado anteriormente neste capítulo. Além do surgimento do “feminejo” e a temática mais amorosa, esse período se caracteriza pela

influência da bachata nos arranjos dos artistas sertanejos, esta influência se realiza incluindo instrumentos de percussão e timbres característicos do gênero, além de seus padrões rítmicos. A influência da bachata tem feito que o sertanejo dos últimos anos seja menos agitado se comparado à vanera e ao arrocha dos anos anteriores, sendo possível estabelecer uma relação entre sonoridade e tema, no sentido de que as sonoridades menos agitadas sugerem temas mais amorosos e menos festivos. Esta associação entre tema e sonoridade na música sertaneja já havia sido enfatizada por Araújo

Essa relação entre sonoridade e tema será uma constante ao longo da trajetória do gênero, como poderemos observar ao longo desse trabalho. Para uma localização melhor em relação a essa característica, pode-se afirmar aqui, ainda de maneira geral, que os estilos, ou gêneros que compõem o repertório da música sertaneja estão sempre associados a alguns temas recorrentes (ARAÚJO, 2014, p. 86).

Assim como as mudanças estruturais permitem dividir o sertanejo universitário nas três fases referidas, as continuidades possibilitam estabelecer unidade entre elas, de forma que estas sejam interpretadas como subgêneros dentro do período “sertanejo universitário”, e não como fases autônomas. As principais continuidades estruturais, ao longo das quase duas décadas de “sertanejo universitário”, que foram observadas neste trabalho, concernem principalmente aos timbres e à forma musical. Como mencionado, a instrumentação básica do sertanejo universitário pouco se alterou, assim como sua forma musical em introdução-estrofes-refrão. Se por um lado as mudanças de subgêneros modificaram parâmetros como andamento, expressividade e temática, por outro, a manutenção de timbres e forma musical permite que se estabeleça unidade estilística entre eles.

## **5 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Os sertanejos universitários reacenderam o discurso de legitimidade e tradição no interior da música sertaneja, reconfigurando a oposição entre tradicionalistas e inovadores. Porém, observa-se ao final deste trabalho que ao mesmo tempo em que esta nova geração de sertanejos modernizaram o gênero, o que ainda provoca críticas

principalmente de parte das gerações precedentes, eles também resgataram alguns elementos das primeiras fases do gênero.

Esse movimento de aproximação com as origens pode ser observado principalmente na retomada da sonoridade acústica, colocando novamente em primeiro plano a viola e a sanfona, instrumentos presentes desde o período caipira e que haviam perdido espaço no período romântico. Sob esta perspectiva, a sonoridade acústica do sertanejo universitário estaria mais próxima das raízes do gênero do que o som elétrico das bandas dos anos 90, com teclados e guitarras como protagonistas. Outra retomada dos universitários pode ser observada nas vaneras, gênero reconhecidamente regional e que já estava presente nas fases anteriores ao período romântico, tendo sido gravadas por caipiras como Tônico & Tinoco (ARAÚJO, 2014). Além disso, a jocosidade das letras também pode ser interpretada como um movimento de reintegração, por se tratar também de uma característica de parte das letras caipiras.

Por outro lado, a modernização desta última fase do gênero pode ser observada principalmente no figurino, mais globalizado e menos regional, e na temática. Esta última, apesar de manter as relações entre homem e mulher como assunto principal, acrescentou novos elementos como a ostentação, os relacionamentos casuais, as baladas e o empoderamento feminino. Apesar de a temática de desapego amoroso ser frequentemente utilizada como elemento determinante para a constituição do estilo universitário, nota-se que sua narrativa é diversa e se altera ao longo dessas quase duas décadas, ademais as narrativas apaixonadas nunca deixaram de ser frequentes. Ressalta-se também que as temáticas ao longo de toda a história da música sertaneja foram predominantemente objetivas, versando sobre acontecimentos do cotidiano, frequentemente com narrativas em primeira pessoa que permitem pouca abstração e interpretações subjetivas.

Este trabalho propõe uma própria periodização própria da música sertaneja e aponta algumas características determinantes de cada fase deste gênero, observando características sonoras e estruturais. Ao final desta pesquisa, de maneira resumida e genérica, é possível elaborar um quadro comparativo entre as fases, apontando as recorrências para alguns dos tópicos analisados. Como a seguir:



	<b>Sertanejo raiz</b>	<b>Sertanejo de Influência paraguaia e mexicana</b>	<b>Sertanejo Romântico</b>	<b>Sertanejo universitário</b>
<b>Região de origem dos artistas</b>	Interior de São Paulo, principalmente região do médio-tietê.	Interior de São Paulo.	São Paulo e Goiás.	Mato Grosso do Sul e Goiás
<b>Locais de atuação artísticas e midiática</b>	Circos e rádios locais.	Circos e rádios locais.	Rádio FM, grandes festivais, televisão.	Rádios, televisão, grandes festivais. Gênero hegemônico na grande mídia.
<b>Indumentária</b>	Semelhança com o personagem Jeca Tatu e referências aos tropeiros.	Difusa, mas ainda próxima da indumentária do período caipira.	Estilo <i>cowboy</i> americano, com chapéus de boiadeiro, botas e cintos de grandes fivelas.	Figurino mais globalizado e menos regional, se identifica com uma cultura pop genérica.
<b>Temática</b>	Cotidiano caipira, sobretudo as relações com a criação de gado.	Romântica, principalmente e sobre amores fracassados ou declarações de amor.	Romântica, porém mais fervorosa e lasciva se comparada à fase anterior. Músicas sobre	Romântica, adiciona temas sobre ostentação, relações sem compromisso, baladas e empoderamento feminino.

