

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ADRIELLY CAMPOS E ALMEIDA

**A HISTÓRIA DA MÚSICA SERTANEJA CONTADA
PELO FANTÁSTICO:** uma análise do Bem Sertanejo

GOIÂNIA
2018

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS
DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: ADRIELLY CAMPOS E ALMEIDA

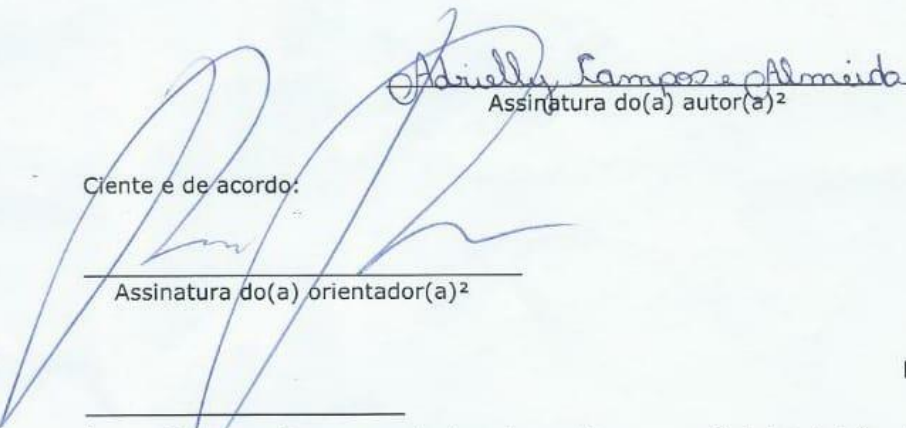
Título do trabalho: A HISTÓRIA DA MÚSICA SERTANEJA CONTADA PELO FANTÁSTICO: UMA ANÁLISE DO BEM SERTANEJO

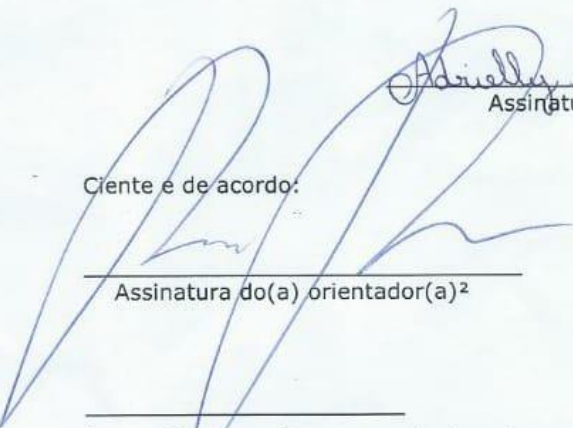
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ **SIM** ☐ **NÃO¹**

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) autor(a)²


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 08 / 05 / 2018

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

²A assinatura deve ser escaneada.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ADRIELLY CAMPOS E ALMEIDA

**A HISTÓRIA DA MÚSICA SERTANEJA CONTADA
PELO FANTÁSTICO:** uma análise do Bem Sertanejo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, nível Mestrado, da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação, Cultura e Cidadania

Linha de Pesquisa: Mídia e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Pavan

GOIÂNIA
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

ALMEIDA, Adrielly Campos e

A história da música sertaneja contada pelo Fantástico:
[manuscrito]: uma análise do Bem Sertanejo / Adrielly Campos e
Almeida. - 2018.
198 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Pavan.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Informação e Comunicação (FIC), Programa de Pós-
Graduação em Comunicação, Goiânia, 2018.
Bibliografia. Apêndice.

Inclui siglas, fotografias, abreviaturas, gráfico, lista de figuras.

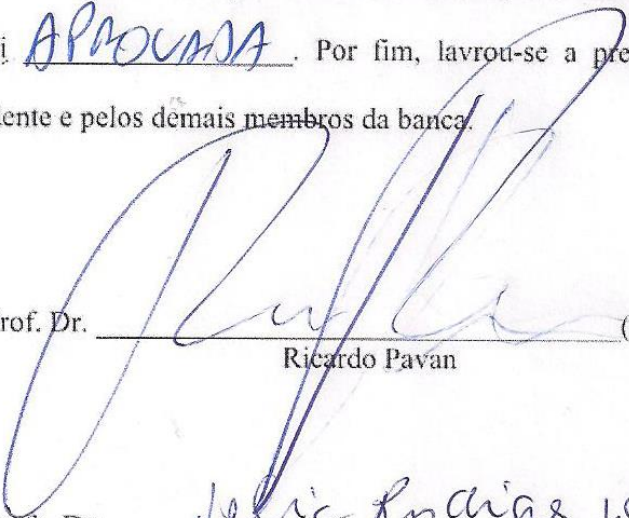
1. Bem Sertanejo. 2. Música Sertaneja. 3. Cultura popular. 4.
Sertanejo na TV Globo. 5. Estudos Culturais. I. Pavan, Ricardo, orient.
II. Título.

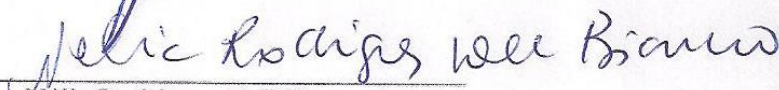
CDU 007

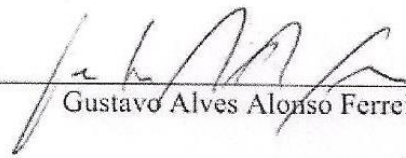
ATA 11/2018

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aos doze dias do mês de abril do ano de dois mil e dezoito, a partir das nove horas, via *webconferência*, no Centro de Eventos Professor Ricardo Freua Bufácil, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação de Mestrado de ADRIELLY CAMPOS E ALMEIDA, intitulada “**A HISTÓRIA DA MÚSICA SERTANEJA CONTADA PELO FANTÁSTICO: uma análise do Bem Sertanejo**”. A banca examinadora foi composta pelos professores doutores Ricardo Pavan (orientador/FIC/UFG), Nélia Rodrigues Del Bianco (FIC/UFG), Gustavo Alves Alonso Ferreira (PPGM/UFPE). Após a arguição, os membros da banca se reuniram em sessão secreta para concluir a avaliação e definir o parecer final da dissertação, que foi APROVADA. Por fim, lavrou-se a presente ata, que segue assinada pelo Presidente e pelos demais membros da banca.

Prof. Dr.  (Presidente)
Ricardo Pavan

Profª. Dra. 
Nélia Rodrigues Del Bianco

Prof. Dr. 
Gustavo Alves Alonso Ferreira

À Deus, dono de todo o conhecimento;
À minha família, que com dedicação trabalhou
para que eu não apenas chegasse até aqui, mas
para que eu possa ir até onde quiser;
Ao meu amado Marinho Júnior;
A todos que, de alguma maneira, fizeram parte
desse doloroso processo que é crescer;
À música sertaneja e aos que, assim como eu,
de alguma forma se encantaram por ela.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é uma forma de declarar publicamente que a vida é um caminho no qual não se anda sozinho. É reconhecer que cada conquista alcançada é resultado de um esforço coletivo. É entender que a vida é gradual por mais que seja composta de fases. É perceber que por mais que você seja o protagonista da sua história, ela também é perpassada por outros personagens que a completam. Agradecer é dar crédito para as pessoas que caminham com você. É entender que o mérito não é todo seu e que dividir as conquistas é mais gostoso. Assim meus sinceros agradecimentos a todos que de alguma maneira contribuíram para que essa pesquisa pudesse ser realizada. Portanto, deixo em destaque nomes que se mostraram imprescindíveis...

Deus que, com amor, zela por todos nós e permite que possamos experimentar o milagre da vida. Obrigada por, assim como em toda minha vida, cuidar de mim e me conceder além de tudo que é necessário, sabedoria, saúde, consolo e fé.

Meus pais, William e Ivani, que têm tentado contribuir diariamente para que eu possa ser uma pessoa melhor e que, juntamente com minha avó Maria Venâncio, foram essenciais para que eu pudesse crescer também intelectualmente. À base da minha educação está em vocês.

Layla, minha leitora oficial, obrigada por me ajudar em tudo que pôde, por livre e espontânea pressão. Espero que tenha aprendido coisas importantes para a sua vida, dividindo comigo as dificuldades da minha. Irmã é para essas coisas e está chegando também a sua vez e eu irei retribuir.

Marinho Júnior, amor da minha vida, obrigada por me ajudar nas mais diferentes missões, quase impossíveis, e por ter superado todas as minhas variações de humor e chatice extrema com o seu amor.

Yuri Manzi e Thaís Oliveira, muito obrigada por me incentivar a entrar no mestrado, pelos diversos bons conselhos e por me encorajar durante as dificuldades do percurso.

Suzane Gonçalves e Carol Evangelista, minhas caroneiras oficiais, vocês fizeram o caminho do mestrado ser menos doloroso, não apenas pela carona, mas também pela amizade.

Lidianne Porto, se tornou tão próxima que essa amizade não se encerra com a defesa, se estende para toda a vida. Espero que com menos aflição e madrugadas melhores dormidas.

Toda a turma do mestrado em Comunicação do ano de 2016, tanto das linhas de Mídia e Cidadania quanto Mídia e Cultura. Vocês foram a minha melhor turma acadêmica! Nominalmente, agradeço: Euripedes Júnior, Rodrigo Mendanha, Raphaela Ferro, Jordânia Bispo, Vivian Duarte, Carolina Pessoni e Mara Rúbia, que se mantiveram próximos e me deram

apoio em algum momento da estrada, mesmo que a linha de pesquisa tenha nos separado. E aos lindos da minha vida, que não deixaram o barco afundar e permanecem firmes e fortes na Mídia e Cultura, minha alegria por tê-los conhecido. Cada um de vocês foram essenciais para que eu pudesse chegar ao final do mestrado e pudesse concluir minha pesquisa. Mais uma vez, agradeço: Camila Di Assis, Juara Castro, Lidianne Porto, Mayllon Lyggon, Brenno Alves, Carolina Moura, Fabrícia Vilarinho, Francisco Barros, Suzane Gonçalves, Jonathan Diniz.

Jéssica Collado que revisou meu texto com tanto carinho, Lorraine Crispim, Lanaia Ítala, Frederico Duarte, Evelyn Rayani, Wilma Moraes, Danielly Costa, Amanda Mota, Mateus França, Annelise Vinhal, Tessa Lettieri, Vitor Gontijo, Yukie Kodoma, Natália Francesca, Sara Nunes, Theyllon Reis, Gabriel Turíbio, Eduarda Polonski, Kethllen, Maricélia, Kellyene Alves, Natyelle Vidiz, Nathyelle Ribeiro agradeço pela amizade e infinitas contribuições em leituras e considerações, conversas e posicionamentos. Vocês me ajudaram a refletir e desenvolver meu objeto de estudo.

Prof. Dr. Rodrigo Cássio, Prof. Dr. Claudomilsom Braga e Prof. Dr. Dalton Martins, obrigada pelos conselhos ao longo do mestrado.

