

UNIOESTE - UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CAMPUS DE MARECHAL CÂNDIDO RONDON

GABRIEL BARBOSA ROSSI DA SILVA

Música sertaneja contemporânea: indústria cultural e consumo.

Marechal Cândido Rondon

2018

UNIOESTE - UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CAMPUS DE MARECHAL CÂNDIDO RONDON

GABRIEL BARBOSA ROSSI DA SILVA

Música sertaneja contemporânea: indústria cultural e consumo.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, linha de pesquisa Práticas Culturais e Identidades da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Profº Drº Marcos Luis Ehrhardt

Co-orientadora: Profª. Drª. Geni Rosa Duarte

Marechal Cândido Rondon

2018

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

da Silva, Gabriel Barbosa Rossi da Silva
Música sertaneja contemporânea: indústria cultural e consumo / Gabriel Barbosa Rossi da Silva da Silva;
orientador(a), Marcos Luis Ehrhardt Ehrhardt;
coorientador(a), Geni Rosa Duarte Duarte, 2018.
117 f.

Dissertação (mestrado), Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Marechal Cândido Rondon, Centro de Ciências Humanas, Educação e Letras, Graduação em HistóriaPrograma de Pós-Graduação em História, 2018.

1. Musica sertaneja. 2. Indústria Cultural. 3. Consumo.
I. Ehrhardt, Marcos Luis Ehrhardt. II. Duarte, Geni Rosa Duarte. III. Título.



unioeste

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Campus de Marechal Cândido Rondon - CNPJ 78680337/0003-46

Rua Pernambuco, 1777 - Centro - Cx. P. 91 - <http://www.unioeste.br>

Fone: (45) 3284-7878 - Fax: (45) 3284-7879 - CEP 85960-000

Marechal Cândido Rondon - PR.



PARANÁ

GOVERNO DO ESTADO

Programa de Pós-Graduação em História

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE GABRIEL BARBOSA ROSSI DA SILVA, ALUNO(A) DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE, E DE ACORDO COM A RESOLUÇÃO DO PROGRAMA E O REGIMENTO GERAL DA UNIOESTE.

Ao(s) 2 dia(s) do mês de março de 2018 às 14h00min, no(a) Sala de Aula do PPGH (60), realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação do(a) candidato(a) Gabriel Barbosa Rossi da Silva, aluno(a) do Programa de Pós-Graduação em História - nível de Mestrado, na área de concentração em História, Poder e Práticas Sociais. A comissão examinadora da Defesa Pública foi aprovada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História. Integraram a referida Comissão os(as) Professores(as) Doutores(as): Marcos Luis Ehrhardt, Alexandre Felipe Fiuza, Allan de Paula Oliveira. Os trabalhos foram presididos pelo(a) Marcos Luis Ehrhardt, orientador(a) do(a) candidato(a). Tendo satisfeito todos os requisitos exigidos pela legislação em vigor, o(a) candidato(a) foi admitido(a) à Defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO, intitulada: "Música sertaneja contemporânea: indústria cultural e consumo." O(a) Senhor(a) Presidente declarou abertos os trabalhos, e em seguida, convidou o(a) candidato(a) a discorrer, em linhas gerais, sobre o conteúdo da Dissertação. Feita a explanação, o(a) candidato(a) foi arguido(a) sucessivamente, pelos(as) professores(as) doutores(as): Alexandre Felipe Fiuza, Allan de Paula Oliveira. Findas as arguições, o(a) Senhor(a) Presidente suspendeu os trabalhos da sessão pública, a fim de que, em sessão secreta, a Comissão expressasse o seu julgamento sobre a Dissertação. Efetuado o julgamento, o(a) candidato(a) foi **aprovado(a)**. A seguir, o(a) Senhor(a) Presidente reabriu os trabalhos da sessão pública e deu conhecimento do resultado. E, para constar, o(a) Coordenador(a) do Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE - Campus de Marechal Cândido Rondon, lavra a presente ata, e assina juntamente com os membros da Comissão Examinadora e o(a) candidato(a). De acordo com o que está previsto no § 8 e § 9 do Artigo 81 do Regulamento do Programa de Pós-graduação em História da Unioeste, a banca de defesa de mestrado foi realizada contando com a participação de membro via utilização de tecnologia de videoconferência. Diante desta circunstância, os membros presentes assinam esta Ata e atestam a conformidade do Prof. Dr. Allan de Paula Oliveira em relação ao resultado da defesa da dissertação e ao conteúdo do parecer descritivo anexado.

Orientador(a) - Marcos Luis Ehrhardt

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Marechal Cândido Rondon (UNIOESTE)

Allan de Paula Oliveira

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)



unioeste

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Campus de Marechal Cândido Rondon - CNPJ 78680337/0003-46

Rua Pernambuco, 1777 - Centro - Cx. P. 91 - <http://www.unioeste.br>

Fone: (45) 3284-7878 - Fax: (45) 3284-7879 - CEP 85960-000

Marechal Cândido Rondon - PR.



PARANÁ

GOVERNO DO ESTADO

Programa de Pós-Graduação em História

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE GABRIEL BARBOSA ROSSI DA SILVA, ALUNO(A) DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE, E DE ACORDO COM A RESOLUÇÃO DO PROGRAMA E O REGIMENTO GERAL DA UNIOESTE.

Alexandre Felipe Fiuza

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)

Gabriel Barbosa Rossi da Silva

Candidato(a)

Coordenador(a) do Programa de Pós-Graduação em História

Prof. Dr. Marcio Antônio Both da Silva
Coordenador do Programa de
Pós-Graduação em História
Mestrado e Doutorado
Portaria nº 6213/2016-GRE



unioeste

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Campus de Marechal Cândido Rondon - CNPJ 78680337/0003-46

Rua Pernambuco, 1777 - Centro - Cx. P. 91 - <http://www.unioeste.br>

Fone: (45) 3284-7878 - Fax: (45) 3284-7879 - CEP 85960-000

Marechal Cândido Rondon - PR.

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

- MESTRADO E DOUTORADO - UNIOESTE



PARANÁ

GOVERNO DO ESTADO

PARECER DESCRITIVO

Título da Dissertação: "Música sertaneja contemporânea: indústria cultural e consumo."

Nome do concluinte: **Gabriel Barbosa Rossi da Silva**

DATA: 02/03/2018 - HORÁRIO: 14H

Integrantes da Banca: Prof. Dr. Marcos Luís Ehrhardt (orientador) (UNIOESTE); Prof. Dr. Allan de Paula Oliveira (UNESPAR/FAP), Prof. Dr. Alexandre Fiuza (UNIOESTE - Campus de Cascavel).

Parecer:

O TRABALHO FOI APRESENTADO PELO MESTRANDO, QUE APÓS ARGUMENTOS DA BANCA EXAMINADORA, FOI CONSIDERADO APROVADO. SUGERIU-SE CORREÇÕES PONTUAIS. A DISSERTAÇÃO ATENDE AS EXIGÊNCIAS DE UM TRABALHO DE PÓS-GRADUAÇÃO. DESTACOU-SE SUA ABORDAGEM INÉDITA PARA O TEMA EM TELA. O PROFESSOR DR. ALLAN DE PAULA OLIVEIRA PARTICIPOU DA DEFESA POR VIDEOCONFERÊNCIA. FOI FEITA, AO FINAL DA DEFESA, A LEITURA DO REFERIDO PARECER TENDO A CONCORDÂNCIA DO REFERIDO DOCENTE. NADA MAIS HAVENDO, E COM O TRABALHO APROVADO, ENCERROU-SE A SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO DO MESTRANDO GABRIEL BARBOSA ROSSI DA SILVA.

Prof. Marcos Luís Ehrhardt

Marechal Cândido Rondon, 02 de março de 2018.

À minha família.

AGRADECIMENTOS

Agradeço às instituições que tornaram este trabalho possível. Principalmente, à Fundação Araucária que propiciou a bolsa de estudos para o mestrado durante meu primeiro ano no curso. Sem esta bolsa, não seria possível ingressar no curso.

Agradeço de todo meu coração à Prof. Dr^a Geni Rosa Duarte que sempre esteve à disposição e que me orientou desde o começo deste trabalho, acreditou nele e me abriu novos caminhos e horizontes dentro e fora da sala de aula. Sou grato também ao Prof. Dr. Marcos Ehrardt por me orientar na reta final deste trabalho, pela paciência e por estar sempre à disposição.

Agradeço ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH), pela fundamental contribuição em minha formação, por meio dos novos textos, autores, debates e perspectivas apresentados. Em especial à Prof.^a Dr.^a Geni Rosa Duarte, o Prof. Dr. Marcos Nestor Stein e o Prof. Dr. Moisés Antikeira.

Agradeço aos professores da banca de exame de qualificação Allan de Paula Oliveira e Amanda Palomo Alves por aceitarem o convite para a leitura do trabalho e apontar importantes considerações a serem realizadas.

Agradeço imensamente aos meus amigos que estiveram sempre ao meu lado nas alegrias e nas tristezas e que não deixaram de fazer parte desse processo, seja motivando ou opinando sobre. Pedro, por ser meu melhor amigo durante a graduação e o mestrado e ter uma visão sobre o mundo extremamente parecida com a minha. Roberto, por ser meu melhor amigo da vida. Gustavo, por ter me ensinado a escrever descentemente e opinar sobre tudo. Tobias, pela sua imensa amizade e companheirismo. Raiane, por sua alegria e companhia maravilhosa. Diego e Diogo, por sempre terem uma solução para as coisas. Nayara, por sempre me ajudar com a ABNT. Agradeço a Gabriele Passo por ser uma grande amiga e incentivadora, ajudando sempre em motivação e a Linda Lara Neotte, por sua animação irradiante. William de Andrade, por sempre estar disposto a ajudar e ser um grande amigo de infância.

Agradeço ao meu amor, Camila Almeida, por sempre me apoiar em tudo, ser minha companheira e me ouvir, puxar minha orelha e me confortar em todos os aspectos dessa vida.

Agradeço à minha família, a quem dedico este trabalho, por ser minha fonte de inspiração, influência e porto seguro. Obrigado pelo amparo, por acreditar em mim e

me incentivar. Devo tudo a vocês. Agradeço, especialmente, a minha tia Raquel, por ser minha revisora neste trabalho e apoiá-lo incondicionalmente.

Por fim, agradeço imensamente ao querido professor Alexandre Blank Batista, que me apresentou grande parte das fontes para o projeto de pesquisa que teve como resultado essa dissertação, além de me guiar, quase que pela mão, desde a graduação em história. É com muito pesar que, hoje, escrevo estas palavras dedicadas à sua memória. Sentirei saudades, mesmo com a pouca e breve convivência. Obrigado.

Poeira da estrada só resta saudade, poeira da cidade é a poluição. Não se vê vaqueiros tocando boiada, trocaram o cavalo pelo caminhão. E quando me bate saudade do campo pego a viola e canto a minha solidão. Não me resta muito aqui na cidade e quando a tristeza pega de verdade eu mato a saudade nas festas de peão.

Poeira da Estrada. Rick e João Paulo.

Resumo:

Esta pesquisa tem por objetivo levantar questões que problematizem a produção da música sertaneja no século XXI, através de sua trajetória como música popular no século XX. Sob uma perspectiva historiográfica, este trabalho versa em considerar as produções bibliográficas sobre o tema, colocando-as no debate para se chegar, contextualmente, ao momento mais recente da música sertaneja: o “sertanejo universitário”. Considerando a dimensão que esse segmento ganhou a partir de finais do século XX, será discutido o mercado fonográfico, a qual público essa música é dirigida e quais são seus nichos de produção e recepção, seu papel na mídia e por qual motivo ela recebe esta alcunha de “universitário”. Levando em conta a trajetória dos novos nomes da música sertaneja e suas entrevistas para as mídias, buscaremos em seus discursos encontrar pistas que indiquem os processos que transformaram um segmento tão criticado pela intelectualidade na segunda metade do século XX, para tornar-se o ramo do mercado fonográfico brasileiro que mais arrecada e ocupa o topo das listas de canções mais executadas nas rádios de todo o país.

Palavras-Chave: Música Sertaneja, Indústria Fonográfica, Sertanejo Universitário

Abstract

This research aims to raise questions that problematize the production of sertanejo music in the XXI century through its trajectory as popular music in the XX century. From a historiographical point of view, this work tries to consider the bibliographical productions about the theme, placing them in the debate to contextually reach the most recent moment of sertanejo music, the "sertanejo universitário". Considering the dimension that this segment has gained from the end of the twentieth century, we will discuss the music market, what audience this music is directed to, what are its niches of production and reception, its role in the media and why it received the nickname of "universitário". Taking into consideration the trajectory of the new names of sertanejo music and their interviews to the media, we will seek to find clues in their discourses indicating the processes that has transformed such a criticized segment by specialists in the second half of the XX century, to become the most profitable Brazilian recording market, figuring the top hits of radios all over country.

Keywords: Sertanejo music, music industry, sertanejo universitário

Lista de Imagens

FIGURA 1 – Capa do disco “Na beira da Tuia” de Tonico e Tinoco. 1959.....	31
FIGURA 2 – Capa do disco “Sesquicentenário” de Tonico e Tinoco. 1972.....	32
FIGURA 3: Trinta das cem canções mais tocadas em 2016 segundo a lista da Crowley.....	48
FIGURA 4 – Imagem digitalizada da prova do PAS – UNB. 2013.....	68

Sumário

INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO 1: RUPTURAS E PERMANÊNCIAS: O SAUDOSISMO DA TRADIÇÃO EM DETRIMENTO DA MÚSICA SERTANEJA	25
1.1 SOU AQUELE DESPREZADO QUE VOCÊ ME DESPREZOU	32
1.2 O PRESIDENTE E O LAVRADOR	41
1.3 NÃO APRENDI DIZER ADEUS.....	43
1.4 O MAR VIROU SERTÃO, O BRASIL INTEIRO VIROU SERTÃO NAQUELES TEMPOS.....	47
CAPÍTULO 2: O SERTANEJO UNIVERSITÁRIO	50
2.1 DO BAR À UNIVERSIDADE.....	55
2.2 “Ô CARA DA RÁDIO, PÔE DE NOVO ESSA”	65
2.3 DOS BASTIDORES AO PALCO: A TRAJETÓRIA DOS COMPOSITORES E AS MUDANÇAS MAIS RECENTES NO GÊNERO	71
CAPÍTULO 3: FEMINEJO: A SOFRÊNCIA EMPODERADA	77
3.1 O BAR DAS COLEGUINHAS	86
3.2 FESTA DAS PATROAS	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
ANEXOS.....	102
ANEXO 01.....	102
ANEXO 02.....	104
FONTES	106
ENTREVISTAS	108
MÚSICAS	111
DISCOS CITADOS.....	114
FILMES.....	115
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	116

Introdução

Meu grande amor, somos dois barcos tristes/ Que navegamos sempre em ondas fortes/ Porque seguimos rumos diferentes/ Um vai pro sul e o outro vai pro norte/ Pra onde vamos não existe porto/ Pro mar da vida somos clandestinos/ Dois condenados a morrer de amor/ Na tempestade do fatal destino. Estou perdido e você também/ Estamos os dois a chorar de saudade/ Não adianta navegar pra longe/ Se está tão perto a felicidade.¹

Desde que eu era muito novo, ouvia música sertaneja. Na maioria das vezes, não por vontade própria, mas escutava. Minha família, composta por trabalhadores rurais habituados a labuta no campo em um momento de industrialização do Brasil da segunda metade do século XX, sempre manteve influências sertanejas, expressas principalmente na música. Assim, aprendi a gostar.

Oriundos do interior do Rio Grande do Sul, meus avós, Nelsi e João, mudaram-se para o sudoeste paranaense na década de 1970, onde permaneceram como trabalhadores rurais. Na mesma década minha avó fazia parte do coral da igreja, que cantava não só músicas católicas, mas também músicas muito conhecidas em seu meio social, inclusive, aquelas ligadas de alguma maneira às relações de trabalho no campo.

Algumas dessas canções do coral de moças, das festas e danças que minha avó participava, eram o resultado da mistura entre os ritos constantes e socializantes de pequenas comunidades interioranas com a própria vida nessas comunidades, comuns a toda área sertaneja/interiorana da segunda metade do século XX. As canções que minha avó cantava quando era criança, hoje, fazem parte de saudosa lembrança, reproduzidas em datas comemorativas durante o ano. Meu avô também tem sua relação com a música sertaneja, desde o período que trabalhava no campo até quando mudou de profissão e começou a trabalhar como marinheiro.

A partir de 1988, João compartilhava com a esposa Nelsi o som que vinha do rádio, geralmente ao anoitecer. Ele, numa embarcação sobre o Rio Paranapanema em Alvorada do Sul – PR. Ela, em Realeza, no mesmo estado. João trabalhava no rio. Nelsi trabalhava em casa. A música que saía do rádio, de ambos os lados e os interligava de algum modo, segundo eles, era “Barco de papel” do grupo Trio Parada Dura.

¹ Barco de Papel. Composição: Marlipe / Reinaldo Queiroz / Pandia.

Mesmo acostumado, sabendo a letra por completo, nunca entendi por qual razão vinte anos depois, em determinadas datas havia a necessidade daquela música específica ser reproduzida incansavelmente.

A narrativa da canção que, segundo meus avós, os mantinha unidos pela saudade a 520 km de distância, era uma história metafórica onde os sujeitos eram representados como barcos de papel e a correnteza que os desfazia era análoga à distância. Meu avô, literalmente, passava meses em um barco e a correnteza realmente o levava cada vez mais longe.

Em meio a esse contexto, cresci ouvindo as histórias, cuidadosamente contadas pelas músicas, que faziam tanto sentido, na emoção de quem as contava, que foram adquirindo um novo sentido para mim. A música sertaneja, passou a fazer parte da minha vida sem eu nunca ter trabalhado no campo, ido a festas do divino, cantado em corais ou até mesmo sentido saudade tão profunda.

Apreendi que essa era a “verdadeira” música sertaneja, sem me questionar de onde ela vinha. Ela fazia sentido para mim e isso era o suficiente. Quando mais velho, a música que fazia sucesso na época, chamada de “sertanejo universitário”, para mim, não dizia nada. Nessa época, no início de 2005, essa vertente começava a demonstrar, graças a uma grande audiência com as novas duplas que começaram a despontar no mercado, as transformações que vinham sendo promovidas desde os anos de 1990. Duplas como Jorge & Mateus; César Menotti & Fabiano; Victor & Leo e João Bosco & Vinícius lançam seus primeiros álbuns fazendo muito sucesso nas rádios e na internet, esses cantores eram os chamados “universitários” e a eles é atribuído a alcunha de “precursores” desse movimento musical.

Esse novo momento da música sertaneja me incomodou um pouco. Eu não considerava sua letra tão bonita, as canções não pareciam falar tão literalmente sobre saudade. Sua melodia era mais rápida, sua instrumentação mais acústica e seca com uma mistura de instrumentos que mais lembravam a composição de uma banda de pop/rock, exceto pela sanfona. Como poderia ser chamada de “sertaneja” se nem ao menos falava sobre o campo e até mesmo era interpretada com instrumentos característicos a outros segmentos musicais? Tais dúvidas quanto à legitimidade do caráter “sertanejo” desse segmento contemporaneamente, surgiram da ideia, a priori, de que uma música, que supostamente teria ligações profundas e contextuais ao meio rural brasileiro, não deveria de forma alguma fugir dessa conexão, mantendo-se fiel à

tradição. Grande parte das bibliografias lidas para a produção deste trabalho, como veremos no primeiro capítulo, concordavam com isto – a ideia quase mitológica da existência de uma cultura musical espontânea e tradicional que foi maculada por uma constante modernização no decorrer do século XX. Um lugar comum tão literal que foi a primeira das inquietações que trouxeram vida a este texto.

Autores como Waldenyr Caldas, José Ramos Tinhorão e Rosa Nepomuceno trouxeram, no século XX, distinções muito específicas para o segmento sertanejo, apresentando fases no decorrer de sua história e determinando onde termina um tipo de música e onde começa outra. Estes autores levantaram questões como: o que é caipira e o que é sertanejo; o que é “cultural” e o que é “mero artifício” da indústria fonográfica; o que é “raiz” e o que é “moderno”. Nomearam a música sertaneja como uma música pop² e descaracterizada do caipira. Em seu livro de 2015, *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*, Gustavo Allonso já faz um panorama desses autores que se debruçaram sobre o tema. Segundo ele, “uma parcela dos escritores que já escreveram sobre a música sertaneja lamentou sua própria existência, pois a viu como uma versão piorada da música caipira, esta sim verdadeira representante do povo do interior” (2015, p. 23).

Não foram apenas sociólogos e jornalistas que trouxeram esses questionamentos e estabeleceram suas críticas. Os próprios artistas considerados sertanejos eram contra a chamada modernização do segmento. Nepomuceno cita em seu trabalho *Música caipira: da roça ao rodeio* de 1999, que Rolando Boldrin, considerado pela jornalista como “filho assumido da cultura rural tradicional” (1999, p.23), barrou a participação de Sérgio Reis no programa Som Brasil, da TV Globo, com o intuito de preservar as “características originais da música interiorana, para que ela não desapareça” (1999, p.23). Boldrin ainda esclareceu sobre o episódio que:

Eu convidava todo mundo, desde que não fosse para cantar sucessos, mas música-raiz, modas, cateretês, e pedia que fossem vestidos naturalmente, sem roupas de show. Modernizar não é você pegar uma música e chupar os arranjos, pegar a mexicana e botar letra em português. A gente tem que modernizar o que é da gente. (1999, p.23)

A necessidade de Boldrin de tentar explicar com clareza o que é de fato a “modernização” denota a corda bamba que vários artistas e autores percorrem ao

² José Roberto Zan e Rosa Nepomuceno chamam, em suas respectivas obras, a música sertaneja produzida na década de 1990 de “pop”.

construírem suas críticas à música sertaneja em tempos diversos. Segundo Boldrin, a modernização é necessária e inevitável, porém, esta não seria uma simples “chupagem de arranjos ou colocar uma letra mexicana em português”, modernizar é outra coisa. Assim como Boldrin, outros artistas encontrariam a quem responsabilizar e em qual grau a chamada “modernização” era importante ou não.

Inezita Barroso, por exemplo, rejeita a modernização em diversos âmbitos. Sendo folclorista, valorizava o tipo de música que é produzida “sem desvirtuar as cantigas da terra”, Nepomuceno a nomeou “diva da tradição” (Alonso, 2015, p. 32). Na bibliografia de Inezita; *Inezita Barroso: a história de uma brasileira*, escrita por Arley Pereira, o biógrafo aponta que a cantora foi “firme” em manter-se tradicional à música caipira e ainda responsabiliza a televisão e as influências internacionais como responsáveis pela “descaracterização” da música caipira a partir da década de 1950.

A televisão se tornava cada vez mais popular e atraente em termos comerciais. Novos gêneros musicais apareceram aqui ou foram trazidos de fora e junto com eles surgiram novas atitudes. O jogo da indústria fonográfica estava mudando, e quem não mudasse com ele colocaria sua carreira em risco. Entre aderir ao volúvel e persistir numa crença de vida, o temperamento de Inezita naturalmente a conduziu à segunda opção. (2013, p. 117)

Como já citado, o século XX, em referência a música sertaneja, é marcado pelo constante crítica a esse estilo musical considerado urbanizado e considerado por intelectuais e artistas como uma constante do conflito campo x cidade, como afirma Waldenyr Caldas em *O que é a música sertaneja?* de 1987:

As transformações eram inevitáveis, uma vez que a música caipira seria “adaptada” ao consumo de massa no meio urbano. Assim, A música sertaneja, pode-se dizer, é o produto da tentativa bem-sucedida de se fundir elementos da cultura rural com a urbana (1987, p. 65)

Alguns autores, como Waldenyr Caldas e José Ramos Tinhorão, produziram, nas décadas de 1970 e 1980, diversas análises sobre a música sertaneja, sempre homogeneizando as trajetórias de artistas e compositores, separando a música “caipira”, que seria uma cultura pura e espontânea do homem do campo, da música sertaneja, que teria sido gestada nos meios de comunicação e se transformado numa mercadoria de um gênero rural urbanizado.

Segundo Tinhorão, no final da década de 1920, surgiram dois selos que gravaram música caipira: a Turma do Cornélio Pires “(com selo vermelho e numeração a partir de 20 000)” (1986, p. 190):

la ser nessa série de mais de cinquenta discos independentes, gravados de maio de 1929 a fins de 1930 ou inícios de 1931, que

estreariam, lançadas por Cornélio Pires, algumas duplas destinadas a profissionalizarem-se, passando a figurar como as primeiras a produzir música caipira com caráter comercial: Mariano e Caçula, Zico Dias e Ferrinho e Olegário e Lourenço, esta última dupla integrante da Turma Caipira Cornélio Pires, que no alvorecer de 1930 incluiria ainda outros futuros caipiras do rádio como Raul Torres, então chamado Bico Doce, e Mandi e Sorocabinha. (1986, p. 190)

Tinhorão ainda afirma que “a música caipira se transforma, de fato, em música popular urbana de estilo “sertanejo”. Porém, o autor considerava que as gravações de Cornélio Pires “conservavam muito fielmente o espírito da música da região de onde provinham as próprias duplas de instrumentistas em cantores” (1986, p. 191), já que Cornélio viajava para divulgar e colocar, pessoalmente, os discos entre o público da mesma origem que a música.

Apenas quando a gravadora Victor, segundo ele, “alertada” por esse mercado de música rural, é que “a música cantada pelo caipira paulista se transforma, de fato, em música popular urbana com estilo sertanejo, e se fosse fixar uma data para marcar essa transição, essa seria a de 27 de outubro de 1929” (1986, p. 191), momento em que é gravada a canção³³ *Casamento da Onça*, de Olegário e Lourenço, na Victor, inaugurando o selo “Moda-de-Viola” em gravações de discos.

Olegário José de Godoy (Sorocabinha) conheceu seu parceiro Manuel Rodrigues Lourenço, o Mandi, em um bar, onde este atuava. Segundo Duarte, “ao gravarem, adotaram os nomes de Mandi e Sorocabinha, trocados algumas vezes por Olegário e Lourenço” (2002, p. 206). Tinhorão entendia que Mandi e Sorocabinha ainda representavam dentro do universo das gravações da Turma Cornélio Pires uma pequena “resistência” tradicional já que conservavam, de maneira fiel, os modos do camponês e do campo. Mas quando a mesma dupla grava com nomes diferentes na gravadora Victor, o autor considera como música rural urbanizada, um mero produto de uma fábrica norte-americana que busca um mercado inaugurado por Cornélio Pires.

Durante todo o século XX, os questionamentos e críticas em torno da música sertaneja preocuparam-se em delimitar o segmento homogeneizando-o. Tentando criar características que tornassem possível identificar e separar a música caipira e a música sertaneja, uma em detrimento da outra. Tal processo é oriundo da construção de um discurso baseado na ideia de tradição, de que esse segmento musical tem uma gênese ligada ao universo rural do Brasil do início do século XX. Duarte afirma que:

³³ Disco Victor nº 33.2336-B.

Dentro dessa situação de isolamento do mundo caipira, qualquer influência musical passava a ser vista como desagregadora, em especial aquela trazida pelo rádio, que “*transformava*” tudo em “*produto*” (ou seja, em “*música sertaneja*”). Considerando, como acentuou Caldas, que essa tradição caipira foi formada a partir de influências “*trazidas*” até o homem do interior – “*danças e canções como o recortado, folia do Divino, Cana-verde, fofa, chula, dança de São Gonçalo (portuguesas), congada, batuque, lundu (africanas), cururu, catira ou cateretê (indígenas), a tarantela (italiana), o fandango (espanhol) e outras*”⁴ – conclui-se que a transformação trazida pelo rádio é intrínseca em si mesma, ou seja, desagregadora da cultura. (DUARTE, 2002, p. 221)

Essa análise ignora os processos de transformação desde o lugar social (o campo), o da própria modernização do Brasil durante esse século, bem como da indústria fonográfica e a intensificação do processo globalizante que com a expansão do acesso aos meios de comunicação potencializaram ainda mais os hibridismos existentes entre sons estrangeiros e regionais, portanto, produzindo um segmento musical desde sempre - e cada vez mais - heterogêneo.

Processo este que não se restringe apenas ao século XX. No século seguinte, o grande alcance da internet teria como resultado a popularização de artistas independentes que não estavam integrados ao mercado fonográfico promovido pela grande mídia, alterando o panorama musical em que o artista necessitava de apoio das gravadoras para um provável sucesso (caminho que, atualmente, é inverso). No começo dos anos 2000, esses artistas conseguiram agregar um grande público ouvinte que popularizou o gênero rapidamente, tornando-o o mais reproduzido nas rádios do Brasil nos últimos anos, levando estes cantores até mesmo ao sucesso internacional, caso de Michel Teló⁵. A partir daí, a música sertaneja produzida na década de 2000, recebeu a alcunha de “sertanejo universitário”.

Esta, portanto, foi outra questão pertinente que surgiu: por qual motivo este segmento é chamado de “universitário”? Como o rádio parece um elemento socializador importante ao longo do século XX, e de extrema necessidade de se discutir quando se trata de música, como afirma Duarte, as rádios no interior “podiam dar visibilidade a atividades musicais executadas nas cidades pequenas e médias do interior- bandas de música, pequenas orquestras e conjuntos” (2002, p. 152).

⁴ CALDAS, 1987, p. 15 *apud* DUARTE, 2002, p. 221.

⁵ Caso de Michel Teló com a canção “Ai se eu te pego”, tocada em mais de 40 países e que até mesmo tem uma versão em inglês “If I catch you”.

A tentativa de responder e problematizar essas questões começou a delimitar não só os objetivos, mas também o uso e a escolha das fontes. Rastrear, através de entrevistas em revistas e programas de televisão e rádio, as narrativas da nova geração da música sertaneja em busca do suposto momento de origem, o cenário e os agentes do chamado “sertanejo universitário”, trouxeram outras questões para o debate.

Gestada dentro dos meios de comunicação desde o começo do século XX, a música sertaneja passou por diversos momentos de transformações. Novas influências nacionais e internacionais, combinadas a hibridismos que sempre se fizeram presente, tiveram como resultante a constante atualização da roupagem deste gênero. Assim como a música sertaneja produzida no século XX, predominantemente, com letra e estética urbana, o sertanejo universitário se tornou o gênero musical mais executado nas rádios do Brasil atualmente⁶. Tornou-se muito comum ouvir, cotidianamente, as canções que compõem o repertório da música sertaneja contemporânea.

A estrutura dessa dissertação será dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, discutiremos sobre como as críticas, que envolveram a música sertaneja cantada e reproduzida no século XX, têm como preocupação o rompimento com uma tradição do homem do campo que teria como gênese outro esquete musical: a música caipira. Tais críticas aparecem, desde a década de 1950, com folcloristas como Inezita Barroso e se estendem, pela próxima metade de século, com autores como Tinhorão (1974), Caldas (1977, 1987) e Nepomuceno (1999). Segundo estes, autores a música sertaneja é um produto criado dentro dos meios de comunicação de massa com o intuito de difundir entre os habitantes da cidade os costumes do homem do campo. Nomes como o de Inezita Barroso aparecem em cenário musical composto por sons dissonantes que tentam ganhar espaço no espectro musical. A artista folclorista propõe, na década de 1950, uma defesa à música popular que ela considera autenticamente brasileira.

⁶ Conforme dados da pesquisa da Crowley Broadcast Analysis Brasil, efetuada em 2015, das 100 músicas mais pedidas pelos ouvintes e executadas nas rádios do país nesse mesmo ano, 74 são *sertanejas*. A Empresa monitora a audiência radiofônica no Brasil. As 15 primeiras faixas da lista são de exclusividade do gênero musical em questão. Visto em: <<http://g1.globo.com/musica/noticia/2016/01/rock-nacional-some-do-top-100-anual-de-rádios-do-brasil-sertanejo-domina1.html>>. Acesso em: 05/04/16.

Tal feito seria resultado de barrar a entrada de gêneros estrangeiros no país, o que também é defendido por Rolando Boldrin, entre outros. Fator que não ocorre apenas dentro do gênero. No samba veremos tentativas de até mesmo legislar em detrimento dos gêneros estrangeiros em prol de uma música mais nacional. Nesse processo temos os embates e as distinções que tentavam classificar quem e qual tipo de música era caipira ou sertanejo, ou seja, qual era cultura de fato e qual era mero artifício da indústria fonográfica. Desde as primeiras gravações em disco por Cornélio Pires e os espetáculos circenses apresentados por ele, até o grande espetáculo e a participação da TV como elemento de difusão da música.