			festas de peão.	Letras jocosas, repletas de ironias e caricaturas.
<b>Características musicais</b>	Viola e violão como acompanhamento, forma estrófica (versos intercalados de melodias de viola), modo maior, métrica binária ou quaternária, três acordes (I – IV – V).	Sanfona como instrumento acompanhado principal, forma musical estrófica ou em verso e refrão, modo maior, métrica ternária, três acordes (I – IV – V).	Formato de banda elétrica (guitarras, bateria, baixo, teclado) forma musical em verso e refrão, modo maior, métrica binária ou quaternária, harmonia variada, frequentemente possui subidas de tom no final.	Formato de banda acústica (violão e sanfona retomam o protagonismo), forma musical em verso e refrão intercalados por melodias de sanfona ou violão, modo maior e menor, métrica quaternária e binária, harmonia variada.
<b>Subgêneros</b>	Moda de viola, toada, catira, cururu, Folia de Reais, querumana, recortado.	Guarânia, polca, rasqueado, bolero, tango, corrido, canção rancheira.	Características do rock, pop e <i>country</i> .	Pop sertanejo, batidão/vanera, arrocha, <i>funknejo</i> , bachata.

Ao analisar as mudanças do gênero sertanejo ao longo destas décadas fica evidente que não há unidade estilística que compreenda todos os períodos da música sertaneja. Logo, se não há continuidade em características como letras, instrumentação, forma, harmonia, estrutura e regionalidade, o que justifica esta linha que conecta os sertanejos universitários e os sertanejos caipiras e permite enquadrá-los sob o mesmo segmento? A resposta para esta pergunta provavelmente está mais nos sujeitos que produzem esta música do que nas características que a cercam.

Na música sertaneja, as novas gerações que se propuseram a inovar o gênero sempre se esforçaram para se manterem conectadas às gerações anteriores e se firmarem de alguma maneira às tradições do gênero, ainda que se relacionando às gerações diretamente precedentes à sua, e não às originárias da música sertaneja. Desta forma, os sertanejos universitários, por exemplo, afirmam terem duplas românticas como Chrystian & Ralf como referências, que por sua vez se espelham em Chitãozinho & Xororó, que miravam em Tônico & Tinoco e etc. Assim, neste efeito de fio de novelo, os artistas se mantêm conectados com as origens do gênero e podem se afirmar sertanejos.

Esta interpretação justifica em partes a resistência ao adjetivo “universitário”. A problematização do adjetivo merece ser explorada por pesquisas futuras, contudo, nas observações deste trabalho, a negação deste aponta mais para um desejo de se manter dentro das tradições do gênero do que para descontinuidades do estilo que justifique a prescrição da denominação “sertanejo universitário”. Em outras palavras, os artistas preferem se apegar ao “sertanejo” do que ao “universitário”, provavelmente com a concepção de que o “universitário” é passageiro e o “sertanejo” é para sempre.

Outros aspectos poderiam ser detalhados nas análises dos aspectos sonoros propostas neste trabalho. Considero imprescindível um trabalho que se atenha às vozes dos artistas, algo que escapa desta dissertação por limitação de conhecimento de técnica vocal e por escassez de tempo. Porém, os apontamentos deste trabalho permitem delimitar com mais clareza as características deste novo estilo, além de identificar três possíveis fases do “sertanejo universitário”. As mudanças de padrões temáticos e rítmicos sem provocar ruptura do “sertanejo universitário”, ou seja, sem que os receptores entendessem como o surgimento de uma fase autônoma, sugere que na música sertaneja um dos principais fatores de ruptura pode estar associado à

instrumentação, sendo que a base instrumental foi praticamente mantida desde o surgimento do sertanejo universitário.

## REFERÊNCIAS

ALONSO, Gustavo. *Cowboys do Asfalto: Música sertaneja e modernização brasileira*. 2011a. 528 f. Universidade Federal Fluminense, 2011.

ALONSO, Gustavo. O sertão na televisão : música sertaneja e rede globo. *Revista contemporânea*, p. 222–235, 2011b.

ALONSO, Gustavo. Oposição no sertão: a construção da distinção entre música caipira e música sertaneja. *Outro Tempos*, v. 10, p. 122–145, 2013.

ANTUNES, Edvan. *De Caipira a Universitário: a história do sucesso da música sertaneja*. São Paulo: Matrix, 2012.

ARAÚJO, Lucas Antonio De. *Tensões e ajustes entre tradição e modernidade nas definições de padrões da música sertaneja entre os anos 50 e 70*. 2014. 273 f. Universidade Estadual Paulista, 2014.