Profa. Dra. Nélia Del Bianco, minha infinita gratidão a tudo que me ensinou e por todo o carinho e cuidado com que me orientou em metodologia de pesquisa. Sua disciplina voluntária foi um divisor de águas na minha investigação e seu apoio foi essencial. Obrigada também por aceitar participar da minha banca de qualificação e defesa e por todos os apontamentos para melhoria do meu trabalho.

Prof. Dr. Gustavo Alonso, muito obrigada por dividir comigo seu conhecimento sobre a música sertaneja durante nossas conversas, por aceitar meu convite de participar da banca de qualificação e defesa e por todas as considerações que trouxe à minha investigação.

Prof. Dr. Ricardo Pavan, obrigada por me escolher como orientanda e por me desafiar a fazer o melhor trabalho sempre. Você foi essencial para que eu chegasse até aqui!

Agradeço também à Capes pelo apoio a esta pesquisa. Sem ordem classificatória, agradeço a todos vocês! E se, por desventura, eu esqueci de citar alguém que sabe que fez parte, tanto quanto as pessoas que nomeei, peço que me perdoe e que saiba que em meu coração eu sou agradecida.

MICHEL TELÓ: *Eu queria fazer uma pergunta 'pro ceis'. O que é a música sertaneja'?*

CHITÃOZINHO: *A música sertaneja é a música do brasileiro.*

RICK: *Mas eu acho que uma sigla que cai muito bem pra música sertaneja é MPB: Música Popular Brasileira.*

XORORÓ: *Sem dúvida!*

CÉSAR MENOTTI: *Concordo plenamente!*

CANTORES AO FUNDO: *Essa discussão vai longe!*

MICHEL TELÓ: *E a história continua. Essa música continua. E nós vamos ficar aqui cantando modão e vai ter muito modão ainda pra galera!*

(MICHEL..., 2014, on-line).

RESUMO

O **Bem Sertanejo** é um quadro do *Fantástico* que se propõe a contar a história da música sertaneja. Michel Teló é o apresentador da série e convida o público a embarcar, juntamente com ele, em uma viagem que irá refazer o trajeto percorrido pelo gênero, desde às suas origens até os dias atuais, buscando entender como a música caipira se renova. Para isso, ele reuniu, em ambientes de seus respectivos cotidianos, um grupo de cantores sertanejos representantes de diferentes épocas e conversou com eles sobre as suas trajetórias de vida perpassando a própria história da música sertaneja. As conversas foram costuradas por informações apresentadas por Teló e pelos jornalistas do *Fantástico*, e complementadas por imagens de arquivo. Essa pesquisa objetivou navegar nessa viagem, sob o intuito de observar e analisar como a história da música sertaneja é contada atualmente por meio da série. Na bagagem, como fonte de informação e objeto de comparação, estavam os roteiros deixados pelos estudiosos que já percorreram esse caminho e, também, o aporte teórico dos Estudos Culturais, que auxiliaram a enxergar melhor as relações culturais que perpassam o gênero. Ao final da investigação, por meio de uma análise de conteúdo, pôde-se inferir que o **Bem Sertanejo** seguiu caminhos diferentes dos que haviam sido trilhados pelos autores tradicionais como Waldenyr Caldas (1977; 1987) e Rosa Nepomuceno (1999) e se aproximou do que foi traçado por Gustavo Alonso (2011; 2015a), porém sem, no entanto, problematizar os conflitos que envolvem o gênero e seus representantes. Desse modo, a história da música sertaneja contada pela série exibe um sentido de linearidade e continuidade entre os representantes e, especialmente, entre a ideia de tradição e modernidade que não reflete plenamente a realidade histórica do gênero, mas ajuda a ressignificá-lo. Ela também condiz com os entendimentos de Cultura, popular e massivo, propostos pelos Estudos Culturais, valorizando as práticas populares como modos de vida e, percebendo o consumo cultural como uma relação de reconhecimento e mediação, conforme destacaram Martín-Barbero (1997) e García-Canclini (2011; 1995).

Palavras-chave: Bem Sertanejo; Música Sertaneja; Cultura popular; Sertanejo na *TV Globo*, Estudos Culturais.

ABSTRACT

Bem Sertanejo is an attraction of the tv show “*Fantástico*” that proposes to tell the history of Brazilian country music. Michel Teló is the presenter of the series and invites the public to embark, along with him, on a journey that will retrace the path traveled by the genre, from its origins to the present day, trying to understand how the Brazilian country music is renewed. For this, he gathered, in environments of their respective daily lives, a group of Brazilian country music singers representing different times and talked with them about their life trajectories going through the history of the country music. The conversations were stitched together by information presented by Teló and the journalists of *Fantástico*, complemented by archive images. This research aimed to navigate this trip, in order to observe and analyze how the history of Brazilian country music is currently told through the series. In the baggage, as a source of information and object of comparison, were the itineraries left by the scholars who have already traveled along this path, and the theoretical contribution of Cultural Studies, which helped to understand better the cultural relations that permeate the genre. At the end of the investigation, through a content analysis, it was possible to infer that **Bem Sertanejo** followed different paths from those that had been traced by traditional authors like Waldenyr Caldas (1977, 1987) and Rosa Nepomuceno (1999) and approximated to what was traced by Gustavo Alonso (2011, 2015a), but without, however, problematizing the conflicts that involve the genre and its representatives. Thus the story of country music told by the series exhibits a sense of linearity and continuity between the representatives and especially between the idea of tradition and modernity that does not fully reflect the historical reality of the genre but helps to reframe it. It is also in line with popular and mass cultural understandings proposed by Cultural Studies, valuing popular practices as ways of life and, perceiving cultural consumption as a relation of recognition and mediation, as highlighted by Martín-Barbero (1997) and García -Canclini (2011, 1995).

Key Words: Bem Sertanejo; Brazilian Country Music; popular culture; Brazilian Country Music on *TV Globo*, Cultural studies.

LISTA DE QUADROS, GRÁFICOS E FIGURAS

Quadro 1 – Genealogia do disco na música caipira/sertaneja.....	52-53
Quadro 2 – Episódios do Bem Sertanejo.....	95-96
Quadro 3 - Time de personalidades que compõem o Bem Sertanejo	120-121
Quadro 4: Gravadoras as quais os participantes do Bem Sertanejo estão vinculados	122
Gráfico 1: Perfil do público consumidor do Fantástico	88
Gráfico 2: Características dos cenários que compõe o Bem Sertanejo	153
Figura 1: Sequência de vinheta de abertura Série Bem Sertanejo 1º e 2º temporada	93
Figura 2: Sequência de vinheta de abertura Série Bem Sertanejo 3º e 4º temporada	95
Figura 3: Michel Teló é capa da revista Época	113
Figura 4: Cenário principal da gravação do 1º Episódio da série	137
Figura 5: Cenário principal do 2º Episódio da série	137
Figura 6: Cenário principal do 3º Episódio da série	138-139
Figura 7: Cenários principais do 4º Episódio da série	140
Figura 8: Cenários principais do 5º Episódio	142
Figura 9: Cenários principais do 6º Episódio da série Bem Sertanejo.....	142-143
Figura 10: Cenários principais do 7º Episódio da série Bem Sertanejo.....	144
Figura 11: Principais cenários do 8º Episódio da série Bem Sertanejo	145-146
Figura 12: Principais cenários do 9º Episódio do Bem Sertanejo	147
Figura 13: Principais cenários do 10º Episódio do Bem Sertanejo	148
Figura 14: Cenários principais do 11º Episódio do Bem Sertanejo	149-150
Figura 15: Cenário principal do 12º Episódio do Bem Sertanejo	150
Figura 16: Cenários dos convidados especiais	151
Figura 17: Público canta ‘Evidencias’ durante o DVD ‘É do tamanho do nosso amor’ de Ch & X	159

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CCCS	Centro para os Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham (<i>Centre for Contemporary Cultural Studies</i>)
WEA	<i>Worker's Educational Association</i>
TV	Televisão
UFG	Universidade Federal de Goiás
ECAD	Escritório Central de Arrecadação e Distribuição
INCE	Instituto Nacional de Cinema Educativo
FM's	Frequência Modulada

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	ABORDAGENS TEÓRICAS PARA ANÁLISE DA MÚSICA SERTANEJA	17
2.1	OS ESTUDOS TRADICIONAIS E A NECESSIDADE DE ESTABELECEER OUTROS ÂNGULOS DE OBSERVAÇÃO.....	17
2.2	ABORDAGEM DA MÚSICA SERTANEJA A PARTIR DOS ESTUDOS CULTURAIS	23
2.2.1	O Conceito Ampliado de Cultura: Um Outro Olhar para as Práticas Populares.....	24
2.2.2	Repensando a Cultura Popular no Massivo.....	33
3	A COMPLEXA TRAJETÓRIA DA MÚSICA SERTANEJA.....	42
3.1	ASPECTOS HISTÓRICOS E CONCEITUAIS: O DEBATE ENTRE A MÚSICA CAIPIRA X MÚSICA SERTANEJA	42
3.2	A MÚSICA SERTANEJA E OS MEIOS MASSIVOS DE PRODUÇÃO: UM BREVE PANORAMA HISTÓRICO.....	49
3.2.1	Sem disco não tem música sertaneja.....	51
3.2.2	A música sertaneja no rádio: dos anos de ouro à decadência.....	53
3.2.3	Os artistas sertanejos na sétima arte: crise só se fizer parte da trama.....	58
3.2.4	Da decadência à televisão: os caminhos que levaram a música sertaneja ao boom dos anos 1990.....	60
3.2.5	A continuidade da música sertaneja nos anos 2000 e sua relação com a internet	64
4	O CAMINHO PARA O BEM SERTANEJO.....	70
4.1	O CONTEXTO DE INSERÇÃO DO BEM SERTANEJO NA TV GLOBO.....	70
4.1.1	A Rede Globo e a Música Sertaneja.....	71
4.1.1.1	<i>A música sertaneja começa a encontrar espaços na TV Globo.....</i>	<i>75</i>
4.1.1.2	<i>A música sertaneja conquista amplo espaço midiático na Rede Globo.....</i>	<i>78</i>
4.1.2	O Fantástico e o Bem Sertanejo.....	83
4.2	CARACTERÍSTICAS GERAIS DO BEM SERTANEJO.....	89
4.3	PERCURSOS METODOLÓGICOS PARA A ANÁLISE DO BEM SERTANEJO...	102

5	ANÁLISE EMPÍRICA: O BEM SERTANEJO E A HISTÓRIA DA MÚSICA SERTANEJA CONTADA PELO FANTÁSTICO	109
5.1	OS ELEMENTOS SIMBÓLICOS NA ESCOLHA DOS PERSONAGENS.....	109
5.1.1	O protagonismo de Michel Teló	110
5.1.2	Um time de grandes personalidades	119
5.1.3	As particularidades dos convidados especiais	129
5.2	OS CENÁRIOS NA CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA.....	134
5.2.1	Descrição dos cenários que compõe o Bem Sertanejo 2014	136
5.2.2	Cenários utilizados pelos convidados especiais	151
5.2.3	O que os cenários do Bem Sertanejo dizem sobre a música sertaneja	153
5.3	O BEM SERTANEJO E AS INFORMAÇÕES SOBRE MÚSICA SERTANEJA.....	156
5.3.1	A popularidade do gênero e de seus representantes (1ª temporada)	156
5.3.2	A popularidade do gênero e de seus representantes (2ª temporada)	163
5.3.3	Mudanças da música sertaneja ao longo dos anos e as delimitações de suas vertentes.....	168
5.3.3.1	<i>De Cornélio Pires a 'Fio de Cabelo' vários conflitos de gerações omissos</i>	<i>169</i>
5.3.3.2	<i>De 'Fio de cabelo' para o mundo sem abandonar as raízes.....</i>	<i>176</i>
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	183
	REFERÊNCIAS	188
	APÊNDICE A – MODELO DO ROTEIRO TRECHO DO 1º EPISÓDIO BEM SERTANEJO COM PARTICIPAÇÃO DE JORGE & MATEUS.....	198