Tonico & Tinoco, Tião Carreiro & Pardinho, Milionário & José Rico, Léo Canhoto & Robertinho, Chitãozinho & Xororó, Leandro & Leonardo. Tantos artistas do gênero que, no decorrer da segunda metade do século XX, transitaram pelas vias do segmento e trouxeram à tona estes embates. Todos artistas que formavam de alguma maneira uma representação da música sertaneja e sua modernização.

Em entrevista para revista Playboy, em 1992, Leandro, dupla com o irmão Leonardo (nome artístico de Emival) defendia que a modernização do segmento era inevitável e fazer uma música “tradicional” era algo descolado da realidade, já que a tecnologia estava ali. Quando questionado se o que fazia era algo que descaracterizava a autêntica música sertaneja, respondeu que “acho que não. Até porque a nossa música não é a mesma de cinquenta anos atrás. A tecnologia existe, e não há por que ficar fazendo música como antigamente.”⁷

Já Tião Carreiro, por exemplo, um ano antes ainda utilizava um discurso saudosista da década de 1960, afirmando que dentro do segmento existe música boa e ruim e a sua é a música boa: “eu gosto de cantar muito também moda de viola. Que é a moda dos caboclos, né, tem tema, história, então eu gosto de cantar tudo”⁸. Estes embates demonstram que a trajetória do segmento durante esse século não pode ser homogeneizada. O processo histórico que construiu a música sertaneja nos últimos 80 anos é marcado por rupturas e permanências diversas, fatores sociais, políticos e econômicos que não cabem em distinções e caracterizações específicas.

No segundo capítulo, trabalharemos a música sertaneja a partir dos anos 2000, o chamado “sertanejo universitário”. A partir de 2005, a música sertaneja ficou mais

⁷ Entrevista de Leandro & Leonardo para a revista Playboy. 11/1992. p. 28

⁸ Entrevista Tião Carreiro em 1991 para a TV Cultura SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UPla9yszs6k>>.

famosa do que nunca. Surgiram novas duplas e cantores solo, que num processo diferente de divulgação, gravação e sucesso, conseguiram a fama internacional, caso de Michel Teló, por exemplo.

De 2009 até 2017, todas as canções mais tocadas nas rádios do país e os cantores e compositores mais rentáveis são do segmento sertanejo universitário. Tal dado divulgado pela Crowley⁹ e pelo ECAD¹⁰ (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição) aponta que a música sertaneja se tornou a mais lucrativa na indústria do entretenimento no Brasil. Neste capítulo, portanto, serão apontados através dos rankings das agências de estatísticas em entretenimento e arrecadação de direitos (Crowley e ECAD) e entrevistas com cantores, produtores e compositores os caminhos que os levaram ao sucesso e como algumas rupturas com os velhos moldes das gravadoras no país tornaram possível tal sucesso. Porém deve-se levar em conta o fato de que essas rupturas não são completas, alguns artistas deste momento chegaram ao sucesso graças a continuidade de determinados aspectos, como canções em novelas da TV Globo ou a apreciação de renomados artistas, como Roberto Carlos, o que discutiremos melhor no terceiro capítulo.

Além disso será analisado, através dos discursos dos próprios artistas que se consideram precursores do movimento “universitário”, qual o motivo da música sertaneja receber este nome no século XXI, incluindo como estes artistas se veem nestes modelos de distinções entre a sua música e a música produzida no século anterior. Artistas como João Bosco & Vinicius, Luan Santana, César Menotti & Fabiano e Victor & Leo consideram-se todos os precursores do gênero e responsáveis pela modernização dele.

Outro dado interessante nesta parte do trabalho é que os artistas da década de 1990, que foram criticados durante anos por fazer uma música considerada “menor” em referência a música produzida décadas antes, formularam críticas muito parecidas com as que receberam no passado, em relação ao sertanejo universitário, caso de Zezé di Camargo, que faz dupla com o irmão Luciano.

Na terceira parte do trabalho, discutiremos a trajetória dos compositores mais rentáveis que se mantém nos bastidores da produção e os que muito recentemente

⁹ Disponível em: <http://g1.globo.com/musica/noticia/2016/01/rock-nacional-some-do-top-100-anual-de-radios-do-brasil-sertanejo-domina.html>.

¹⁰ Disponível em: <http://www.ecad.org.br/pt/eu-faco-musica/Ranking/SitePages/rankingFiltro.aspx?cld=48&rlid=956>

conseguiram tornar-se também cantores do segmento, a maioria mulheres. Tal processo fez a mídia sugerir que este momento fosse uma “ramificação” do gênero e que portanto recebesse um novo nome, o “feminejo”.

Artistas como Maiara & Maraisa, Simone & Simaria, Marília Mendonça, Paula Fernandes e Nayara Azevedo, por exemplo, tem arrastado multidões em seus shows e se mantendo nos topos das listas de mais tocadas e de maior arrecadação.

Para debater esta proposta, o terceiro capítulo trabalhará com a ideia de índices apresentada por Allan de Paula Olivera¹¹. A partir da trajetória de determinadas cantoras identificadas como representantes do “feminejo”, buscaremos identificar pistas de antigas e novas problemáticas que permeiam a música no ambiente da indústria fonográfica.

A dupla Simone & Simaria, por exemplo, tendo um passado no forró, deixa as distinções tomarem caminhos complexos. Maiara & Maraisa, Marília Mendonça e Nayara Azevedo, constantemente, compõem canções que são responsáveis por discursos considerados de “empoderamento feminino”, ao inverter a temática das canções do olhar masculino para o feminino.

Tendo um passado nos bastidores como compositoras, a maioria dessas artistas, hoje, dedicam-se aos palcos e a carreira, batendo recordes de exibição e arrecadação graças a internet e serviços de streaming como Youtube e Spotify.

¹¹ Segundo Allan de Paula Oliveira em *Monsanto's Sound's: Michel Teló e as novas dinâmicas e representações da música brasileira*, artigo de 2013, “por “índice” entenda-se um sinal, uma pista, algo que à primeira vista pode parecer insignificante, mas que oferece a possibilidade de estudo de algo maior”.

Capítulo 1: Rupturas e permanências: o saudosismo da tradição em detrimento da música sertaneja

Pensar a existência da música sertaneja como fator preponderante para descaracterização de uma tradição considerada “autêntica” não é algo recente. Os autores que se debruçaram sobre o tema, principalmente na década de 1970, acusaram a música sertaneja de algo desapropriado do seu meio de origem, não passando de uma mercadoria alienante e pobre culturalmente. José Ramos Tinhorão, Waldenyr Caldas, José de Souza Martins, Rosa Nepomuceno, entre outros, analisam a conjuntura do gênero sertanejo por suas influências estrangeiras e de outros segmentos da música; suas letras (que consideram ingênuas) e seu suposto “desserviço” com a classe trabalhadora, principalmente, durante o período de ditadura militar no Brasil (1964-1985).

Pela obra dos autores já citados, a década de 1970 é muito importante para se pensar o olhar posto sobre a música sertaneja no século XX. Em 1974, o jornalista José Ramos Tinhorão, publica *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. A obra conceitua diversos gêneros, entre eles, a música sertaneja. Segundo a obra, a música sertaneja surge “para assim distinguir-se de outra dirigida, primordialmente, ao público urbano, tem sua origem histórica na dualidade sociocultural representada pela velha oposição entre o campo e a cidade” (1974, p. 183). Essa posição foi dominante em muitos outros trabalhos acadêmicos, como Caldas (1977, 1987) e Martins (1975).

Segundo Tinhorão (1974), a música sertaneja seria o resultado de um esforço em criar uma música que representasse a identidade, os costumes e a cultura do camponês do centro-sul do país aos habitantes da cidade; uma identificação própria - exemplo das emboladas que teriam representado um estilo musical nordestino quando levadas ao Rio de Janeiro na década de 1920. Tal feito, só realizado pelas ações de Cornélio Pires, também ao fim da década de 1920, quando grava o primeiro disco de música sertaneja:

Seria preciso esperar pelas iniciativas de Cornélio Pires na Área do disco, nos anos de 1929 e 30, para datar, daí, o surgimento, na cidade, de uma música caipira destinada a transformar-se, enquanto música comercial, nos estilos englobados sob o nome genérico de música sertaneja. (p. 189).

Ao que concorda Caldas, quando afirma 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” (1987, p. 64).

Quando Tinhorão afirma que as emboladas foram levadas ao Rio de Janeiro na década de 1920, já aborda a influência da migração de áreas interioranas para os grandes centros urbanos, denunciando os hibridismos culturais presentes. As temáticas rurais já estavam impressas na música urbana nesse momento.

Todavia, deve-se levar em conta que tanto a cidade quanto o campo não faziam parte de nichos isolados de cultura. Não eram formadas em relação antagônica uma com a outra, muito menos eram donas de uma pureza cultural que deveria ser buscada e mantida em suas identidades musicais. Raymond Williams contextualiza em *Campo e cidade*, de 1989, que, na Inglaterra, a Revolução Industrial causou muito cedo o desaparecimento do campesinato tradicional, tornando-se um dos primeiros países a ter sua população praticamente toda urbana, restando apenas 4% no campo. A experiência inglesa é reveladora, pois, segundo o autor, mesmo que a maioria da população habitasse os centros urbanos, as concepções dos ingleses sobre o campo e a vida rural continuaram, mesmo com as transformações estruturais nessa sociedade, tanto que, durante uma geração, a literatura continuou predominantemente rural, além de concepções de mundo, valores e tradições. (1989, p. 12)

Da discussão proposta por Tinhorão, na mesma década vieram outras obras que trataram o assunto pela mesma perspectiva de música caipira como tradição e música sertaneja como mercadoria. O sociólogo José de Souza Martins em *Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados*, de 1975, de acordo com Duarte, considerava que:

Ao analisar o universo da música caipira distinguindo-a da sertaneja, tomou como ponto de partida as condições sociais sob as quais ambas eram produzidas. No caso da primeira levou em consideração as relações econômicas “pelas quais concretamente” se determinava o mundo caipira, as quais eram distintas das típicas relações de mercado: “a mercadoria da sociedade caipira é o excedente e a sua economia é a economia do excedente, que engendra a sociedade e a cultura do excedente”¹². (2002, p. 222)

Em 1977, Waldenyr Caldas publicou o livro *Acorde na Aurora: música sertaneja e indústria cultural*, momento em que tenta evidenciar as diferenças entre a música caipira e a música sertaneja, trabalho que daria respaldo para *O que é música sertaneja* (1987).

¹² MARTINS, 1975, p. 106 *apud* DUARTE, 2002, p. 222.

Em *Acorde na Aurora*, o autor busca estudar o significado ideológico da música sertaneja, além de delimitar a música caipira como algo tradicionalmente espontâneo das regiões rurais do Brasil, principalmente do interior de São Paulo. Classifica a música sertaneja como produto da indústria cultural e uma mercadoria alienante, afirmando, assim como Tinhorão, que esta é produzida como objeto do olhar urbano, totalmente descaracterizada e distante da caipira, que seria uma tradição representante do mundo rural.

Quase nada tem a ver com a música sertaneja produzida atualmente no meio urbano-industrial. Enquanto a primeira [música caipira] ainda desempenha um papel de elemento mediador das relações sociais, evitando com isso, a desagregação das populações do meio rural e no interior, a segunda tem uma função meramente utilitária para o seu grande público... com a inserção na indústria cultura, a música sertaneja transformou-se numa peça a mais da máquina industrial do disco (CALDAS, 1977, p. 19).

O livro abre caminho para, em 1987, Caldas publicar *O que é música sertaneja*, pela coleção Primeiros Passos, da Editora Brasiliense. A preocupação do autor, assim como em *Acorde na aurora* é delimitar conceitualmente o que é música sertaneja, para isso, ele ainda a classifica como mercadoria. Segundo Caldas, existem dois gêneros aos quais o que é chamado comumente de música sertaneja está associada: a caipira e a sertaneja. De acordo com o autor, a música caipira é resultado de hibridismos oriundos de três culturas¹³ que fizeram parte da construção da identidade brasileira:

Assim é legítimo dizer que as bases da nossa cultura popular estão estreitamente ligadas as manifestações culturais do indígena, do negro e do imigrante europeu. A música, por exemplo, reflete bem esse fato. Danças e canções como o recortado, folia do Divino, cana-verde, fofa, chula, dança de São Gonçalo (portuguesas), congada, batuque, lundu (africanas), cururu, catira ou cateretê (indígenas), a tarantela (italiana), o fandango (espanhol) e outras, fazem parte do universo lúdico do homem rural paulista. Todas elas, como já sabemos, são de origem indígena, africana ou europeia (1987, p. 14-15).

Ainda, segundo o autor, a música sertaneja, por outro lado, é um produto à disposição do consumidor “enquanto a música caipira é meio em si mesma, a sertaneja é fim cujo objetivo é o lucro” (1987, p. 29). Para Caldas, essa música caipira é resquício de uma cultura rural, já que “o caipira mantém, ainda intacta, parte da sua cultura resistindo, não se sabe por quanto tempo, à eficiente e avassaladora influência

¹³ O autor identifica a música caipira com o folclore, fusão dos três grupos étnicos formadores da nacionalidade: branca, negra e indígena.

dos valores da cultura urbano-intelectual (1987, p. 16). Caldas ainda aponta as influências “desagregadoras” da música urbana sobre a tradição rural:

Pelas transformações por que passou, essa música [sertaneja] tornou-se mais melódica e menos rítmica, alterando seus componentes formais, substituindo alguns instrumentos musicais de percussão por outros de maior sonoridade. Saíram a caixa, o surdo, o tarol, o adufe, e entraram a sanfona, o prato de metal, a bateria, o violão e recentemente, com a dupla Leo Canhoto & Robertinho a guitarra elétrica. Além disso, seu tempo de duração dificilmente ultrapassa os três minutos, considerados ideais para a canção comercial. (1987. p. 29-30)

Assim, ao delimitar as características da música sertaneja, na obra o autor aponta a introdução do acordeon¹⁴ e da guitarra elétrica de Leo Canhoto & Robertinho¹⁵ como um dos marcos mais importantes para separar o caipira do sertanejo, além da delimitação do tempo de música graças as especificações impostas pela indústria fonográfica¹⁶. A introdução da guitarra elétrica seria o resultado da transformação melódica e influência de ritmos estrangeiros.

Nepomuceno, por sua vez, também delimita, e, segue os mesmos passos dos autores já discutidos, pensando no que é música “caipira” e o que é “sertaneja” em seu livro *Música caipira: da roça ao rodeio* de 1999. A autora afirma que “a música [caipira] deixara de ser simplesmente arte, expressão da alma do povo, para se transformar numa indústria gigante, sustentada por vendas astronômicas” (1999, p. 22).

As obras que vieram a seguir abriram espaço para novas discussões sob vieses menos mercadológicos e entendendo a música como relação social resultando de outros aspectos estruturais socialmente. Gustavo Alonso, por exemplo, afirma em *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*, livro publicado em 2015, resultado de uma tese de doutorado sobre a música sertaneja no Brasil do século XX, que:

Apesar dos exageros, fato é que a crítica à música sertaneja se espalhou pela intelectualidade de classe média, servindo à esquerda e à direita na distinção em relação à “corrompida” arte musical rural. Tratada como “sequela sonora de males maiores” a música sertaneja não era analisada “em si”. Quando os sociólogos uspianos analisavam

¹⁴ De larga utilização pelas duplas sertanejas, que seria de influência italiana. Segundo Mugnaini Jr em *Enciclopédia das músicas sertanejas* (2001), o italiano José Rielli foi o primeiro a gravar um solo de acordeão no Brasil. Seu filho Emílio Rielli, junto com Raul Torres fez o famoso programa de rádio “Os três batutas do sertão” na rádio Record em .

¹⁵ Leonildo Sachi *27/4/1936 e José Simão Alves *9/2/1944. Informações sobre essa dupla em: MUGNAINI JR, 2001, entre outras enciclopédias de música sertaneja)

¹⁶ Os discos com 78 RPM suportavam apenas duas faixas em cada lado com até 3 minutos de duração.

as obras sertanejas buscavam encontrar um espelho das condições “objetivas”; desejava-se ver uma arte que refletisse o real massacrante vivido pela classe operária e camponesa. Como não o encontravam, tachavam este músico de “alienado”. (p. 45).

As críticas, produzidas na década de 1970, pelos “sociólogos uspianos”, como Martins (1975), por exemplo, buscavam uma materialidade que não poderia ser encontrada nessas canções, como afirma Caldas, em *Acorde na Aurora*: “Os laivos deixados pelo barbitúrico da canção sertaneja nublam [...] o viver sombrio do proletariado paulista” (1973. p. 4).

Apresentar o gênero como algo distinto da tradição rural (que seria sua raiz) e dar outro nome a ela (música sertaneja), acusa o saudosismo de uma pureza musical correspondente a certo período da história desse segmento que teria, graças à grande influência da indústria fonográfica, se tornado um gênero puramente comercial e descaracterizado. A ideia a priori de que a música sertaneja tem um começo, um local de origem e deve ser fixa a ele, resulta na crítica de que ao ser introduzida à indústria do disco, ela não tenha conexão com a “verdadeira” cultura, esta que viria da tradição rural do interior do Brasil do começo do século XX. Essa origem tradicional da música estava sendo pensada dentro de um contexto de autenticidade cultural da música sertaneja a partir do conceito de mito fundador, discutido por Marilena Chauí:

Se também dizemos mito fundador é porque, à maneira de toda fundatio, esse mito impõe um vínculo interno com o passado como origem, isto é, com um passado que não cessa nunca, que se conserva perenemente presente e, por isso mesmo, não permite o trabalho da diferença temporal e da compreensão do presente enquanto tal. Nesse sentido, falamos em mito também na acepção psicanalítica, ou seja, como impulso à repetição de algo imaginário, que cria um bloqueio à percepção da realidade e impede lidar com ela (2000, p. 5).

Entender a música sertaneja a partir de um princípio comum - o campo - faz dela uma constante produtora de significado que não cessa no presente, mas sempre se remete ao passado. Este seria o ponto de origem a partir do qual uma dada forma de cultura surgiu, e que é sempre buscado como representativo de uma identidade cultural que está em posicionamento constante. Isso ainda hoje é feito por artistas que se denominam sertanejos, por exemplo, buscando apresentar o resquício de uma tradição em seu repertório; o que é comumente chamado de “música raiz”.

Nesse sentido, a origem e fundação de cultura de determinado povo, além de construído socialmente, é eternizado através do tempo, principalmente, pela constante ressignificação que sofre graças a sua relação com a estrutura social de

cada época. Buscar uma tradição rural em uma música urbana, resultante do contexto pelo qual estão estabelecido os modos de produção capitalista e o mercado fonográfico, significa buscar uma materialidade inexistente, portanto, a solução desses autores foi separá-las em dois gêneros: caipira e sertanejo. Nesse sentido, o que temos é uma música urbana que pode tanto ter origem na música rural como pode buscar referências nela.

Nesse panorama, destaca-se o papel exercido por Inezita Barroso. Em 1953, ela lança seu primeiro disco. Durante toda sua carreira, a artista grava diversos ritmos sertanejos que vão de maracatus, cateretês a modas de viola. Chamada de “Diva da Tradição” por Nepomuceno (1999), a cantora tem destaque, nos anos seguintes, em protagonizar diversas críticas aos novos nomes que surgirão na seara do segmento sertanejo, como as duplas Léo Canhoto & Robertinho e Milionário & José Rico. Porém, além das críticas, a corrente saudosista levada por Barroso, encontra em nomes como Tonico & Tinoco e Tião Carreiro & Pardinho, duplas que cantam a autêntica música tradicional do sertão¹⁷. Segundo Alonso, em *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*, por mais “novas” que suas canções fossem, naquele momento, essas duplas não desvirtuavam o que Inezita irá chamar de “som da terra” (2015, p. 32). Em sua bibliografia *Inezita Barroso: a história de uma brasileira*, o biógrafo Arley Pereira cita que a cantora fazia constante oposição às gravações de ritmos estrangeiros ou o que ele chama de “modismo” que monopolizava a indústria fonográfica, considerada por ela a representante da verdadeira música tradicional:

E ela realmente só gravou o que quis. Quando a gravadora não aceitava o repertório, ela simplesmente não gravava. Foram vários períodos de “geladeira”: cada novo modismo que monopolizava o mercado era mais um tempo de espera para a verdadeira música da música tradicional brasileira. (2013, p. 118)

A artista, porém, é folclorista: valoriza algumas duplas e artistas em geral em detrimento de outros, mas grava também compositores “não caipiras”, que vão beber nas fontes da cultura popular. Tem-se, então, um olhar erudito sobre a música e a cultura do homem do campo. O que é considerado tradicional por ela é o suposto caráter puro da cultura que será valorizado por intelectuais, escritores e poetas. Por exemplo, o primeiro¹⁸ disco de Inezita Barroso conta com orquestra de arranjos e

¹⁷ Uma insistência em temas ligados ao trabalho e a vida no campo, além de uma indumentária “caipira” e os ritmos autenticamente sertanejos e tradicionais.

¹⁸ Inezita Barroso. Copacabana. CLP-3005, 1955.

composições de Hekel Tavares e Mario de Andrade. O segundo disco¹⁹, um LP temático de folclores gaúchos é gravado com o grupo folclórico brasileiro de Barbosa Lessa, famoso folclorista e escritor.

Inezita denota em seus discos, além da defesa da tradição, um nacionalismo que segue a herança do momento político pelo qual o país passava desde o primeiro governo de Getúlio Vargas, que prossegue inclusive nos primeiros anos da década de 1960. Em 1956, lança pela RCA Victor um LP chamado “Coisas do meu Brasil”²⁰, seguido por outro com a mesma temática intitulado “Lá vem o Brasil”²¹ pela gravadora Copacabana, onde grava *Tristeza do Jeca*, de Angelino de Oliveira. Dois anos depois, produz o “Vamos falar de Brasil”²² também pela Copacabana e, em 1961, outro disco chamado “Coisas do meu Brasil”.

A ideia de preservar, na música rural brasileira uma identidade nacional autêntica, aparece no momento em que o mesmo é proposto ao samba, na tentativa de barrar a introdução de gêneros estrangeiros no país. Proposta inclusive feita por Ary Barroso, na época, vereador pela UDN, no Rio de Janeiro (2010, p. 63) tentando taxar imposto pela entrada de gêneros internacionais no país.

Segundo Marcos Napolitano, a década de 1950 foi o marco do movimento folclorista brasileiro, principalmente graças ao surgimento da *Revista da Música Popular (RMP)*. Ainda segundo o autor, a RMP, voltada a um público composto de elites, ia na contramão do que considerava a desvirtuação de gêneros tipicamente brasileiros, endossando em suas páginas as bases de um conceito de tradição nacionalista que seria tão utilizado por artistas como Inezita Barroso.

Entretanto, o que importa destacar é que a *RMP* lançou as bases de um pensamento histórico-musical que negava a sua própria contemporaneidade musical, contribuindo para a desqualificação da década de 1950, a partir de uma perspectiva oposta aos “modernos” da bossa nova e da MPB. (2010. p. 61).

As distinções entre o que é caipira e o que é sertanejo tem o propósito de distinguir o mesmo tipo de música, marcada por uma fronteira estética, que está dentro de um mesmo espaço musical que a delimita. Essa distinção, ambígua dentro de uma mesma fronteira, considera a música caipira autêntica e originária de regiões

¹⁹ Danças Gaúchas. Copacabana CLP-3028, 1956.

²⁰ Coisas do Meu Brasil. RCA Victor BPL-3016, 1956.

²¹ Lá vem o Brasil. Copacabana CLP-3038, 1956.

²² Vamos Falar de Brasil. Copacabana CLP-11016, 1958.

interioranas e que fazem parte de uma cultura popular e espontânea dos grupos sociais que habitam essas regiões, e que receberam, durante o século XX, a alcunha de “caipira”, o homem do campo. Em contraponto, vê a música chamada de sertaneja como algo proveniente do homem da cidade, uma “reapropriação” da música caipira, que teria sido “deturpada” pelo novo modo de produção estabelecido no desenvolvimento de um Brasil capitalista no decorrer do século XX (CALDAS, 1987; MARTINS, 1975).

Em contrapartida, há os gêneros urbanos que usavam de elementos sertanejos e agradavam mais àquela intelectualidade quando essa música servia como arte musical rural - verificável na apresentação de “Disparada” por Jair Rodrigues, que foi campeã no II Festival de Música Popular da Tv Record, em 1966, assunto sobre o qual discutiremos mais adiante.

1.1 Sou aquele desprezado que você me desprezou

Em 1945, os irmãos de Botucatu-SP, João Salvador Pérez e José Pérez gravam seu primeiro disco pela Continental. A dupla, conhecida por Tônico e Tinoco, recebeu esse nome do Capitão Furtado, famoso radialista da época e sobrinho de Cornélio Pires.

Além de radialista, Ariowaldo Pires, o Capitão Prudêncio Pombo Furtado foi compositor e produtor. Começou sua carreira, em 1932, na Rádio Cruzeiro do Sul, fundada pela gravadora Columbia do Brasil, da qual seu tio já fazia parte há alguns anos. Nos programas de calouros, que promovia como radialista, ajudou a produzir a carreira de artistas como Hebe Camargo, Mário Zan, Adoniran Barbosa e os próprios Tônico & Tinoco. João e José Pérez conheceram o Capitão Furtado no programa “Arraial da Curva Torta”, da Rádio Difusora onde Furtado era radialista em 1943.

A dupla participou do programa graças a um concurso promovido pela própria emissora para encontrar um violão para o “Arraial da Curva Torta”. Na época, os irmãos Pérez se apresentavam com o primo e chamavam-se “Trio da Roça”. Graças a classificação no programa e ao sucesso, a dupla (já sem o primo) recebem a sugestão do Capitão Furtado de um novo nome artístico; “Tônico & Tinoco”. A influência do radialista os leva até a indústria do disco em 1945, na Continental, quando gravam o cateretê “Em vez de me agradecer”, composição de Furtado, Jaime Martins e Aimoré.

O sucesso da primeira gravação levou a dupla de irmãos a uma contínua produção de novos discos nos anos seguintes, além da construção, nas décadas posteriores, da identidade de “Dupla coração do Brasil”, momento em que passam a ser considerados os autênticos representantes da música caipira, defensores da viola e do modo de falar do camponês brasileiro. (TONICO E TINOCO, 1984)

O vocabulário coloquial de Tonico e Tinoco, o sotaque interiorano, as temáticas rurais e a indumentária – visível a partir das fotografias presentes nas capas dos discos - tornaram a dupla um modelo de tradição a ser seguido e incentivado em busca da autêntica música rural. A dupla é vista como principal representante da chamada música caipira, num momento em que seus discos disputam o mercado musical com outras duplas, embora autores, como Caldas, os tenha chamado de “puramente comerciais”, pois suas composições melódicas seriam carregadas das mais variadas influências harmônicas internacionais e de outras regiões do país (1987, p. 29)

Essa construção da ideia de representação da tradição rural correspondente a dupla vai além do mercado do disco. Por ter origem rural, Tonico & Tinoco são considerados uma dupla fiel à gênese do movimento sertanejo que supostamente teve seu início no campo. Em entrevista à TV Cultura em 1973 os irmãos de Botucatu comentam que começaram a cantar cedo na fazenda onde moravam:

Tinoco: Nós começamo (sic.) desde que nós se conhece (sic.) por gente. Eu tinha seis anos, Tonico tinha dez. Nós já cantava (sic.) sem viola, porque não tinha viola no interior. Nós cantava (sic.) assim, ao vivo [a cappela]. Você alembra (sic.) Tonico que nós sentava (sic.) assim na porta da casa. Tinha o batente da porta que chama e ali nós ficava (sic.) esperando passar os camarada que volta (sic.) da fazenda. Eles davam um dinheiro pra nós. Nós nem conhecia (sic.) o dinheiro ainda.

Tonico: Eles gostavam de ver os dois menino (sic.) cantar, ai eles diziam “então canta um versinho ai que eu dou um tostão”²³.

O discurso da dupla demonstra na sua trajetória de sucesso o que muitos artistas também costumam apontar; começaram muito cedo graças ao incentivo de quem acreditava em seu potencial: a família. Uma de suas mais famosas interpretações; “Cana Verde”, é uma canção ensinada por um tio, assim como “Burro Saudoso”, canção apresentada pelo pai, “a música que nós cantava (sic.) quando era

²³ Entrevista de Tonico & Tinoco para a TV Cultura em 1973. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GlhVbkakb3k>>

pequeno era uma moda de viola, o Burro Saudoso. Que nós cantava (sic.) sem viola. Uma música que o pai cantava muito”, como recordam no mesmo programa.

Tonico e Tinoco, desde pequenos, costumavam se apresentar em festas realizadas no local onde viviam. As festividades no campo também denotam a construção de um arquétipo do cancionista da primeira metade do século XX conceituado por Caldas (1987, p. 15). Seu discurso tem caráter coletivo e as canções são compartilhadas nas relações dentro dos laços familiares, além de fazerem parte da rotina social e do trabalho: a dupla relata que ganhavam dinheiro para cantarem serenatas, quando “os mais sentidos choravam”. O pai é citado, principalmente, como quem apresenta a música às crianças, potencialmente artistas, segundo seu próprio discurso. A viola, instrumento considerado característico da música sertaneja, de acordo com Tinoco, não era comum na região onde viviam. A primeira viola comprada pela dupla, contam na entrevista, foi feita por um rapaz de ascendência indígena “a canivete mesmo, lá da roça, também, coitado, ele não tinha nem morde (sic.) [molde] para fazer”, e que, inclusive, gerava certo desconforto na dupla, quando afirmam que “não podia cantar muito em festa, era muito feia a viola”.

Em data muito próxima à entrevista, no ano de 1970, a dupla participara do *V Festival Internacional da Canção Popular*, no Rio de Janeiro, defendendo a canção *Rio Paraná*, de Ary Toledo e Chico de Assis. Era a primeira vez que uma dupla sertaneja cantava num espetáculo no Rio de Janeiro, voltado a um público urbano e quase, umbilicalmente, ligado ao samba. Os irmãos se apresentam depois de Martinho da Vila, Clara Nunes e o trio os Três Morais (todos sambistas), na segunda eliminatória e a reação do público e dos jurados não foi muito positiva, como afirma Zuza Homem Melo:

Se alguém ainda tinha dúvidas acerca da relação verdadeiramente umbilical entre o carioca e o samba, deixou de ter na apresentação da quarta canção. Ignorando totalmente a música caipira do interior de outros estados, a grande maioria da plateia castigou pesado com uma vaia de lascar dirigida à histórica dupla sertaneja Tônico e Tinoco defendendo “Rio Paraná”. Alguns jurados riam, outros disfarçavam o desdém, provavelmente achando que festival não era programa das cinco da manhã na rádio de Botucatu. Os dois irmãos cantadores foram até o fim com a maior dignidade e nem deram pelota (2003, p. 362).

O episódio aponta dois momentos das tensões que o segmento da música sertaneja passará durante o século XX e que a dupla conhecerá muito bem: a) a resistência do Rio de Janeiro com o gênero por achá-lo caricato demais; b) a

consolidação dos sucessos sertanejos apenas em regiões específicas do país. Na mesma entrevista citada acima, quando questionados sobre as vendagens, comentam que “isso não dá pra (sic.) calcular, mas a continental fornece a estatística, é bastante”. Mesmo tendo uma enorme vendagem, e, nessa época, já tendo uma fama consolidada, a dupla não escapou de uma vaia monstruosa no Rio de Janeiro. Esses programas, como a entrevista de Tonico e Tinoco, foram especiais da TV Cultura com participações de artistas considerados clássicos, entre eles, alguns do segmento sertanejo.

O que irá contribuir para o alargamento do público, em relação ao sertanejo, será a composição de canções com temáticas rurais por parte de sambistas e artistas da MPB. *Disparada*, de Geraldo Vandré e Theo de Barros e *Cio da Terra* de Milton Nascimento e Chico Buarque²⁴, por exemplo, como afirma Melo:

Certa noite, Geraldo Vandré, que tinha um Fusquinha, saiu com Alberto Helena e o produtor Luiz Vergueiro. De repente, parou o carro e disse: "Eu vou cantar para vocês a música que vai ganhar o festival. É a maior revolução, porque é o sertanejo moderno com Guimarães Rosa; vocês não têm a menor ideia do que vai ser". E cantou "Disparada". Os dois ficaram se olhando abismados. Foi uma porrada, era uma música revolucionária, coisa de um visionário (2003, p. 120).