BARROS, Mabi. *Entre a sofrência e a malandragem: as 10 músicas mais tocadas em 2018*. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/entre-a-sofrenca-e-a-malandragem-as-10-musicas-mais-tocadas-em-2018/>>. Acesso em: 23 maio 2019.

*Bem Sertanejo*. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com>>. Acesso em: 11 maio 2019.

BERNARDES, Marcus. *Depois de diversas tentativas o reggaeton enfim chegou ao sertanejo, e agora?* Disponível em: <<https://blognejo.com.br/depois-de-diversas-tentativas-o-reggaeton-enfim-chegou-ao-sertanejo-e-agora/>>. Acesso em: 27 jun. 2019.

CAIXETA, Schneider Pereira. *“Agora eu fiquei doce”: o discurso da auto estima no sertanejo universitário*. 2016. 1–131 f. Universidade Estadual Paulista, 2016.

CALDAS, Waldenyr. *O que é música sertaneja*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

COSTELLO, Kathleen. The Same Old Song?: Gender, Subjectivity, and Dominican Popular Music in Bachata del ángel caído. v. I, n. 2004, p. 1–10, 2009.

*Crowley divulgou a lista com as 100 músicas mais tocadas no Brasil*. Disponível em: <<https://melhorsertanejo.com.br/crowley-divulgou-lista-com-100-musicas-mais-tocadas-no-brasil/>>. Acesso em: 1 jun. 2019.

CYMROT, Danilo. Disseram que eu voltei mexicanizado: sertanejo raiz e a incorporação da canção rancheira. *Revista do centro de pesquisa e formação*, p. 68–92, maio 2017.

FERRETE, J. L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

FIGUEIREDO, Dayanne Souza. *O ARROCHA: O “NOVO” RITMO NORDESTINO - Uma discussão sobre desvalorização social*. 2015. 1–197 f. Universidade Federal de Sergipe, 2015.

FRANÇA, Vera Regina Veiga; VIEIRA, Vanrochris Helbert. Sertanejo universitário: expressão e valores de jovens urbanos no Brasil contemporâneo. v.13, p. 106–122, 2015.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. Disponível em: <<http://weekly.cnbnews.com/news/article.html?no=124000>>.

HELLER, Agnes. *Teoria de la Historia*. 5. ed ed. Cidade do México: Fontamara, 1997.

HIGA, Evandro. *“Para fazer chorar as pedras”: o gênero musical guarânia no Brasil – décadas de 1940/50*. 2013. 1–277 f. Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2013.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. 6. ed. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

JOHN B. THOMPSON. *A Mídia e a Modernidade: uma teoria social da mídia*. 5ª. ed. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

LORENSI, Deise Caroline Trindade. *Geografia cultural e música gaúcha: a construção da paisagem cantada da 13ª Região Tradicional do Rio Grande do Sul*. 2017. 1–165 f. Universidade Federal de Santa Maria, 2017.

MENEZES, Eduardo de Almeida. *Moda de viola e modos de vida: as representações*

*do rural na moda de viola*. 2008. 175 f. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2008.

*Música de Gustavo Lima foi a mais tocada nas rádios em 2018*. Disponível em: <<https://www.op9.com.br/br/pop9/musica-de-gusttavo-lima-foi-a-mais-tocada-nas-radios-do-brasil-em-2018/>>. Acesso em: 1 jun. 2019.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música Capira: da roça ao rodeio*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

OLIVEIRA, Allan. *Miguilim Foi Pra Cidade Ser Cantor: uma antropologia da música sertaneja*. 2009. 323 f. Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

OLIVEIRA, Allan De Paula. *Monsanto's Sounds: Michel Teló e novas dinâmicas da música brasileira*. 2014, Salvador-BA: IASPM-AL, 2014.

PIUNTI, André. *Universo sertanejo*. Disponível em: <<https://universosertanejo.blogosfera.uol.com.br/2010/12/07/a-pirataria-que-fez-bem/>>. Acesso em: 12 maio 2019.

REQUENA, Brian. *A Universidade do Sertão: o novo retrato cultural da música sertaneja*. 2016. 203 f. Universidade de São Paulo, 2016.

SILVA, Gabriel Barbosa Rossi Da. *Música sertaneja contemporânea: indústria cultural e consumo*. 2018. 116 f. Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2018.

*Troca-troca de escritórios artísticos faz sertanejos repensarem carreira e pagarem multas milionárias*. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/troca-troca-de-escritorios-artisticos-faz-sertanejos-repensarem-carreira-e-pagarem-multas-milionarias.ghtml>>. Acesso em: 2 jun. 2019.

ULHÔA, Martha. Música sertaneja e globalização. In: TORRES, RODRIGO (Org.). *Música Popular em América Latina*. Santiago, Chile: Fondart, 1999. p. 47–60.

ULHÔA, Martha. Música Sertaneja em Uberlândia na Década de 1990. *ArtCultura*, p. 56–65, 2004.

*VillaMix*. Disponível em: <<https://www.villamix.com.br/o-festival/>>. Acesso em: 1 jun. 2019.