1 INTRODUÇÃO

Em 2014, a história da música sertaneja ganhou uma nova versão. A série **Bem Sertanejo** se propôs a contá-la por meio de depoimentos de cantores representantes do gênero, em um documentário televisivo, que foi exibido em um quadro do *Fantástico: o Show da vida*¹ - ou apenas *Fantástico*, como a revista eletrônica dominical é chamada cotidianamente. A série estruturada em 19 episódios, foi exibida em quatro temporadas divididas em 2014 e em 2017. Nas duas primeiras temporadas que foram ao ar em 2014, foram reunidos trinta cantores de diferentes épocas e vertentes. Em ambientes do seu cotidiano eles receberam Michel Teló, o apresentador e proponente da série, e com ele conversaram sobre suas trajetórias de vida, falando, assim, da própria história da música sertaneja. A ideia, conforme declarou Teló no primeiro episódio, era refazer o caminho percorrido pelo gênero desde as suas origens até os dias atuais e entender como ele se renova. Imagens de arquivo e informações apresentadas pelos jornalistas do *Fantástico* ajudavam a complementar os depoimentos ilustrando-os e localizando-os em seus respectivos contextos sócio históricos.

Ao costurar esses elementos na edição, a série pôde construir sentidos sobre o que é a música sertaneja na atualidade, bem como eleger seus principais representantes e reafirmar o gênero com um dos mais consumidos do país, ao destacar, por exemplo, sua expansão geográfica e econômica. Números de vendas de discos, valores de cachês e público de shows se misturavam aos depoimentos dos cantores, retratando momentos de dificuldades durante o percurso que os levaram a posição de destaque que hoje ocupam na música sertaneja. Tudo isso em uma conversa descontraída e sem a formalidade do jornalismo, mas exibidos em um programa do horário nobre da maior emissora do país. Características que juntas podem falar sobre o valor cultural da música sertaneja na atualidade e, também, reconfigurar sua história.

Logo, a série se constitui no objeto de análise desta pesquisa, pois, acredita-se que, na conjuntura atual, ela atribui sentidos a música sertaneja que são caros à compreensão do lugar que o gênero ocupa na sociedade contemporânea. Para tanto, a problemática que guia a investigação é: como a história da música sertaneja é contada atualmente a partir da série **Bem Sertanejo**?

No intuito de obter respostas para esse problema de pesquisa tem-se como objetivo geral

¹ O 'Fantástico, o show da vida' é conhecido como a primeira revista eletrônica da televisão mundial. Veiculado, pela Rede Globo de televisão, desde 5 de agosto de 1973, vai ao ar semanalmente nas noites de domingos. Possui aproximadamente duas horas de duração e apresenta uma programação diversificada que varia entre jornalismo e entretenimento numa espécie de painel dinâmico do que é produzido pela emissora além de ser, também, um espaço de experimentação de linguagens e formatos.

saber, por meio da análise da série, como a história da música sertaneja é contada hoje. Os objetivos específicos são: indicar as estratégias utilizadas pela série para contar a história da música sertaneja; compreender como a série retrata os processos de industrialização, urbanização, modernização, midiaticização, massificação e hibridação, conceitos que permearam a história do gênero e que de alguma forma foram repensados pelos teóricos dos Estudos Culturais; objetiva-se também considerar se o **Bem Sertanejo** ajuda a explicar a importância que a música sertaneja adquiriu no contexto sociocultural contemporâneo e sua relação com o significado de cultura proposto pelos Estudos Culturais; observar como a relação entre o popular e o massivo, tradicional/moderno é apresentado pela série; e por fim identificar como todos esses elementos juntos são capazes de atribuir sentidos à música sertaneja na contemporaneidade, bem como inferir sobre quais são esses sentidos.

Para realizar essa pesquisa é importante perceber as nuances que envolve o contar dessa história atualmente, e para isso é necessário compreender como ela foi contada em outros momentos. Autores como Waldenyr Caldas (1977; 1987) e Rosa Nepomuceno (1999) tematizaram sobre as transformações da música sertaneja, mas a observaram a partir de uma perspectiva crítica. Assim, amparados pelo entendimento de cultura clássico ou simbólico, eles não podiam vislumbrar autenticidade nas práticas populares, que haviam se inserido na Indústria Cultural. Dessa maneira, as transformações da música sertaneja, seu processo de industrialização, popularização, midiaticização e massificação foram percebidos por esses autores como degradação cultural e alienação. De modo que a história da música sertaneja contada por eles reflete esse ponto de vista, como se verá ao longo da pesquisa.

Contudo, a situação sociocultural contemporânea é distinta do período em que essas investigações foram escritas. No âmbito científico, outra vertente teórica instigou o pensamento sobre as práticas populares e estabeleceu novos ângulos a respeito de sua análise. Autores como Martín-Barbero (1997) e García-Canclini (2011), incentivados pelo entendimento de cultura proposto por teóricos como Raymond Williams (1969), repensaram o consumo cultural a partir da percepção do entendimento hegemônico de poder. As contribuições que os pesquisadores apresentam ao pensamento científico oferece outras maneiras de reler a história da música sertaneja, permitindo que ela seja compreendida como uma forma de cultura, que une massivo e popular sem deixar de lado o sentido de autenticidade. Acredita-se que o **Bem Sertanejo** é construído tendo como base essa percepção promovida pelos representantes dos Estudos Culturais, tanto pelos pioneiros britânicos quanto pelos autores que a apropriaram para o cenário cultural latino-americano.

A disposição dessas considerações, para que a análise pudesse ser efetivada, foi

necessário estabelecer uma linha de pensamento que a tornasse propícia. Assim, após esta introdução, que se constitui no primeiro capítulo da dissertação e tem como objetivo apresentar um breve resumo do desenvolvimento desta investigação, foi apresentado no capítulo 2 a necessidade de olhar a música sertaneja a partir de outras perspectivas e destacou-se os motivos pelos quais os Estudos Culturais pareciam convenientes. Em seguida, foram apresentadas as mudanças teóricas promovidas pelos autores dos Estudos Culturais em relação à percepção de conceitos como o de cultura, popular e massivo. Esses termos foram historicizados de forma que o movimento de gestação de cada um deles pudesse ser melhor compreendido, visando a percepção deles em relação a história da música sertaneja.

Nessa construção teórica foram utilizadas obras dos autores fundadores dos Estudos Culturais britânicos, como Raymond Williams (1969) e Stuart Hall (2003), bem como autores que discutem essas obras, como Escosteguy (2009; 2010), Mattelart e Neveu (2004), e Maria Cevasco (2003). No contexto latino-americano, recorreu-se ao pensamento de Martín-Barbero (1997) e García-Canclini (1995; 2011). Somados a eles ainda estão as reflexões deixadas por John Thompson (2007; 2014) teórico norte americano filiado a Universidade de Cambridge que apresenta em suas obras uma tendência culturalista de viés sociológico que é valiosa para a investigação.

Na sequência, durante o terceiro capítulo, com a utilização da pesquisa bibliográfica objetiva-se traçar o contexto histórico de formação e consolidação da música sertaneja desde os primórdios até os dias atuais, pontuando sobre a participação do gênero nos processos de modernização do país como a urbanização, por exemplo, e a inserção desse estilo musical nos meios de comunicação de massa. Nesse capítulo também é apresentado elementos que configuraram a disputa entre a noção de música caipira e música sertaneja que envolve a história do gênero. O texto elaborado a partir dessa investigação bibliográfica associa-se à análise empírica do **Bem Sertanejo**, seguindo a trajetória de investigação proposta por Nísia do Rosário que argumenta que “o apoio e a inter-relação com a pesquisa bibliográfica é relevante, tanto como fonte de informações e dados já elaborados e estudados -e, portanto, reconhecidos – quanto como indicador e/ou conformador do percurso metodológico de análise” (ROSÁRIO, 2006, p. 44).

Nessa etapa, foram consultadas obras de autores que tematizaram sobre a música sertaneja e lançaram suas pesquisas em diferentes momentos e contextos sociais e políticos. O intuito com essa atitude é o de ampliar as perspectivas da própria bibliografia existente sobre o assunto. Entre os autores utilizados estão Antonio Candido (2010), Waldenyr Caldas (1977; 1987) e Rosa Nepomuceno (1999). Com pensamento tradicional, eles são fontes de informação histórica, mas sua leitura política da música sertaneja é contestada por essa investigação a partir

do olhar dos Estudos Culturais. Edvan Antunes (2012), Márcio Costa (2015) e Gustavo Alonso (2011; 2015a) são autores contemporâneos que têm refletido sobre o gênero e suas novas configurações e, influenciam, o pensamento aqui desenvolvido.

O capítulo quatro apresenta o contexto de inserção do **Bem Sertanejo** na *Rede Globo* de televisão, falando sobre a relação desta com a música sertaneja e, também, sobre o cenário que envolve a inserção da série no *Fantástico*. Nesse capítulo também é realizada uma apresentação geral da série, exibindo a temática dos episódios, diferenciando as temporadas e comentando sobre a origem da mesma. Além dos autores já citados, auxiliaram nessa construção contextual as investigações de Araújo (2002), Borelli et al (2000), Toledo (2010), Sobrinho (2011) e, também, dados disponibilizados pelo *Memória Globo* ² (2013)³.

No último tópico do capítulo 4 é apresentado o percurso metodológico de análise do **Bem Sertanejo**. O método utilizado para a realização da investigação foi a análise de conteúdo, sendo que para sua implementação foram seguidos apontamentos de Laurence Bardin (2010) e Laville e Dionne (1999). O recorte do *corpus* foi estabelecido pela análise das duas primeiras temporadas da série exibidas em 2014. As categorias de análise são os personagens, os cenários e as informações apresentadas pela série sobre a popularidade, expansão e delimitação do gênero.

Durante o capítulo cinco apresenta-se a análise propriamente dita. Cada categoria é avaliada conforme a indicação do percurso metodológico. Os resultados obtidos são descritos e comparados com os entendimentos de cultura, popular e massivo apresentados pelos teóricos dos Estudos Culturais e contrastadas com o pensamento tradicional, que tematizou sobre a música sertaneja a fim de inferir sobre quais os sentidos que são atribuídos ao gênero por meio da série.

Ao final da investigação infere-se que a história da música sertaneja contada pelo *Fantástico* é desenvolvida a partir da noção ampliada de cultura. Michel Teló promove, por meio da série, a ideia de popularidade não só do gênero, mas de seus representantes, exibindo-os como pessoas que conquistaram sucesso, portanto, símbolos para a sociedade que também sonha alcançar esses objetivos. A história da música sertaneja também é contada com uma ideia de linearidade, que contradiz com os conflitos que marcaram o gênero conforme se verificou na pesquisa bibliográfica.