Canções como *Disparada* e outras, bem aceitas, principalmente, nos festivais dos anos 1960/1970, são composições onde o público urbano teria acesso ao “autêntico” instrumental da viola e da temática do campo sem ter algum estranhamento em termos melódicos e visuais (isto levando em conta a faceta de resistência dada aos personagens nas narrativas das canções). Além do fato de que serão artistas oriundos da MPB, que nos anos posteriores construirão o legado da música sertaneja nos centros urbanos, casos de Renato Teixeira, Rolando Boldrin e Sérgio Reis, entre outros.

Considerados caricatos por alguns e extremamente tradicionais por outros, Tonico & Tinoco têm, nas capas de seus discos, a indumentária sertaneja sempre presente. Relatam, na já citada entrevista, que quando participaram do concurso de violeiro no “Arraial da Curva torta” do Capitão Furtado, em 1943, foram elogiados por suas roupas bem características e seu comprometimento com a tradição, “acharam que nós estava (sic.) imitando, e nós fomo (sic) bem arrumado até, com a roupa mais boa que nós trouxemos lá da roça”. Por onde passava, a dupla aprimorava tanto ritmos

²⁴ Composta em 1977, inspirada em cantos de mulheres camponesas

como características sertanejas. Na década de 1950, gravaram algumas canções de Teixeira, famoso artista rio-grandense, e até mesmo vestiram bota e bombacha na capa de “Na Beira da Tuia”, disco de 1959²⁵.



Figura 1: Disco na "Beira da Tuia" Vol. 01. Selo Caboclo - Continental. LPP 3.083. 1959

Segundo Gustavo Alonso (2015), Geraldo Vandré é um dos compositores que considerava Tonico & Tinoco uma dupla caricata:

A relativização do legado de Tonico & Tinoco aconteceu, pois a MPB de Vandré tentava abrir as portas da cidade para o campo sem se conciliar com o conservadorismo desses camponeses. Vandré idealizava um camponês revolucionário que, no entanto, só poderia ser encontrado se fosse buscado através dos olhos dos inconformados da cidade. [...] Para ele, Tonico & Tinoco não eram

²⁵ Essas informações sobre a dupla aparecem em todas as entrevistas e em todas as biografias e depoimentos escritos sobre eles.

camponeses “ideais”, pois em nenhum momento se colocaram contra o governo ditatorial (p. 42).

Do ano de 1964 até 1972, período já correspondente à ditadura militar, Tonico & Tinoco gravam cerca de 7 discos compactos simples²⁶. Num total de 14 músicas nesse período, apenas uma era inédita, e estava presente no disco de 1972, que tinha cunho ufanista, referente ao 150º aniversário da independência do país, com o Lado A contendo *Sesquicentenário* e o Lado B *Bendito seja o Mobral*, reforçando esta posição. Além disso, a capa era composta por uma imagem do monumento em homenagem ao centenário da independência do Brasil construído em São Paulo em 1922.



Figura 2: Disco *Sesquicentenário*. Tonico & Tinoco. Continental. CSC-674. 1972

O Movimento Brasileiro de Alfabetização (Mobral) surgiu durante o período do regime militar. De 1967 a 1985, o Mobral teve como intuito a alfabetização de jovens e adultos desistentes da escola. No ano do aniversário de cento e cinquenta anos da independência, a dupla não polpa esforços para destacar seu ufanismo: “Brasil é feliz agora,/ alcançou seu ideal,/ com a luz da nova aurora,/ bendito seja o Mobral.” Tonico & Tinoco já possuíam, em momentos anteriores, alguns traços de ufanismos em seus

²⁶ Site oficial Tonico e Tinoco. Disponível em: <
<http://www.ntelecom.com.br/users/pcastro2/discogr.htm>>

discos, principalmente, em relação ao conservadorismo que aparecia em paralelo com o trabalho no campo e o progresso do Brasil. A maioria dessas canções não chegou a fazer sucesso, além de que muitas delas, quando falavam de educação, como a *Estudante* de 1970: “Nossa pátria confiante no valor da mocidade/ esperando do estudante o progresso e liberdade”, - não chegavam a citar ou engrandecer o regime militar de fato, mas corriam lado a lado com os interesses do governo ditatorial, no sentido em que o discurso do governo negava qualquer divisão de raça ou classe social, afirmando que o que havia era uma integridade da nação, agregando a caipiras e cidadãos urbanos, negros, índios, brancos e etc..

A música sertaneja, nas décadas de 1960 e 1970, disputava o interesse do público urbano, além de sentir os afagos da censura ditatorial, por trazer temas cotidianos e conservadores às suas composições. O que deve se levar em conta é que o conservadorismo é lugar comum nesse momento da história do Brasil. As famosas “músicas de corno” (nome que convencionou-se popularmente chamar a música sertaneja) tratam em seus temas do rompimento do contrato social estabelecido pela monogamia, a destruturação da família tradicional graças as traições cantadas nessas composições, além dos ufanismos exacerbados e do apoio ao país de pessoas unidas e sem distinções sociais ou de cor, momento em que esses artistas tentam se colocar dentro das discussões levadas a cabo pela ditadura militar, que procurava glorificar seus feitos, na direção oposta do que se fazia nos festivais de canção.

Além de Tonico & Tinoco, na década 1960, a dupla Tião Carreiro & Pardinho já gravava canções que discutiam questões ufanistas e conservadoras referentes à moral e aos bons costumes, como em *A Vaca já foi pro brejo*: Mundo velho está perdido / Já não endireita mais / Os filhos de hoje em dia / já não obedecem os pais / É o começo do fim / á estou vendo sinais / Metade da mocidade / estão virando marginais.

Tião Carreiro & Pardinho compõem uma das duplas mais famosas da música sertaneja. A dupla começou com outros nomes e outros parceiros. Num primeiro momento, José Dias Nunes, o Tião Carreiro, usou nomes como Zézinho e Zé Mineiro, antes de unir-se em 1956 a Adauto Ezequiel, o Carreirinho. Carreirinho fazia dupla com Lúcio Rodrigues, o Zé Carreiro. A dupla se separa por algum tempo quando Zé Carreiro participa de um torneio de vôlei da rádio Tupi de São Paulo, em 1956,

com Antonio Henrique de Lima, o Pardinho. Quem apresenta Zé Mineiro a Carreirinho (na época sozinho) é Teddy Vieira, que também batizou Zé Mineiro de Tião Carreiro²⁷.

Teddy Vieira tem um nome tão importante para o sertanejo quanto a dupla²⁸. Na época, diretor do setor sertanejo na gravadora Columbia do Brasil, ficou no cargo por dois anos, até mudar para a Continental. Teddy também compôs diversas canções, algumas tornaram-se ícones do segmento, como por exemplo, *Menino da porteira*, sucesso na voz de Sérgio Reis em 1973²⁹.

No momento em que Zé Carreiro e Carreirinho retomam a dupla após o torneio, Vieira sugere que Tião Carreiro faça dupla com Pardinho³⁰, gravando pela Columbia o primeiro disco da dupla. Além das composições e interpretações de sucesso, Tião Carreiro é comparado por Mugnaini como o Jimmy Hendrix brasileiro ao fazer com a viola o que o cantor norte-americano faz com a guitarra ao aumentar as possibilidades de seu instrumento, com o famoso “pagode de viola”³¹.

O pagode de viola da dupla tornou-se muito famoso e virou referência anos mais tarde. A canção *Pagode em Brasília* tornou-se muito popular ao elencar as belezas do homem de cada estado brasileiro, fazendo propaganda ao desenvolvimento do país com o duro trabalho do homem do campo, da beleza de sua capital, além de demonstrar o sucesso da sua própria música: (...) Bahia deu Rui Barbosa / Rio Grande deu Getúlio / Em Minas deu Juscelino / De São Paulo eu me orgulho / baiano não nasce burro / gaúcho é o rei das coxilhas / paulista ninguém contesta / é um brasileiro que brilha / quero ver cabra de peito / pra fazer outra Brasília (...) ³².

Seguindo os passos de Tonico & Tinoco e Tião Carreiro & Pardinho, outros artistas também demonstram sua simpatia pelo momento político do país. Com a popularização do rádio, na década de 1940, é que teremos uma maior difusão de novos gêneros estrangeiros, inclusive a partir de contatos de alguns compositores com a música e com os artistas de outros países. Nesse caso, destaca-se a influência,

²⁷ Ver mais em MUGNAINI JR, 2001.

²⁸ Teddy Vieira tem composições gravadas por Tonico e Tinoco, Inezita Barroso, Tião Carreiro e Pardinho entre outros muitos artistas do gênero.

²⁹ MUGNAINI, Ayrton. 2001. p. 173.

³⁰ Ayrton Mugnaini Jr escreve em *Enciclopédia das Músicas Sertanejas* que a relação da formação das duplas é tão confusa que o deixa tonto.

³¹ Ainda segundo Mugnaini, o pagode é uma canção sertaneja bem ritmada e dançante com muitas influências do samba.

³² Composição de Lourival dos Santos e Teddy Vieira. 1961.

na música sertaneja, dos ritmos paraguaios, muito especialmente a polca e a guarânia.

Num artigo significativamente denominado *Brasil. Capital Asunción*, Allan de Paula Oliveira (2013) aponta a força que teve tanto a versão de polcas e guarânias paraguaias - caso de *Índia*, uma das “canções nacionais” paraguaias, composta por José Asunción Flores e Manoel Ortiz Guerrero, que recebeu uma versão totalmente “livre” de José Fortuna, - como a produção, por autores nacionais, de canções com nítida influência desses ritmos – caso de *Saudades da minha terra*, de Palmeira e Goiá, gravada pela dupla Belmonte e Amaraí. A dupla Cascatinha e Inhana notabilizou-se pela gravação das versões de José Fortuna de guarânias – caso, entre outras, de *Índia*, ao lado de outros ritmos do cancioneiro, especificamente, nacional. Destaca-se, também, a introdução da harpa paraguaia em muitas gravações sertanejas.

Da mesma forma, a hibridização também se deu com a influência da música mexicana:

Enquanto a música do Paraguai entrou na música sertaneja através do contato direto entre artistas, a música mexicana estava profundamente relacionada à popularidade do cinema mexicano no Brasil – de tal forma que elementos visuais também foram apropriados. Uma dupla muito popular desde os anos 60 e importantíssima na fusão da música sertaneja com gêneros mexicanos, Pedro Bento e Zé da Estrada, se apresentam em público vestidos como mariachis (OLIVEIRA, 2013, p. 11)

Nesse contínuo processo de “abrasileiramento” de guarânias e outros ritmos, destaca-se, inclusive, a tentativa de produzir um novo gênero nacional, o “tupiana”, porém sem sucesso:

A primeira tentativa “antropofágica” de lidar com o som estrangeiro aconteceu quando Nono Basílio e Mario Zan criaram um gênero que chamaram de *tupiana*, em 1958, inspirados nas guarânias paraguaias. O nome do pretendido gênero denotava a intenção da dupla: tratava-se de abrasileirar a guarânia. (ALONSO. 2015, p. 38).

Esse processo de influências estrangeiras na música sertaneja atinge seu ponto mais alto, na década de 1970, com Léo Canhoto & Robertinho e Milionário & José Rico. Essas duplas constroem seu sucesso no cenário musical brasileiro, de 1960, com a influência do rádio nas décadas anteriores, estabelecendo outros diálogos, inclusive com a televisão e a jovem guarda.

1.2 O Presidente e o Lavrador

Em 1969, Léo Canhoto & Robertinho lançam seu segundo disco, o LP “O Homem Mau. Vol. 02”. Neste disco a principal música, que dá título ao disco, de maneira até mesmo “ingênua” sobre uma noção de justiça construída a partir de filmes “B” de faroestes estadunidenses, que também é coincidente com a ideologia correspondente ao governo ditatorial da época. Propaga-se uma ideologia do bem e do mal, no qual o mal é sempre castigado. Há, também, a perspectiva da ação individual, a valorização do militarismo, da força da polícia. O mesmo ocorre em relação às outras faixas do presente LP e dos próximos: “Atenção crianças, não fiquem na rua!/ O terrível Homem Mau está ali no bar./ Eu sou o Homem Mau, eu sou mau, mau mesmo!/ Vendeiro traz cachaça com farinha pra todos.” Depois de certa quantidade de frases no mesmo sentido, o “Homem mau” sempre mata algum homem pobre e trabalhador por algum motivo torpe, quase sempre provocados por ele mesmo: “Vamos logo, mistura esse negócio aí, é pra todo mundo beber/ Onde vai moço?/ Eu vou indo embora, eu nunca bebi (tiro)/ E nem vai beber”, prossegue.

Seguindo a mesma trajetória narrativa, os habitantes das vilas ansiosos por justiça, contratam outro bandido para matar o “Homem mau” e fazer justiça com as próprias mãos. Como não têm êxito, entram em contato com o aparelho de repressão do Estado, ou seja, a polícia: Então você é o delegado que veio acabar comigo?/ Qual é o seu nome delegado?/ Meu nome é Justiça. Você está preso Homem Mau./ Quem é você para me prender delegado?/ Fique sabendo que eu sou o Homem Mau, Mau. (tiros)/ Você era o Homem Mau, agora é Defunto Mau.”

Faz-se necessário entender o apoio a esse tipo de prática contra a violência ao apoiar e se congratular com as ações das forças policiais. Dentro de seu contexto histórico, político e econômico, vivia-se num Brasil cerceador dos direitos humanos, com um discurso de progresso, trabalho e igualdade. Qualquer um que atentasse contra isso estava em desacordo com todo o restante, como opositores do regime em geral, chamados de comunistas e bandidos. Esse aspecto possibilita analisar o fenômeno do Esquadrão da Morte, organização paramilitar surgida no Brasil, no final dos anos 1960, que contava com o apoio de policiais, militares, empresários e políticos, e se especializava em exterminar os bandidos considerados perigosos para a sociedade. (BICUDO. 1998, p. 12)

Segundo Marcos Napolitano, “o artista, ao criar uma obra, procura passar uma mensagem diante não só de um contexto específico, mas tendo em mente um grupo social ou um campo sociocultural-determinado, incluindo-se aí as implicações político-ideológicas da sua obra” (2002, p. 100). A construção da narrativa da dupla, portanto, direcionava-se para um público específico, procurando reforçar o apoio dos cidadãos das pequenas cidades às forças do regime. Passavam longe da visão revolucionária apresentada nas letras da MPB de Caetano, Gil e Chico, e por isso, as críticas, de uma vertente intelectual de esquerda, iam na perspectiva do sertanejo como um gênero alienante, como já citado anteriormente.

Além da temática, Leo Canhoto & Robertinho vieram influenciados do cinema estadunidense, com uma representação de “faroeste”, como já dissemos, e traziam a introdução de instrumentos sonoros eletrônicos como a guitarra elétrica, aproximando-se das características ao rock internacional. A dupla tem suas canções duramente criticadas, não só por intelectuais opositores da ditadura e que faziam parte da esquerda brasileira no começo da década de 1970, mas também de artistas como Inezita Barroso que não considerava o hibridismo e a influência internacional presente nas canções como fazendo parte de uma tradição sertaneja. Nesse momento, surgem outros cantores que se ocuparão dessa estética musical e sua própria imagem como artista do gênero, como Milionário & José Rico.

Essa dupla, formada por Romeu Januário de Mattos e José Alves dos Santos, se conheceu num hotel perto da Estação da Luz, no centro da capital de São Paulo. Começaram a cantar, profissionalmente, juntos a partir de 1968, escolhendo o nome da dupla graças ao *Programa Silvio Santos* na então TV Paulista (depois absorvida pela Rede Globo). Em 1973, no vácuo dos hibridismos assumidos por Léo Canhoto & Robertinho, lançam seu primeiro LP com muitas influências da música mexicana e paraguaia, introduzindo harpas, criando suas composições sob os moldes da guarânia e da polca. A dupla participava de comícios e dava apoio ao regime em meados da década de 1970, e seu grande sucesso, *Estrada da Vida*, surgiu em uma dessas ocasiões:

Eu me lembro que em 1976 nós fizemos uma campanha política numa cidade próxima de Rio Preto, Olímpia. Isso marcou justamente porque a gente ficava sempre em Rio Preto nessas ocasiões e, naquela vez, nós saímos daqui pra fazer um show em Goiás. Lembro que eu comprei, num estacionamento aqui de Rio Preto, uma Brasília verde.

E fomos viajar com ela. Da cidade de Mineiros, em Goiás, surgiu a música Estrada da Vida, isso já na volta de Goiás pra São Paulo³³.

A incorporação de sonoridades diferentes, que vinham principalmente do cinema e da música internacional, como já citado, a série de mudanças no próprio público que é consumidor, que se torna mais urbano graças ao próprio processo de modernização do Brasil, tem em Léo Canhoto & Robertinho, Milionário & José Rico talvez os maiores representantes desse sertanejo urbano.

As duplas compõem uma miscelânea que faz parte de toda sua obra. Aparecem nas capas dos discos com roupas e ornamentos hippies e estadunidenses dos anos de 1970, assim como também provam de uma indumentária e um aspecto do latifundiário brasileiro da segunda metade do século XX, com suas correntes de ouro e um visual mais urbano. A introdução das harpas, metais e de harmonias do bolero e da guarania (que já faziam parte da música sertaneja desde muito antes) apresentaram talvez uma congruência muito maior que as do rock e outros gêneros, muito, especialmente, no caso de Milionário & José Rico, visto que esses sons são considerados muito mais cafonas ou bregas que gêneros como o jazz ou a MPB, por exemplo.

Em 1981, Milionário & José Rico produzem o filme *Estrada da Vida*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Na película, a dupla interpreta a si mesmo, construindo uma história ligada pelo paralelo entre campo e cidade, as dificuldades em se firmar e a questão do que eles consideram um estigma para o artista sertanejo, a visão da cidade para com o segmento sertanejo. O diretor escolhido já vinha de uma vertente de filmes considerados intelectualizados, como a produção de *Vidas Secas*, baseado na obra de Graciliano Ramos. Produzido para um público urbano, *Estrada da Vida* buscava se afirmar moderno para rejeitar o estereótipo do atraso. Era necessário mudar a face do segmento até então considerado caipira. A transformação de Milionário & José Rico em símbolos da música sertaneja, auxiliou na consolidação do movimento, ao tornarem-se ícones de seu próprio tempo.

1.3 Não aprendi dizer adeus

No início dos anos de 1990, o Brasil passou a conhecer a história de dois irmãos que plantavam tomate em Goianópolis – GO: Luís e Emival, também

³³ Entrevista concedida ao site “Diário da Região” em 2013. Disponível em: <<http://www.diariodaregiao.com.br/cidades/fim-de-uma-longa-estrada-para-jos%C3%A9-rico-1.15186>>.

conhecidos como Leandro & Leonardo. A dupla começou a cantar, profissionalmente, em 1983, gravando seu primeiro disco que não fez sucesso. O sucesso da dupla só aparece, ainda de forma regional, em 1989, quando a gravadora Continental faz a produção do 4º disco de Leandro e Leonardo.

Um ano depois, o sucesso nacional ocorre com o 5º disco da dupla “Leandro e Leonardo Vol. 4” produzido pela Chantecler. O disco vendeu mais de 2,5 milhões de cópias e teve a canção “Pense em mim” como a mais tocada nas rádios em 1991³⁴.

A grande vendagem de “Leandro & Leonardo vol. 4”, em 1990, causou um aglomerado de críticas, principalmente, por parte de algumas mídias mais conservadoras. Em uma entrevista à revista *Veja*, no mesmo ano – matéria que tem pouco de entrevista e muito de editorial opinativo - Leandro & Leonardo são apresentados como uma dupla de pobres camponeses que tem rápida ascensão financeira e social. Constrói-se, a partir deles, uma imagem de personagens caricatos da indústria fonográfica; não sabem tocar instrumentos, nem tendo formação básica escolar, nem ao menos em condições de compor os próprios sucessos, porém são simpáticos, um deles sabe cantar e ambos se preocupam com a aparência: “Leandro e Leonardo têm um vocabulário xucro, uma astúcia que impressiona, mas cuidam da aparência. Eles se vestem sempre da mesma maneira: blusa de gola rolê e paletó por cima, figurino consagrado por Baden Powell nos idos tempos da bossa nova³⁵”.

Na recente biografia da dupla *Não aprendi dizer adeus*, o cantor Leonardo, com a curadoria de Ricardo Amaral, escreve uma série de memórias sobre a dupla. Leonardo afirma que o segunda voz e irmão Emival (Leandro) “quase matava os produtores de trabalhar! Ele não saía do estúdio e mandava buscar café da manhã, almoço e janta, para que ninguém saísse também” (2013, p. 141). Na época, o editorial da revista VEJA utiliza a crítica, já reproduzida, desde a década de 1950, de que a dupla era apenas um rosto bonito utilizada para vender música urbana, já que a única coisa que faziam era cantar. Em 2013, ainda existe a preocupação, por parte de Leonardo, em desmentir e ir na contra mão da crítica, afirmando que a dupla trabalhava muito a música, principalmente, o falecido irmão.

³⁴ Revista Veja: As 100 mais do ano que passou. Acervo Digital. 01/01/1991, p. 51.

³⁵ Revista Veja: O voo veloz do tomate ao estrelato. Acervo Digital. 11/09/1991, p. 95.

Nos anos que seguiram a 1991, muitos dos maiores sucessos nacionais são gravações da dupla, como *Entre tapas e beijos*; *Paz na cama*; *Eu juro* e a versão em português de *Sound of silence*; *É por você que canto*. Todas têm temáticas com algo em comum, falando de amores, tendo harmonias muito parecidas com composições de sucesso que utilizam poucos acordes. Há a introdução do saxofone e das guitarras, fato que inclusive corrobora para as críticas de “música padronizada” e “alienante”, discussão em pauta na época. Na década de 1960, por exemplo, houve a passeata contra a guitarra elétrica, com o lema “defender o que é nosso”. Organizada por um grupo de artistas da MPB, como Elis Regina, MPB-4 e Gilberto Gil, a passeata fazia parte da linha tradicional e antropofágica em defesa da brasilidade da música, já que a guitarra era considerada uma invasora estrangeira em solo brasileiro.

Na mesma época, surgem os nomes que trilharam um caminho de modernização e atualização no segmento, introduzindo diversas referências do country americano, do rock, da música mexicana e paraguaia, como os já citados e também Chitãozinho & Xororó, por exemplo. Graças ao grande sucesso desses novos artistas, os shows começaram a tornar-se maiores, como grandes espetáculos que iam além do pequeno espaço ao vivo nas rádios ou picadeiros de circos. Neste momento, já havia espaço para bandas profissionais nos palcos, qualidade de som melhorada, público imensamente maior do que antes fora visto e que tenderá a aumentar, na década de 1990, graças ao auxílio da mídia televisiva. As décadas, que antecederam Leandro & Leonardo, foram responsáveis por transformar o meio musical no qual a dupla fez sucesso e abrir caminho para o que estava por vir.

Em 1992, numa entrevista para a revista Playboy, Leandro deixa claro que a modernização e urbanização da música sertaneja vem de bom grado para a dupla:

Playboy: Vocês são uma espécie de Jovem Guarda da música Sertaneja?

Leandro: Acho que sim. Somos mesmo de uma outra geração. Nossos shows têm instrumentos eletrônicos, como sintetizadores, guitarras e luzes que também aparecem em espetáculos de rock.

Playboy: Mas isso não descaracteriza a música sertaneja?

Leandro: Eu acho que não. Até porque a nossa música não é a mesma de cinquenta anos atrás. A tecnologia existe, e não há por que ficar fazendo música como antigamente. O nosso objetivo é chegar bem próximo do som que fazemos nos discos. O Sujeito que compra um ingresso para ver um espetáculo de Leandro & Leonardo

quer ouvir o som que ele escuta na casa dele. E só a eletrônica consegue fazer isso. Digo mais, a música sertaneja só conseguiu alcançar o espaço que tem hoje porque melhorou. Se ficasse aquela música de viola toda a vida, não tinha jeito.³⁶

Leandro deixa claro que o momento em que faz parte de um processo histórico de mudanças, tanto na estética musical construída - desde sempre sobre referências regionais, nacionais e internacionais das mais variadas -, quanto na modernização da indústria fonográfica. Quando toma a posição de ser “nova geração” ao concordar com a pergunta e assumindo o papel de “jovem guarda da música sertaneja”, o artista estabelece uma distinção própria para separá-lo de seus predecessores. Sem se posicionar diretamente sobre sua música ser fruto da indústria cultural ou não, a fala de Leandro afirma que sua música não é exatamente fruto, mas resultado do momento tecnológico em que a indústria cultural estava.

Significativamente, um ano antes, outro artista, em entrevista para a TV Cultura SP, em 1991, ao ser questionado sobre como classifica a própria música, tenta delimitar o que Leandro chama de “música de 50 anos atrás”. Tião Carreiro conta que:

Para mim tem dois tipos de música: a ruim e a boa. Tem gente que gosta de gravar com orquestra, com metais. Eu gravo música com arranjo também. Uso violino, como no começo da minha carreira eu gravei muito tango, baladas, samba. Só que eu gosto de cantar muito também moda de viola. Que é a moda dos caboclos né, tem tema, história, então eu gosto de cantar tudo.³⁷

A entrevista acontece no programa *Papau Informal* que estreou no mesmo ano e entrevistava artistas populares todas as tardes. Era um “*talk show*” ambientado em uma lanchonete e que servia pratos como “hot dog” aos convidados. A preocupação do apresentador ao levantar a questão é tentar delimitar a obra do artista entre uma música rural ou urbana quando afirma que “hoje em dia todo mundo está colocando etiqueta e etiqueta variada”³⁸. A resposta do artista tenta criar uma trajetória comum com outros artistas do meio, mas sem esquecer de que ele é diferenciado. Já fez tudo que os outros teriam feito, mas seu maior gosto é a “moda de viola” por um motivo bem específico: ela tem uma história, um tema. Essa preferência vista no discurso de Tião Carreiro será, anos mais tarde, a principal referência para se tratar da música

³⁶ Entrevista de Leandro & Leonardo para a revista Playboy. 11/1992. p. 28 e 32.

³⁷ Entrevista Tião Carreiro em 1991 para a TV Cultura SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UPla9yszs6k>>.

³⁸ Entrevista Tião Carreiro em 1991 para a TV Cultura SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UPla9yszs6k>>.

sertaneja em detrimento da música sertaneja do século XXI: a do século XX tem sentido e história, a posterior, não.

O campo de batalha está estabelecido aqui entre música velha e música nova. Para Tião Carreiro faz muito sentido cantar sua música, de seu tempo e de toda sua carreira, porque ela é “a boa”. Para Leandro, todavia, não faz tanto sentido, já que o momento atual, do qual ele faz parte, não propicia tal tipo de composição, e ele afirma que “não há por que ficar fazendo música como antigamente”. Ambos tentam estabelecer seu lugar na música sertaneja, a diferença é que Tião Carreiro já é nome conhecido, tem seu lugar ao sol e nos anos seguintes será considerado um dos principais nomes do segmento. Já o parceiro de Leonardo, está no começo da carreira, há apenas um ano sua música ficou conhecida nacionalmente e para ele é necessário estabelecer um motivo para isso, além de também justificar seu enorme e repentino sucesso com uma música tão diferente da produzida cinquenta anos atrás.

1.4 O mar virou sertão, o Brasil inteiro virou sertão naqueles tempos

Os pequenos espetáculos circenses, que transformaram-se nos grandes shows com imenso público, luzes e metais, terão um espaço maior na televisão da década de 1990, quando a música sertaneja cai nas graças da TV Globo.

Em meados de 1995, estreia o programa “Amigos” da rede Globo, com as participações de três duplas sertanejas de grande renome da década de 1990. Interpretado por Leandro & Leonardo; Zezé di Camargo & Luciano e Chitãozinho & Xororó; os “Amigos” abrem um dos primeiros shows dessa produção com a canção “Disparada”, composta por Geraldo Vandré e Theo de Barros.

“Disparada” conta, a partir de uma narrativa, a história de um boiadeiro que vive no sertão, sabe de suas mazelas, e as representa muito bem, segundo ele próprio. De tão comum, sabe dizer não e já vê a morte sem lamento algum. Sua história é triste e ele também sabe que o fato de vir do sertão pode não agradar seu ouvinte: “Prepare o seu coração/Para as coisas que eu vou contar/ Eu venho lá do sertão/ Eu venho lá do sertão e posso não lhe agradar”. Essa produção de dois arranjadores e compositores ícones da MPB, produzida na década de 1970, fala do universo do sertanejo a partir de um discurso indenitário produzido durante todo o século XX, e que encontra na própria música da qual ele se apresenta como um objeto legitimador desse discurso.

A produção do programa “Amigos” na TV Globo dá início à consolidação da música sertaneja na televisão. Importante salientar que o mesmo só abre as portas para os novos artistas sertanejos graças ao sucesso destes, que ocorre independente da abertura midiática na TV. O programa corrobora nessa consolidação no sentido em que: a) muda o panorama do espetáculo, produzindo shows ao vivo e de grande orçamento, característica predominante no gênero pós anos 90; b) atinge locais que os rádios e as gravadoras não alcançam, momento que será superado apenas com o advento de mídias como o YouTube em 2005.

Foi linda a festa que armaram para o nosso encontro, lá no Espaço Verde Chico Mendes, em São Caetano do Sul. Chegaram mais de 100 mil pessoas para ver nós naquele palco (sic.) que não tinha mais fim. Tinha fumaça, efeitos de luz, bailarinos, tudo como mandava o figurino. (LEONARDO. 2013, p. 145)

As luzes, as guitarras e os shows parecidos com espetáculos de rock já faziam parte do repertório de outras duplas nos anos de 1980, mas aqui essas características têm um detalhe a mais. A escolha de palavras de Leonardo ao utilizar “como manda o figurino” denota que esse era um processo grandioso, era algo que para a televisão já era tradicional e que tinha um “quê” de importância; este era o momento da música sertaneja na televisão, como conclui o cantor “aquilo não teria metade da beleza se não estivesse acontecendo também para a música sertaneja como um todo. O mar virou sertão, o Brasil inteiro virou sertão naqueles tempos” (2013, p. 145).

Essa nova geração, representada por artistas que seguiam a linha dos cantores já conhecidos no rádio da década de 1960, –duplas como Milionário & José Rico, que cantam o cotidiano das cidades e sobre o campo faziam alusão às mazelas que a modernidade trouxe para este local - tinham sua atenção voltada à busca de legitimidade, quando tentam resgatar uma tradição caipira e acabam por ter o olhar direcionado pela produção da Rede Globo, para o que foi produzido no período de 1970, e então regravam canções como “Cio da Terra” de Milton Nascimento e “Disparada” de Geraldo Vandré. Interessante notar que os “Amigos” não dão seus primeiros passos como programa fixo de configuração sertaneja como suas próprias composições relativas aos anos 80 e 90, mas com canções consagradas e consideradas clássicas compostas por artistas da MPB. A inovação do espetáculo que virá com o programa global se inicia com uma face erudita e outra tradicional. Alonso afirma que:

De fato era verdade que Chitãozinho & Xororó, Leandro & Leonardo e Zezé di Camargo & Luciano não foram duplas escolhidas a esmo, e que eram mesmo as mais bem sucedidas comercialmente. Mas ainda não tinha havido um disco coletivo, por exemplo, nem um programa que definisse certa distinção desses artistas em relação aos outros. (2015, p. 337)

Primeiro surge a necessidade de aos poucos começar a aglutinar esses cantores em um único balaio sertanejo, para que ele faça sentido ao espectador. Cantar canções consagradas é o mesmo processo que atinge os sertanejos nas novelas da emissora no final da década de 1980, ainda, como afirma Alonso “era clara a sensação de que os sertanejos estavam sendo institucionalizados” (2015, p. 338).

Pouco mais de três anos após o surgimento do programa, Leandro, irmão e parceiro de dupla de Leonardo, faleceu, em 1998, devido um câncer. Leandro acabou eternizado como um símbolo da música sertaneja da época, tal imensa cobertura midiática durante dias após seu enterro e o fato do próprio cantor fazer parte do “Amigos”. O velório de Leandro recebeu mais de 16 mil pessoas, incluindo autoridades da época, como prefeitos, governadores e o presidente da república, Fernando Henrique Cardoso (ALONSO. 2015. p. 14).

O fato é que a tradição que Leandro construía durante sua breve vida como artista, teve respaldo na construção da música sertaneja graças à mídia televisiva, que aos poucos construiu a imagem do sertanejo na televisão, diminuindo a crítica da MPB e do público. Leandro & Leonardo, assim como o restante dos amigos e músicos conhecidos na época, tornam-se tradição nas décadas posteriores, servindo para lá e para cá como “estoque de tradição”, chegando a ser considerados “música raiz”.

O que define a música sertaneja, no século XX, é a maneira como ela, durante muito tempo, é vista como disparate em relação ao pedestal em que é colocada a música chamada de caipira ou raiz, considerada a verdadeira música, como chama Tião Carreiro, a “música boa”. No decorrer do século, a constante atualização da música e os avanços que ela consegue em cenários mais amplos e abrangentes - indo do rádio para o horário nobre da emissora da família Marinho – fazem com a crítica se atualize também, a ponto de que, no século XXI, o novo momento desta música use o momento anterior mais recente (década de 1990) como respaldo para legitimidade de seu lugar no campo musical.

Capítulo 2: O Sertanejo Universitário

Por conta de sua recente trajetória na música popular brasileira, poucos foram os autores que se propuseram a discutir e analisar o momento mais atual da música sertaneja. Muito criticada por um público que se incomoda com refrãos curtos com letras e melodias repetitivas, a música sertaneja em seu momento mais recente pouco parece ter relação com a cantada e produzida durante todo o século XX. É o que Alonso afirma em seu livro *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira* ao apontar que “as mudanças no gênero começaram a ser produzidas por jovens com nenhuma relação (que não a admiração) da geração anterior” (ALONSO, 2015, p. 377).

Além do livro de Alonso, as poucas pesquisas sobre o tema estão reunidas, principalmente, em artigos acadêmicos, trabalhos de conclusão de curso, dissertações de mestrado e teses de doutorado. O pesquisador e professor pela UNICAMP, José Roberto Zan é um exemplo. O autor produziu alguns artigos sobre o tema, como *(Des)Territorialização e novos hibridismos na música sertaneja*, levantando questões sobre as diferenças entre a música sertaneja produzida no século XX e no século XXI (que ele chama de pós-caipira), aponta que o momento atual do segmento é resultado do rompimento com uma tradição rural que teria originado a música sertaneja.

De certa forma, esses repertórios, tanto do Sertanejo pop como Pós-caipira refletem mudanças que ocorreram na sociedade brasileira nas últimas décadas, resultantes da inserção do país num contexto histórico marcado pelo aprofundamento da internacionalização do capitalismo e da mundialização da cultura. São processos que implicam o fortalecimento das tendências de desenraizamento e mercantilização da cultura (2008, p. 7)

Trabalhando sob a perspectiva da antropologia, Allan de Paula Oliveira, em sua tese de doutorado *Miguilim foi pra cidade ser cantor: Uma antropologia da música sertaneja* (2009), articula aspectos na construção etnográfica da música sertaneja como gênero musical e realiza uma pesquisa de campo que resultou no mapeamento dos lugares de produção dessa vertente musical. Tal mapeamento tenta identificar, especialmente, em Curitiba, o fator de reconhecimento da música por parte da comunidade de ouvintes, que gira em torno do campo social de produção e execução da música, além das disputas de legitimidade por todos os sujeitos que fazem parte desse fenômeno.

O texto de Melly Fatima Goes Sena e Nataniel dos Santos Gomes, *Análise estilística do "sertanejo universitário" (2013)*, tenta delimitar, precisamente, o que é a música sertaneja chamada de universitária a partir da linguística e da letra da música, bem como suas temáticas, sem se preocupar em historicizar o caráter social dela. A dissertação de mestrado de Daniela Oliveira dos Santos *A música sertaneja é a que eu mais gosto!: Um estudo sobre a construção do gosto a partir das relações entre jovens estudantes de Itumbiara-GO e o Sertanejo Universitário (2012)*, tem como objetivo compreender a construção do gosto musical em jovens estudantes do estado de Goiás a partir das práticas destes em relação à música sertaneja universitária, tentando destacar que são essas práticas que constroem tal gosto. O livro de Edvan Antunes, *De caipira ao universitário: a história do sucesso da música sertaneja (2012)* é um trabalho jornalístico que trata do tema a partir de curiosidades e grandes feitos, produção de clássicos e uma narrativa que se desenrola a partir de um trabalho empírico sobre a composição dos shows, letras, a construção da imagem dos cantores e os rumos que a música tomou desde Cornélio Pires até o “Ai se eu te pego”³⁹ de Michel Teló.

Sobre Michel Teló, podemos citar o trabalho de Allan de Paula Oliveira, *Monsanto's Sounds: Michel Teló e dinâmicas recentes da música brasileira (2014)*. No trabalho em questão, o autor busca estabelecer, a partir da trajetória do sucesso internacional da canção “ai se eu te pego”, interpretada por Teló, em 2011, índices (Oliveira trabalha índice pela ideia de “sinal” ou “pista”) dos processos contemporâneos da música brasileira, como as hibridizações entre elementos harmônicos na música nordestina, gaúcha e sertaneja acionando redes de confluências internas na sociedade brasileira; a valorização de determinados gêneros musicais em paralelo à mesma valoração para determinadas regiões do país, onde “ai se eu te pego” pode demonstrar ser símbolo da nova conjuntura que valoriza outras regiões em nível nacional. Há, também, a questão sobre como a canção que fez sucesso na voz de Teló, denota o que o autor chama de “paisagem sonora hegemônica em todo o Centro-Sul brasileiro”, sendo essa paisagem o resultado de trânsitos culturais e processos sociais e econômicos em toda a sociedade brasileira,

³⁹ “Ai se eu te pego” foi a música mais tocada no anterior ao lançamento do Livro de Edvan. Continuou sendo explorada no ano seguinte, sendo tocada em mais de 40 países.

momento em que o autor traz para a discussão a relação dessa paisagem sonora com a expansão do agronegócio no Brasil, do qual a Monsanto é representativa.

Ainda sobre Michel Teló, há seu recente trabalho de 2015, o livro *Bem sertanejo* que traz as discussões apresentadas pelo cantor no quadro homônimo do programa de televisão *Fantástico* da Rede Globo. O livro apresenta curiosidades, a trajetória de Teló, o boom de “*Ai se eu te pego!*” e a tradição da música sertaneja no Brasil durante os séculos XX e XXI.

Teremos ainda em campo discussões pautadas na questão da música como mercadoria, nas letras das músicas, e sua relação com a música sertaneja produzida em momentos anteriores da história do Brasil. Deve-se levar em conta que alguns aspectos no debate em torno do tema são estritamente objetivos em dois sentidos; o primeiro passa pela popularidade do gênero musical nos últimos anos, verificável na audiência de rádios e direitos autorais pelos órgãos competentes. O segundo aspecto é relativo à responsabilidade nas mudanças no segmento, sejam elas referentes a sua nomenclatura (universitário), ou se este é uma fase, ramificação ou a mesma música sertaneja de sempre, mas com influências de seu tempo, tornando-a mais moderna.

O sucesso atual da música sertaneja é bastante evidente. De acordo com a *Crowley Broadcast Analytics*⁴⁰ e o ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição) a música brasileira que mais foi executada e mais recebeu direitos autorais nas rádios, em 2016, foi *Sosseguei*, interpretada pela dupla Jorge & Matheus e composta por Thallys Pacheco. A mais tocada neste mesmo ano foi *Seu Polícia*. Segundo a lista⁴¹ liberada pela Crowley o levantamento, em 2016, atestou que das cem músicas mais reproduzidas nas rádios do Brasil, no referido ano, oitenta e nove delas são canções sertanejas. Apenas onze seguem outros gêneros. Sendo duas delas canções do pop internacional, cinco delas correspondem ao pop nacional e outras quatro ligadas do pagode nacional.

⁴⁰ Na lista das 100 mais tocadas do ano 2015, 75 delas são sertanejas e a primeira é “Escreve aí” de Luan Santana. Disponível em: <http://g1.globo.com/musica/noticia/2016/01/rock-nacional-some-do-top-100-anual-de-rádios-do-brasil-sertanejo-domina.html>.

⁴¹ Disponível em:

http://www.crowley.com.br/musicmedia/reports/TOP_100_Brasil_The_Crowley_Official_Broadcast_2016.pdf

MUSICMEDIA BY CROWLEY		EXCLUSIVO PARA THE CROWLEY 2016 OFFICIAL BROADCAST CHART		Página 1 de 2
TOP 100 - ESPECIAL		BRASIL - Período de 01/01/2016 A 31/12/2016		
Ranking	Título	Artista	Selo	Total de Execuções
1	SEU POLICIA - LIVE	ZE NETO & CRISTIANO	SOM LIVRE	70615
2	WIFEL - LIVE	MARILIA MENDONÇA	SOM LIVRE	67624
3	PRONTO FALEI	EDUARDO COSTA	SONY MUSIC	65500
4	ROMANTICO ANONIMO	MARCOS & BELUTTI Part FERNANDO JOY	SOM LIVRE	65241
5	MEDO BOBO	MAIARA & MARAISA	SOM LIVRE	63379
6	VAI ME PERDOANDO	VICTOR & LEO	SOM LIVRE	62633
7	SOSSEGUEI	JORGE & MATEUS	SOM LIVRE	58661
8	10 REAIS - LIVE	MAIARA AZEVEDO Part MAIARA & MARAISA	INDEPENDENTE	55822
9	ESQUECI VOCE - LIVE	HENRIQUE & DIEGO	SONY MUSIC	55436
10	QUE PENA QUE ACABOU - LIVE	GUSTAVO LIMA	SOM LIVRE	55350
11	COMO E QUE A GENTE FICA	HENRIQUE & JULIANO	SOM LIVRE	53772
12	NOSSO SANTO BATIZO	MATHEUS & KAIAN	UNIVERSAL	49000
13	40 GRAUS DE AMOR - LIVE	BRUNO & BARRETTO	INDEPENDENTE	48407
14	BATOM VERMELHO	LUCAS LUCIO	SONY MUSIC	48228
15	PIXA TEM VOCE AQUI - LIVE	THAEME & THAGO	SOM LIVRE	46967
16	HOMEM DE FAMILIA	GUSTAVO LIMA	SOM LIVRE	44676
17	SONHA COMIGO	ZE NETO & CRISTIANO	SOM LIVRE	44266
18	10 %	MAIARA & MARAISA	SOM LIVRE	43830
19	VICIO	JOAO NETO & FREDERICO Part JADS & JADSON	SOM LIVRE	41204
20	CANCON - LIVE	THAGUINHO	SOM LIVRE	40361
21	CORCAÇO MACHUCADO - LIVE	WESLEY SAFADAO	SOM LIVRE	39786
22	CHOCOLATE QUENTE - LIVE	MICHEL TELO	INDEPENDENTE	39686
23	VAMO QUE VAMO - LIVE	THAGUINHO	SOM LIVRE	39535
24	QUANDO O MÔ. É BOM - LIVE	SIMONE & SIMARA	UNIVERSAL	39264
25	NAO TEM PRA NINGUEM	MICHEL TELO	INDEPENDENTE	38885
26	EU, VOCE, O MAR E ELA	LUAN SANTANA	SOM LIVRE	38842
27	FLOR E O BEA-FLOR, A - LIVE	HENRIQUE & JULIANO Part MARILIA MENDONÇA	SOM LIVRE	38822
28	PERGUNTE AO DONO DO BAR	LEONARDO	SONY MUSIC	38748
29	NAO ME TOCA	ZE FELIPE Part LUCIMILLA	SONY MUSIC	38558
30	CANTADA - LIVE	LUAN SANTANA	SOM LIVRE	37807

Figura 3: Trinta das cem canções mais tocadas em 2016 segundo a lista da Crowley

Em 2015 o panorama não é muito diferente. A mais tocada foi *Escreve aí*, composição de Dudu Borges e Luan Santana e interpretada por Luan⁴². De acordo com a Crowley, em 2014, a mais tocada nas rádios foi, *Cê Topa*, produzida por Dudu Borges e interpretada por Luan Santana. Segundo o ECAD, ainda, em 2014, *Domingo de manhã* foi a música nacional que mais arrecadou com direitos autorais no ano, composta por Bruno Caliman, produzida por Sorocaba e interpretada por Marcos & Belutti.

Ainda, segundo o Ecad, o compositor que mais faturou, em 2016, com arrecadação de direitos autorais é Thallys Pacheco, que compôs a música *Sosseguei*, canção mais tocada do ano. O cantor Sorocaba (em dupla com Fernando) foi o artista brasileiro que mais faturou com direitos autorais em 2015. Entre os vinte maiores arrecadadores na mesma lista, quatro deles correspondem ao segmento do sertanejo, e todos são correspondentes ao chamado *sertanejo universitário*. Além de Sorocaba, a lista conta com Victor Chaves, da dupla Victor & Léo; e a dupla Jorge & Mateus, listados separadamente.

De 2009 até 2016, todas as canções mais tocadas nas rádios do país correspondem à música sertaneja⁴³, sendo elas: em 2009, *Chora Me Liga* (João Bosco

⁴² Disponível em: <http://www.ecad.org.br/pt/eu-faco-musica/Ranking/SitePages/rankingFiltro.aspx?cid=48&lid=956>

⁴³ Lista disponível no site oficial do produtor Dudu Borges. Disponível em: <http://www.duduborges.com.br/dudu-borges/>

& Vinícius); em 2010, *Amo Noite e Dia* (Jorge & Mateus) e em, segundo lugar, *Fugidinha* (Michel Teló); em 2011, *Ai Se Eu Te Pego* (Michel Teló); em 2012, *Humilde Residência* (Michel Teló); em 2013, *Vidro Fumê* (Bruno & Marrone) e em segundo lugar, *Te Esperando* (Luan Santana); em 2014, *Cê Topa* (Luan Santana) e em 2015, *Escreve aí* (Luan Santana), até aqui todas produzidas por Dudu Borges. Em 2016, segundo a Crowley, a canção mais tocada nas rádios foi *Seu Polícia* (Zé Neto e Cristiano).

O ano de 2009 foi muito importante para o segmento graças à grande repercussão do disco *Curtição*, da dupla João Bosco & Vinícius. O disco, inteiramente produzido por Dudu Borges⁴⁴, foi o primeiro da carreira do produtor no gênero. Teve como “música de trabalho”⁴⁵ a canção *Chora me Liga*, a mais tocada naquele ano. Tal disco foi também uma alavanca para a dupla e para o produtor que emplacou, nos anos seguintes, todas as canções mais tocadas nas rádios do Brasil. Dudu é considerado responsável pelas grandes mudanças na música sertaneja, graças a este disco em específico, como afirma Shelly Moreira e o cantor Fiuk: “várias músicas sertanejas, não são mais sertanejas. Já virou um pop ali. Inclusive com uma pegada de rock, e quem fez isso foi o Dudu”⁴⁶.

É outra música, eu não consigo ver mais relação entre a música sertaneja antes do “Chora me Liga!”, antes do João Bosco & Vinícius. Se continuar como está o sertanejo não vai ser mais sertanejo, só vai ter o nome de sertanejo e não vai ser mais sertanejo.⁴⁷

Antes mesmo do produtor Dudu Borges dar sua contribuição definitiva nos rumos que a música sertaneja tomaria, anos antes, em 2005, o produtor, instrumentista e compositor Maestro Pinocchio já havia produzido o primeiro CD/DVD da dupla César Menotti & Fabiano, e, em 2007, o primeiro CD/DVD da dupla Jorge & Mateus. Pinocchio é reconhecido por lançar no mercado fonográfico artistas como Gian & Giovanni e Rio Negro & Solimões, na década de 1990, quando o mercado da música sertaneja vivia de produzir CDs de Leandro & Leonardo, Chitãozinho & Xororó e Zezé di Camargo & Luciano.

⁴⁴ Gerente do estúdio “By DB” do produtor Dudu Borges.

⁴⁵ Canção principal do disco, geralmente mais divulgada nas rádios.

⁴⁶ Fiuk em entrevista à página oficial do produtor Dudu Borges no Facebook. Visto em: <https://www.facebook.com/duduborgesvip/videos/603688743068218/>.

⁴⁷ Shelly Moreira em entrevista à página oficial do produtor Dudu Borges no Facebook. Visto em: <https://www.facebook.com/duduborgesvip/videos/603688743068218>

O nome mais recente no mercado é do produtor Eduardo Pepato, que abriu a própria produtora em 2013, produzindo canções de sucesso para nomes como João Neto & Frederico, Luan Santana, Henrique & Juliano, bem como as revelações de 2015 e 2016, Marília Mendonça e Maiara & Maraisa.

Entre os cantores, os nomes citados com frequência, quanto a responsabilidade nas mudanças no gênero desde o começo dos anos 2000, estão César Menotti & Fabiano; João Bosco & Vinicius; Victor & Léo; Jorge & Mateus; Fernando e Sorocaba. Os mais recentes seriam compostos por artistas solo como Luan Santana; Michel Teló; Lucas Lucco e Cristiano Araújo, além da mais recente transformação no panorama desse mercado, que é o sucesso rápido e estrondoso de um grupo de artistas composto apenas por mulheres, como Marília Mendonça; Nayara Azevedo; Maiara e Maraisa; Simone e Simaria. Portanto, há a necessidade de se buscar, onde supostamente teria começado esse movimento, quais seus principais atores e por qual razão ele recebeu a alcunha “universitário”.

2.1 Do bar à universidade

Segundo alguns artistas e produtores⁴⁸, o chamado sertanejo universitário, teria surgido no começo dos anos 2000 como uma ramificação da música sertaneja. De acordo com as fontes consultadas, na maioria das entrevistas, tanto produtores como cantores tentam estabelecer um lugar comum e uma época para o desenvolvimento do que é posto como “sertanejo universitário”. Esse suposto novo momento da música sertaneja seria o resultado do esforço de artistas no início de suas carreiras em adquirir público para suas apresentações em bares de pequenas e grandes cidades das regiões interioranas de estados como Paraná, Mato Grosso do Sul, São Paulo, Goiás e Minas Gerais⁴⁹.

Por exemplo, em 2002 a dupla João Bosco & Vinicius produziu de maneira independente seu primeiro CD⁵⁰. Esse disco foi gravado em um bar da cidade de

⁴⁸ Nomes como o de Gustavo Lima, César Menotti & Fabiano, Dudu Borges, João Bosco & Vinicius e Shelly Moreira fazem essa afirmação em entrevistas que estão presentes neste trabalho.

⁴⁹ De acordo com João Bosco & Vinicius sua carreira começou nas cidades de Coxim e Maracaju no Mato Grosso do Sul antes de irem para a capital Campo Grande. Luan Santana tem seu primeiro trabalho também gravado de forma amadora em um sítio na cidade Maracaju. César Menotti & Fabiano afirmam que sua carreira começou nas cidades que compõem os arredores da capital de Minas Gerais, Belo Horizonte. Gustavo Lima nascido em Presidente Olegário, teve suas primeiras apresentações em Patos de Minas no estado de Minas Gerais. A dupla Jorge & Mateus começou a carreira na cidade de Itumbiara em Goiás.

⁵⁰ Na realidade essa postura sobre a “produção de seu primeiro CD” faz parte do discurso que tenta legitimá-los como precursores do movimento já que esse disco foi gravado em um aparelho de

Coxim, Mato Grosso do Sul, lugar onde a dupla realizou seus primeiros trabalhos. Mesmo sendo uma gravação de péssima qualidade, o álbum amador fez enorme sucesso, levando a dupla a ser considerada por alguns artistas do segmento como os precursores do que eles chamariam de “movimento universitário”. Em entrevista, o produtor Dudu Borges⁵¹ afirma que, esses cantores, “os universitários, como se diziam, não tinham uma qualidade muito boa de gravação”⁵², trabalhando sempre de forma independente e sem chances de contato com as grandes gravadoras, ao que Bruninho, da dupla Bruninho & Davi, completa:

Eles [João Bosco & Vinicius] foram fazendo aquilo que eles acreditavam. Eu vi um comecinho, um CD que era ruim demais, era ruim demais. Eu trabalhava num camelô de um amigo meu no final do ano vendendo CD pirata na época e toda minha grana que eu ganhava eu comprava CD do João Bosco & Vinicius pra revender, por que na época vendia muito.⁵³

Quando Bruninho afirma que tal CD é “ruim demais” ele completa a fala do produtor ao dizer que a qualidade de produção do CD era baixa, tanto assim que o próprio Dudu está preocupado em trazer como discussão a questão de que esses primeiros artistas desse novo ramo da música, os “universitários”, não tinham apoio da indústria fonográfica e tiveram de começar de alguma maneira, praticamente, sozinhos. Esse mesmo disco citado por Bruninho ainda foi considerado pelo produtor Dudu Borges a gênese da música universitária, por conseguir se sobressair - graças ao seu público - dentro de um pequeno mercado regional e sem o mínimo auxílio da grande mídia, mas espalhando o nome da dupla João Bosco & Vinicius, dando-lhes o lugar como “pioneiros do sertanejo universitário”.

Em contrapartida, a dupla César Menotti & Fabiano também se considera a protagonista deste momento da música sertaneja. Em entrevista ao programa *De frente com Gabi*, transmitido pelo canal de televisão aberta “SBT”, em 2012, quando questionados sobre a legitimidade de sua responsabilidade como precursores do sertanejo universitário, os cantores respondem que é muito difícil assumir essa

gravação comum rodado por alguém do público durante a apresentação da dupla na cidade de Maracaju e depois comercializado.

⁵¹ Produtor musical de Bruno e Marrone, Bruninho e Davi, João Bosco e Vinicius, Cristiano Araújo, entre tantos outros artistas, Dudu fez seu nome na indústria fonográfica como o produtor que mais emplacou sucessos desde 2009, tendo produzido desde o mesmo ano até 2016 todas as músicas mais tocadas nas rádios do país.

⁵² Dudu Borges em entrevista à sua própria página oficial no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/duduborgesvip/videos/603688743068218/>>

⁵³ Idem.

responsabilidade, mas que tem noção de que foi o seu trabalho que abriu as portas da nova geração de artistas sertanejos:

Marília Gabriela: Deixa eu perguntar uma coisa pra vocês. Vocês são mesmo responsáveis pelo chamado “sertanejo universitário”?

César Menotti: Bom, carregar esse título e essa responsabilidade é algo muito difícil. Então a gente não se rotula a isso, mas de certa forma a gente já abriu portas, porque a gente veio num momento onde já tinha determinado estilo. O sertanejo era de uma forma e a gente tinha que entrar no mercado de alguma maneira, a gente pensou um estilo que as pessoas ainda não tinham feito e a gente abriu para muitas duplas, abriu a visão da mídia do Brasil para novos artistas sertanejos que já existiam nos interiores.⁵⁴

De acordo com César Menotti, o sucesso do DVD *Palavras de amor*, gravado em 2005, e produzido pelo Maestro Pinocchio⁵⁵ atraiu a visibilidade da grande mídia e da indústria fonográfica para o trabalho dessa geração. A dupla, em momento algum, esclarece qual é esse estilo diferente a que aderiram e qual teria sido a porta de entrada, não apenas da própria dupla, mas de toda a geração recente de músicos ligados ao gênero. Em sua fala apenas deixam implícito que o que fazem como cantores é diferente do que vinha sendo feito até então na música sertaneja divulgada e produzida pela grande mídia, gravadoras e produtoras. Segundo os mesmos, a nova roupagem musical, dada por eles, abriu portas para artistas independentes do interior do Brasil, ou seja, a mesma trajetória vista no discurso construído em torno da dupla João Bosco & Vinícius, que Bruninho conta como “eles foram fazendo aquilo o que eles acreditavam”⁵⁶.

Por outro lado, em entrevista em 2014, Maestro Pinocchio, o produtor de César Menotti & Fabiano na época do DVD “Palavras de amor”, delimitou o que foi produzido de diferente em comparação ao que era feito no segmento até o final da década de 1990:

⁵⁴ Entrevista de Frente com Gabi. 11/10/2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dl6GC8pU7lo>

⁵⁵ Codinome usado por Juvenil José de Lacerda. Sanfoneiro, Pinocchio passou os anos de 1980 viajando e tocando com a dupla Mato Grosso e Mathias. Nos anos 1990 produziu artistas como Gian & Giovanni, Rio Negro & Solimões e João Paulo & Daniel, sendo responsável pela composição das músicas de trabalho dessas duplas e seu respectivo sucesso. Considerado um dos nomes por trás do surgimento do “sertanejo universitário” pela produção do DVD “Palavras de amor” da dupla César Menotti & Fabiano em 2005. Produziu em 2007 o DVD de Jorge e Mateus e em 2008 o primeiro disco de Gustavo Lima. Informações retiradas do site do produtor. Disponível em: <http://maestropinocchio.com.br/>.

⁵⁶ Bruninho (Bruninho e Davi) em entrevista à página oficial do produtor Dudu Borges no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/duduborgesvip/videos/603688743068218/>.

Antes do César Menotti & Fabiano, as músicas sertanejas estavam carregadas de violinos, metais, guitarras. Quando fui produzir a dupla, tirei tudo isso. Deixei o som mais enxuto, apenas com o baixo, o violão e a bateria. Ficou tão básico quanto uma banda de rock, só que sem a guitarra, claro. Aí, coloquei a sanfona e a dupla explodiu. Era o começo do sertanejo, entre aspas, universitário.⁵⁷

Pinocchio compara sua produção ao básico harmônico de graves e sons acústicos, chamando isso de “som mais enxuto”⁵⁸ e diferenciado dos metais e instrumentos de sopro muito presentes e nos discos dos maiores nomes do segmento da década de 1990⁵⁹, além da reintrodução do acordeon na música, elemento praticamente onipresente nas produções a partir de 2005⁶⁰.

César Menotti & Fabiano iniciaram sua carreira em 2002,⁶¹ tocando em pequenos bares na cidade onde viviam e gravando o primeiro disco em 2004. A dupla João Bosco & Vinícius iniciou a carreira em 1999⁶², gravando o primeiro disco em 2002. A divergência na trajetória das duplas é que primeira cria sua narrativa em relação ao reconhecimento por sua música partindo da capital para o interior do estado, enquanto a segunda narra partindo do interior do estado para a capital.

Segundo João Bosco & Vinicius, os universitários, das pequenas cidades do interior do Mato Grosso do Sul, saíam desses pequenos centros urbanos para estudar nas capitais, e quando a dupla ia tocar nessas grandes cidades, a principal plateia eram esses mesmos universitários das cidades do interior que já conheciam o trabalho da dupla, como afirma Vinicius em entrevista à página no Facebook do seu produtor Dudu Borges: “eu e o João começamos a tocar no entorno de Campo Grande e graças a Deus esse público do interior foi estudar e fazer faculdade na capital”⁶³. Já a dupla César Menotti & Fabiano afirma que fizeram o caminho contrário:

⁵⁷ “Ninguém aguenta mais o sertanejo do jeito que está”, admite ‘maestro’ Pinocchio, um dos criadores do estilo ‘universitário’. Disponível em: <http://vivamaringa.odiario.com/showsebaladas/2013/12/ninguem-aguenta-mais-o-sertanejo-do-jeito-que-esta-admite-maestro-pinocchio-um-dos-criadores-do-estilo-universitario/792103/>

⁵⁸ O primeiro DVD de João Bosco e Vinicius, contava no palco com apenas dois violões, uma bateria, um baixo e os vocais. Verificar em: https://www.youtube.com/watch?v=CS_5pOIXRZU.

⁵⁹ Em entrevista à Revista Playboy em 1992, Leandro (dupla de Leonardo) afirma que a música deles vinha carregada de “instrumentos eletrônicos, como sintetizadores, guitarras”. Ver mais em revista Playboy. 11/1992, p. 28 e 32.

⁶⁰ No ano de 2005 são gravados os primeiros DVD oficiais tanto de João Bosco & Vinicius quanto de César Menotti & Fabiano, considerados os dois primeiros nomes da música.

⁶¹ Entrevista de Frente com Gabi. 11/10/2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dl6GC8pU7Io>

⁶² Informação retirada da página oficial dos cantores. Disponível em: <http://www.jbev.com.br/index.php/biografia/>

⁶³ Entrevista ao programa Backstage Vip de Dudu Borges na página oficial do produtor no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/duduborgesvip/videos/603688743068218/>

Nós tínhamos um público universitário em Belo Horizonte. O universitário estudava em BH mas ele não era de Belo Horizonte. Então, quando acabava a faculdade ou nas férias ele ia embora pro interior de São Paulo ou do Rio de Janeiro, do Paraná e levava nosso trabalho, porque nos conheceu lá. Isso ajudou com que divulgasse muito rápido, foi viral, assim.⁶⁴

Ou seja, quando César Menotti & Fabiano cantavam na capital de Minas Gerais, os estudantes universitários que moravam na cidade, apenas por conta dos estudos, na conclusão de seus cursos ou em época de férias, retornavam para suas cidades natais, não só de Minas Gerais, mas também Paraná, São Paulo e Rio de Janeiro, assim levando consigo o repertório dos cantores e divulgando seu trabalho.

Esse tipo de caminho feito pelo público de ambas as duplas, mesmo tomando rumos opostos nas narrativas, ainda tem o caráter objetivo da divulgação em si, esta essencial, segundo os mesmos, para difundir e legitimar o novo momento da música sertaneja. Outros cantores tomaram a mesma posição ao comentar sobre o início de suas carreiras. Em uma palestra promovida, em 2012, num hotel de Idaiatuba, no estado de São Paulo, o cantor Sorocaba⁶⁵ afirmou que disponibilizava, de forma gratuita, CD's nas praias durante a época de férias, por conta do grande fluxo de visitantes de várias regiões do país e do Estado, além da distribuição desses CD's nas cidades que recebiam seus shows. Esse era um dos fatores de seu sucesso como cantor no ramo⁶⁶.

Mesmo considerando-se como precursores do chamado “movimento universitário”, a dupla César Menotti & Fabiano rejeita a ideia de que é o sertanejo universitário seria um segmento à parte da música sertaneja. Na mesma entrevista, para o programa de Marília Gabriela, em 2012, quando novamente questionados pela entrevistadora se acatavam o título de “universitários”, a dupla afirma que não, pois não há necessidade alguma, já que o sertanejo universitário é a mesma música sertaneja de “antigamente”:

Marília Gabriela: Mas vocês se admitem do sertanejo universitário ou não mais?

Fabiano: O sertanejo universitário não tem nada de diferente do sertanejo antigo. Ele simplesmente... cada um traz um estilo. Nós

⁶⁴ Entrevista de Frente com Gabi. 11/10/2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dl6GC8pU7lo>

⁶⁵ Dupla com Fernando (Fernando & Sorocaba).

⁶⁶ Matéria sobre a palestra e a fala do cantor disponível em: <http://universosertanejo.blogosfera.uol.com.br/2012/07/20/achava-que-o-luan-santana-seria-o-felipe-dylon-do-sertanejo-diz-sorocaba-em-palestra/>

trouxemos um estilo. Porque o público universitário é um público formador de opinião. Um público muito forte. Nessa época [2002] a gente começou a cantar em festas universitárias. Só que é o mesmo sertanejo de antigamente. Porém foi aderido até então um público que não curtia a música sertaneja, passou-se a curtir música sertaneja e levou o sertanejo a ter essa força que tá tendo hoje na grande mídia⁶⁷.

Aqui encontra-se a legitimação da fala anterior, quando César Menotti comenta com Marília Gabriela que a dupla chegou na indústria fonográfica para fazer algo novo, diferente do que estava posto, mas tentando deixar claro que não fugiram da essência. Porém, ainda assim, chamam a música produzida anteriormente à sua de “sertanejo antigo”, delimitando-o e separando-o do que é produzido nesse momento. Existe, também, um outro ponto na fala de Fabiano que tenta explicar o termo “universitário”, quando ele afirma que o começo da sua carreira é marcado por apresentações em festas universitárias.

João Bosco, dupla com Vinícius, faz a mesma afirmação na entrevista que concederam ao produtor Dudu Borges: “o primeiro público fiel do nosso trabalho foram os universitários, quando a gente começou a sair do estado do Mato Grosso do Sul para fazer shows pra fora do estado a gente ia e ficava hospedado em república”⁶⁸. Ao que completa Bruno (dupla com Marrone), na mesma entrevista: “Os universitários começaram a assistir aos shows ai, é a classe mais jovem”⁶⁹.