²Memória Globo é um portal da Globo, lançado em 2008, que “tem como proposta fornecer a pesquisadores, estudantes, jornalistas e telespectadores em geral conteúdos audiovisuais e textuais sobre os programas, coberturas e profissionais da Globo”, segundo informações do próprio site.

³ Para auxiliar, especialmente, na construção desse capítulo e na parte de análise da série, André Piunti, que assinou como roteirista e foi responsável pelo conteúdo histórico do Bem Sertanejo, Michel Teló, os produtores responsáveis pela série e a própria área da Rede Globo responsável pela assistência aos pesquisadores foram procurados com o intuito de que pudessem contribuir com este estudo com informações que viessem a enriquecer essa investigação, contudo, não houve retorno.

2 ABORDAGENS TEÓRICAS PARA ANÁLISE DA MÚSICA SERTANEJA

A música sertaneja se tornou ao longo dos anos uma prática cultural amplamente consumida. Diante dessa realidade qual a melhor maneira de observá-la? A maioria dos estudos sobre o tema foram escritos levando em consideração as concepções desenvolvidas por Adorno e Horkheimer (2000) sobre a atuação da Indústria Cultural⁴, logo se amparavam nas bases teóricas da Escola de Frankfurt e seu entendimento de cultura, popular e massivo. Essa investigação propõe olhar a música sertaneja a partir dos Estudos Culturais, adotando os entendimentos desta outra base teórica a respeito desses mesmos aspectos. É sobre essa mudança de perspectiva que trata esse capítulo. Destacando em um primeiro momento a necessidade de ampliar o olhar sobre a música sertaneja e em seguida desvelando as implicações que a adoção dos Estudos Culturais oferece para a análise desse objeto a partir da releitura dos conceitos básicos como o de Cultura, popular e massivo.

2.1 OS ESTUDOS TRADICIONAIS E A NECESSIDADE DE ESTABELECEER OUTROS ÂNGULOS DE OBSERVAÇÃO

Não é de hoje que a música sertaneja é apropriada como objeto de investigação na academia. Existe uma tradição de estudos que tematizaram a respeito do gênero, especialmente a partir da década de 1970, que se tornou responsável, em parte, pela consolidação da ideia de que a música sertaneja é um produto cultural de mal gosto e alienante. Isso porque, as pesquisas desenvolvidas por autores como Antonio Candido (2010), José Martins (1975), Waldenyr Caldas (1977, 1987) e Rosa Nepomuceno (1999)⁵, tratando diretamente sobre a música

⁴De acordo com Thompson (2007), foram os frankfurtianos, os primeiros a atribuir centralidade aos meios de comunicação de massa no processo de transmissão cultural. Eles perceberam que os veículos de comunicação atuavam como importantes canais da ideologia e que as formas culturais eram apropriadas pela comunicação de massa num processo contínuo de mercantilização da cultura, o que Adorno e Horkheimer (2000) chamaram de “Indústria Cultural”. Para Adorno e Horkheimer (2000), a própria cultura em seu sentido clássico, que remete ao “cultivo da mente”, estava enredada pelo processo de mercantilização cultural que degradava o valor crítico das obras de arte e atrofiava o poder de revolução da classe operária ao desviá-la da capacidade de pensar racionalmente a realidade. Nesse contexto, os meios de comunicação de massa foram associados como importantes transmissores da ideologia dominante e passaram a ser alvo principal da crítica da teoria social frankfurtiana, visto que seriam fonte de consumo irrefletido por parte de uma recepção supostamente alienada.

⁵Antonio Candido é responsável por sistematizar o conceito de “caipira” na academia ao analisar sociologicamente o modo de vida do homem do campo e seu mundo destruído pelo progresso de forma romantizada em sua obra “Parceiros do Rio Bonito” lançada em 1964. Essa obra serviu de inspiração para outros autores dentre eles José Martins e Waldenyr Caldas, ambos uspianos que escreveram suas obras sob influência do contexto sócio-político da esquerda revolucionária da década de 1970. O primeiro tratava sociologicamente dos dilemas da reforma agrária e tematizou sobre a música sertaneja tratando-a como degradação da cultura caipira em “Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados” no livro “Capitalismo e Tradicionalismo” lançado em 1975. O segundo elaborou duas obras principais com a temática sertaneja “Acorde na aurora: música sertaneja e Indústria Cultural” de (1977) e “O que é a música sertaneja” de 1987. Sua análise estava ancorada num questionamento à ditadura militar e à aspectos da industrialização do país pensada a partir do viés teórico crítico segundo o qual a cultura seria transformada em mercadoria pela Indústria Cultural, alienando o proletariado e desviando-o da consciência

sertaneja ou abordando a destruição do modo de vida do homem do campo supostamente ocasionadas pelos processos de modernização e industrialização do país, estavam sustentadas por uma análise de viés ideológico marxista de origem frankfurtiana. A partir desta perspectiva, eles compreendiam a inserção da música sertaneja pela Indústria Cultural como processos de massificação, e, portanto, de degradação cultural.

Esses autores se dividiam em duas tendências de pensamento: a primeira era romântica em relação à cultura caipira e entendia a modernização, industrialização e massificação da música sertaneja como um fator de destruição da verdadeira cultura do homem do campo e das práticas sociais que estavam associadas ao consumo musical nesse ambiente. A segunda, ilustrada, via esses mesmos processos como fator de alienação da classe trabalhadora em função da ideologia dominante. Embora aparentemente opostas essas duas tendências de pensamento se complementaram na crítica às modificações da música sertaneja segundo refletiu Gustavo Alonso:

Grande parte dessas formulações surgiram nos trabalhos da USP, em livros de Antonio Candido, José Carlos Martins, Waldenyr Caldas, Francisco Weffort e Otavio Ianni e foram compartilhadas por intelectuais e mídia e pelas classes médias e altas das grandes cidades. Durante muito tempo estes grupos embasados com ideias condenatórias recusou-se a ver na música sertaneja uma tradição popular de fato. (ALONSO, 2011, p.2).

Em decorrência desses estudos surgiu a ideia de que havia uma “verdadeira” música do homem do campo, a música caipira. Esta, entendida como essencialmente pura, deveria ser preservada dos processos de urbanização, massificação, modernização, industrialização e hibridação nos quais o cancionário interiorano havia se inserido desde que passou a fazer parte da Indústria Cultural. Foi nesse sentido que Caldas (1977, p. 19-20) estabeleceu a distinção entre a música caipira e a música sertaneja dizendo que a primeira “se prende muito mais ao folclore paulista, nada tendo a ver com a música sertaneja produzida atualmente no meio urbano-industrial”.

Márcio Costa (2015), autor contemporâneo, contradiz esse posicionamento de Caldas (1977) afirmando que “a música sertaneja nasce exatamente a partir da fusão da cultura proveniente do ambiente rural com a indústria da música gravada” (COSTA, 2015, p. 19). Nessa

de classe e do seu papel revolucionário. Nesse contexto, as análises de Caldas (1977; 1987) retratavam a música sertaneja como degradação cultural em oposição à autêntica cultura popular representada pela música caipira. A obra de Rosa Nepomuceno (1990) segue na mesma linha reforçando a divisão entre música sertaneja e música caipira e as características comerciais da primeira, mas avança o relato histórico até final da década de 1990 deslocando o aspecto pejorativo da música sertaneja para as canções e artistas do sertanejo romântico do final da década de 1980 e década de 1990, tomando como tradição ou “caipira” as canções produzidas até meados da década de 1970.

mesma direção, Alonso (2015a) complementa que com o passar dos anos, a distinção entre música caipira e música sertaneja tão enfatizada pelos teóricos tradicionais e amparadas, principalmente, em questões temáticas e melódicas se tornou demasiadamente volúvel:

[...] a distinção estanque entre caipiras e sertanejos foi uma construção apurada no sentido de diferenciar artistas do campo considerados legítimos e ilegítimos. Mas, se os sertanejos eram românticos, os caipiras também cantaram o melodrama. Se os sertanejos foram conservadores em vários momentos, caipiras como Tônico & Tinoco foram apologistas em tempo integral do regime ditatorial. A distinção, embora respondesse a questões estéticas, era sobretudo fruto de partidarismos ideológicos, políticos e teóricos. Equivocada, porém bem disseminada, essa concepção fundamentou o discurso contra a música sertaneja (ALONSO, 2015a, p. 177).

Logo, em seus estudos, Alonso (2015a) e Costa (2015) entendem que as modificações da música sertaneja, criticadas pelos autores tradicionais, podem refletir as próprias transformações que moldaram a sociedade brasileira durante o século XX e começo do século XXI. Por isso, Costa (2015, p. 81) definiu que a música sertaneja é “aquela inspirada na música caipira, que passou a ser reproduzida no âmbito das gravadoras, ganhou circulação tanto no ambiente urbano quanto no ambiente rural, e é constantemente e explicitamente modificada pelas influências recebidas de outros gêneros musicais”. Olhar por esse ângulo ajuda a explicar a importância que o gênero adquiriu no contexto sociocultural contemporâneo.

A esse respeito é válido observar que os dados oferecidos pelas pesquisas de monitoramento de consumo musical no Brasil indicam que a música sertaneja é o gênero mais ouvido no país. O estilo domina diversos rankings de exibição pública de música monitorada pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad)⁶, dentre eles o segmento de “música ao vivo”, que em 2016 registrou o número de 11 canções sertanejas entre as 20 canções mais tocadas em bares, restaurantes, hotéis e clubes, e o segmento de “casas de diversão”, no qual 16 das 20 mais executadas pertencem ao gênero (ECAD, [2018]).

Essa preponderância da música sertaneja na vida cultural do brasileiro também é evidenciada pela pesquisa *Tribos Musicais* 2013 realizada pelo IBOPE Média e divulgada por Magalhães e Sawaia ([2013]), que declarou um crescimento constante no consumo de música sertaneja entre os anos de 2007 e 2012. Neste período, o ritmo que já era hegemônico passou dos 50% para 58% da preferência musical dos ouvintes de rádio. Em 2014, a tendência de expansão foi mantida conforme dados da Empresa Crowley Broadcast Analysis Brasil, obtidos

⁶ Ecad é uma instituição privada criada por lei que administra a arrecadação e distribuição dos direitos autorais de execução pública musical.

pela *Folha de S. Paulo* e pelo G1, os quais afirmam que 59 das 100 músicas mais tocadas nas rádios eram sertanejas (MÚSICAS MAIS TOCADAS, 2014). Número que subiu para 74 em 2015 e continuou crescendo em 2016, atingindo a faixa de 90 canções (DAS..., 2016; ALEX, 2017).

A hegemonia da música sertaneja no consumo musical dos brasileiros também pode ser identificada na internet quando se observa os índices de *downloads* das plataformas de *streaming* e a quantidade de seguidores e visualizações que os artistas representantes do sertanejo possuem nas redes sociais. Soares (2017) destacou que em 2017 no top 10 dos artistas mais ouvidos no *Spotify* sete eram sertanejos. Hegemonia que permaneceu em relação aos álbuns mais ouvidos, sendo que dos dez mais, oito também são do gênero.