Tanto João Bosco & Vinicius quanto César Menotti & Fabiano responsabilizam o seu público - que identificam como universitários - por seu sucesso, e é a partir dele que dão a justificativa para nomear o novo momento da música sertaneja, “sertanejo universitário”. Sendo assim, para João Bosco & Vinicius e César Menotti e Fabiano, o fator, a priori, que denuncia a alcunha de “universitário” é o próprio público que impulsionava esse pequeno mercado independente da música sertaneja no início dos anos 2000. Segundo as declarações das duas duplas, o público universitário foi responsável por três fatores relevantes ao sucesso da música sertaneja a partir deste período: a) a grande divulgação com a constante interação que esse público proporcionou entre capital e interior e vice-versa; b) a clara heterogeneidade de um público que não mais se identifica apenas como “sertanejo”; c) o fator jovem do público

⁶⁷ Entrevista de Frente com Gabi. 11/10/2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dl6GC8pU7lo>

⁶⁸ João Bosco (dupla com Vinícius) em entrevista à página oficial do produtor Dudu Borges no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/duduborgesvip/videos/603688743068218/>.

⁶⁹ Bruno (dupla com Marrone) em entrevista à página oficial do produtor Dudu Borges no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/duduborgesvip/videos/603688743068218/>.

que está em constante acesso às novas mídias digitais. Portanto, de acordo os próprios artistas, o termo “universitário” corresponde a um novo público que sabe identificar o que gosta na música, mesmo que esses sujeitos não reconheçam a identidade de “sertanejo”. Pode-se relacionar a questão da legitimidade e reconhecimento dos sujeitos, segundo o trabalho antropológico de Allan de Paula Oliveira, *Miguilin foi pra cidade ser cantor*:

Abordar a música sertaneja como gênero musical significa observá-la como um conjunto estável de enunciados, reconhecidos (e, portanto chancelados) por uma audiência específica. Esta audiência, seu público, é formada por uma heterogeneidade de sujeitos que possuem uma competência variável no reconhecimento destes enunciados. Isto equivale a dizer que uma exegese de formas e dos estilos dos enunciados típicos da música sertaneja varia de acordo com o grau do envolvimento dos sujeitos com gênero, com sua posição no interior do campo social organizado em torno destes enunciados (2009, p. 37).

Estes sujeitos são tanto cantores, produtores, bem como a própria audiência, e é, no reconhecimento deles por si mesmos, que encontram-se as bases para a tentativa de delimitação do termo “universitário”. Alguns artistas tomarão para si a responsabilidade da nomeação, seguindo a lógica de que começaram a carreira sendo, de fato, estudantes universitários, caso de João Bosco & Vinicius. Outros nomearão o público como responsável, por determinada audiência ser composta majoritariamente por universitários, mesmo que a prova dessa porcentagem não possa ser encontrada em seu discurso, pois é um argumento construído através de silogismo relativo às primeiras festas que animaram, - caso de César Menotti & Fabiano.

Segundo o produtor musical Dudu Borges, o problema não está na terminologia de “universitário”, mas no “sertanejo”, buscando discutir a ideia da identificação dos sujeitos, bem como o que os mesmos ouvem, motivo da grande ampliação do público e justificativa para as mudanças no segmento.

As pessoas não se prendem a estilo. Elas se prendem a música. Estilo é uma prateleira, cara, é só um negócio que tem na prateleira pra você pegar e achar mais fácil o disco que você quer, ou no iTunes. Vai ver o público que o sertanejo alcançou, não é sertanejo! O Público não é sertanejo em nem quer ser, entendeu? Sertanejo raiz, rural sabe?⁷⁰

⁷⁰ Dudu Borges em entrevista ao seu canal do Youtube “Backstage Vip By Dudu. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCgRwaPHLJEolHsAD6YmYxgg>>.

A preocupação demonstrada pelo produtor com o caráter comercial da música é representativa do lugar onde ele se encontra dentro do campo social do universo fonográfico, principalmente quando se pensa no seu papel como o sujeito responsável pela grande hibridização de suas produções, afirmando que “o sertanejo tem de tudo, não existe mais limite de mistura no sertanejo”⁷¹.

Sua fala tenta retirar de campo a crítica que circula, desde a primeira metade do século XX, de que a grande quantidade de elementos característicos de outros gêneros musicais exclui o significado da “verdadeira música sertaneja”. Portanto, fica como responsabilidade da audiência reconhecer e consumir o que gosta, justificando essa grande necessidade de misturas de ritmos e elementos nesse momento da música sertaneja.

Deve-se, também, levar em conta as divergências entre esse reconhecimento pelo termo “universitário” para os próprios artistas. Assim, como Fabiano, na entrevista, em 2012, Luan Santana também, em entrevista à Marília Gabriela, em 2010, não consegue explicar exatamente a diferença entre o que chama de “os sertanejos” e o sertanejo universitário, além de rejeitar o termo:

É porque é assim: a galera tem na cabeça uma coisa errada, que os sertanejos são os antigos e o sertanejo universitário é a galera nova. [No] sertanejo universitário as músicas são um pouco mais pra cima, um pouco mais a batera na cara, um pouco mais a levada pop... Tem isso na nossa música sim, mas eu acho que não tem sentido falar universitário.⁷²

O cantor traz a mesma afirmação posta pelo produtor Pinocchio sobre a predominância dos graves na harmonia, com a bateria e o baixo, delimitando, novamente, o que é feito, atualmente, e separando do que era feito antes do seu próprio trabalho. Em outra entrevista, em 2015, Luan tenta explicar a utilização do termo universitário, ignorando a questão do público apresentada por outras duplas e colocando e reforçando a posição tomada por João Bosco & Vinicius do termo ser referente à formação acadêmica dos próprios cantores. Porém, reitera a rejeição ao termo, já que o mesmo não se identifica dentro deste padrão, apontando a si mesmo como exemplo de que, portanto, “universitário” é um termo inválido, já que ele mesmo nunca frequentou a universidade:

⁷¹ Dudu Borges em entrevista ao seu canal do Youtube “Backstage Vip By Dudu. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCgRwaPHLJEolHsAD6YmYxgg>>.

⁷² Entrevista Luan Santana a Marília Gabriela, De frente com Gabi, SBT, 22/08/2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JoPL51PbzHg>.

Na verdade, eu acho que é uma renovação da música sertaneja, colocaram um nome que acharam que tinham que colocar, deve ser por que vieram artistas novos que faziam faculdade, eu não sei. Mas eu nem entrei na faculdade, e me falaram que eu era sertanejo universitário, nem cheguei a fazer faculdade⁷³.

Os artistas insistem em dizer que o que fazem é apenas uma modernização na música, uma “renovação”. Querem ser associados com a música sertaneja e não separados dela em um segmento. Em 2013, também em entrevista para o *programa de frente com Gabi*, do SBT, Luan Santana afirma que essa música é resultado do seu tempo e do apelo de seu público, que, atualmente, atinge todas as idades e não há mais limites de audiência para ela, justificando sua posição em referência as mudanças estabelecidas no segmento musical:

Marília Gabriela: Como é que você se define como artista hoje?

Luan Santana: Eu acho que a música sertaneja de alguns anos pra cá passou por mudanças bem significativas, assim. Eu acho que essa coisa da família se tornou muito mais forte. Lógico que a música sertaneja sempre atingiu todas as idades, mas eu acho que de uns tempos pra cá muito mais, eu acho que tá atingindo todo tipo de público⁷⁴.

Nesta mesma entrevista, reforçando que ele consegue perceber as mudanças na música sertaneja, o cantor traz também a questão do público, onde reitera sua justificativa ao termo “universitário”. Segundo ele, nos últimos anos, não foi só a música que mudou, mas também o público. A música sertaneja atende agora não só jovens universitários, mas famílias inteiras, contemplando todas as idades, pois todos esses sujeitos identificam-se com essas canções. Além disso, Luan continua rejeitando o termo universitário e afirmando que sua música é sim sertaneja, devido sua “essência” e suas raízes.

Marília Gabriela: Não, mas eu não estou falando de público, eu tô falando de você como artista, como é que você se define? Hoje, como é que você se definiria? Porque por exemplo, você é pop romântico? Quando você fala “um artista pop romântico”, não está tirando o sertanejo? Saindo do sertanejo pra um outro nicho?

Luan Santana: Com certeza... não... eu me defino como artista sertanejo. Contando com a minha essência, com as minhas raízes, desde o meu primeiro CD dá pra perceber que é um sertanejo, um sertanejo diferente, um sertanejo um pouco mais pop. Mas eu não

⁷³ Luan Santana em entrevista ao canal do Youtube “Backstage Vip By Dudu do produtor Dudu Borges. Disponível em: < <https://www.youtube.com/channel/UCgRwaPHLJEolHsAD6YmYxgg>>.

⁷⁴ Entrevista Luan Santana a Marília Gabriela, De frente com Gabi, SBT, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9SfH5GD4vaY>

defino não, eu não fico falando o que que eu canto. Eu canto a minha música, entendeu. Só que eu sou um cara sertanejo⁷⁵.

A dupla Victor & Léo, em entrevista ao programa “The Noite” de Danilo Gentili, no SBT, em 2014, faz as mesmas afirmações sobre a base de suas músicas, mesmo que estas sejam apenas influências na construção do gosto musical por fazerem parte da infância desses artistas, o que os mesmos chamam de “base” ou “essência”. Esses artistas também deixam claro que sua música recebe, sim, influência de outros gêneros musicais. Afirmação que já era feita por outros artistas, desde Milionário & José Rico, na década de 1970, até Leandro & Leonardo na década de 1992, como na entrevista na Playboy já citada neste trabalho.

Leo: A gente pega referência de tudo. A base principal nossa é sertanejo raiz. A gente cresceu ouvindo. Trio Parada Dura, Milionário & José Rico, Chitãozinho & Xororó, Christyan & Ralf e outros mais... Mato Grosso & Mathias, tem muita coisa que a gente cresceu ouvindo.

Danilo Gentili: Mas aí vocês pegam um pop, um rock...

Leo: Com o tempo a gente foi... a gente foi pegando também.⁷⁶

Victor & Léo também são considerados por alguns artistas como precursores do movimento universitário. São considerados também mais originais e têm um nome mais consolidado. Victor Chaves é um dos artistas do ramo que mais teve receitas em direitos autorais. Declaram que tem sua base em artistas sertanejos de poucas décadas atrás. Desde 2009, Zezé di Camargo & Luciano, em entrevista ao G1, por exemplo, já alegavam que estes são uma dupla original e inclusive são considerados um dos poucos que realmente podem ser chamados de “sertanejos”:

G1 - Como veem essa nova onda do “sertanejo universitário”?

Luciano: Victor & Léo, pra mim, já é uma realidade. Eles compõem, cantam muito bem e não copiam ninguém. Você vê um monte de cover de Zezé Di Camargo & Luciano, Bruno & Marrone. Agora, aquela turma que regrava um sucesso nosso de oito anos atrás e chama de sertanejo universitário é uma ofensa. Acho um desrespeito. Enquanto eles são sertanejos universitários, eu sou mestre.⁷⁷

⁷⁵ Entrevista Luan Santana a Marília Gabriela, De frente com Gabi, SBT, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9SfH5GD4vaY>

⁷⁶ Entrevista da dupla Victor & Leo ao programa The Noite do SBT em 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ti_GpjhPrnQ

⁷⁷ Entrevista disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL847946-7085,00-O+SERTANEJO+UNIVERSITARIO+REPETIU+DE+ANO+DIZEM+ZEZE+DI+CAMARGO+E+LUCIANO.html>

Em 2014, como já citado, a dupla mostra de onde tirou suas bases. Além de defender a dupla, Zezé e Luciano colocam-se como a raiz da música universitária. Consideram-se modelos a serem seguidos. Denominam-se “mestres” desses “universitários” e ainda tocam na questão de que essa música segue um padrão, um modelo e que se o não houve dificuldade no sucesso, ele não pode ser consolidado, afirmam que “é diferente quando o cara pega uma fórmula e se autodenomina sertanejo universitário.”⁷⁸

A preocupação de Zezé e Luciano é o ostracismo. O fato de sua trajetória parecer ser negada pela geração posterior e ainda fazer sucesso com as músicas da dupla, interpretadas de maneira diferente, caso de César Menotti & Fabiano, no DVD *Palavras de Amor*, onde a dupla interpreta canções como: *Coração está em pedaços* e *Sem medo de ser feliz*⁷⁹. Ao comporem tal narrativa, Zezé e Luciano colocam-se como os verdadeiros mitos da música sertaneja; o que Marilena Chauí conceitua como algo que não é só no sentido etimológico do termo, mas também em sentido antropológico, como uma espécie de narrativa utilizada para explicar, entender, ou ainda, justificar determinada realidade, “solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade” (CHAUÍ, 2000, p. 5).

2.2 “Ô cara da rádio, põe de novo essa”

Além de toda repercussão quanto à hibridização e o enxugamento da música como sons mais acústicos e a retirada dos metais, a ascensão da música sertaneja, nos anos 2000, pode ser relacionada com o surgimento das redes sociais e a expansão da internet como fonte de divulgação.

Depois da indústria do disco, a internet possibilitou a pirataria de uma forma jamais vista. Sites como o YouTube e o Facebook⁸⁰ são uma ferramenta de propagação das músicas em larga escala, graças à formação da mídia digital⁸¹. No fim da década de 1990, por exemplo, uma música deveria ser compactada para que

⁷⁸ Entrevista disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL847946-7085,00-O+SERTANEJO+UNIVERSITARIO+REPETIU+DE+ANO+DIZEM+ZEZE+DI+CAMARGO+E+LUCIANO.html>

⁷⁹ Ambas composições de Zezé di Camargo.

⁸⁰ Site das corporações Google, caracterizado pelo armazenamento e reprodução de vídeos, e que podem ser compartilhados por qualquer pessoa ou empresa.

⁸¹ Tipo específico de mídia onde os dados são armazenados em formato digital

coubesse em três disquetes. Os CDs⁸² surgiram com seus 700 megabytes e 80 minutos de duração, tirando aos poucos, de circulação, os LP's e as fitas K7⁸³. Artistas que levavam anos para fazer sucesso agora faziam em meses. E mesmo que as grandes gravadoras não os aceitassem ou não os conhecessem, esses artistas tinham um público grande, principalmente, no interior de seus Estados. Ao mesmo tempo em que essas ferramentas “pirateavam”, elas divulgavam esses artistas; o acesso da música ao público se tornou muito mais fácil e teve como resultado cada vez mais cantores com cada vez mais músicas, como afirma o empresário da dupla João Bosco & Vinicius, em entrevista ao jornal O Globo, em 2010: “Se não fosse a internet, nosso sucesso demoraria 50 anos para acontecer, e não cinco”⁸⁴.

Casos como das duplas Jorge & Mateus, Victor & Léo, Fernando & Sorocaba e César Menotti & Fabiano também são exemplos de trajetórias artísticas que seguiram essa mesma ideia; baseada no mesmo público que compunham as plateias desses shows, além da mesma forma de divulgação, com trabalhos independentes anteriores e CDs entregues de graça nas cidades dias antes dos shows. Ou seja, esse mesmo público que recebia a divulgação, ajudava na mesma. Universitários das pequenas cidades do interior de vários estados brasileiros conheciam esses cantores quase anônimos nas rádios e nos grandes centros urbanos. Muitos desses artistas fizeram shows para mais de 10 mil pessoas, com pouco tempo de carreira, sem ao menos terem contratos com grandes gravadoras, serem produzidos por grandes empresas fonográficas ou até mesmo terem músicas reproduzidas nas rádios, tudo graças a essa forma de divulgação.

Questionado sobre quando percebeu o sucesso que estava fazendo, César Menotti, dupla com Fabiano, conta que foi assustador e até de difícil compreensão como era possível fazer bilheterias tão grandes em tão pouco tempo de carreira:

Marília Gabriela: Quando é que vocês perceberam que estavam fazendo sucesso? Em que momento? Qual é? Tem algum momento que vocês... sabe, aqui começou isso!

⁸² Mídia física criada na década de 1990 que suporta até 80 minutos de música ou 700 megabytes de conteúdo digital

⁸³ Chamada popularmente de k7, o Compact Cassete é um formato de mídia física que surgiu em 1963 e usava uma fita magnética que poderia ser gravada com conteúdo dos dois lados (A e B).

⁸⁴ Entrevista de Euler Coelho para o Jornal o Globo em 29/03/2010. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/nova-geracao-sertaneja-ocupa-espacos-de-elite-se-torna-hegemonica-no-mercado-fonografico-3032561>.

César Menotti: A gente começou a viajar e fazer as bilheterias no interior de Minas. Chegava num lugar e 8 mil pagantes, 10 mil. Isso foi muito assustador pra mim, assim.

Fabiano: A gente demorou pra entender que estava acontecendo alguma coisa muito grande⁸⁵.

César Menotti & Fabiano contam que chegaram a fazer 140 shows em um ano, antes mesmo de terem sua primeira música reproduzida nas rádios do país. Mesmo tendo público consolidado, o rádio ainda representa em grande medida o reconhecimento nacional ao artista:

Marília Gabriela: Mas e a primeira vez que vocês se ouviram no rádio?

Fabiano: Ele [César Menotti] ligou para mim chorando: “Nossa música tá no rádio, nossa música tá no rádio, escuta aí, escuta aí”.

César Menotti: Porque a gente fez o caminho inverso, sabe? A gente não começou pelo rádio. Nós chegamos a fazer 140 shows em um ano sem tocar no rádio. Infelizmente a gente veio na era digital, né. Então a gente começou junto com o Orkut, essas coisas.

Marília Gabriela: Por que “infelizmente”?

César Menotti: Felizmente ou infelizmente, não sei. Porque a pirataria com a mesma velocidade que ela te pirateia ela também te divulga. Então nós temos esse feedback. A gente não ganha mais dinheiro com CD, a gente vive de shows e essa divulgação é rápida pela internet, colabora muito com a gente, e aconteceu isso. Somos divulgados boca a boca.⁸⁶

A dupla reafirma aquilo que foi problematizado no decorrer deste capítulo: a internet tornou possível uma atualização e drástica mudança no processo de acolhimento da música pelo público e pela própria indústria fonográfica. César Menotti & Fabiano não passaram pelo processo de aprovação da rádio, da gravadora, da televisão, de músicos consagrados ou outros segmentos, porém, isso não indica que este processo tenha deixado de existir. A internet e a pirataria – adaptada pelos “universitários” com a distribuição de CD’s e rendimentos dos shows – não passa a ser um elemento obrigatório do momento atual do sertanejo, mas apenas um novo elemento. O rádio, a televisão e músicos renomados ainda serão de extrema

⁸⁵ Entrevista César Menotti & Fabiano de Frente com Gabi. 11/10/2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dl6GC8pU7lo>

⁸⁶ Entrevista César Menotti & Fabiano de Frente com Gabi. 11/10/2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dl6GC8pU7lo>.

importância para alguns artistas (inclusive de fama recente) que não passarão pelo processo da pirataria ou da grande influência da internet.

2.3 O mercado fonográfico, as produtoras e as gravadoras

Em 2015, como afirmamos, a música mais tocada nas rádios do país foi *Escreve aí*, de Luan Santana⁸⁷. Essa foi a “música de trabalho” do penúltimo álbum do artista⁸⁸, intitulado “Luan Santana Acústico”. Segundo o próprio artista, suas composições fazem parte do gênero sertanejo, pois há uma preocupação de sua parte em trazer elementos que são característicos do gênero musical:

O que a gente faz, com certeza é a música sertaneja. A gente acabou de fazer, é uma música que é um Reggae e a gente colocou um batidão, de Campo Grande mesmo, um sertanejo. Então a gente sempre está preocupado com isso, de sempre estar com o pé ali no sertanejo, é a minha essência, eu nasci do meio disso, não tem como fugir.⁸⁹

Luan Santana começou a carreira ainda adolescente e se apresentando como “Gurizinho”, gravando sua primeira música da mesma maneira que João Bosco & Vinícius; de forma independente e que ao ir para a internet levou o artista a um pequeno sucesso regional. A canção *Falando sério*, composição própria, foi gravada em uma festa na cidade de Jaraguari, no interior do Mato Grosso do Sul, em 2008. Na mesma entrevista em que Sorocaba explica os passos do seu sucesso, o cantor e também produtor musical, explica por que decidiu investir na carreira de Luan, afirmando que:

Quando vi aquele guri... eu achava que o Luan Santana seria o Felipe Dylan do sertanejo. Já tinha passado Sandy e Junior, não tinha mais artista estourado pra molecada, então apostei que ele poderia fazer matinê nas festas, nos rodeios. Tomou uma proporção muito maior que eu esperava.⁹⁰

O cantor é empresariado por Sorocaba desde 2008, porém, agora é produzido por Dudu Borges. Dudu é um dos produtores mais reconhecidos do gênero sertanejo, produziu e compôs para quase todos os artistas mais ouvidos do ramo

⁸⁷ Informação correspondente a lista criada pela Crowley Broadcast Analysis. A liderança da lista que contém as “100 músicas mais tocadas em 2015” fica com o cantor Luan Santana, com 68.267 execuções da música “Escreve aí”. Visto em: <http://g1.globo.com/musica/noticia/2016/01/rock-nacional-some-do-top-100-anual-de-rádios-do-brasil-sertanejo-domina.html>

⁸⁸ Desde maio de 2016 Luan desenvolve junto com o Produtor Dudu Borges um novo CD/DVD intitulado 1977, que já consta com duas novas canções inéditas: “Eu, Você, o Mar e Ela”; “Dia, hora e lugar”.

⁸⁹ Luan Santana em entrevista ao canal do Youtube de Dudu Borges. Backstage Vip by Dudu. Disponível em: < <https://www.youtube.com/channel/UCgRwaPHLJEolHsAD6YmYxgg>>.

⁹⁰ Disponível em: <http://universosertanejo.blogosfera.uol.com.br/2012/07/20/achava-que-o-luan-santana-seria-o-felipe-dylon-do-sertanejo-diz-sorocaba-em-palestra/>

no último ano. No portfólio⁹¹ do produtor contam nomes como Luan Santana; Michel Teló; Matheus & Kauan; Fred & Gustavo; Henrique & Diego; Jorge & Mateus; Fernando & Sorocaba; João Bosco & Vinicius; Marcos & Belutti; Lucas Lucco; Cristiano Araújo, entre outros. Todos os nomes citados integram a lista das 100 canções mais tocadas nas rádios do Brasil em 2015, feita pela Crowley Broadcast, como já dissemos, principalmente, nas primeiras posições. Dudu é considerado, no ramo, como o grande responsável pelo sucesso da música sertaneja nos últimos anos, além de também ser visto como o grande nome por trás das mudanças que ocorreram na música sertaneja contemporaneamente.

Essa última afirmação é resultante da trajetória do produtor no ramo da música sertaneja; graças à produção do CD “Curtição” de João Bosco & Vinicius em 2009. O resultado foi a música de trabalho *Chora, me liga* como a música mais ouvida, de 2009, nas rádios do Brasil. Além disso, houve a parceria com Michel Teló, em 2011, quando o cantor inicia sua carreira solo. Este último fato é, orgulhosamente, destacado pelo produtor, graças ao resultado do hit *Ai se eu te pego*, com mais de 600 milhões de acessos no Youtube⁹² e lançado em mais de 40 países, levando Michel Teló a um breve período de fama internacional. Por último, o CD *Aí já era*, de Jorge & Mateus, segundo também, o próprio Dudu, um sucesso estrondoso da “nova fase” do sertanejo. Tanto sucesso no mercado fonográfico levou o produtor ao reconhecimento que ele busca legitimar em suas entrevistas.

Contando a já citada *Escreve aí*, Dudu Borges produziu todas as canções⁹³ “top 1” do Ranking da Crowley, que elege as canções mais tocadas nas rádios do país, desde 2009. A primeira delas foi *Chora, Me Liga!*, seguida por *Amo noite e dia* de Jorge & Mateus, em 2010 e *Ai se eu te pego*, de Michel Teló em 2011. Todas são sucessos que Dudu considera grandes momentos de sua carreira como produtor, e que são, segundo ele, referenciais das transformações da música sertaneja na última década.

O produtor, renomado no meio artístico do sertanejo universitário, levanta algumas questões que são extremamente relevantes aos debates de distinções sobre o gênero sertanejo. Desde 2015, ele produz uma série de vídeos em seu

⁹¹Informação retirada do site oficial do produtor. Visto em: <<http://www.duduborges.com.br/portfolio/>>. Acesso em: 05/04.

⁹² Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=hcm55IU9knw>>. Acesso em 05/04/2016.

⁹³ Informação retirada do portfólio do produtor. Visto em: <<http://www.duduborges.com.br/portfolio/>>. Acesso em: 05/04/2016.

canal do Youtube sobre o processo de produção das músicas com os artistas que ele trabalha. O canal se chama “*Backstage Vip by Dudu*”, e nestes vídeos são muito comuns comentários sobre o que ele considera “vários tipos de músicas sertanejas”:

Tudo que é positivo a gente tenta trazer, tudo que é positivo, tudo que é diferente, de qualquer estilo, a gente tenta trazer para o sertanejo. Por isso que o sertanejo está tão bem até hoje. Tem música para o pessoal ir para balada, tem música para dançar, tem música para tocar no rodeio, tem música para tocar na fazenda, tem música para tocar no carro.⁹⁴

Os vídeos, geralmente, intercalam falas entre artistas do ramo, principalmente, os que mais têm sucessos na lista do produtor e da Crowley. Além disso, ele faz questão de colocar a divergência nas falas dos cantores que sempre tentam dar sua opinião sobre se o que eles produzem realmente é sertanejo, isso como forma de legitimação do próprio trabalho.

Quando Luan Santana afirma que ele produz, sim, música sertaneja, o cantor leva em conta que as narrativas das histórias de vida das quais são produzidos esses cantores, bem como suas influências, tem origens muito parecidas. Porém, esquece que a forma de estabelecer esta narrativa é sempre uma escolha de quem narra e esta escolha sempre busca firmar um contrato entre o público e a produtora. Se o público compra música sertaneja, ele terá, e o cantor, pessoalmente, fará seu papel nisso, perceptível, inclusive, na fala de Dudu Borges, quando compara “estilo musical” com uma prateleira, analogia que demonstra que o produtor vê a música como uma mercadoria.

Na mesma entrevista, Luan Santana repete que produz, sim, sertanejo, mas não deixa claro o que ele, pessoalmente, considera o verdadeiro sertanejo, a essência, contando que o público saiba reconhecê-la sozinho.

O que a gente faz com certeza é a música sertaneja. Os antigos falam “pô” (Sic.) “isso não é o que eu faço”, entendeu? A essência é a mesma, a base é a mesma, a música sertaneja está ali.⁹⁵

Bruno, da dupla Bruno & Marrone, também cita o que ele identifica como música sertaneja. Seguindo a mesma ideia de Luan, afirma que é algo sem esclarecer, especificamente, o que:

⁹⁴ Luan Santana em entrevista ao canal do Youtube de Dudu Borges. *Backstage Vip by Dudu*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/channel/UCgRwaPHLJEolHsAD6YmYxgg>>.

⁹⁵ Luan Santana em entrevista ao canal do Youtube de Dudu Borges. *Backstage Vip by Dudu*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/channel/UCgRwaPHLJEolHsAD6YmYxgg>>.

Esse segmento, com certeza, ele é muito enraizado com a música sertaneja. Não dá, sabe, para discernir, e diferenciar e falar “não hoje...” não, não tem, por que o que é sertanejo está bem nato, sabe?
96

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. Porém, é necessário frisar, neste trabalho, outro aspecto que deve ser problematizado. Não apenas as produtoras independentes das grandes gravadoras têm seu papel nesse processo de constante atualização dos paradigmas do mercado fonográfico, outro grupo é também responsável por este destaque: os compositores.

2.3 Dos bastidores ao palco: A trajetória dos compositores e as mudanças mais recentes no gênero

Poderia estar agora em um módulo lunar, ah, que chato! E se eu tivesse agora viajando num barquinho no caribe, Deus me livre! Poderia estar agora num hotel mil estrelas em Dubai/ Mas eu, eu, eu prefiro estar aqui te perturbando domingo de manhã.⁹⁷

A música que mais arrecadou com direitos autorais, em 2015, foi “Domingo de Manhã”⁹⁸, composta por Bruno Caliman e interpretada pela dupla Marcos & Belutti. Caliman é, atualmente, o compositor brasileiro na lista do ECAD que mais lucra e tem arrecadações com direitos autorais no país⁹⁹. Segundo ele “dez canções já ficaram entre as dez mais tocadas “pelo menos desde 2007 uma fica”¹⁰⁰. Bruno é também o compositor da canção mais executada nas rádios, em 2015, “Escreve aí”, interpretada por Luan Santana. Tal sucesso fez de Bruno um dos compositores mais requisitados entre as produtoras. Caliman vendeu hits, principalmente, para as produtoras de Dudu Borges e de Sorocaba (dupla com Fernando), os dois exemplos já citados neste trabalho. Luan Santana produz seus discos no Studio Vip, de Dudu Borges e a dupla Marcos & Belutti, produz com Sorocaba.

⁹⁶ Bruno (dupla com Marrone) em entrevista ao canal do Youtube de Dudu Borges: Backstage vip by Dudu. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCgRwaPHLJEolHsAD6YmYxgg>>.

⁹⁷ Camaro Amarelo. 2012. Bruno Caliman / Marcia Araújo / Marco Aurelio / Thiago Machado.

⁹⁸ Site do ECAD. Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/pt/eu-facomusica/Ranking/SitePages/ranking.aspx>>. Acesso em: 12/10/2017.

⁹⁹ Site do ECAD. Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/pt/eu-facomusica/Ranking/SitePages/ranking.aspx>>. Acesso em: 12/10/2017.

¹⁰⁰ Bruno Caliman em entrevista ao Domingo Espetacular da TV Record. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KjQH_1Qdnpg>. Acesso em: 12/10/2017.

Caliman também é responsável por escrever canções que serviram de referencial para crítica da música sertaneja em seu momento mais atual. A canção “Camaro Amarelo” que rima “Doce igual caramelo” com “tirando onda de Camaro Amarelo”, por exemplo, gravada pela dupla Munhoz & Mariano; “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”, acendeu um enorme pavio de críticas quanto a roupagem atual da música sertaneja, com refrãos considerados “bobos” e repetitivos.

Os intérpretes chegaram, na época (2012), a comprar o carro da Chevrolet para divulgar a canção, como afirma a primeira voz da dupla, Mariano:

Compramos um Camaro Amarelo só para fazer matérias e tirar fotos, e o Munhoz comprou um para ele. É um carro maravilhoso, o sonho de consumo de todo jovem. Pena que a gente está trabalhando muito e não tendo tempo para aproveitar.¹⁰¹

A canção “Camaro Amarelo” foi tão criticada que os cantores tiveram que sair em defesa da música, “muitos críticos falam que a música é para as marias-gasolina, mas ela representa as voltas que o mundo dá. Lembra que, se hoje você está sendo pisado, pode dar o troco no futuro”, explicou Mariano para o site “Extra”¹⁰². Entretanto, a dupla atentou-se ao aspecto errado da crítica. Camaro Amarelo foi duramente criticada porque era uma entre tantas canções que supostamente faziam um desserviço à música sertaneja e a “tradição” do século anterior. A crítica ia muito além do público que a música atingiria ou de qual o sentido real dela.

Em 2013, a canção caiu como questão na prova do PAS¹⁰³ da UNB. A questão propunha ao aluno que avaliasse a canção e percebesse nela elementos que iam de melodia, repetição das frases e comparações com grandes clássicos da música sertaneja, como a música “Cuitelinho”.

¹⁰¹ Entrevista de Munhoz & Mariano ao Jornal Extra. 2013. Disponível em: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/dupla-munhoz-mariano-tem-camaro-amarelo-so-para-divulgar-hit-sertanejo-do-momento-6169555.html>>. Acesso em: 12/10/2017.

¹⁰² Entrevista de Munhoz & Mariano ao Jornal Extra. 2013. Disponível em: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/dupla-munhoz-mariano-tem-camaro-amarelo-so-para-divulgar-hit-sertanejo-do-momento-6169555.html>>. Acesso em: 12/10/2017.

¹⁰³ “Programa de avaliação seriada”, PAS é a prova que substitui o vestibular em universidades estaduais e federais do Brasil. Alunos do ensino médio fazem uma prova a cada ano do curso médio.

Camaro Amarelo

Composição: Marco Aurélio, Thiago Machado, Márcio Araújo e Bruno Calabro
Interpretação: Mithuna e Mariana

[Introdução – Instrumental]

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

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

Quando eu passava por você,
Na minha CG você nem me olhava.
Fazia de tudo pra me ver, pra me perceber,
Mas nem me olhava.
Ai veio a herança do meu vó,
E 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.

E agora você vem, né?
E agora você quer...
Só que agora vou escolher

Ai veio a herança do meu vó,
E 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.

E agora você vem, né?
E agora você quer...
Só que agora vou escolher,
Tá sobrando mulher.

E agora você vem, né?
E agora você quer, hm,
Só que agora vou escolher,
Tá sobrando mulher.

[Instrumental] repete [C = B = D = I] = B = A

Tendo como referência a letra da música **Camaro Amarelo**, julgue os itens de 83 a 85 e faça o que se pede no item 86, que é do tipo D.

83 Nas músicas **Camaro Amarelo** e **Kyrie da Missa Papae Marcelli**, foi utilizado o recurso de repetição de melódias, que provém da imitação de temas melódicos e de técnicas composicionais do contraponto musical.

84 A música **Camaro Amarelo** apresenta estrutura AB[CBDDB]AB.

86 Nas canções **Camaro Amarelo** e **Catetinho**, a influência da música sertaneja é evidenciada na melodia cantada a duas vozes e acompanhada por violas caipiras.

87 Segundo notícia publicada na mídia, Mithuna e Mariana gravaram a música **Camaro Amarelo** porque, para elas, a melodia *deixava* como chiclete: grudava demais na cabeça. A música fez tanto sucesso que, em 31/8/2012, seu vídeo oficial na Internet registrava mais de 18 milhões de visualizações cerca de 236mil acessos por dia. A partir dessas informações, redija um texto dissertativo, abordando a seguinte ideia: melodias que “grudam como chiclete” mudam o gosto musical dos ouvintes.

1	
2	
3	
4	
5	
6	
7	
8	
9	
10	

O espaço reservado acima é de uso opcional, para rascunho. Não se esqueça de transcrever o seu texto para o **Caderno de Respostas**.

1	
2	
3	
4	
5	
6	
7	
8	
9	
10	

O espaço reservado acima é de uso opcional, para rascunho. Não se esqueça de transcrever o seu texto para o Caderno de Respostas.

Figura 4: Versão digitalizada da prova do PAS-UNB de 2013¹⁰⁴

A crítica não existia apenas e, especificamente, para a música em questão, porém ela denotava o que já foi proposto a ser problematizado neste trabalho. A canção “Camaro Amarelo” era mais um dos grandes hits comerciais da música sertaneja que denunciava o, que aparentemente, os críticos não haviam percebido: a música sertaneja tem um histórico dentro dos meios de comunicação de massa, desde o rádio, passando pela televisão e chegando à internet, portanto, ela sempre atendeu ao interesse da indústria cultural. No contexto em questão, da grande velocidade e o ostracismo da informação gerado pela internet, devido sua grande demanda, a indústria fonográfica produziu inúmeros cantores ou álbuns de um sucesso só, inclusive, no “mundo” sertanejo.

A divulgação em massa se explica pela urgência do tempo: é necessário extrair o máximo de lucro possível antes que o produto se torne obsoleto. Lembrar ou não deles é indiferente. Não são feitos para serem lembrados, mas consumidos.

(MARTINO. 2012, p. 52)

A analogia da prateleira, feita por Dudu Borges e já citada neste trabalho, é um excelente exemplo de como nos últimos anos o mercado da música sertaneja, principalmente, graças a sua expansão, tem usufruído muito bem da sua principal característica: o fato de ser um mercado.

¹⁰⁴ Disponível em: http://www.cespe.unb.br/pas/arquivos/PAS12013_001_01.pdf

Para citar alguns exemplos dos chamados “*One Hits Wonders*”¹⁰⁵ temos a dupla João Marcio & Fabiano, que venceu uma competição de talentos no *Domingão do Faustão*, em 2010, e transformou a música, *Casa das prima*, em hit, batendo 54 milhões de visualizações no Youtube, tornando a dupla conhecida no país todo por alguns meses. Depois deste sucesso, não conseguiram emplacar mais nenhuma música no cenário nacional. João Lucas & Marcelo emplacaram, no verão de 2012, a canção *Eu quero tchu, eu quero tcha*, seguindo a onda dos hits de quatro acordes e onomatopeias com conotação sexual, inaugurada por Gustavo Lima e Cristiano Araújo, no mesmo ano. A dupla, assim como João Marcio & Fabiano não emplacou mais nenhum hit desde então.

Vender a música a partir do que estava em voga no mercado, apresenta possibilidade de grandes ganhos financeiros e rápida fama, porque até mesmo os intérpretes e produtores perceberam o quão lucrativo o segmento da música sertaneja poderia ser, vista a ilusão de facilidade na divulgação de trabalhos que a internet criou na música sertaneja a partir de 2005. Este não é um processo exclusivo da música sertaneja, todos os segmentos voltados ao consumo em si da música contam com os *One Hits Wonders*.

A recente trajetória dos artistas que se autoproclamaram “fundadores” do que eles costumam chamar de “nova fase” da música sertaneja, o sertanejo universitário, aponta para uma série de caminhos que passam e atravessam todos os lados da indústria fonográfica. Os cantores entendem que são eles os responsáveis pela transformação na estética da música, visto que seu lugar comum é o campo e sua paixão é a música sertaneja, além de sua admiração por ela. Supostamente transformaram-na quando resolveram que as melodias ficariam mais “limpas” sem determinados instrumentos, como vimos no segundo capítulo.

Os produtores, com um destaque maior recente, também carregam consigo o protagonismo da mudança, com suas composições, melodias e participações multifacetadas no mercado e na “linha de produção” musical. Frisando, também, que alguns produtores são ainda cantores, compositores ou empresários, ,e, até mesmo, tudo ao mesmo tempo, caso de Sorocaba.

¹⁰⁵ One Hist Wonder (em português *Maravilhas de um sucesso*) é o nome dado aos cantores, duplas ou grupos que ficam famosos com apenas um single.

E por fim, os compositores, também na linha de produção do mercado musical, encontram na venda de suas canções e a transformação das mesmas em grandes hits - com milhões de acessos nos aplicativos de *Streaming* ou altos números de execuções nas rádios - a responsabilidade de transformar a cena musical, produzindo canções voltadas para um público muito mais amplo ao falar do cotidiano.

A crítica versa, como afirma Duarte, a partir de uma “visão homogeneizada que coloca sob o mesmo rótulo músicos que têm um percurso bastante diferenciado” (2002, p. 217), ignorando os processos que fundamentaram o mercado fonográfico e qualquer outro aspecto do panorama musical. Neste caso, no momento mais atual da música sertaneja, levamos em conta todas as mudanças que despontam, atualmente, no mercado fonográfico, apontadas neste trabalho.

Não apenas os músicos, mas também, compositores são colocados no mesmo “balaio” como “universitários”, criticados pelas diferenças da sua música para outra produzida em outro contexto sofrendo com a homogeneização e que, também, passou por uma crítica em comparação a outros momentos do segmento, a chamada música caipira¹⁰⁶.

Alguns autores que analisaram a questão da música popular na rádio, em especial a música caipira, estabeleceram uma fronteira muito clara entre a música feita no e pelo rádio e disco – na cidade – e aquela feita sem e a presença desses meios de comunicação – no mundo rural. (DUARTE. 2002, p. 219).

O olhar erudito sobre a música forneceu as críticas para canções como *Camaro Amarelo* e, praticamente, todo o repertório sertanejo da década de 2000 e antes dela. O próprio Bruno Caliman afirma que o modo como a música sertaneja era vista, no século passado, dificultava até sua maneira de compor. A mudança na música, nas letras, o novo público, tudo isso abriu portas para ele e outros compositores, tendo como consequência uma via de mão dupla: o mercado fonográfico provocou mudanças suficientes que permitiram a participação destes compositores, na outra mão, estes compositores provocaram novas mudanças no mercado.

Eu escrevo o que as pessoas vivem, o que as pessoas sentem. Não adianta eu me colocar num pedestal e escrever só coisas lúdicas. Eu tenho que escrever o cotidiano, que eu sou apaixonado também. Eu acho que quando uma menina passa por um homem ele não vai

¹⁰⁶ No primeiro capítulo discutimos sobre como a crítica se preocupava em tratar a música sertaneja produzida no século XX como algo puramente comercial e urbano e que se distanciava de uma suposta pureza tradicional do homem do campo, característica de uma música rural denominada de “caipira”.

pensar em Shakespeare, ele vai pensar no Teló “Ai se eu te pego”. Ele vai pensar no cotidiano, e eu adoro isso.¹⁰⁷

Durante, praticamente, todo o século XX, a música sertaneja foi vista como de mau gosto por uma parcela significativa da população urbana. Sempre tentando classificá-la como parte de uma cultura que não era considerada erudita, justamente, por fazer parte da vida no campo e não da cultura urbana ou “civilizada”, além de que a cultura popular era vista como algo extremamente descaracterizado e havia se tornado apenas elemento de alienação das classes baixas.

Principalmente, depois da década de 1970, surgem as primeiras conceituações sobre a música sertaneja. A partir desse período, há uma divisão entre caipiras e sertanejos, distinção que é mediada por uma classe média letrada e uma formação de sociólogos que estudam essa música com um viés crítico. Esses sociólogos e jornalistas já citados, como Tinhorão, Waldenyr Caldas e Rosa Nepomuceno, mais tarde, tentavam preponderar uma análise baseada na ideia de que essa música era alienante, e essa análise se transformava em objeto legitimador ao preconceito contra esse segmento musical.

Essa homogeneidade buscada, desde sempre, no cenário musical e que acabou por torná-lo palco de críticas, se perpetuará, mais recentemente, em uma suposta ramificação da música sertaneja, produzida de 2010 a 2015, formando uma nova distinção denominada de “feminejo”, por ser protagonizado por uma nova roupagem nas letras de músicas compostas e interpretadas por mulheres. As músicas do “feminejo” estão, desde 2015, na lista das 100 mais tocadas¹⁰⁸ nas rádios e seus compositores entre os mais rentáveis da indústria fonográfica, desbancando nomes como o de Sorocaba, que, até 2014, era o músico sertanejo mais rentável.

¹⁰⁷ Entrevista Caliman ao Blog *Blognejo*. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XPXCMY_6L80>. Acesso em: 12/10/2017.

¹⁰⁸ Ranking das canções que mais receberam em direitos autorais em 2016 segundo o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD). Disponível em <<http://www.ecad.org.br/pt/eu-faco-musica/Ranking/SitePages/ranking.aspx>>. Acesso em: 12/10/2017.

Capítulo 3: **Feminejo: a sofrência empoderada**¹⁰⁹

Em 16 de março de 2009, foi ao ar pela rede Globo o primeiro capítulo da telenovela *Paraíso* como “novela das seis”. A novela, de Benedito Ruy Barbosa, contava a história da vida e os dilemas de seus protagonistas em uma fazenda do interior do estado de São Paulo, situada nas cercanias de uma cidade homônima à trama. A novela contava, inclusive, com a participação do cantor sertanejo Daniel, legitimando certa “autenticidade sertaneja” à história. O cantor vivia um personagem que leva o nome em homenagem ao seu próprio pai, “Zé Camilo”. Os dois personagens principais e que compõem o romance na história são Santinha e Zeca. A doce moça humilde e de traços caricatos referentes ao caipira do interior de São Paulo e o filho do dono de um grande latifúndio que estudou no Rio de Janeiro e carrega consigo o título de “peão doutor”, uma velha oposição entre o campo e a cidade.

A história romântica do casal protagonista da novela tinha como trilha sonora a música *Jeito de Mato* com letra composta por Maurício Santini e melodia de Paula Fernandes além de ser interpretada por Paula.

De onde é que salta essa voz tão risonha? / Da chuva que teima,
mas o céu rejeita/ Do mato, do medo, da perda tristonha, mas que o
Sol resgata, arde e deleita. / Há uma estrada de pedra que passa na
fazenda É teu destino, é tua senda, onde nascem tuas canções/ As
tempestades do tempo que marcam tua história/ Fogo que queima
na memória e acende os corações.¹¹⁰

A letra da canção é uma poesia escrita por Santini, que, segundo Paula Fernandes, é um relato dela sobre a própria infância, como afirma em entrevista ao cantor Michel Teló, em seu recente livro *Bem Sertanejo: A história da música que conquistou o Brasil* de 2015:

Essa música tem uma história muito interessante. Eu fiz um relato da minha vida pro Maurício e ele ficou tão envolvido com o que eu tinha contado que fez a poesia “Jeito de mato” e me mandou. Eu lembro que eu estava saindo para fazer compras com a minha mãe, mas falei: “Ô mãe, eu vou ficar em casa porque eu tenho uma coisa... eu tenho uma missão. Tenho uma coisa muito importante para fazer”. Levei quinze minutos para fazer “Jeito de mato”. (2015, p. 76-77)

¹⁰⁹ “Sofrência” é o termo proposto pela mídia para designar as músicas que contam com letras referentes ao sofrimento, a dor ou etapas do rompimento de um relacionamento amoroso. A atribuição do “empoderado” é utilizado para determinar que esta “sofrência” é narrada por uma mulher que geralmente sai de um relacionamento abusivo ou que prega o amor próprio.

¹¹⁰ Jeito do Mato. Paula Fernandes e Maurício Santini. 2009.

Jeito de mato é a canção que fornece, a Paula Fernandes, o primeiro passo para a fama nacional, como a própria cantora afirma na mesma entrevista com Michel Teló; “com essa música, todo mundo sabia que tinha uma voz diferente tocando na novela, mas ninguém conhecia o meu rosto, ninguém sabia quem eu era” (2015, p. 77). Mesmo com o sucesso da canção, ainda havia algum caminho a ser trilhado para que a cantora sertaneja fosse reconhecida como tal por um público nacional. A oportunidade veio com a participação de Paula Fernandes, em 2011, no especial, de fim de ano, na TV Globo, do cantor Roberto Carlos, quando cantou com ele um *pout-pourri* com canções do “Rei”.

A trajetória de Paula Fernandes como uma cantora, representativamente, feminina, na música sertaneja, denota de maneira geral dois aspectos dos caminhos trilhados na busca do sucesso por cantores deste gênero no Brasil durante o século XX, além de demonstrar que o sucesso desse segmento musical, depende, da aprovação do canal de televisão da família Marinho e de músicos já consagrados fora ou dentro do meio Sertanejo - o que demonstra que mesmo este novo momento da indústria fonográfica ainda segue o caminho de velhas estruturas mercadológicas¹¹¹.

Na análise feita por Gustavo Alonso (2015), o autor afirma que das entrevistas que fez para sua análise sobre a música sertaneja, no Brasil do século XX, muitos dos entrevistados, como a dupla Chitãozinho & Xororó ou Zezé di Camargo, apontaram que a aparição de suas vozes cantando canções sertanejas em novelas da TV Globo (o principal produto do canal, vendido para muitos países) foram essenciais para seu sucesso nacional, além de afirmarem que “a rede Globo sempre apoiara a música sertaneja e que havia sido fundamental para o sucesso do gênero” (2015 p.314). Porém, analisando as canções que estiveram presentes em telenovelas da Globo, de 1987 até 1994, Alonso fez notar que apenas 14 canções estiveram presentes num período de 8 anos, além de serem canções que não foram compostas por seus intérpretes ou até mesmo por músicos brasileiros, sendo regravações de clássicas canções como “Luar do Sertão” de 1914, composta por

¹¹¹ Mesmo que a música sertaneja no século XXI seja marcada por um contexto globalizante, permitindo que artistas se destaquem no meio musical e se disponibilizem na esfera do consumo a partir da internet ou de outros meios, ainda há ocasiões em que os “tradicionais” meios e nomes da indústria cultural no Brasil, alavancam artistas.

Catulo da Paixão Cearense ou “Cabecinha no Ombro”, de 1957, composta por Paulo Borges.

À primeira vista, pode parecer que a música sertaneja tocava muito na Globo. No entanto há que se ressaltar algumas questões. Nessa lista há duas canções (“Eu só penso em você” e “Eu te amo”) que não foram compostas por músicos brasileiros, e o processo de mediação pelo qual passaram foi diferente. É de se considerar que ambas, gravadas por Zezé di Camargo & Luciano, conseguiram espaço nas novelas globais porque eram versões já conhecidas do repertório internacional. (2015, p. 315)

A canção “Luar do Sertão” foi interpretada por Roberta Miranda na novela *Tieta* de 1989. Mesmo com tantas canções de composição própria no repertório, Roberta Miranda tem o primeiro acesso a trilha sonora da Globo cantando músicas consideradas clássicas que legitimavam o título de composição autêntica do sertão, como afirma Alonso, “os sertanejos tiveram que pisar no freio da modernização e se filiar a uma determinada “tradição” rural “louvável” de forma a se tornar mais palatáveis aos olhos da emissora”. (2015, p. 316).

Paula Fernandes, em 2011, teve um processo muito parecido com o de Roberta Miranda 26 anos antes. Paula dependeu da aprovação de Roberto Carlos e da participação dele em sua carreira para ser aceita por um público mais amplo e ter seu rosto conhecido nacionalmente. Da mesma forma, Roberta Miranda só “estoura” para a fama nacional, em 1985, quando o sambista Jair Rodrigues grava “Majestade o Sábia”, composição da cantora. Roberta é considerada uma das primeiras *cantoras* declaradamente sertanejas no mercado fonográfico, uma das primeiras que consegue participação num veículo de comunicação nacional, como a TV Globo. Antes dela, outras cantoras tiveram algum destaque, como Inhana (dupla com o marido Cascatinha); Inezita Barroso; Irmãs Galvão; Irmãs Castro Rosalinda & Florisbela, entre outras não tão populares no cenário nacional.

Como já comentado neste capítulo, a aprovação de músicos dentro ou fora do nicho sertanejo sempre vem em caráter de legitimação destes cantores e cantoras, inclusive no momento mais recente. Em entrevista ao G1 (site de notícias da Globo), o cantor Marciano, antes dupla com João Mineiro (agora dupla de Milionário, devido ao falecimento recente de José Rico), afirma que nomes da nova safra de cantoras sertanejas como Maiara & Maraisa e Simone & Simaria têm sua aprovação:

Conheço Simone & Simaria das turnês pelo Brasil. E Maiara & Maraísa iam aos meus shows antes de ficarem famosas. Quando eu

as via, dizia que, se elas gravassem o primeiro CD, não ia sobrar para ninguém. Hoje sou eu que quero gravar com elas.¹¹²

Roberta e Paula destacam-se por tornarem-se famosas a nível nacional em um processo semelhante e que envolve a participação da televisão e da novela em sua fórmula. Tal processo é uma pista para identificarmos a maneira, a origem de novas duplas ou cantoras solo de grande sucesso e renome nacional. Em entrevista a Michel Teló, em 2015, Roberta Miranda afirma que:

Eu digo que engoli muita poeira para ladrilhar hoje o caminho para essas artistas nova do mundo sertanejo passarem. Lutei demais, mas ainda faltam mulher no mundo sertanejo. Depois de 25 anos, hoje temos a Paula Fernandes, mas eu torço para que venham mais. (2015, p. 80)

Roberta reproduz o mesmo discurso que sempre é reafirmado por vários artistas do segmento quando questionados sobre a legitimidade do seu trabalho como algo novo no ramo. Por exemplo, Paula Fernandes, em outra entrevista, desta vez ao G1, afirma que "Sou aquela mulher que pegou uma foice, foi abrindo uma clareira enorme em uma mata que era alta, densa, de dificuldade de um mercado dominado por homens"¹¹³, considerando-se, totalmente, responsável pelas oportunidades que foram abertas a nomes que vieram depois dela, como a cantora Thaeme (dupla com Thiago); Maria Cecília (dupla com o marido Rodolfo); Maiara & Maraisa; Marília Mendonça, Simone & Simaria, nomes nacionalmente conhecidos e, atualmente, líderes de audiência no país em canais de rádio e internet.

O termo "Feminejo", assim como "Sertanejo Universitário", foi proposto para identificar e aglutinar as canções e composições de grande sucesso que dialogam com o ouvinte de uma maneira diferente do que é considerado "lugar comum" neste segmento musical. O "Feminejo" em questão trata através de um novo olhar, construído e identificado como "feminino": letras de canções e temas que sempre foram propostos nas músicas consideradas sertanejas, como adultério, amor, solidão, sexo, etc. O grande "porém" em relação ao sertanejo considerado "convencional" ou do "universitário" é que as intérpretes dessas canções são mulheres e cantam para mulheres, como afirma o empresário da dupla Simone e

¹¹² Entrevista de Marciano para o G1. 2016. Disponível em: <<https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/sou-fa-do-feminejo-diz-marciano-autor-lendario-de-classicos-do-sertanejo.ghtml>>. Acesso em: 20/12/2017.

¹¹³ Entrevista de Paula Fernandes ao G1. 2016. Disponível em: <<https://g1.globo.com/musica/noticia/paula-fernandes-comenta-hits-do-feminejo-alguns-sao-para-maiores-de-18-anos.ghtml>>. Acesso em: 20/12/2017.

Simaria em entrevista ao programa “Profissão repórter” de Caco Barcellos na Rede Globo “elas conseguem representar a força e a música que a mulher representa”¹¹⁴. Simaria, em outra entrevista, ao programa do Fábio Porchat na TV Record, concorda que suas canções inspiram mulheres e têm elas como público alvo:

É engraçado, a mulher é sempre um pouquinho mais condenada, né. Porque ela não pode isso, ela tem que ser princesinha. E eu acho que também essa é uma das coisas que contribuiu para hoje a gente tem essa legião de homens atrás do nosso show. Essa legião de mulheres. Porque as mulheres não tinham coragem antes de falar as coisas que elas pensam. De expor na música ou em uma entrevista o que elas pensam. Hoje, graças a nossa música e a esse lance da mulherada estar fazendo sucesso a gente pode expor. E acho que também foi um dos nossos diferenciais, por que a gente pode expor na música, numa entrevista o que a gente sente, o que a gente pensa. Mulher pode botar chifre sim!.¹¹⁵

Segundo a revista *Capricho* do grupo Abril, a música sertaneja teve seu “eixo” invertido em 2016. Isto é verificável quando a revista indica e considera, que até este ano específico o segmento sertanejo com grande público era composto, majoritariamente, por homens. Todos os grandes sucessos mais tocados em programas de *Streaming* como o *Spotify* e *Youtube*, além das listas das mais tocadas nas rádios, eram interpretados por homens, com pouquíssimo destaque para as vozes femininas. Para justificar este ponto, a revista traz as cantoras Paula Fernandes e Thaeme (dupla com Thiago), considerando que ambas são exemplos de artistas mulheres que começaram a fazer certo sucesso na música sertaneja antes de 2016 e por esse motivo sofreram muito para chegar onde chegaram neste ramo. Paula Fernandes afirma que “Há uma maioria masculina, sempre tive que me provar quando era criança e, depois, por ser mulher”¹¹⁶. Thaeme Marioto, diz que “Eles [seus empresários] diziam que mulher cantando sertanejo, além das que haviam se destacado há algum tempo, dificilmente daria certo novamente, que seria difícil conquistar o mercado”¹¹⁷.

¹¹⁴ Profissão Repórter: Femininejo. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/videos/t/integras/v/profissao-reporter-sertanejas-310517/5908932/>>. Acesso 12/10/2017.

¹¹⁵ Simone & Simaria em entrevista ao *Programa do Porchat* da TV Record. 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=3BDu8AL6WV8>>. Acesso em: 20/12/2017.

¹¹⁶ Paula Fernandes e Thaeme Mariotto em entrevista à revista *Capricho*. Disponível em: <https://capricho.abril.com.br/vida-real/as-vozes-do-feminejo-a-mulher-nao-e-a-coitadinha-sofredora>. Acesso em 05/10/2017.

¹¹⁷ Paula Fernandes e Thaeme Mariotto em entrevista à revista *Capricho*. Disponível em: <https://capricho.abril.com.br/vida-real/as-vozes-do-feminejo-a-mulher-nao-e-a-coitadinha-sofredora>. Acesso em 05/10/2017.

Roberta Miranda afirmou, em sua entrevista ao livro *Bem Sertanejo*, que sentiu o machismo na pele dentro do ambiente da música sertaneja. Não só o machismo, como outras formas de opressão. Era chamada de “nordestina” em tom pejorativo, às vezes as duas coisas ao mesmo tempo, “essa nordestina tá querendo o que?” ouvia dos próprios colegas que estavam trabalhando comigo, de alguns músicos, eles não entendiam o porquê dessa mulher fazer tanto sucesso” (2015, p. 83), afirma a cantora.

Já Marília Mendonça afirma que a música sertaneja não é um ambiente machista:

Repórter: Não é um ambiente machista da música sertaneja?

Marília Mendonça: Eu não passei por isso. Eu já escrevia música e já tinha uma relação legal com eles [homens]. Sempre torceram muito por mim, principalmente Henrique & Juliano que todo mundo conhece a nossa história. São irmãos praticamente.¹¹⁸

As próprias cantoras citadas entendem que foram elas as responsáveis por abrir as portas do mercado fonográfico para outras mulheres. Atitude reproduzida em diversos momentos da música sertaneja, sempre que novos elementos eram colocados em cena e por isso, questionados. Em 1991, em entrevista à Revista Playboy Leandro, dupla com o irmão Leonardo, quando questionados se “são a jovem guarda da música sertaneja”, concordam e ainda afirmam que eles introduziram, nos seus shows, diversos elementos usados nas gravações em estúdio, como a música eletrônica e etc, segundo ele “a música sertaneja só conseguiu alcançar o espaço que tem hoje porque melhorou. Se ficasse aquela música de viola toda a vida, não tinha jeito”¹¹⁹. Em outras entrevistas, já citadas neste trabalho, cantores como César Menotti & Fabiano, Zezé di Camargo, Luan Santana, João Bosco & Vinícius, todos afirmam que foram eles os responsáveis pelo sucesso do sertanejo universitário. Neste caso não é diferente, Roberta Miranda, Paula Fernandes, Thaeme Marioto, Simone e Simaria, todas afirmam que foram elas a dar o primeiro passo e que as oportunidades para outros artistas surgiram de seus passos e sucesso.

Grande parte das cantoras que, atualmente, “representam” o feminejo, eram compositoras antes de cantoras. Marília Mendonça e a dupla Maiara & Maraisa, por

¹¹⁸ Profissão Repórter: Feminejo. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/videos/t/integras/v/profissao-reporter-sertanejas-310517/5908932/>>. Acesso 12/10/2017.

¹¹⁹ Entrevista de Leandro & Leonardo para a revista Playboy. 11/1992. p. 28 e 32.

exemplo, compuseram canções para duplas como João Neto & Frederico e Henrique & Juliano:

A gente escrevia umas musiquinhas, aí a gente conheceu essa daqui [Marília Mendonça] que escrevia umas musiconas. Juntamos e começou a criar um laço de amizade muito grande, e acabou que o nosso dia a dia começou a virar música e o povo começou a gravar, os grandes artistas, e a gente começou a aparecer no mercado.¹²⁰

Atualmente as cantoras citadas estão entre as mais rentáveis na lista do ECAD¹²¹, tanto em composições como execuções nas rádios. O chamado “feminejo” está em constante ascensão no mercado fonográfico, o que levantou algumas questões bastante pertinentes. Em algumas entrevistas, há uma preocupação das cantoras em demonstrar que o público que elas tentam atingir é feminino, o que justifica o termo apropriado para essa “vertente”.

Desde 2016, a TV Globo tem feito uma série de reportagens do que intitula “o maior fenômeno *Pop* da música brasileira”, referindo-se ao “feminejo”, considerando que as artistas que fazem parte desse movimento da música sertaneja estariam ditando as regras da música sertaneja desde o começo do ano de 2015. Simone & Simaria, Maiara & Maraisa e Marília Mendonça têm aparecido, constantemente, em programas como Fantástico – dentro do quadro *Bem Sertanejo* apresentado por Michel Teló e que busca as “raízes da música sertaneja” -, *Mais Você* e diversas entrevistas e especiais na página online da emissora, o G1:

As novas cantoras sertanejas são o maior fenômeno pop brasileiro de 2016. Marília Mendonça, Maiara e Maraisa, Simone e Simaria, Naiara Azevedo e Paula Mattos invadiram rádios e streaming, ainda mais no segundo semestre. Mas, afinal, o que querem as sertanejas? O G1 analisou todas as letras e conversou com as cantoras para entender como elas estão mudando o papo da música sertaneja.¹²²

O que o G1 se atenta na reportagem é o modo como operam as composições das cantoras que a matéria considera as principais representantes do feminejo. O texto ainda acusa que o momento anterior da música sertaneja, (antes de 2015), transcorria em um processo onde o sertanejo universitário se atentava a outras

¹²⁰ Marília Mendonça e Maiara & Maraisa em entrevista ao The Noite. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3qKYLWld4q4>>. Acesso em 20/12/2017.

¹²¹ Ranking das canções que mais receberam em direitos autorais em 2016 segundo o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD). Disponível em <<http://www.ecad.org.br/pt/eu-faco-musica/Ranking/SitePages/ranking.aspx>>. Acesso em: 12/10/2017.

¹²² Matéria especial do portal de jornalismo na internet da Rede Globo sobre a música sertaneja protagonizada por mulheres. 2016. Disponível em <<http://especiais.g1.globo.com/musica/2016/o-ano-das-sertanejas/>>. Acesso em: 20/12/2017.

questões. De 2005 até 2010, o sertanejo universitário contava com uma crítica a sua transformação melódica. Artistas como João Bosco & Vinicius, César Menotti & Fabiano e Luan Santana foram “acusados” por artistas da geração anterior de serem os responsáveis por transformar os padrões melódicos da música sertaneja e, portanto, descaracterizá-la. Atualmente, esses mesmos artistas orgulham-se e consideram-se os responsáveis por tal feito, porque, segundo eles, foi isso que transformou a música sertaneja no segmento mais comercial e reproduzido no Brasil, ponto que tratamos no capítulo anterior.

Porém, de 2010 a 2015, a música sertaneja transitou em outros caminhos, com temáticas que envolviam letras com festas, incentivo ao adultério, ostentação financeira e um padrão melódico, geralmente, composto por quatro acordes com subida de tom, semitom e tom e refrãos monossilábicos. Nesse momento, temos canções como a citada *Ai se eu te pego!* interpretada por Michel Teló que trata de amores casuais e até assédio: Nossa, nossa, assim você me mata/ ai se eu te pego, ai ai se eu te pego. *Bara barra*, gravada por Cristiano Araújo, que estreou as onomatopeias de conotação sexual: Tenho certeza, vai pirar a sua mente/ A bebida tá subindo, a cabeça enlouquecendo/ O clima tá esquentando, só vai dar eu e você/ Pra gente então fazer/Bará, bará, bará, berê, berê, berê. *Balada boa (tche tche rere tche tche)* que seguiu os caminhos de Bara Bara e levou Gustavo Lima a um certo sucesso internacional: a canção chegou a ser interpretada, em 2013, por um participante do programa de talentos The Voice Ucrânia¹²³: Gata, me liga, mais tarde tem balada/ Quero curtir com você na madrugada/ Dançar, pular até o sol raiar/ Que hoje vai rolar o/ Tchê tcherere tchê tchê; além de Camaro *Amarelo* e tantas outras.

De 2015 em diante, há o momento que a matéria define como “o sertanejo passou da fase da euforia, balada e pegação, e voltou a chorar as pitangas”¹²⁴, apresentando o que a internet e a emissora passaram a chamar de “sofrência empoderada”¹²⁵. Segundo o jornal é a primeira vez que a música sertaneja canta

¹²³ Candidato do Reality Show internacional *The Voice* Ucrânia participa cantando *Balada Boa* de Gustavo Lima. Disponível em: <<http://g1.globo.com/musica/noticia/2013/03/candidato-do-voice-da-ucrania-canta-tche-tcherere-veja-video.html>>. Acesso em: 20/12/2017.

¹²⁴ Matéria especial do portal de jornalismo na internet da Rede Globo sobre a música sertaneja protagonizada por mulheres. 2016. Disponível em< <http://especiais.g1.globo.com/musica/2016/o-ano-das-sertanejas/>>. Acesso em: 20/12/2017.

¹²⁵ Matéria especial do portal de jornalismo na internet da Rede Globo sobre a música sertaneja protagonizada por mulheres. 2016. Disponível em< <http://especiais.g1.globo.com/musica/2016/o-ano-das-sertanejas/>>. Acesso em: 20/12/2017.

canções que tratam os mesmos temas, com um novo olhar, o feminino. Tal discurso, em defesa desse momento da música, será reproduzido por cantoras de atual renome no segmento, como Marília Mendonça e a dupla Simone & Simaria, por exemplo.