Todos esses índices apresentados a título de ilustração, estabelecem um diálogo com a participação desses cantores em programas televisivos e anúncios publicitários, não apenas como artistas, mas como personalidades. Tudo isso sem falar da quantidade de shows sertanejos que são realizados nos diversos lugares do país tanto em arenas com capacidade para grandes públicos quanto nos bares e boates espalhados em regiões nobres e periféricas das cidades, indicando que atualmente o gênero transpõe algumas fronteiras sociais, geográficas e econômicas.

Todas essas inserções socioculturais da música sertaneja apontam para o fato de que a realidade atual do gênero é muito distinta do contexto histórico-social no qual os estudos tradicionais foram escritos. Caldas (1987), por exemplo, ao descrever os consumidores de música sertaneja argumentou que o gênero tinha penetração periférica e era consumido por um público majoritariamente composto pelo proletariado: “são em sua maioria, agricultores, operários, empregadas domésticas, motoristas, vigias, pedreiros, enfim, grande parte da população realmente assalariada” (CALDAS, 1987, p.78). No entanto, atualmente a música sertaneja encontra espaço nas diversas camadas sociais, ainda que seu consumo seja preponderante entre a classe C, conforme destaca Magalhães e Sawaia ([2013]) na pesquisa *Tribos Musicais* 2013.

De modo que, mesmo que os autores tradicionais sejam essenciais como fontes de informação histórica acerca da música sertaneja, é necessário refletir sobre o que eles escreveram, buscando distinguir os aspectos históricos de seus posicionamentos ideológicos. A distinção por eles estabelecida entre música caipira e música sertaneja é um ponto crucial nesse aspecto, pois ela foi sustentada a partir da defesa de um ideal de cultura que estava relacionado ou à concepção clássica antropológica por parte dos autores românticos ou à concepção clássica sociológica por parte dos autores ilustrados. No entanto ambas as visões eram deterministas e

só podiam vislumbrar os processos de massificação da música sertaneja como fator de degradação cultural.

Contrapondo a essas perspectivas tradicionais, a análise da música sertaneja pode ser sustentada pelo entendimento de popular e massivo defendido por Martín-Barbero (1997) e García-Canclini (2011). Estes teóricos argumentam que seria impossível distinguir aquilo que é puramente massivo e o que é puramente popular, já que as práticas culturais estão permeadas por intensos processos de hibridação. Conforme destacou Martín-Barbero (1997, p. 309):

Continuar pensando o massivo como algo puramente exterior ao popular – como algo que só faz parasitar, fagocitar, vampirizar – só é possível, hoje, a partir de duas posições. Ou a partir da posição dos folcloristas, cuja missão é preservar o autêntico, cujo paradigma continua a ser rural e para os quais toda mudança é desagregação, isto é, deformação de uma forma voltada para sua pureza original. Ou a partir de uma concepção da dominação social que não pode pensar o que produzem as classes populares senão em termos de reação às induções da classe dominante.

Esse pensamento de Martín-Barbero (1997), quando aplicado a análise da música sertaneja, reforça a necessidade de uma mudança na maneira de entender os processos de massificação que envolvem o gênero. Logo, discursos tradicionalistas como o de Caldas (1977, 1987) e Nepomuceno (1999) que tratam a massificação do estilo simplesmente como processos de degradação cultural precisam ser revistos. É nesta direção que essa pesquisa segue, contrapondo-se ao posicionamento tradicional que existe nos estudos de música sertaneja elaborados sob o viés da teoria crítica e adotando a perspectiva teórica dos Estudos Culturais para fazer outra leitura das transformações que fizeram parte da história do gênero e sua inserção nos meios massivos de produção.

A releitura das transformações da música sertaneja se efetiva a partir da adoção do entendimento ampliado de cultura que é proposto pelos Estudos Culturais e, também pela percepção do consumo como um espaço de cultura, defendido pelos autores latino-americanos. Segundo argumenta Martín-Barbero (1997), as formas de consumo não falam necessariamente de alienação, manipulação e passividade, mas também dizem a respeito daquilo que faz parte do cotidiano da sociedade, do seu modo de pensar e ver o mundo. “Daí a grande necessidade de uma concepção não-reprodutivista nem culturalista do consumo, capaz de oferecer um marco para as investigações da comunicação/cultura a partir do popular” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 289-290).

Todavia, é válido ponderar que Adorno e Horkheimer (2000) tinham suas razões quando defendiam que as produções da Indústria Cultural eram caracterizadas pelo interesse de lucro. O problema do pensamento deles e de seus seguidores, dentre eles os autores tradicionais que escreveram sobre a música sertaneja, era desconsiderar o aspecto social que envolvia o consumo. Desse modo, observa-se que de fato existe nos produtos da Indústria Cultural o aspecto do lucro, mas não somente ele. Assim, da mesma forma que não é possível admitir que a inserção da música sertaneja na Indústria Cultural corresponda, exclusivamente, a um processo de degradação cultural, não se pode negar a existência de aspectos econômicos nessa inserção. A esse respeito vale destacar a fala de Michel Teló no 8º episódio da série **Bem Sertanejo** que foi ao ar em 19/10/2014, no qual ele afirma: “apenas os dez principais artistas sertanejos movimentam mais de R\$ 300 milhões por ano no mercado do *showbiz* no Brasil”.

Isto posto, é possível cogitar que os autores tradicionalistas tinham suas razões quando defendiam que a inserção da música sertaneja no contexto industrial representava um processo de industrialização da cultura. Tanto Caldas (1977, 1987) quanto Rosa Nepomuceno (1999) tratam desse aspecto. O primeiro afirma: “esta é a missão da indústria cultural na sociedade capitalista: transformar a arte, ou a pretensa arte, numa indústria de entretenimento” (CALDAS, 1977, p.63), e a segunda complementa: “a música sertaneja deixara de ser simplesmente arte, expressão da alma do povo, para se transformar numa indústria gigante, sustentada por vendagens astronômicas e capazes de recompensar os vencedores com muito dinheiro e fama” (NEPOMUCENO, 1999, p.22). Logo, sustentados por essas percepções que se amparavam em uma visão ideológica do poder, esses autores não puderam perceber que a industrialização da cultura também falava sobre mediação e reconhecimento.

Ao decidir adotar a perspectiva teórica dos Estudos Culturais para ler a história da música sertaneja esta investigação não nega que a inserção do gênero no contexto industrial está envolvida por questões econômicas, mas se apropria do fato de que esses estudos são capazes de entender a inserção das práticas populares no contexto industrial como forma de cultura. Segundo Matellart e Neveu (2004) isso só foi possível porque os Estudos Culturais realizaram uma tríplice ultrapassagem em relação ao pensamento vigente:

A ultrapassagem de um estruturalismo limitado a herméticos exercícios de decodificação de textos. Via Gramsci, a ultrapassagem das versões mecanicistas da ideologia no marxismo. A ultrapassagem da sociologia funcionalista norte-americana da mídia: contra o mecanismo do modelo estímulo-resposta, se desenha uma atenção às repercussões ideológicas da mídia, às respostas dinâmicas dos públicos. (MATTELART; NEVEU, 2004, p. 92 - 93).

Nesse sentido, a adoção da perspectiva culturalista é valiosa para esta investigação, porque os Estudos Culturais surgem como outra maneira de perceber a cultura na sociedade moderna⁷. As obras são caracterizadas pela capacidade de olhar os fenômenos sociais para além de uma divisão de classes e das práticas sociais entre “alta” e “baixa” cultura. Esse campo de investigação busca compreender os processos que moldaram a sociedade moderna após a Revolução Industrial e percebe a cultura como um aspecto chave para a percepção dessa nova sociedade que não pode estar limitada a uma problemática de razão, como algo afastado da realidade, porque ela precisa e está em constante diálogo com a sociedade e seu modo de vida. Eles fornecem novas ferramentas para a análise dos produtos culturais frutos dos processos de modernização, industrialização e massificação, o que corrobora com o objetivo desta pesquisa em analisar como a história da música sertaneja é contada atualmente, por meio do **Bem Sertanejo**, pois a história do gênero também está permeada por esses processos. Logo se faz necessário conhecer melhor os Estudos Culturais e o olhar que ele oferece.

2.2 A ABORDAGEM DA MÚSICA SERTANEJA A PARTIR DOS ESTUDOS CULTURAIS

A opção pelos Estudos Culturais como a perspectiva teórica que auxilia na leitura da música sertaneja como uma prática cultural exige uma maior clareza sobre os conceitos básicos que essa vertente reformula. Para tanto, adota-se uma recomendação de Martín-Barbero (1997). Ele defende que é necessário historicizar os conceitos básicos envolvidos na análise, pois essa ação propicia ter acesso aos combates, conflitos e lutas que atravessam os discursos e as coisas

⁷ A criação do Centro para os Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham (CCCS), em 1963, é tida como um marco fundador dos Estudos Culturais. Sua base teórica foi sustentada pela necessidade de estudar e compreender os processos simbólicos desenvolvidos pelas classes populares inglesas no pós-guerra, difundidas em três obras básicas: ‘Os usos da alfabetização’ de Richard Hoggart lançada em 1957, ‘Cultura e Sociedade’ de Raymond Williams publicada em 1958 e ‘A formação da classe operária inglesa’ de Edward Thompson em 1963⁷ (ECOSTEGUY, 2010; CARVALHO, 2006). Segundo Escosteguy (2010, p. 27-28) “o primeiro é em parte autobiográfico e em parte história cultural do meio do século XX. O segundo constrói um histórico do conceito de cultura, culminando com a ideia de que a ‘cultura comum ou ordinária’ pode ser vista como um modo de vida em condições de igualdade de existência com o mundo das Artes, Literatura e Música. E o terceiro reconstrói uma parte da história da sociedade inglesa de um ponto de vista particular – a história ‘dos de baixo’”. Essas obras teriam se originado, segundo Cevasco (2003), por meio do contato desses autores com o trabalho de Educação de adultos, desenvolvido na *Worker’s Educational Association* (WEA) onde Raymond Williams e Richard Hoggart haviam sido professores. De acordo com a autora, Williams acreditava que era necessário promover o entendimento de que a relação entre a cultura e a sociedade defendida pelos Estudos Culturais surgiu de uma conscientização política que nasceu no trabalho com os operários, na vivência com as classes populares e na proximidade com essa realidade. A partir dessa relação com as classes populares e minorias os fundadores dos Estudos Culturais⁷ perceberam a necessidade de estudar as práticas populares e valorizá-las na academia. Stuart Hall que passou a dirigir o CCCS a partir de 1968 também compactuava com esse pensamento e reforçou-o nos estudos desenvolvidos no centro.

e possibilita descobrir o movimento de gestação dos significados e referências a eles atribuídos. Assim, de acordo com Martín-Barbero:

Fazer história dos processos implica fazer história das categorias com que analisamos e das palavras com que os nomeamos. Lenta mais irreversivelmente viemos aprendendo que o discurso não é um mero instrumento passivo da construção do sentido que tomam os processos sociais, as estruturas econômicas ou os conflitos políticos. E que há conceitos tão carregados de opacidade e ambiguidade que só sua historicização pode permitir-nos saber de que estamos falando mais além do que supomos estar dizendo (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 21).