Na busca de bibliografia para o debate, poucos foram os textos que se propuseram a trabalhar tão recente momento da música sertaneja. Em dissertação de 2016, o trabalho na área linguística, de Schenider Pereira Caxieta *“Agora eu fiquei doce”: o discurso da autoestima no sertanejo universitário*, o autor busca, a partir da Análise do Discurso, procurar indícios que evidenciem apresentações de autoestimas masculina e feminina nas letras de canções do sertanejo universitário, desde 2012 até 2016, ano em que identifica o surgimento de uma autoestima feminista na música sertaneja.

O autor ainda busca estabelecer um contexto para a formação do chamado sertanejo universitário e bebe das fontes de Caldas (1977, 1987), Tinhorão (1988) e Rosa Nepomuceno (1999), acatando suas críticas sem problematizá-las historicamente e colocando a atual música sertaneja como menor no panorama geral da música sertaneja. Além disso, indica que a música sertaneja cantada por mulheres para mulheres é uma forma de resistência feminista e apresentando alguns erros históricos, como apresentar Cascatinha & Inhana como uma dupla feminina e acatar as críticas de Inezita Barroso quanto a modernização sem apresentá-la como a folclorista que era, seus laços com a MPB e sua visão erudita de cultura rural brasileira. Caxeta ainda romantiza, com o suporte de Beauvoir, (1967) que a música sertaneja protagonizada por mulheres é uma salvação para uma situação de domínio:

Para não deixar afundar no vácuo uma vida interior que não serve para nada, para se afirmar contra o dado que suporta com revolta, para criar um mundo diferente desse em que não consegue alcançar-se, ela tem necessidade de se exprimir. Por isso é sabido que é loquaz e escrevinhadora; expande-se em conversas, cartas, diários íntimos. Basta que tenha ambição e ei-la redigindo memórias, transpondo sua biografia para um romance, exaltando seus sentimentos em poemas. Goza de amplos lazes, que favorecem tais atividades. Mas essas mesmas circunstâncias que orientam a mulher para a criação constituem também obstáculos que ela será constantemente incapaz de superar. Quando se decide a pintar ou a escrever unicamente com o fito de encher o vazio de seus dias, quadros e ensaios serão considerados como "trabalhos de senhora"; não lhes consagrará nem mais tempo nem mais cuidado, e terão mais ou menos o mesmo valor. (BEAUVOIR, 1967, p. 473 *apud*

Entretanto, veremos no item 3.2 deste capítulo que o discurso engajado e o processo real da produção musical não coincidem.

3.1 O bar das coleguinhas

Por volta do ano 2000, o atual deputado federal do estado de São Paulo, pelo PMDB, Frank Aguiar, ou como popularmente conhecido o “Cãozinho dos teclados” contava, em sua banda de forró, com duas *backing vocal*, as irmãs Simone e Simaria Mendes. As duas irmãs costumavam aparecer em programas de TV ao lado do cantor Frank Aguiar, durante a década de 2000, mas sempre nos bastidores. Em 2007, deixaram os vocais do cantor de forró e criaram a própria banda, chamada “Forró do Muído” onde permaneceram até 2012.

Em 2013, as irmãs deixaram a banda para formar a dupla Simone & Simaria ficaram, nacionalmente, conhecidas, em 2015, com o hit “Meu violão e o nosso cachorro”, no lançamento do primeiro DVD “O Bar das Coleguinhas”, com a participação do cantor Wesley Safadão. Em 2016, outro DVD gravado e intitulado “Simone & Simaria Live”, consolida o sucesso da dupla com participações das duplas Bruno & Marrone e Jorge & Mateus. Hoje, a dupla faz uma média de 22 shows por mês e o hit mais atual é a canção “Loka”, que conta com a participação da cantora pop Anitta.

A dupla tem um histórico no forró. São baianas, viveram a infância em um garimpo com os pais, no estado do Mato Grosso, onde já teriam começado a cantar desde cedo com incentivo dos pais; o sonho do pai era que as filhas fossem cantoras.

O incentivo das famílias sempre está presente nos discursos destes artistas, como já apresentado neste trabalho. De Tônico & Tinoco a Paula Fernandes, os pais sempre são citados responsáveis pelo fruto do sucesso de muitos anos mais tarde. São os pais quem compram os primeiros instrumentos; inscrevem os filhos em apresentações; deixam seus empregos para auxiliar o sonho dos filhos; apoiam este sonho ou são responsáveis por ele – vide “Dois filhos de Francisco”, a trajetória da dupla Zezé di Camargo & Luciano que chegou a ser adaptada ao cinema em referência, justamente, a este discurso.

Em entrevista ao “Programa do Pôrchat”, no canal de televisão Record, em novembro de 2016, Simone e a irmã Simaria, acompanhadas pela mãe, citam estes momentos difíceis da trajetória musical, sem esquecer de reforçar o apoio da família:

Fábio Porchat: Quando elas decidiram ser cantoras, você apoiou desde o início?

Mãe de Simone e Simaria: Sempre. Levei muito elas para cantar em festivais. Amanhecia o dia esperando uma oportunidade. Várias vezes, não foram poucas não. Nunca disse “não canta”.

Simaria: Minha mãe foi a maior incentivadora. Ela e meu pai, eles amavam ver a gente cantar. Eles achavam lindo, então eles levavam para todos os concursos de calouros.¹²⁶

A construção do artista no Brasil, principalmente, nos meios mais lucrativos da indústria cultural¹²⁷, é cercada de um imaginário de superação e saída do cenário da pobreza, muitas vezes extrema. Na mesma entrevista, Simaria afirma que viviam, em São Paulo, no final da década de 1990, com 200 reais por mês. Esses artistas, que em um momento ou outro, acabam alcançando o estrelato nacional, contam histórias sempre muito parecidas, porque consideram que são suas trajetórias de dificuldade as responsáveis pelo sucesso. A trajetória da pobreza ao sucesso é um elemento aglutinador do artista, faz com que ele se identifique com outros e legitime o esforço do seu trabalho.

A questão que mais fica em aberto sobre Simone & Simaria (assim como acontece com Wesley Safadão, por ter trajetória muito parecida) é que, devido ao seu histórico no forró, ao sotaque, ao lugar comum, aos instrumentos utilizados nas melodias de suas canções, fica difícil delimitar a qual gênero musical esses cantores pertencem; forró ou sertanejo. Em entrevista ao programa do apresentador Pedro Bial, da TV Globo, a dupla é questionada sobre o que realmente canta:

Pedro Bial: Vocês estão a vontade com esse rótulo de “Sertanejas”? Vocês são sertanejas ou vocês já se definem um passo adiante?

Simaria: A gente nem define como sertaneja, a gente canta tantas coisas no show; canta funk, canta forró, canta sertanejo, canta romântico. A gente tá sempre buscando referências de músicas que eu gosto de ouvir pra colocar dentro do nosso som. Então eu acho que é uma mistura tão maluca que acaba saindo essa coisa bacana que as pessoas estão adorando.

Pedro Bial: Tá, mas “Loka”, por exemplo, o que “Loka” tem de sertanejo?

¹²⁶ Simone & Simaria em entrevista ao *Programa do Porchat* da TV Record. 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=3BDu8AL6WV8>>. Acesso em: 20/12/2017.

¹²⁷ Segundo levantamento do ECAD os artistas que mais arrecadaram nos últimos cinco anos são músicos do segmento sertanejo.

Simaria: Tem a batida do refrão, que é um batidão.¹²⁸

A análise dessa questão é um desafio que se fez presente em todo este trabalho, incluindo sua justificativa. De que maneira identificar se um gênero musical é realmente o que seus intérpretes ou o público ouvinte dizem ser. Esta é uma questão que muitas vezes levanta mais perguntas do que respostas, entregando o trabalho ao campo da análise e da investigação.

Na tese de doutorado de Allan de Paula Oliveira, *“Miguillim foi pra cidade ser cantor: uma análise antropológica da música sertaneja.”*, de 2009, Oliveira investiga, de que maneira, os elementos estilísticos da música podem ser identificados por todos os sujeitos que fazem parte do processo musical, “o que é moda de viola para uns, pode não ser para outros, e isto é motivo de discussão” (2009. p.37,38). O autor cita o exemplo de um texto escrito por dois jornalistas sobre a música popular brasileira, apresentando a canção “Boneca Cobiçada”, grande sucesso da década de 1950, e composta por artistas sertanejos¹²⁹, tendo que, para fazer sentido dentro do conjunto sertanejo, ser lançada quase que, obrigatoriamente, por uma dupla sertaneja cantando em terças.

A interpretação em duplas não era um apanágio da música sertaneja, já que gravações em duplas eram comuns na música brasileira desde os anos 30 - vide Francisco Alves e Mário Reis no samba. Isto ajuda a compreender, no texto citado, a descrição de “uma dupla do gênero” – não se tratava de qualquer dupla, mas de uma dupla sertaneja. E o que caracteriza, aos ouvidos dos dois jornalistas, este tipo de dupla é o fato dela cantar em terças. (2009. p. 43)

A ideia do “batidão”, como desígnio do que é sertanejo e o que não é, se apresentou várias vezes durante este trabalho. Luan Santana cita que o que ele faz é um “batidão de Campo Grande” quando questionado se sua música é realmente sertaneja. Maestro Pinocchio usa o mesmo termo quando responde à entrevista que o chama de responsável por mudar a roupagem melódica do segmento. Simaria usa o termo para provar que a música “Loka”, com participação da cantora pop Anitta, tem elementos sertanejos, porque o refrão é um “batidão”, porém ainda tenta se desvencilhar do “rótulo” de sertanejo, afirmando que busca referências de “tudo aquilo que gosta”. Ou seja, o que designa o que é sertanejo ou não –como os jornalistas que identificaram que o cantar, comprovadamente, sertanejo se faz em intervalos de

¹²⁸ Simone & Simaria em entrevista ao *Conversa com Bial* da Rede Globo. 2016. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/6006543/>>. Acesso em: 20/12/2017.

¹²⁹ Biá (Sebastião Alves da Cunha) e Bolinha (Euclides Pereira Rangel).

terças - é a maneira como os sujeitos integrantes do meio identificam as suas canções e reproduzem discursos sobre elas.

Simone & Simaria, mesmo sendo uma dupla e cantando em intervalos de terça, rompem com outra característica das definições que comumente são direcionadas ao sertanejo: não existe primeira voz. Quando questionadas sobre isso, no programa de entrevistas da TV Record, do apresentador Fábio Porchat, Simone afirma que “na verdade nós somos uma dupla diferente. Eu faço a primeira voz e a Simaria faz a segunda voz para mim”¹³⁰. Mesmo a frase parecendo um pouco confusa, Simone, na continuidade, explica que, em determinadas músicas, ela faz a primeira voz e a irmã faz a segunda e vice-versa. A dupla é um ótimo exemplo de como as distinções não são estáveis e não dão conta de aglutinar todos os artistas em uma única fôrma.

No artigo *Monsanto Sound's: Michel Teló e as novas representações da música brasileira*, Allan de Paula Oliveira investiga uma série de índices e sinais que possam acusar e apontar direções das transformações da música brasileira num panorama contemporâneo, utilizando como meio o enorme sucesso que a canção *Ai se eu te pego!* gravada por Michel Teló, em 2011, alcançou. Tal questão já foi debatida no capítulo anterior.

Michel Teló é um marco da música sertaneja por ser o primeiro artista que atingiu um sucesso internacional chegando a quase 800 milhões de visualizações no serviço de streaming de vídeo do Youtube. Oliveira utiliza a trajetória da canção para entender as novas representações e mudanças na música brasileira, porque *Ai se eu te pego!* corre no limiar da distinção. A canção é, originalmente, um forró que vira hit quando gravada como sertanejo, porém, sem perder quase nada da melodia e do ritmo, contando com, praticamente, todos os instrumentos da gravação original. Portanto, distingui-los um do outro fica difícil no contexto em que os segmentos seguem rumos parecidos.

Neste sentido, a partir dos anos 90, emerge um estilo de forró com instrumentações mais relacionadas com a música pop, com a presença de guitarra, baixo, teclado, bateria e naipes de metais – mantendo, muitas vezes, a sanfona. Esse novo estilo relaciona-se com o público jovem de centros urbanos, seja no Nordeste, onde é onipresente em termos de classes sociais, seja no Centro-Sul, onde aparece na música de lazer de jovens de classe média – donde começa a ser usado o rótulo de “forró universitário”, ou ainda, “forró eletrônico” (p. 05)

¹³⁰ Simone & Simaria em entrevista ao *Programa do Porchat* da TV Record. 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=3BDu8AL6WV8>>. Acesso em: 20/12/2017.

Ainda é importante frisar outro aspecto da transformação da música sertaneja e que é uma característica que se mantém durante o século XX e muda no século seguinte: é a apresentação e a existência das duplas, como afirma Oliveira: “se antes havia Alvarenga e Ranchinho (anos 30) agora hoje há Zezé di Camargo & Luciano” (2009. p. 44). Porém, esse aspecto sofre uma nova mudança. A partir do fim da década de 2000, há a gênese de um conjunto de cantores solos na música sertaneja, a exemplo de Michel Teló; Luan Santana, no “feminejo” isso se apresenta em casos como de Maiara & Maraisa, Marília Mendonça, Nayara Azevedo.

Maiara & Maraisa, por exemplo, iniciaram a carreira muito cedo, vindas de uma família com boas condições financeiras, nasceram no Mato Grosso, e mudaram-se para o estado do Tocantins, aos cinco anos de idade, acompanhando o pai, que era bancário e foi transferido de estado. A dupla compartilha de elementos muito parecidos com os citados por Simone & Simaria, principalmente, a trajetória até o sucesso e o problema com as distinções que parecem ter como única característica definitiva para o *sertanejo* o fato de cantarem em intervalos de terças com primeira e segunda voz e a profunda admiração por artistas de décadas anteriores.

3.2 Festa das Patroas

Maiara & Maraisa seguem a linha de Simone & Simaria. São irmãs que tiveram um início de carreira como compositoras. Têm, também, uma infância marcada pela participação em festivais de música e a constante passagem por diversas cidades do país. Tiveram, desde sempre, o apoio dos pais e consideram-se apaixonadas pela música sertaneja com ídolos como Leonardo e Chitãozinho & Xororó.

Nasceram no estado do Mato Grosso, na cidade de Quatro Marcos. Cantavam desde que eram crianças e, com 13 anos, formaram uma dupla chamada “Geminis”, quando gravam o primeiro disco, que afirmam ser um disco de música pop, porém, com elementos sertanejos. Em entrevista ao *Blognejo*, Maiara afirma que “esse CD mesmo sendo pop soava como sertanejo, você ouvia e falava, “ah não, é sertanejo!””¹³¹. O entrevistador ainda questiona se o motivo era porque a dupla fazia primeira e segunda voz em intervalos de terça no disco pop, recebendo resposta afirmativa de ambas, mais uma vez em que a característica do cantar em dupla fornece um indício de distinção do que é sertanejo e o que não é. Na mesma

¹³¹ Maiara & Maraisa em entrevista ao blog *Blognejo*. 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=VCVJH7cWRLU>>. Acesso em: 20/12/2017.

entrevista, a dupla cita que uma dupla feminina é tida como “estranha” no mercado da música sertaneja, “o mercado sertanejo pro lado feminino, é muito difícil, tem muito homem. Hoje, [2014] nós só temos a Paula Fernandes. Então, assim, eu amo o que eu faço e a Maraisa ama o que ela faz”¹³².

Afirmam, também, que para conseguir algum respaldo no mercado sertanejo, tiveram que adaptar as canções e as composições para um lado um pouco mais feminino, como um olhar visto e direcionado para a mulher; por esse motivo, começaram a compor sozinhas as próprias canções. As cantoras eram compositoras antes de aparecerem no cenário nacional, a partir de 2014, compondo canções para duplas como Jorge & Matheus, Matheus & Kauan, Henrique & Juliano, Cristiano Araújo. Tal feito auxiliou a entrada da dupla na indústria da música.

Maiara: Desde criança, desde os meus 12 anos eu escrevia. Aí eu conheci algumas pessoas que também escreviam. Sempre apaixonada por essa parte de composição e querendo uma coisa minha, né?

Maraisa: A Maiara que começou compondo. Ai eu olhava assim. O que ela ta fazendo?

Maiara: A gente fez sempre um trabalho visando a nossa dupla, Maiara & Maraisa. Essa história, quando o Jorge [& Matheus] gravou nossas músicas, foi um presente pra gente, mesmo. O Jorge é um dos maiores incentivadores. Ele é quase um pai para a gente, ajuda a gente.¹³³

Segundo Maraisa, em entrevista ao programa do Danilo Gentilli, no canal de televisão SBT, em 2016, “esses artistas gravaram as nossas músicas e a gente começou a ser conhecida por isso também”¹³⁴.

A dupla foi uma das primeiras, majoritariamente, feminina, que fez sucesso na música sertaneja em nível nacional a partir dos anos 2000. Como já citado, só conseguiram ter algum respaldo da indústria fonográfica como cantoras graças aos incentivos de outras duplas sertanejas, principalmente, as duplas Jorge & Matheus e Henrique & Juliano. Até então atuavam como compositoras. Em 2014, entram para a *WorkShow*, produtora de Eduardo Peppato, e conquistam o sucesso nacional.

A música, que trouxe influência no mercado sertanejo, é *Cuida bem dela*, uma composição de Maraisa e Marília Mendonça (outra nova artista que aparece no

¹³² Maiara & Maraisa em entrevista ao blog *Blognejo*. 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=VCVJH7cWRLU>>. Acesso em: 20/12/2017.

¹³³ I Maiara & Maraisa em entrevista ao blog *Blognejo*. 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=VCVJH7cWRLU>>. Acesso em: 20/12/2017.

¹³⁴ Marília Mendonça e Maiara & Maraisa em entrevista ao The Noite. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3qKYLWld4q4>>. Acesso em 20/12/2017.

cenário, em 2015, e até então só compunha), interpretada por Henrique & Juliano que também são produzidos pela *WorkShow*. A canção foi a 14ª mais tocada nas rádios, no primeiro semestre de 2015¹³⁵, e prosseguiu na lista das 100 mais tocadas até o final daquele ano.

Em entrevista ao *Fantástico* da Rede Globo, em julho de 2016, a dupla declarou que *Cuida bem dela* foi um marco, pois “as pessoas, que formavam opinião no mercado, começaram a perceber a gente e começaram a esperar aquilo”¹³⁶.

Outro aspecto em comum com vários artistas citados, no decorrer deste trabalho, é o apoio dos pais. O incentivo do pai e a disciplina dada por ele, foi essencial na construção da carreira das cantoras, algo que no futuro teve como consequência o sucesso da dupla. Maiara responde que “ele sempre foi o maior incentivador, estudamos canto, canto popular”¹³⁷, chegando a compará-lo ao pai de Zezé di Camargo, em alusão ao filme *Dois filhos de Francisco*.

No mesmo ano, Maiara e a irmã Maraisa, em parceria com a cantora Marília Mendonça, deram início a um projeto que visava estabelecer um laço entre as cantoras que autodenominavam seu segmento como “feminejo”, mulheres cantando músicas sertanejas para outras mulheres sobre temas em comum. O projeto intitulava-se “Festa das Patroas” e dava um rosto ao termo “feminejo”. O projeto é composto por grandes espetáculos de música com *dançarinos* no palco e um público, majoritariamente, feminino.

De todos os artistas citados e problematizados neste trabalho, Marília Mendonça é que mais coloca as distinções em xeque. Diferentemente de outros artistas que também são considerados representantes do segmento atualmente, seja ela chamada de “feminejo” ou “universitário”, Marília é a única que não possui um passado enraizado no segmento, nem mesmo a admiração pela geração anterior. A cantora era compositora profissional. Em entrevista ao Talk Show de Pedro Bial na Rede Globo, o *Conversa com Bial*, Marília declara que “eu era uma das pessoas que chamava sertanejo de “música de corno””, escrevia como forma de sustento.

¹³⁵ Reportagem do canal de entretenimento do G1, EGO, sobre as músicas mais tocadas nas rádios de 2016. Disponível em: <<http://ego.globo.com/sertanejo/noticia/2015/08/sertanejo-domina-lista-das-musicas-mais-tocadas-do-semester-nas-rádios.html>>. Acesso em: 20/12/2017.

¹³⁶ Maiara & Maraisa em entrevista ao programa *Fantástico* da Rede Globo. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vv4G7PBF1PI>>. Acesso em: 20/12/2017.

¹³⁷ Marília Mendonça e Maiara & Maraisa em entrevista ao *The Noite*. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3qKYLWld4q4>>. Acesso em 20/12/2017.

Comparada a todos os índices apresentados até então, a cantora não tem uma voz aguda ou canta em intervalos de terça em dupla, até, recentemente, não possuía nenhum tipo de ligação com a música sertaneja, mesmo compondo de maneira profissional. Marília não teve uma infância pobre como a de Zezé di Camargo e o irmão Luciano; Leandro e o irmão Leonardo em plantações de tomate, ou mesmo nos garimpos de Simone e a irmã Simaria. O que levou Marília ao absoluto sucesso, em pouquíssimos 24 meses, e a transformou na cantora que mais arrecada no Brasil, foi a maneira como o mercado fonográfico aceitou suas composições e a imagem que a cantora poderia vender a um público novo e cansado do lugar-comum no segmento. Marília também é produzida pela *Worshow* e já foi gravada por duplas como João Neto & Frederico e Henrique & Juliano, bastante famosas atualmente.

A cantora também é o principal exemplo de compositora e se coloca a frente da música sertaneja cantada por mulheres: “nós somos mulheres reais, nós somos iguais àquelas que estão lá embaixo assistindo nosso show”¹³⁸. A problemática que mais gira ao redor da cantora é a quantidade de músicas compostas e interpretadas que pendem para as temáticas do que se convencionou chamar de “sofrendia”. Marília tem uma lista de hits nas rádios e nos serviços de streaming. Segundo a lista da Crowley, a 2ª canção mais tocada de 2016 foi *Infidel*, canção que fala sobre o adultério do ponto de vista da mulher traída: “É infiel eu quero ver você morar no motel/ estou de expulsando do meu coração/ assuma as consequências dessa traição”.

Para estabelecermos um olhar mais atento ao que Marília Mendonça e Maiara & Maraisa representam na música sertaneja atualmente - como cantoras representativamente femininas - trabalharemos a ideia de “fato musical”¹³⁹ proposta por Nattiez (2005). O fato musical deve ser percebido sob o viés de seus três pilares: a) processo de produção; b) recepção do público; c) o próprio objeto musical. Como afirma Tesser: “Pois o fato musical se constrói a partir das experiências que revelam o sentido das condutas dos atores sociais pertencentes a um grupo determinado, mas que são também indivíduos” (2007, p. 71).

¹³⁸ Marília Mendonça em entrevista ao programa *Fantástico* da Rede Globo. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vv4G7PBF1PI>>. Acesso em: 20/12/2017.

¹³⁹ “O fato musical total é compreendido a partir da experiência vivida por um grupo social sabendo-se que essa sociedade é o resultado de condutas musicais de atores singulares em relações que ligam uns aos outros” (GREEN apud TESSER, 2007, p. 71-72).

A primeira composição de sucesso de Marília foi a canção *Minha Herança*¹⁴⁰, composta aos 12 anos e gravada, em 2012, pela dupla João Neto & Frederico, quando a cantora tinha 15 anos: Vai senta aqui do meu lado/ Me deixa te olhar e sentir o seu cheiro pra me renovar/ Fale do que você quiser eu quero ouvir sua voz/ Fale do mundo, dos seus planos, me fale de nós. A cantora chegou a ser questionada, em entrevista por Danilo Gentili, que 12 anos é uma idade muito precoce para a produção de uma canção que fale de amor ou planos que envolvam relacionamento amoroso, visto que o entrevistador procurava uma vivência que julga não encontrar em alguém tão jovem: “Hoje um compositor sertanejo compõe sobre as experiências amorosas que ele teve, compõe sobre bebida, farra ou frustrações, mágoa ou “chifre”. O que uma criança de 12 anos tem para escrever?”¹⁴¹ Responde que fez da composição sua profissão, pois desde muito cedo percebeu que teria talento para escrever sobre aquilo que acreditava ser do cotidiano de todas as pessoas: “Eu fiquei dois anos assim trabalhando em horário comercial. Eu chegava, sentava com meu parceiro. Chegava oito horas da manhã e saía seis horas da tarde, entendeu? A gente fazia, cinco músicas, quatro músicas.”¹⁴².

O processo produtivo do fato musical não cabe só a Marília Mendonça. Mesmo a cantora, colocando-se como representante do “feminejo”, temos ainda Maiara & Maraisa, que também eram compositoras. No decorrer deste capítulo, pontuamos questões que envolvem as temáticas das músicas e como estas temáticas são utilizadas para aglutinar um único perfil de cantoras que constam com trajetórias diferentes em um único balaio.

Estas compositoras têm um histórico de letras que fecham uma antiga conta a que há muito estava incompleta: há um número maior de traídos do que de traidores. O grande, porém, é que mesmo essa música sendo chamada de “feminejo” ou “sofrendia empoderada”, ela não é, majoritariamente, produzida por mulheres.

Vejamos dois exemplos dos discos de Maiara & Maraisa e Marília Mendonça. Ambos são extremamente recentes no cenário da música, tendo sido produzidos em 2015 e 2016, respectivamente. Analisaremos as 37 faixas somadas dos dois discos para identificar o processo produtivo do “fato musical”. A lista é composta através da

¹⁴⁰ *Minha Herança*. 2012. Marília Mendonça.

¹⁴¹ Marília Mendonça em entrevista ao *The Noite*. SBT. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WPM3NaeJn1k>>. Acesso em 20/12/2017.

¹⁴² Marília Mendonça e Maiara & Maraisa em entrevista ao *The Noite*. SBT. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3qKYLWld4q4>>. Acesso em 20/12/2017.

ferramenta de busca de obras e compositores na UBC¹⁴³ (União Brasileira de Compositores).

Das 18 faixas do disco, *Ao vivo em Goiânia*¹⁴⁴, absolutamente, todas elas falam sobre alguma forma de relacionamento amoroso e possuem letras em que a narrativa da canção preocupa-se em apontar o olhar da mulher para esta relação. Apenas uma das faixas (*Encontro com o Passado*) é composta, majoritariamente, por mulheres. Composições como *Mexidinho*: Cheguei na pontas dos pés/ Contando as notas de dez que tinham sobrado/ E meu marido fingiu que tava dormindo/ Virado pro outro lado/ Me ferrei, exalou as pingas que eu tomei. E *No dia do seu casamento*: Olha pro seu dedo agora/ E jogue essa aliança fora/ Eu sei bem quem você ama/ É a mim que você chama/ Na saúde, na tristeza/Na alegria e na cama; são alguns exemplos da longa lista de canções que tratam o outro lado dos relacionamentos amorosos, ainda sob uma ótica feminina e que possuem letras escritas por homens. São dezoito homens na lista de composições e cinco mulheres apenas. O mesmo ocorre no disco *Realidade* de Marília Mendonça¹⁴⁵.

Apenas uma das músicas é produzida de maneira completa pela própria Marília (*Infiel*). Oito canções são totalmente produzidas por homens, sem participação feminina nenhuma: *Eu sei de cor*; *A gente não se aguenta*; *Nem foi e já voltou*; *Ei Saudade*; *Sofrendo por 3*; *Por mais três horas*; *Não casa não*; *Perto de você*. São vinte e um homens participando de composições e duas mulheres apenas, incluindo a própria Marília. A realidade é diferente do discurso do “feminejo comercial”. Os agentes visíveis do processo produtivo da música - no caso, as intérpretes – procuram legitimar um discurso que possa convencer o público consumidor de mercado fonográfico encontra-se aberto e fornecendo mais espaço a novos ouvidos, visões de mundo e sociedade. Marília mesmo afirma, em entrevista ao *Fantástico*, em 2016, “faltava isso, a mulher vir e cantar o que a outra mulher quer ouvir e não cantar pro homem, entendeu?”¹⁴⁶

O que a cantora percebeu – e que o mercado fonográfico – já tinha notado antes dela, é que era necessário alcançar um público que até então participava do mercado, consumia a música, até se identificava com ela, mas que não podia chamar

¹⁴³ Disponível em: <<http://www.ubc.org.br/consulta>>.

¹⁴⁴ Consultar Anexo 01. Página 97.

¹⁴⁵ Consultar Anexo 02. Página 99.

¹⁴⁶ Marília Mendonça em entrevista ao programa *Fantástico* da Rede Globo. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vv4G7PBF1PI>>. Acesso em 20/12/2017.

de sua. Faltava uma mulher cantar o que outra mulher queria ouvir, não um homem. A questão é que apenas cantar não era suficiente, era necessário um enunciado que evidenciasse com clareza o caminho de identificação dos sujeitos.

Em maio de 2017, foi ao ar o programa de Caco Barcellos, *Profissão repórter*¹⁴⁷. O programa conta os bastidores da reportagem sobre diversos temas e nesta data o tema foi o “feminejo”. Para isso, os repórteres acompanharam Marília Mendonça e Simone & Simaria, fazendo uma série de perguntas às artistas, ao público e acompanhando o processo de apresentação dos shows e as viagens para as turnês. Em determinado momento, a repórter inquiriu a Marília Mendonça “grande parte da sua plateia é mulher, né, muitas mulheres, mas grande parte da sua equipe é formada por homens, o que você acha disso?”¹⁴⁸.

A pergunta segue logo após um *tape* de uma fã na plateia afirmando que “eu acho que o CD todinho foi feito pra mim”¹⁴⁹. A cognição musical é fruto da capacidade que os indivíduos têm, de maneira particular ou coletiva, de descrever as experiências sensoriais que a música ou a arte de maneira geral fornecem. Essas experiências são formadas no espaço-tempo e dirigem-se a outro espaço-tempo, portanto, criam o sentimento de reconhecimento. Segundo Rey (2002), a obra artística é um elemento formador de sentido:

Ela [a obra] acabada, se torna um elemento ativo na produção de significados, muitas vezes extrapolando as intenções do artista. O processo de significação da obra mobiliza a maneira como esta atualiza seu significado e assume no decorrer do tempo, influenciando (ou não) a produção subsequente, tornando-se em muitos casos, paradigma para determinado movimento ou tendência (REY, 2002, p. 126)

Isto também remete-se ao que já foi problematizado no primeiro capítulo deste trabalho com suporte do trabalho de Allan Paula de Oliveira. A música é um conjunto de enunciados identificados pelos sujeitos que se inserem dentro do campo musical, incluindo o público, para isso estendemos aqui a análise feita por Oliveira com suporte de Bakhtin:

Assim, ele [Bakhtin] toma o enunciado como unidade básica do discurso, este último visto como atividade responsiva, ou seja, que articula sujeitos no ato da emissão e da recepção, sendo que ambos

¹⁴⁷ Profissão Repórter: Feminejo. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/videos/t/integras/v/profissao-reporter-sertanejas-310517/5908932/>>. Acesso 12/10/2017.

¹⁴⁸ Profissão Repórter: Feminejo. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/videos/t/integras/v/profissao-reporter-sertanejas-310517/5908932/>>. Acesso 12/10/2017.

¹⁴⁹ Profissão Repórter: Feminejo. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/videos/t/integras/v/profissao-reporter-sertanejas-310517/5908932/>>. Acesso 12/10/2017.

os atos são ativos. A análise, a partir daí, dos gêneros discursivos se volta para um estudo dos seus enunciados constitutivos, observados a partir de seus elementos centrais – estilo, conteúdo temático e estrutura composicional– bem como para as condições de sua recepção. (2009, p. 38)

Os ouvintes sentem-se acolhidos pelo discurso e a nova temática da música, que inverte o eixo, recebem-na e incorporam para si a mensagem. Até determinado momento, as mesmas músicas cantadas e narradas sobre o olhar masculino, com temas que envolvem sexo e adultério, agora, partem da perspectiva feminina, do olhar da mulher traída ou da mulher que trai, exemplo da canção interpretada e composta por Marília Mendonça “Sua família é tão bonita, eu nunca tive isso na vida e sei que nunca vou ter/ ele te ama de verdade e a culpa foi minha/ minha responsabilidade, eu vou resolver/ amante não tem lar, amante nunca vai casar”¹⁵⁰, entre tantas outras.