A adoção dessa recomendação de Martín-Barbero (1997) é cara a essa investigação, porque como se viu a música sertaneja está envolvida por conflitos gerados a partir do entendimento de conceitos como o de cultura, massivo e popular. Os Estudos Culturais apresentam releituras desses conceitos que ajudam a ver a música sertaneja por outros ângulos, oferecendo informações que podem contribuir na compreensão de como a história da música sertaneja é contada atualmente pelo **Bem Sertanejo**.

2.2.1 O Conceito Ampliado de Cultura: Um outro olhar para as práticas populares

Compreender o trajeto percorrido pelas percepções do conceito de cultura até alcançar a conclusão de Williams (1969, p.333) de que “a cultura não é apenas um corpo de trabalho imaginativo e intelectual; é também e essencialmente todo um modo de vida”, pode oferecer elementos que auxiliem uma releitura da história da música sertaneja. Como foi destacado anteriormente, durante os anos 1970 as pesquisas brasileiras estavam influenciadas pelos posicionamentos frankfurtianos o que reverberou nos estudos sobre a música sertaneja. Ela uma prática cultural que acompanhou a evolução da sociedade brasileira seguindo o mesmo trajeto do povo do interior em direção a cidade, à massificação da periferia urbana e aos processos de industrialização, foi taxada como produto de baixa cultura, alienante e manipulador. Essas classificações estão intrinsecamente relacionadas ao entendimento do que é ou não cultura, o que reforça a necessidade de historicizar esse conceito.

Williams (1969) realizou esse trabalho ao investigar as concepções de cultura buscando compreender como elas guardavam vestígios das transformações culturais da Inglaterra, especialmente as que nasceram a partir da Revolução Industrial. Em sua obra, o autor destacou que “a evolução da palavra cultura dá testemunho de numerosas reações, importantes e continuadas, a

essas alterações de vida social, econômica e política e pode ser encarada, em si mesma, como um especial tipo de roteiro, que permite explorar a natureza dessas mesmas alterações” (WILLIAMS, 1969, p.18). Ele atentou-se para o fato de que o entendimento de ‘cultura’ estava perpassado pelos desenvolvimentos tecnológicos, políticos e econômicos que moldavam a sociedade inglesa durante o final do século XIX e começo do século XX. Por isso mapeou as noções de cultura presentes nas obras de autores de grande importância entre os anos de 1780 e 1950, dividindo-os em três grupos.

O teórico britânico identificou que o primeiro grupo apresentava as perspectivas de cultura num período em que a Revolução Industrial podia ser percebida apenas em uma modificação do pensamento; o segundo mostrava a percepção de cultura por autores que produziram e vivenciaram um período intermediário das transformações que ocorreram entre os séculos XIX e XX; e no último as perspectivas de cultura apresentadas pelos autores do período estavam permeadas pelas transformações materiais decorrentes da Revolução Industrial, dentre elas a popularização da imprensa, a publicidade, a ficção popular, o cinema, e o rádio.

Nesse percurso, Williams (1969) buscou compreender as razões pelas quais foi estabelecida uma definição que excluía a cultura da classe trabalhadora e, assim, procurou reformular a noção de cultura para que ela pudesse atender também as práticas culturais do povo. De acordo com Cevalco (2003) essa busca marcou a formação dos Estudos Culturais e colocou em confronto as concepções de cultura entendida como “cultura de minoria” e a “cultura comum”. A primeira, segundo Williams (1969), representava a cultura da parte educada e culta da sociedade, era o “estudo da perfeição enriquecedora do espírito”, que com a ascensão da burguesia esteve associada às práticas culturais da intelectualidade burguesa.

Essas práticas estavam ancoradas pela supremacia da racionalidade humana e deveriam ser repassadas a toda sociedade para que se atingisse uma cultura comum, na qual todos seriam cultos por se adequarem ao padrão cultural dessa intelectualidade. Esta perspectiva estava vinculada as produções do primeiro grupo estabelecido por Williams (1969). Matthew Arnold⁸ é um dos principais representantes desse ponto de vista. Contudo, a partir do pensamento desenvolvido pelo terceiro grupo, com destaque para F. R. Leavis⁹, a noção de ‘cultura de

⁸ Matthew Arnold (1822 - 1888) foi poeta e crítico britânico. É lembrado pelos seus ensaios em defesa da cultura frente ao materialismo científico: Ensaio crítico (1865, 1888), Cultura e anarquia (1869) e Literatura e dogma (1873). Acessado em: <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/5949/Matthew%20Arnold>, jun, 2017.

⁹ Frank Raymond Leavis (1895 - 1978), crítico literário inglês que defendeu seriedade e profundidade moral na literatura e criticou o que considerava o beltrismo amador do seu tempo. Entre suas obras estão *Mass Civilization and Minority Culture* (1930), *Fiction and the Reading Public* (1932), *Cultura and Environment* (1933), e as produções da revista *Scrutiny*. Acessado em: <https://www.britannica.com/biography/F-R-Leavis>, jun, 2017.

minoria’ foi comprimida à soberania da Literatura, e esta passou a ser entendida como a única força capaz de preservar os valores da sociedade frente aos avanços da industrialização. Assim:

Para Arnold, a minoria era um resíduo, um remanescente social formado por indivíduos de todas as classes, cuja distinção, em essência, era a de que escapavam às limitações habituais do sentimento de classe. Para Leavis, a minoria é, em última análise, a minoria literária, encarregada de manter viva a tradição literária e as mais finas qualidades da língua. (WILLIAMS, 1969, p. 265).

Williams (1969) discordava do posicionamento de ambos, defendendo que: “Cultura é, portanto, pensamento e busca. Não corresponde ao simples desenvolvimento da ‘cultura literária’, mas de ‘todas as facetas de nossa humanidade’. Não é atividade que diga respeito apenas ao indivíduo ou a alguma parte ou setor da sociedade; por essência, é e deve ser geral” (WILLIAMS, 1969, p. 131). O autor entendia a cultura como um modo de vida, que, segundo Gomes e Janotti (2011) não estava limitado a questões como forma de morar e vestir, mas, sobretudo, dizia a respeito das formas de se relacionar socialmente. A partir dessa compreensão, segundo destacou Hall (2003, p. 137) “as distinções entre as práticas são superadas pela visão de todas elas como formas variantes de práxis – de uma atividade e energia humanas genéricas”.

Sobre esse aspecto, Cevasco (2003), retomando o trabalho de Williams e Hoggart no *Worker’s Educational Association* (WEA), problematiza o anseio desses autores em levar a educação para todos. De acordo com ela, diferentemente de Hoggart que, mais próximo dos ensinamentos de Arnold, gostaria de difundir a “alta cultura”, Williams questionava de quem era o poder de atribuir valor cultural, pois “se cultura é tudo o que constitui a maneira de viver de uma sociedade específica, devem-se valorizar, além das grandes obras que codificam esse modo de vida, as modificações históricas desse modo de vida” (CEVASCO, 2003, p.51).

Para Williams (1969), era necessário repensar a cultura de forma que ela fosse mais inclusiva e democrática, capaz de abarcar diferentes tipos de experiências, que rompessem com as divisões sociais e fosse acessível, historicamente situada e politicamente ativa. Desse modo, ele defendeu que:

[...] *cultura* não foi apenas uma resposta aos novos métodos de produção à nova *Indústria*. Ligava-se também aos novos tipos de relações pessoais e sociais, constituindo, repito, um reconhecimento de separação prática e uma forma de acentuar alternativas. A ideia de *cultura* seria mais simples se fosse resposta ao industrialismo apenas; foi, porém, resposta a novos desenvolvimentos políticos e sociais, isto é, à *Democracia*. Em relação a esta é resposta radical e complexa aos novos problemas de classe social. Além disso, ao mesmo tempo em que essas respostas definem consequências e comportamentos na área exterior sob exame, há, ainda, na formação dos

significados de *cultura*, referência evidente a um âmbito de experiência pessoal e, aparentemente, privada, que iria afetar profundamente o sentido e a prática da arte. Esses são os primeiros estágios da formulação da ideia de cultura; mas seu desenvolvimento histórico é igualmente importante. (WILLIAMS, 1969, p. 19 – 20).

A esse respeito, Denys Cuche (2002) enfatiza que o sentido moderno do termo se forma na França no período do iluminismo, mas que a expressão já era utilizada no vocabulário francês desde o século XIII: “Vinda do latim *cultura* que significa o cuidado dispensado ao campo ou ao gado, ela aparece nos fins do século XIII para designar uma parcela de terra” (CUCHE, 2002, p. 19). O sentido evolui para a própria ‘ação de cultivar’ e somente no século XVI assume a noção de cultura de um tipo de conhecimento: ‘cultivo das artes’ ou ‘cultivo das ciências’. Essa noção figurada toma forma de “cultivo do espírito” que durante o século XVIII continua a ser alterada semanticamente até ser apropriada como a ‘formação do espírito por meio da educação’, passando a representar no Iluminismo o próprio estado de espírito.

Este último sentido de cultura descrito por Cuche (2002), corresponde a primeira etapa dos entendimentos de cultura classificados por Hall (2003) como pertencentes às Ciências Sociais. De acordo com Hall (2003), haviam três etapas de percepção da cultura nas Ciências Sociais: a primeira, associada ao domínio das ideias; a segunda quando o conceito é tomado a partir de uma percepção mais antropológica e relacionada às práticas sociais; e a terceira etapa surge quando se amplia a concepção antropológica para a apreensão da cultura como “um modo de vida global”.

Thompson (2007) nomeia a primeira etapa definida por Hall (2003) como “concepção clássica de cultura”. Para ele, na concepção clássica “cultura é o processo de desenvolvimento e enobrecimento das faculdades humanas, um processo facilitado pela assimilação de trabalhos acadêmicos e artísticos e ligado ao caráter progressista da era moderna” (THOMPSON, 2007, p. 170). Durante esse período o termo ‘cultura’ foi utilizado como sinônimo de ‘civilização’, especialmente pelos franceses e ingleses pois representava dentro dos ideais iluministas uma busca pelo refinamento, anseio por tornar-se ‘culto’ ou ‘civilizado’.

No entanto, ainda segundo Thompson (2007), na Alemanha os termos cultura e civilização possuíam significados divergentes. ‘Ter cultura’, ou ‘ser culto’ era para os alemães cultivar o espírito através das obras intelectuais e artísticas, já ser ‘civilizado’ seria possuir um refinamento das boas maneiras. O primeiro seria, portanto, um privilégio dos nobres, já o

segundo poderia ser adquirido pela classe burguesa que poderia tornar-se civilizada, mas o refinamento advindo dessa civilidade não a tornaria culta¹⁰.

O entendimento de cultura como cultivo do espírito foi utilizado como estratégia de ascensão da classe burguesa, que aproveitou de seu poder econômico para se legitimar como portadora da “verdadeira” cultura. O fato de poder ser adquirida por meio da educação e não estar associada a algo que vinha de berço foi, segundo Cuche (2002, p. 20 – 21), “fundamental para os pensadores do Iluminismo que conceberam a cultura como um caráter distintivo da espécie humana. A cultura, para eles, é a soma dos saberes acumulados e transmitidos pela humanidade, considerada como totalidade, ao longo de sua história”, e desse modo possibilitava o questionamento do poder da nobreza e da aristocracia.