A recepção do público é percebida nas rádios e na internet. Em 2016, as principais representantes do feminejo ocuparam 10% da lista da Crowley, das cem músicas mais tocadas neste ano. No mesmo ano, a música mais tocada nas rádios do Brasil pela lista da Crowley, foi *Seu Polícia*, interpretada pela dupla Zé Neto e Cristiano. Este ano, marca não apenas o fim da posição invicta do produtor Dudu Borges como o primeiro nas listas das rádios desde 2009, mas também denota outro detalhe que não passa despercebido ao analisarmos a lista das *100 mais tocadas* de maneira geral, muito além da “mais tocada”: o ano de 2016 é o primeiro momento¹⁵¹, desde o *boom* do chamado sertanejo universitário, em que mulheres – duplas e cantoras solo – se encontram entre as cem canções mais tocadas nas rádios do país.

Maiara & Maraisa se encontram na lista da Crowley¹⁵² com a 6ª canção mais tocada nas rádios do Brasil. *Medo bobo*, composição de Maraisa, com outros quatro compositores, atingiu uma marca de 20 milhões de visualizações no Youtube¹⁵³ e cerca de 72 milhões de reproduções no serviço de streaming de áudio do Spotify¹⁵⁴.

¹⁵⁰ Amante não te lar. 2016. Juliano Tchula/ Marília Mendonça

¹⁵¹ Importante frisar que todas as dez são do segmento sertanejo.

¹⁵² Ranking das canções que mais receberam em direitos autorais em 2016 segundo o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD). Disponível em <<http://www.ecad.org.br/pt/eu-faco-musica/Ranking/SitePages/ranking.aspx>>. Acesso em: 12/10/2017.

¹⁵³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/maiamaraisaoficial>>.

¹⁵⁴ Página oficial de Maiara & Maraisa no programa de streaming de música *Spotify*. A página conta com o número de acessos de cada canção individualmente e a toda a discografia da dupla.

Tal marca ultrapassa números de artistas já consagrados no meio sertanejo e demonstra tamanho o sucesso da dupla que se mantem no topo das listas atualmente. Marília Mendonça é a principal cantora solo brasileira da atualidade no quesito arrecadação e reprodução. Contando com quase 4 bilhões de acessos no Youtube¹⁵⁵, além de ser a segunda compositora desde 2015, com mais rendimentos referentes a músicas tocadas em rádio na lista do ECAD¹⁵⁶. Chega a ter uma média de 25 shows por mês em 24 meses de carreira.

As representantes do momento mais famoso e atual da música sertaneja e que foram problematizadas aqui com seu monstruoso e rápido sucesso são fruto de uma tentativa de comercializar música em todos os níveis da sociedade. As pistas encontradas na produção deste trabalho levaram-nos para caminhos além do processo de construção da música. Os vários fatores que ocasionaram as mudanças no gênero são herança de condições ditadas pelo capitalismo e avanço da modernização das cidades e dos meios de comunicação trouxeram tanto rupturas quanto permanências.

Atentar-se a estas questões e elencar o “fato musical”, torna visível como o próprio objeto de análise, o feminejo, não se difere muito do segmento em amplo espectro. A música sertaneja, gestada desde sempre nos dentro dos meios de comunicação, atende a interesses da indústria fonográfica e sempre está buscando novos mercados consumidores e novas maneiras de conquistar esse público, afirmação já citada neste trabalho no discurso do produtor Dudu Borges “estilo é uma prateleira”.

Disponível em: <<https://open.spotify.com/artist/59jlthNnbmim5l9tmNA7se?si=4EyaD-y2RXSphXZVqu22JQ>>. Acesso em: 20/12/2017.

¹⁵⁵ Site oficial de Marília Mendonça. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/user/mariliamendoncareal/about>>. Acesso em: 20/12/2017.

¹⁵⁶ Ranking das canções que mais receberam em direitos autorais em 2016 segundo o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD). Disponível em <<http://www.ecad.org.br/pt/eu-faco-musica/Ranking/SitePages/ranking.aspx>>. Acesso em: 12/10/2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trabalhar a música sertaneja ou qualquer outro ramo da cultura popular é desafio dos mais primorosos. Como tratar, debater e analisar algo imaterial? A música, de maneira geral, é algo que escapa ao que é palpável, restando, a nós, apenas, os indicativos do processo de sua produção, seja ela ao vivo, ritualística, com ou sem instrumentos musicais, ou até mesmo a música gravada, que possibilita a sua inesgotável repetição.

Colocar como objeto o campo da música sertaneja, no Brasil, durante os últimos cem anos, é buscar evidenciar tal processo. Além de procurar entender como ele é visto e interpretado por todos os agentes presentes dentro deste campo, sendo estes visíveis ou invisíveis, intérpretes, produtores, compositores, empresários, radiodifusores, entre tantos outros, compõem a história deste segmento musical.

O objetivo deste trabalho foi problematizar as questões referentes às distinções que permeiam o mercado da música sertaneja, no Brasil, durante os séculos XX e XXI, principalmente, no que se refere aos anos mais recentes de trajetória desta música. Trouxemos uma série de apontamentos, problematizações e buscamos índices que pudessem indicar de que maneira o mercado fonográfico brasileiro buscou atentar-se com mais dedicação à música sertaneja e quais são as razões para que o mesmo segmento, visto como atrasado durante décadas, hoje, seja o que mais arrecada com direitos autorais e tem suas músicas, incansavelmente, reproduzidas nas rádios de todo o país a ponto de que as listas das canções mais tocadas constem com um repertório que é literalmente 90% sertanejo.

A música sertaneja tem uma trajetória sinuosa, desde que foi gravada em disco pela primeira vez, na primeira metade do século XX. Foi para as rádios, atingiu centros urbanos (e sofreu grande crítica por isso), espetáculos circenses, passou despercebida pelos olhos da censura durante o período de regime militar no Brasil (e por isso angariou mais críticas do que as que já carregava), chegou devagar à televisão. Primeiro atingiu alguns patamares das novelas globais, nada muito expressivo, sempre com um pé na tradição ou regravações de músicas conhecidas. Teve seu auge, na televisão na década de 1990, com os *Amigos* e as duplas que mais tocavam na época. Encontrou novos caminhos com a popularização da internet a partir da primeira década do século XXI e se reinventou... mais uma vez.

Percebemos, ao longo deste trabalho, que muitas críticas à música sertaneja versaram em torno de um olhar que, a priori, caracterizava e distinguia dois tipos diferentes de música: a caipira (rural e tradicional) e a sertaneja (urbana e comercial). Quando a crítica buscava elementos aglutinadores em um destes tipos de música e não encontrava, distinguia uma da outra. Com o processo de modernização, notamos que as críticas se intensificam, e foram estas críticas que nos forneceram suporte bibliográfico para entender de que maneira, a música sertaneja no século XX, era vista por seus agentes internos e externos.

Quanto a música sertaneja produzida mais recentemente, este trabalho encontrou certa dificuldade em estabelecer uma bibliografia que poderia dar conta de orientar um caminho mais completo e metodológico. Seu caráter recente é composto de processos muito novos e diferentes. Novas roupagens, novos públicos, novos acessos ao mercado fonográfico e novas distinções. “Sertanejo Universitário”, “Feminejo”, tantos nomes buscando fazer sentido dentro de um campo de distinções.

Enquanto o produtor Dudu Borges afirma que “estilo” [no sentido de gênero musical] é só uma etiqueta para você encontrar o produto que quer consumir, Simaria (dupla com a irmã Simone) afirmará que o gênero é fluído e que a música boa corre para lá e para cá, independente da distinção.

As novas formações melódicas e estéticas da música sertaneja tornaram as distinções mais abertas ainda. Determinadas marcas características do século XX, como o cantar em duplas, por exemplo, já não são mais marca registrada da música sertaneja, visto que muitos dos interpretes mais rentáveis e famosos atualmente são cantores solo, caso de Luan Santana e Marília Mendonça, por exemplo.

Nesse sentido, a música sertaneja deve ser percebida sem que se negligencie seu caráter histórico. Ela é parte de um contexto sociocultural e ao mesmo tempo é resultado dele. A globalização e os novos hibridismos culturais têm seu papel na constante atualização e transformação do segmento. A nova organização do trabalho e a indústria do entretenimento também se faz presente no mercado fonográfico. Mesmo que a música sertaneja tenha supostamente surgido no campo e acabe sendo levada aos centros urbanos, não quer dizer que ela tenha deixado de falar do cotidiano e representar ideias e sentimentos dos agentes que produzem e dos que a consomem.

A questão é que o “feminejo”, tanto quanto o “sertanejo universitário”, ou qualquer música sertaneja produzida até 2017, faz parte de um processo que envolve

inúmeras partes e contextos. Aglutiná-los dentro do mesmo balaio é sempre difícil, visto todos os agentes possuem trajetórias tão diferentes. Mesmo que haja semelhanças em determinados caminhos, não quer dizer que haja características suficientes para transformar a música em uma ciência exata, sendo possível classificá-la ou separá-la sobre o que é ou o que não é música sertaneja de verdade.

ANEXOS

ANEXO 01

Disco: Maiara & Maraisa ao vivo em Goiânia. 2015. WorkShow. 70 min. (Som Livre 0578-9)

Faixa	ECAD ¹⁵⁷	ISWC ¹⁵⁸	Compositor	Canção
1	10244394	T0399209950	Maraira/ Daniel Rangel/ Juliano Tchula/ Marilia Mendonça	Show Completo
2	12734571	T0400126331	Maraisa/ Maiara/ Marilia Mendonça/ Juliano Tchula/ Thales Lessa	Quase um casal
3	13513836	T0398480755	Maraisa/ Paulo Eduardo da Mota	Você se transformou
4	13493111	T0400567545	Thallys Pacheco	Mexidinho
5	12734931	T0400125587	Danillo Davilla/ Gabriel Agra	10%
6	11621296	T039972085	Marco Aurelio/ Paula Mattos/ Adriana Regina Paredes	Se olha no Espelho
7	8205418	T098775284	Maraisa/ Marilia Mendonça/ Juliano Tchula	No dia do seu casamento
8	1459799	T0393311766	Dorgival Dantas	Fala a verdade
9	13057992	T0400126342	Elcio di Carvalho/ Juliano Tchula/ Marília Mendonça/ Thales Lessa	Te procurava de novo

¹⁵⁷ Registro da composição na Lista do ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição).

¹⁵⁸ Segundo a Associação de música e artes do Brasil (ABRAMUS) o ISWC (International Standard Musical Work Code) é um código identificador exclusivo para obras musicais. É adotado como padrão internacional ISO 15707. Cada obra possuirá um ISWC diferente. O ISWC de uma obra vai ser gerado automaticamente a partir do momento que todos os titulares de uma obra musical estejam filiados em uma Sociedade e possuam o código CAE. Informação disponível em: < <https://www.abramus.org.br/musica/musica-faq/12395/o-que-e-iswc/>>.

10	12859301	T0400235393	Juliano Tchula/ Marília Mendonça	Pessoa Errada
11	8205421	T038775319	Maraisa/ Juliano Tchula/ Gabriel Agra/ Marília Mendonça	Sem tirar a roupa
12	11653130	T0399727333	Maraisa/ Elcio di Carvalho/ Juliano Tchula/ Leo Moreira/ Marília Mendonça/ Thomaz de Carvalho	Dois idiotas
13	1273469	T0400126319	Rangel Castro/ Juliano Tchula/ Marília Mendonça/	Motel
14	8094512	T0398811670	Maiara/ Maraisa/ Marília Mendonça	Encontro com o passado
15	12654551	T0400119723	Maraisa/ Junior Pepato/ Benicio Neto/ Juliano Tchula	Medo Bobo
16	12517861	T0400256805	Maraisa/ Sassinhora Jr/ Cristiano/ Maiara	À luz de velas
17	12654546	0400119381	Maiara/ Maraisa/ Thales Lessa	Anônimos apaixonados
18	10950316	T0399479867	Maraisa/ Juliano Tchula/ Marília Mendonça	É rolo

ANEXO 02

Disco: Marília Mendonça: Realidade. 2016. Workshow. 86 min. Som Livre (1627-9)

Faixa	ECAD	ISWC	Compositor	Canção
1	14903370	T0401150591	Junior Pepato/ Elcio di Carvalho/ Danilo Davilla/ Larissa Ferreira	Eu sei de cor
2	14903350	T0401150397	Junior Pepato/ Danillo Davilla/ Juliano Tchula/ Michel Alves/ Ruan Soares	A gente não se Aguenta
3	15558398	T0401580106	Juliano Tchula/ Marília Mendonça	Traição não tem perdão
4	15558510	T0402362837	Benicio Neto/ Junior Gomes/ Luiz Henrique/ Vine Show/ Vinicius de Oliveira/ Renno	Nem foi e já voltou
5	15558489	T0401582124	Juliano Tchula/ Marília Mendonça	Amante não tem lar
6	15558404	T0402362791	Benicio Neto/ Junior Gomes/ Vine Show/ Vinicius de Oliveira/ Renno	Ei Saudade
7	12654537	T0400119336	Juliano Tchula/ Marília Mendonça	De quem é a culpa
8	15558403	T0401580128	Maraisa/ Elcidio di Carvalho/ Juliano Tchula/ Marília Mendonça	Saudade do meu ex
9	11661321	T0399733119	Elcidio di Carvalho/ Juliano Tchula/ Marília Mendonça	Mudou a estação
10	15558515	T0401582340	Juliano Tchula/ Gabriel Agra/ Marília Mendonça	Olha só você

11	15558405	T0402362804	Benicio Neto/ Junior Gomes/ Vine Show/ Vinicius de Oliveira/ Renno	Sofrendo por 3
12	15558520	T041582384	Juliano Tchula/ Marília Mendonça	Se ame mais
13	12654552	T0400119734	Del Vecchio/ Juliano Tchula/ Gabriel Agra/ Marília Mendonça	Eu não sou novela
14	13373256	T0401691711	Junior Gomes/ Juliano Tchula/ Marília Mendonça	A gente não tá junto
15	15558517	T0401694516	Benicio Neto/ Junior Gomes/ Vinicius de Oliveira/ Pedro Araujo	Por mais três horas
16	14886420	T0401155450	Diego Ferreira/ Everton Matos/ Guilherme Ferraz/ Thiago/ Ray Antonio/ Sandro Neto	Não casa não
17	15558491	T0401582146	Juliano Tchula/ Marília Mendonça	Até o tempo passa
18	16565878	T0402287766	Hugo Henrique	Perto de você
19	12654573	T0400119778	Marília Mendonça	Infidel

FONTES

Disponível em: <http://g1.globo.com/goias/noticia/2015/06/cantor-cristiano-araujo-morre-apos-acidente-de-carro-em-goias.html>

Programa “Encontro”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=BIHGKVVN9Is>. Acessado em: 02/08/2015

Pesquisa da Crowley Broadcast Analysis Brasil, as 100 músicas mais pedidas pelos ouvintes e executadas nas rádios do país em 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/musica/noticia/2016/01/rock-nacional-some-do-top-100-anual-de-radios-do-brasil-sertanejo-domina.html>. Acesso em: 05/04/16.

Site oficial Tonico e Tinoco. Disponível em: <http://www.ntelecom.com.br/users/pcastro2/discogr.htm>.

Revista Veja: As 100 mais do ano que passou. Acervo Digital. 01/01/1991, p. 51.

Revista Veja: O voo veloz do tomate ao estrelato. Acervo Digital. 11/09/1991, p. 95.

ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição). Ranking de maior arrecadação de direitos autorais por canção e artista de 2014, 2015 e 2016. Disponível em: <http://www.ecad.org.br/pt/eu-faco-musica/Ranking/SitePages/rankingFiltro.aspx?cId=48&rId=956>

Lista das músicas mais tocadas nas rádios do Brasil de 2009 até 2016. Disponível no site oficial do produtor Dudu Borges. Disponível em: <http://www.duduborges.com.br/dudu-borges/>

Biografia de João Bosco & Vinícius. Disponível em: <http://www.jbev.com.br/index.php/biografia/>

Palestra de Sorocaba sobre o sucesso da música sertaneja em 2012. Disponível em: <http://universosertanejo.blogosfera.uol.com.br/2012/07/20/achava-que-o-luan-santana-seria-o-felipe-dylon-do-sertanejo-diz-sorocaba-em-palestra/>

Programa de avaliação seriada – PAS: Disponível em: http://www.cespe.unb.br/pas/arquivos/PAS12013_001_01.pdf

<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/dupla-munhoz-mariano-tem-camaro-amarelo-so-para-divulgar-hit-sertanejo-do-momento-6169555.html>

Canal oficial Maiara & Maraisa no Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/maiamaraisaoficial>.

Canal oficial Marília Mendonça no Youtube Disponível em: <https://www.youtube.com/user/mariliamendoncareal/about>.

Site Oficial Maiara & Maraisa. Disponível em: <http://www.mariliamendoncaoficial.com.br>.

Site Oficial Marília Mendonça. Disponível em: <http://www.maiaraemaraisa.com.br>.

UCB (*União Brasileira de Compositores*). Disponível em:
<<http://www.ubc.org.br/consulta>>.

Associação de música e artes do Brasil (ABRAMUS) Disponível em: <
<https://www.abramus.org.br/musica/musica-faq/12395/o-que-e-iswc/>>.

Candidato do Reality Show internacional *The Voice* Ucrânia participa cantando
Balada Boa de Gustavo Lima. Disponível em:

<<http://g1.globo.com/musica/noticia/2013/03/candidato-do-voice-da-ucrania-canta-tche-tcherere-veja-video.html>>. Acesso em: 20/12/2017.

Matéria especial do portal de jornalismo na internet da Rede Globo sobre a música sertaneja protagonizada por mulheres. 2016. Disponível em<
<http://especiais.g1.globo.com/musica/2016/o-ano-das-sertanejas/>>. Acesso em:
20/12/2017.

ENTREVISTAS

Entrevista de Tonico & Tinoco para a TV Cultura em 1973. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GlhVbkakb3k>>

Entrevista de José Rico concedida ao site “Diário da Região” em 2013. Disponível em: <<http://www.diariodaregiao.com.br/cidades/fim-de-uma-longa-estrada-para-jos%C3%A9-rico-1.15186>>.

Entrevista de Leandro & Leonardo para a revista Playboy. 11/1992. p. 28 e 32.

Entrevista Tião Carreiro em 1991 para a TV Cultura SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UPla9syszs6k>>.

Cantor Fiuk em entrevista à página oficial do produtor Dudu Borges no Facebook em 2015. Visto em: <https://www.facebook.com/duduborgesvip/videos/603688743068218/>.

Shelly Moreira em entrevista à página oficial do produtor Dudu Borges no Facebook em 2015. Visto em: <https://www.facebook.com/duduborgesvip/videos/603688743068218/>.

Dudu Borges em entrevista à sua própria página oficial no Facebook em 2015. Visto em: <https://www.facebook.com/duduborgesvip/videos/603688743068218/>

Entrevista com César Menotti & Fabiano no programa de Frente com Gabi. 11/10/2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dl6GC8pU7lo>

Bruninho (Bruninho e Davi) em entrevista à página oficial do produtor Dudu Borges no Facebook em 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/duduborgesvip/videos/603688743068218/>.

Entrevista com Pinocchio: “Ninguém aguenta mais o sertanejo do jeito que está”, admite ‘maestro’ Pinocchio, um dos criadores do estilo ‘universitário’. 2014. Disponível em: <http://vivamaringa.odiario.com/showsebaladas/2013/12/ninguem-aguenta-mais-o-sertanejo-do-jeito-que-esta-admite-maestro-pinocchio-um-dos-criadores-do-estilao-universitario/792103/>

Entrevista de João Bosco & Vinícius ao programa Backstage Vip de Dudu Borges na página oficial do produtor no Facebook em 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/duduborgesvip/videos/603688743068218/>

Entrevista de Bruno e Marrone ao programa Backstage Vip de Dudu Borges na página oficial do produtor no Facebook em 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/duduborgesvip/videos/603688743068218/>

Entrevista Luan Santana a Marília Gabriela, De frente com Gabi, SBT, 22/08/2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JoPL51PbzHg>

Entrevista Luan Santana a Marília Gabriela, De frente com Gabi, SBT, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9SfH5GD4vaY>

Luan Santana em entrevista ao canal do Youtube “Backstage Vip By Dudu do produtor Dudu Borges. Disponível em: <
<https://www.youtube.com/channel/UCgRwaPHLJEolHsAD6YmYxgg>>.

Entrevista da dupla Victor & Leo ao programa The Noite do SBT em 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ti_GpjhPrnQ

Entrevista Zezé di Camargo & Luciano ao G1. 2009 disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL847946-7085,00-O+SERTANEJO+UNIVERSITARIO+REPETIU+DE+ANO+DIZEM+ZEZE+DI+CAMARGO+E+LUCIANO.html>

Entrevista de Euler Coelho para o Jornal o Globo em 29/03/2010. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/nova-geracao-sertaneja-ocupa-espacos-de-elite-se-torna-hegemonica-no-mercado-fonografico-3032561>.

Bruno Caliman em entrevista ao Domingo Espetacular da TV Record: https://www.youtube.com/watch?v=KjQH_1Qdnpg

Paula Fernandes e Thaeme Mariotto em entrevista à revista Capricho. Disponível em: <https://capricho.abril.com.br/vida-real/as-vozes-do-feminejo-a-mulher-nao-e-a-coitadinha-sofredora>. Acesso em maio de 2017.

Programa profissão repórter <http://g1.globo.com/profissao-reporter/videos/t/integras/v/profissao-reporter-sertanejas-310517/5908932/>

Marília Mendonça e Maiara & Maraisa Programa The noite com Danilo Gentili <https://www.youtube.com/watch?v=3qKYLWld4q4>

Entrevista Caliman ao blognejo https://www.youtube.com/watch?v=XPXCMY_6L80
Declaração de Marciano sobre o Feminejo: <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/sou-fa-do-feminejo-diz-marciano-autor-lendario-de-classicos-do-sertanejo.ghtml>

Paula Fernandes se considera representante do Sertanejo: <https://g1.globo.com/musica/noticia/paula-fernandes-comenta-hits-do-feminejo-alguns-sao-para-maiores-de-18-anos.ghtml>

Marília Mendonça em entrevista ao programa Fantástico da Rede Globo. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vv4G7PBF1PI>>. Acesso em 20/12/2017.

Marília Mendonça em entrevista ao *The Noite*. SBT. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WPM3NaeJn1k>>. Acesso em 20/12/2017.

Maiara & Maraisa em entrevista ao blog *Blognejo*. 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=VCVJH7cWRLU>>. Acesso em: 20/12/2017.

Simone & Simaria em entrevista ao *Programa do Porchat* da TV Record. 2016.
Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=3BDu8AL6WV8>>. Acesso em:
20/12/2017.

Simone & Simaria em entrevista ao *Conversa com Bial* da Rede Globo. 2016.
Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/6006543/>>. Acesso em: 20/12/2017.

MÚSICAS

Barco de Papel (Reinaldo Queiroz/Pandiá/Marlipe)

Tristeza do Jeca (Angelino de Oliveira)

Disparada (Geraldo Vandré e Theo de Barros)

Cio da Terra (Milton Nascimento e Chico Buarque)

Bendito Seja o Mobral (Tonico, Tinoco e José Caetano Erba)

Estudante (Tonico e Ariston de Oliveira)

A Vaca já foi pro brejo (Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Vicente P. Machado)

Menino da porteira (Teddy Vieira / Luizinho)

Índia (José Asunción Flores e Manoel Ortiz Guerrero. Adaptada por José Fortuna)

Saudade de Minha Terra (Goiá e Belmonte)

O presidente e o Lavrador (Léo Canhoto)

O homem mau (Léo Canhoto)

Estrada da Vida (José Rico)

Pense em mim (Douglas Maio, José Ribeiro e Mário Soares)

Entre tapas e beijos (Nilton Lamas e Antônio Bueno)

I Swear/ Eu juro (Baker e Meyer. Adaptada Demian)

Sound of Silence/É por você que canto (Paul Simon. Adaptada Cilinha e João Viola)

Não aprendi dizer adeus (Joel Marques)

Ai se eu te pego! (Antonio Dyggs e Sharon Acioly)

Chora me Liga (Euler Coelho)

Escreve Aí (Luan Santana, Dudu Borges e Bruno Caliman)

Cê topa? (Luan Santana)

Domingo de Manhã (Bruno Caliman)

Coração Está em pedaços (Zezé di Camargo)

Sem medo de ser feliz (Zezé di Camargo)

Ô cara da rádio (Bruno Caliman e Sorocaba)

Camaro Amarelo (Bruno Caliman, Marcia Araújo, Marco Aurelio, Thiago Machado)

Balada Boa (Cassio Sampaio)

Bara Bara (Dorgival Dantas)

Jeito de Mato (Maurício Santinni e Paula Fernandes)

Mexidinho (Thallys Pacheco)

No dia do seu casamento (Juliano Tchula, Maraisa e Marília Mendonça)

Amante não tem Lar (Marília Mendonça e Juliano Tchula)

Infidel (Marília Mendonça)

50 Reais (Alex Torricelli, Bruno Mandioca, Maykow Melo, Naiara Azevedo, Waléria Leão)

CANTORES, COMPOSITORES E DUPLAS

Cristiano Araújo; Leandro; Cornélio Pires; Raul Torres; Capitão Furtado; Teddy Vieira; Inesita Barroso; Mandi & Sorocabinha; Tonico & Tinoco; Geraldo Vandrê; Tião Carreiro & Pardinho; Sérgio Reis; Léo Canhoto & Robertinho; Millionário & José Rico; Chitãozinho & Xororó; Leandro & Leonardo; Zezé di Camargo & Luciano; Michel Teló; João Bosco & Vinícius; César Menotti & Fabiano; Bruninho & Davi; Luan Santana; Gusttavo Lima; Victor & Leo; Jorge & Mateus; Fernando & Sorocaba; Maiara & Maraisa; João Neto & Frederico; Marília Mendonça; Nayara Azevedo; Simone & Simaria; Paula Matos; Lucas Lucco; Wesley Safadão; Dudu Borges; Maestro Pinocchio; Eduardo Pepatto. Daniel; Maurício Santinni; Roberta Miranda; Thaeme & Thiago; Zé Neto & Cristiano; Bruno Calliman; Paula Fernandes.

DISCOS CITADOS

Disco na "Beira da Tuia" Vol. 01. Tonico & Tinoco. Selo Caboclo - Continental. LPP 3.083. 1959

Disco "Sesquicentenário". Tonico & Tinoco. Continental. CSC-674. 1972

Disco "O Homem Mau". Léo Canhoto & Robertinho. Vol. 02. RCA 106.0020. 1969.

Disco "Leandro & Leonardo". Leandro & Leonardo. Vol 04. Chantecler. 1990.

Disco "João Bosco & Vinícius: Acústico no bar". João Bosco & Vinícius. Independente. 2002.

Disco "João Bosco & Vinícius". João Bosco & Vinícius. Pantanal. 2005.

Disco "Palavras de amor: ao vivo" César Menotti & Fabiano. Universal. 2005.

Disco: Maiara & Maraisa ao vivo em Goiânia. 2015. WorkShow. 70 min. (Som Livre 0578-9)

Disco: Marília Mendonça: Realidade. 2016. Workshow. 86 min. Som Livre (1627-9)

FILMES

Na Estrada da Vida, dirigido por Nelson Pereira dos Santos. 1984.

DVD “João Bosco & Vinícius”. Pantanal. 2005

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 3ª ed. Recife. FJN. São Paulo. Cortez, 2006.

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto**: música sertaneja e modernização brasileira. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2015

ANTUNES, Edvan. **De caipira ao universitário: a história do sucesso da música sertaneja**. Matrix. Ed. 01. 2012.

BAUMAN, Zygmunt. 2005. **Identidade**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

BERNARDELLI, Maria Madalena, 1992. **“Breve histórico da música caipira”**. São Paulo. Publicação Imprensa Oficial do Estado de São Paulo S/A-IMESP: 9.

BICUDO, Hélio Pereira. **Do esquadrão da morte aos justiceiros**. Edições Paulinas, 1988.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora**: música sertaneja e indústria cultural. Cia Ed. Nacional. São Paulo. 1977.

CALDAS, Waldenyr. **O que é música sertaneja**. Coleção primeiros passos. Brasiliense. São Paulo. 1999.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Violência, direitos e cidadania: relações paradoxais**. Cienc. Cult., São Paulo, v. 54, n. 1, June 2002 . Disponível em http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252002000100021&lng=en&nrm=iso>. acesso em 02 Nov. 2016.

CAIXETA, Schneider Pereira. **Agora eu fiquei doce: o discurso da autoestima no sertanejo universitário**. Dissertação de Mestrado em linguística e língua portuguesa, Universidade Estadual Paulista, Araraquara. 2016.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil**: Mito fundador e sociedade autoritária. 2000.

DUARTE, Geni Rosa. **Múltiplas Vozes no Ar: o rádio em São Paulo nos anos 30 e 40**. Tese de Doutorado em História, PUC-SP, São Paulo, 2000.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. N. 24. 2006

HALL, S. Notas sobre a desconstrução do “popular”; Para Allon White: metáforas de transformação. In: **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. (SOVIK, L. org.) Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.

MARTINO, Luís M. Sá. **Teoria da comunicação: ideias, conceitos e métodos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

MARTINS, José de Souza. 1974. “Viola quebrada”, in **Revista Debate & Crítica**. São Paulo, Editora HUCITEC Ltda, no. 4.

MARTINS, José de Souza. “*Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados*”, in **Capitalismo e Tradicionalismo - Estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil**. São Paulo, Pioneira, 1975

NAPOLITANO, Marcos. **História & música** – história cultural da música popular / Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. A construção de uma memória historiográfica. In: **A música brasileira na década de 1950**. REVISTA USP, São Paulo, n.87, p. 56-73, setembro/novembro 2010

NATTIEZ, Jean-Jacques. O desconforto da musicologia. In: *Per Musi – Revista acadêmica de Música*, Belo Horizonte, n. 11, 2005, 99. 5-18.

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

OLIVEIRA, Allan de Paula. *Brasil. Capital Asunción*. In: **TRANS-Revista Transcultural de Música**, 2013.

OLIVEIRA, Allan de Paula. **Miguilim foi pra cidade ser cantor**: Uma antropologia da música sertaneja. Tese. Florianópolis. 2009.

OLIVEIRA, Allan de Paula. *Monsanto's Sounds: Michel Teló e as novas dinâmicas e representações da música brasileira*. In: **IX Congresso IASPM - International Association for the Study of Popular Music**, 2015, Salvador. Anais do IX IASPM. São Paulo: Letra e Voz, 2014. v. 1.

PIRES, Cornélio, **Conversas ao Pé do Fogo**, IMESP, 1984. São Paulo: Tipografia Piratininga. 1921.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In **BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.) O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002. Pp. 123-140.

SANT’ANNA, Romildo. **A moda é viola**: ensaio do cantar caipira. São Paulo: Arte & Ciência; Marília, SP: Ed.UNIMAR. 2000.

SENA, Melly Fátima Goes e GOMES, Nataniel dos Santos. **Análise estilística do "sertanejo universitário"**. Revista Philologus, Ano 19, N° 55. Rio de Janeiro: CiFEFiL, jan./abr. 2013 – Suplemento. Disponível em:<http://www.filologia.org.br/revista/55supl/017.pdf>

SANTOS. Daniela Oliveira dos. **A música sertaneja é a que eu mais gosto! Um estudo sobre a construção do gosto a partir das relações entre jovens estudantes de Itumbiara-GO e o Sertanejo Universitário**. Dissertação de mestrado em Artes. UFU. Uberlândia. 2012.

TESSER, Paula. Mangue Beat: húmus cultural e social. In: **LOGOS 26- Comunicação e conflitos urbanos**, ano 14, 1º semestre, Rio de Janeiro, 2007, pp. 70-83.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: Da modinha ao tropicalismo. Art Editora. São Paulo. 1980

THOMPSON, E. P. Folclore e Antropologia Social. In: **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Campinas: UNICAMP, 2001

TONICO e TINOCO, **Da Beira da Tuia ao Teatro Municipal**. São Paulo: Ática, 1984.

WILLIAMS, Raymond. **La larga Revolución**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade na história e na literatura**. Trad. por Paulo Henrique de Britto. São Paulo; Cia das Letras, 1989, 439p.

ZAN, José Roberto. **(Des)Territorialização e novos hibridismos na música sertaneja**. Revista Sonora, Campinas, Editora da Unicamp, v. 1, n. 2 (1), 2008.

ZAN, José Roberto. **Música popular brasileira, indústria cultural e identidade**. Grupo de Trabalho no XIII Encontro da ANPPOM. In: Eccos Revista Científica, nº 1, vol.3, ano 001. São Paulo: Uninove, 2001.

ZAN, José Roberto. **Tradição e assimilação na música sertaneja**. (PDF).