Nesse contexto, vale observar o modo como esse entendimento de cultura perpassa as práticas populares brasileiras, dentre elas a música sertaneja. Essas percepções de cultura anteriormente destacadas são essenciais para se entender as razões pelas quais o gênero foi compreendido durante um longo período como um produto cultural alienante. Isso porque, no momento em que a burguesia se estabelece como a classe dominante, fazendo de sua cultura a “verdadeira” cultura, surge também as classificações do que está fora dos padrões burgueses como algo inculto, massivo e alienante. De acordo com Martin-Barbero (1997, p. 134):

[...] o sentimento de in-cultura se produz historicamente só quando a sociedade “aceita” o mito de uma cultura universal. Que é por sua vez o pressuposto e a aposta hegemônica da burguesia, esta classe pela primeira vez universal, segundo Marx. “A ideia mesma de *cultura* surge como tentativa de unificar os argumentos de legitimação do poder burguês sobre o sentido”. Ou, dito de outro modo, com a ideia de cultura a burguesia designa, nomeia, a unificação do sentido que “realiza” ao universalizar o sentido que reduz todas as diferenças ao seu equivalente geral: o valor. A razão mítica de uma cultura universal faz parte do imaginário produzido pela burguesia e a partir do qual ela se vê e se compreende a si mesma. Muito antes de que a antropologia se fizesse disciplina científica, a burguesia pôs em marcha a “operação antropológica” mediante a qual *seu* mundo se converteu no mundo e *sua* cultura, na cultura. É essa unificação do sentido o que os antropólogos racionalizam na concepção-mãe da antropologia, que é a *evolucionista*, e segundo a qual qualquer *diferença* cultural não é, não pode ser mais que *atraso*. E o atrasado não pode deixar de sê-lo senão evoluindo para a modernidade que a burguesia ocidental encarna (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 134).

¹⁰ Essa diferença de sentidos de cultura entre franceses, ingleses e alemães, retrata um conflito social do período de transição entre a idade média e a idade moderna, momento em que a burguesia se consolidou como a classe hegemônica. E reforça que a consolidação da burguesia como classe dominante se estabelece mediante uma série de conflitos políticos e sociais dentre eles o declínio do poder feudal e da Igreja, fatores que contradizem o discurso determinista de que a cultura possa ser sustentada exclusivamente por uma questão econômica.

A luz desses esclarecimentos apresentados por Martín-Barbero (1997) pode-se perceber um vínculo entre o entendimento de cultura em seu sentido clássico, relacionado ao cultivo do espírito, com o seu entendimento antropológico, relacionado às práticas sociais. Isso porque, apesar da concepção antropológica de cultura ser sustentada por um parecer romântico que se opõe as delimitações impostas pela concepção clássica àquilo que era produzido pelo povo, e por mais que ela procure legitimar como fator cultural os costumes dos povos que estavam sendo descobertos pelos processos de colonização, ela também se iguala à concepção clássica, pois estaria permeada pelos mesmos ideais que esta, constituindo-se a partir de uma visão etnocêntrica, na qual a cultura europeia ou ‘cultura de minoria’ seria o ponto de comparação ao qual as culturas primitivas deveriam se igualar.

Todavia, antes de observar o modo como o sentido antropológico de cultura se aproxima do clássico, é importante tratar de como esse último exclui a cultura feita pelo povo, para que seja possível perceber posteriormente as diferenças e os pontos de convergência entre essas duas concepções.

Thompson (2007), ao descrever a estrutura da esfera pública burguesa oferece recursos para compreensão de como se realiza a legitimação da cultura burguesa pelo seu poder econômico e como esse processo exclui aquilo que é do povo da percepção do que é cultural. De acordo com ele:

Embora a esfera pública burguesa fosse, *em princípio*, aberta a todos os indivíduos particulares, ela estava, *na prática*, restrita a um setor limitado da população. Os critérios de admissão eram propriedade e a educação: a esfera pública compreendia, na prática, o público leitor burguês do século XVIII. Os dois critérios efetivos de admissão tendiam a circunscrever o mesmo grupo de indivíduos, pois a educação era grandemente determinada pelos direitos de propriedade da pessoa. (THOMPSON, 2007, p. 146 - 147).

Logo, pensando dentro dessa lógica econômica, ao povo faltava o poder financeiro para que fosse possível “educar o espírito”. Como não podia financeiramente “ser culto”, “educar-se” e “tornar-se civilizado”, tal como os burgueses, a classe popular buscava por meio do consumo se igualar a burguesia. Entretanto, essa busca a colocava cada vez mais distante de “ter cultura”, pois seria um consumo irrefletido dos produtos da Indústria Cultural que na visão frankfurtiana manipulava a população em favor da ideologia dominante.

Essa ideologia dominante, de acordo com Martín-Barbero (1997), surge na gestação do mercado, pois, o nascimento deste como berço do capitalismo na cultura burguesa, distorceu os objetivos de “educar o povo” ao se direcionarem à obtenção de lucro com a mercantilização das

formas simbólicas, dando, assim, origem ao massivo. Para ele, é por essa razão que os frankfurtianos criticavam a cultura de massa, pois, como representantes do iluminismo, entendiam que os produtos da cultura de massa seriam incapazes de oferecer algum tipo de reflexão que pudesse educar o povo já que seu único interesse era o lucro.

Todavia, eles deixavam de compreender, segundo Martín-Barbero (1997, p. 126), que o lento processo de gestação do mercado fez “a memória popular entrar em cumplicidade com o imaginário de massa”. Essa forma de perceber o massivo por parte dos autores frankfurtianos refletiu nas pesquisas sobre a música sertaneja desenvolvidas por Caldas (1977; 1987), Martins (1975), Nepomuceno (1999). Ao investigarem o gênero esses autores negaram que pudesse haver algum vínculo entre o massivo e o popular e por esse motivo só podiam compreender o processo de industrialização da música sertaneja como degradação cultural.

Havia também, no pensamento ilustrado, um problema na compreensão do povo como massa. Este representava uma ameaça à racionalidade iluminista, supostamente, guardando em si as crenças, a ignorância, as superstições e a desordem, que podiam colocar em risco o poder do Estado moderno. Williams (1969) descreve essa postura argumentando que:

Embora massa fosse palavra nova para indicar multidão, população, conservava, em seu sentido, as características usualmente associadas ao vocábulo antigo: credulidade, volubilidade, preconceitos de grupo, vulgaridade de gosto e de hábitos. As massas encaradas desse modo, constituíam perene ameaça para a cultura. Pensamento da massa, sugestão da massa, preconceito de massa ameaçavam afogar o pensamento e o sentimento individual qualificado. Até a democracia, com a sua reputação clássica e liberal, perderia o seu sabor, transformando-se em democracia de massa. (WILLIAMS, 1969, p. 308).

Por meio dessa percepção, os processos de massificação foram tidos como degradação cultural e nesse decurso o popular não poderia ser entendido pelos ilustrados como uma forma de cultura autêntica. O que Williams (1969) critica, pois defende que o consumo dos novos produtos pela classe operária não os tornaria burguês (aqui tomado como fator pejorativo, lembrando que para a nobreza a cultura burguesa não era uma cultura autêntica), portanto, essa argumentação por parte dos ilustrados revelava mais um preconceito do observador seduzido pela ideia do “pobre simples”, que o proletariado não tinha a menor intenção sê-lo.

A ideia de “pobre simples” pode ser percebida quando se trata da cultura popular atrelada à música sertaneja, pois há por parte dos autores tradicionais¹¹ e parte da elite intelectual, uma intenção em preservar “a pureza” da cultura do homem do campo. Essa intenção, reflete, também, no anseio de manter o cancionário desse homem do campo da

¹¹ Antonio Candido (2000), Waldenyr Caldas (1977), (1987), Rosa Nepomuceno (1999), entre outros.

maneira original, em sua suposta pureza idealizada. Esquece-se, no entanto, que esse homem do campo está envolvido pelos processos que moldaram a sociedade moderna e se interessa pelas modernizações por ela oferecida. Nesse sentido, a respeito da música sertaneja, Alonso (2015a), argumenta que:

Ao longo dos anos separou-se o “joio do trigo”, criando-se uma distinção entre caipiras e sertanejos. Os primeiros seriam aqueles que de fato representariam a população do campo, suas tradições e valores, enquanto os sertanejos seriam frutos da moda passageira, da *indústria cultural* e da importação de gêneros musicais estrangeiros sem ligação com as raízes do povo. Os críticos reprovaram o afastamento das canções folclóricas e a ausência de raízes nas canções sertanejas. Não obstante, grande parte do “povo” brasileiro parecia fugir das raízes que uma determinada intelectualidade cultural valorizava. Esse povo tão almejado preferia a música massiva sertaneja intermediada pelas gravadoras à valorização de supostas “autênticas” populares (ALONSO, 2015a, p. 16).

Vale pontuar, que nesse caso, não é somente a visão dos ilustrados que está sendo questionada quando se trata da massificação da música sertaneja, mas também a perspectiva antropológica clássica de cultura, pois o que é negado nesse processo de massificação é também a ideia de preservação cultural tal como compreendida pelos românticos. Para eles, havia somente três vias de acesso ao povo, que seriam, segundo Martín-Barbero (1997) a exaltação revolucionária¹², a exaltação do nacionalismo¹³, e a reação contra a ilustração política e estética¹⁴, de modo que não cabia nas definições românticas a existência do povo no massivo.

Nesse sentido, Martín-Barbero (1997), defende que a importância histórica da posição romântica no debate sobre o que é cultura está na afirmação do popular como espaço de criatividade, de atividade e de produção. Para ele, foi no romantismo que pela primeira vez o que veio do povo adquiriu status de cultura, reforçando a ideia de que existe cultura para além da “oficial e hegemônica”. Entretanto, ao limitar a cultura popular à noção de pureza o que está sendo negado é o próprio processo de formação do popular e suas implicações políticas e sociais, pois, “o popular residiria essencialmente em sua autonomia, na ausência de contaminação e de comércio com a cultura oficial, hegemônica”. (MARTÍN-BARBERO, 1997,

¹² Nessa via, o povo era visto como a imagem do poder da coletividade, uma espécie de “o povo unido jamais será vencido”. (Jorge Gaitán) e como a representação do herói, devido à sua capacidade de sobreviver aos percalços da vida. (MARTÍN-BARBERO (1997).

¹³ Por esse caminho os românticos entendiam que o povo era a alma que daria vida a uma nova unidade política. (MARTÍN-BARBERO (1997).

¹⁴ A reação contra a ilustração política repercutia na idealização do passado, opondo-se ao racionalismo e utilitarismo burguês em nome do primitivo e irracional, pois o povo em sua origem era a materialidade de uma sociedade melhor; já reação contra a ilustração estética se colocava contra a ideia burguesa da cultura como arte e literatura ao revalorizar a experiência do vivido como lugar da subjetividade. (MARTÍN-BARBERO (1997).

p. 30). Assim, por não admitir a cultura como um processo de circulação cultural que se mistura, as concepções românticas ficam restritas ao passado como patrimônio cultural que deve ser preservado para manter a originalidade e a pureza. Por essa razão Martín-Barbero (1997, p.30) reforça que “os românticos acabam assim encontrando-se com seus adversários, os ilustrados: culturalmente falando, o povo é o passado! Não no mesmo sentido, mas sim em boa parte”.

García-Canclini (2011) concorda com a visão de Martín-Barbero (1997) e afirma:

No final das contas os românticos se tornam cúmplices dos ilustrados. Ao decidir que a especificidade da cultura popular reside em sua fidelidade ao passado rural, tornam-se cegos às mudanças que redefiniam nas sociedades industriais e urbanas. Ao atribuir-lhe uma autonomia imaginada, suprimem a possibilidade de explicar o popular pelas interações que tem com a nova cultura hegemônica. O povo é “resgatado”, mas não conhecido. (GARCÍA-CANCLINI, 2011, p. 210).

Essa tendência também se repetiu naquilo que Thompson (2007) chamou de concepção simbólica de cultura, na qual: “cultura é o padrão de significados incorporados nas formas simbólicas, que inclui ações, manifestações verbais e objetos significativos de vários tipos, em virtude dos quais os indivíduos comunicam-se entre si e partilham suas experiências, concepções e crenças”. (THOMPSON, 2007, p. 176). Nessa definição a análise cultural se realizaria na busca de elucidar e interpretar padrões de significado que estão incorporados às formas simbólicas, cabendo ao analista apenas interpretá-las e registrá-las.

Dentro da concepção simbólica qualquer modificação na tradição seria destruição da cultura, o que direciona mais uma vez para o aspecto da cultura popular como passado, pois os folclóricos buscam manter as tradições culturais dos povos. Assim, a abordagem romântica da cultura busca compreender os significados, mas não os reflete como formas de poder localizados historicamente. Por esse motivo, Thompson (2007) propõe a concepção estruturada de cultura. Nela os fenômenos culturais são vistos como práticas sociais localizadas em contextos históricos específicos e que devem ser compreendidos tomando suas relações de poder. Assim, a análise cultural deve ser conduzida na interpretação das formas simbólicas “em relação a contextos e processos historicamente específicos e socialmente estruturados dentro dos quais, e por meio dos quais, essas formas simbólicas são produzidas, transmitidas e recebidas” (THOMPSON, 2007, p. 181).

Esse entendimento de cultura proposto por Thompson (2007) equivale ao que Williams (1969) propôs quando defendeu o conceito ampliado de cultura, na qual as práticas deveriam estar associadas ao cotidiano do povo e relacionadas às suas experiências. Martín-Barbero (1997) elabora seu entendimento de estudo cultural na mesma direção ao afirmar que os eixos

do debate das pesquisas em comunicação devem se deslocar dos meios para as mediações. Ele reforça: “não se trata apenas de medir a distância entre as mensagens e seus efeitos, e sim de construir uma análise integral do consumo, entendido como o conjunto de processos sociais de apropriação dos produtos”. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 290). Hall (2003) complementa que o processo de apropriação cultural acontece em uma codificação/decodificação da mensagem, na qual “em um momento ‘determinado’, a estrutura emprega um código e produz uma ‘mensagem’; em outro momento determinado, a ‘mensagem’ desemboca na estrutura das práticas sociais pela via de sua decodificação. (HALL, 2003, p. 390). Esse processo se repete continuamente, de modo que as percepções da recepção repercutem na produção e vice-versa.

Logo, a concepção estrutural da cultura reflete a compreensão ampliada utilizada pelos Estudos Culturais, pois dessa forma é possível avaliar corretamente as práticas sociais sem cair em preconceitos elitistas de “alta e baixa cultura”, nem se perder temporalmente na utopia da “cultura como a pureza do primitivo”, pois cada fenômeno cultural é analisado segundo os contextos em que são produzidos e transmitidos. Nesse sentido se encaixa a fala de Williams (1969, p. 307) “o que recebemos da tradição é um conjunto de significados, mas nem todos conservam o seu sentido quando os aplicamos, como é preciso fazer, a experiência imediata”.

Exatamente por essa razão, é necessário rever noções como as de “cultura popular” e “cultura de massa”, no intuito de compreender a atualidade de seus sentidos tendo em vista que na sociedade moderna as práticas culturais são cada vez mais híbridas e as noções de popular e massivo passaram por diferentes interpretações até que pudessem ser identificadas como práticas culturais intimamente associadas.

2.2.2 Repensando a Cultura Popular no Massivo

Como foi constatado, o conceito ampliado de cultura proposto pelos Estudos Culturais é resultado de um olhar crítico para as percepções de cultura historicamente construídas no campo das Ciências Sociais, como destacou Williams (1969), Hall (2003) e Thompson (2007). Essa forma de olhar a cultura, compreendendo-a como ‘todo um modo de vida’, tornou necessária a reflexão sobre a utilização de termos como “cultura popular” e “cultura de massa”, especialmente porque, essas denominações foram utilizadas para diferenciar as formas culturais ditas “puras” ou “cultura popular” – tal como concebidas pelas concepções descritiva e simbólica, daquilo que era produto da Indústria Cultural, também chamado de “cultura de massa”. Essa distinção tornou-se difícil de ser aplicada à realidade matizada das produções

culturais da sociedade moderna. Um exemplo, é a inviabilidade de delimitar a música sertaneja entre popular e massivo a partir da distinção entre música sertaneja e música caipira.

Para Caldas (1987) a primeira gravação em disco das modas de viola em 1929 pode ser considerada o momento de entrada da música sertaneja no contexto industrial, no entanto, se cultura de massa expressa as práticas culturais que estão envolvidas com o contexto industrial, a música sertaneja o é desde então. Todavia, duplas como Tonico e Tinoco e Cascatinha e Inhana, que começaram suas carreiras nas décadas de 1940 - 1950 dispendo de espaços nas rádios, sendo campeões em venda de discos e incorporando ritmos estrangeiros, são consideradas autênticas representantes da música caipira, atualmente. O que demonstra que essa classificação do gênero como popular e massivo é no mínimo contraditória e a delimitação entre uma e outra é ambígua.

Essa ambiguidade reforça o argumento de García-Canclini (2011) de que na sociedade moderna as práticas culturais são cada vez mais híbridas. Ela também conduz à necessidade de estudar os processos de hibridação de maneira que possam fornecer interpretações úteis para compreensão dos sentidos que são construídos a partir dessas misturas, rompendo, assim, com as concepções até então hegemônicas. Martín-Barbero (1997) corrobora com essa linha de raciocínio quando defende que a “verdade cultural” da América Latina está sustentada por um processo de mestiçagem que mais que biológica, é constituída, também, por processos “de modernidade e descontinuidades culturais, deformações sociais e estruturas do sentido, de memórias e imaginários que misturam o indígena com o rural, o rural com o urbano, o folclore com o popular e o popular com o de massivo”. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 16).

Essas misturas, descritas por Martín-Barbero (1997) são intrínsecas ao processo de modernização da música sertaneja e demonstram a incoerência da delimitação do gênero por questões de pureza e autenticidade, pois, ao considerar a própria formação da sociedade brasileira e sua realidade de miscigenação, seria complicado definir qualquer prática cultural aqui realizada como, essencialmente, pura. No caso da música sertaneja essa dificuldade é agravada, pois o gênero é originário de uma mistura de ritmos que une elementos culturais das raças fundadoras do povo brasileiro, segundo Caldas (1987), o que, por si só, já a tornaria matizada. Além do mais, as modificações rítmicas, temáticas e melódicas ocasionadas pelos processos de modernização e industrialização são graduais, lentas e contínuas dificultando a delimitação por meio de períodos, ou até mesmo diferenças temáticas e características rítmicas, pois não há uma ruptura brusca que defina o que é essencialmente música caipira e o que é música sertaneja (ALONSO, 2015a).

De modo que ao tratar das práticas culturais na sociedade moderna, García-Canclini (2011) e Martín-Barbero (1997) definem que popular e massivo são, portanto, formas de cultura que estão intimamente misturadas. Essa conclusão, como foi visto, é resultado de uma reflexão que vem sendo construída desde a década de 1960, por representantes dos Estudos Culturais, no intuito de romper, dentre outras coisas, com o modo ilustrado e romântico de enxergar as práticas sociais decorrentes do popular e do massivo como duas maneiras distintas de cultura ou até mesmo não-cultura. Por essa razão, Raymond Williams (1969, 2007), Stuart Hall (2003), Martín-Barbero (1997), García-Canclini (1997, 2011) dentre outros, apresentam argumentos que buscam teorizar sobre a formação dos significados de “cultura popular” e “cultura de massa” no intuito de esclarecer a inoperância da separação dessas formas culturais na sociedade moderna, na qual os meios de comunicação de massa ocupam um lugar cada vez mais central na promoção da cultura e as formas culturais são cada vez mais híbridas.

O primeiro passo para compreender o massivo e o popular como práticas culturais que estão intimamente relacionadas é desmistificar a noção pejorativa atribuída ao termo ‘massa’, quando se trata da “cultura de massa”. Segundo Raymond Williams (1969) e Martín-Barbero (1997) é necessário historicizar o termo com o objetivo de buscar compreendê-lo mediante a contextos sócio-históricos específicos que evitem contradições de sentido, pois como exemplifica Williams (1969, p 309): “Massa = maioria não pode identificar, levianamente, a massa = população”.

Martín-Barbero (1997), pondera que os Estudos de Comunicação foram levados por essa confusão ao conceberem os meios de comunicação de massa como ideológicos em si mesmos, pois relacionaram a sociedade de massas a uma ampla recepção passiva e facilmente suscetível à manipulação dos meios técnicos de transmissão. Por esse motivo, Martín-Barbero (1997) crítica o posicionamento dos Estudos de Comunicação, com destaque para a teoria hipodérmica e as concepções pragmáticas da Escola Frankfurtiana, pois de acordo com ele:

A ideia de uma “sociedade de massas” é bem mais velha do que costumam contar os manuais para estudiosos da comunicação. Obstinados a fazer da tecnologia a causa necessária e suficiente da nova sociedade – e decerto da nova cultura -, a maioria desses manuais coloca o surgimento da teoria da sociedade de massas entre os anos 30/40, desconhecendo as matrizes históricas, sociais e políticas de um conceito que em 1930 tinha já quase um século de vida, e pretendendo compreender a relação massa/cultura sem a mais mínima perspectiva histórica sobre o surgimento social das massas (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.43).

García-Canclini (2011) reforça esse posicionamento de Martín-Barbero (1997)

defendendo que a sociedade já vinha passando por um processo de massificação que fora iniciado antes mesmo da origem dos meios de comunicação de massa, pois defende que a origem da massificação estava “nas operações etnocidas da conquista e da colonização, na cristianização dos grupos com religiões diversas – durante a formação dos Estados nacionais – na escolarização monolíngue e na organização colonial ou moderna do espaço urbano” (GARCÍA-CANCLINI, 2011, p.255). Portanto, para ele, havia um equívoco nos primeiros estudos sobre comunicação, em especial nos estudos frankfurtianos, quando trabalhavam a ideia de que os meios de comunicação de massa acabariam com a cultura culta e a cultura tradicional.

Roger Chartier (1995) destaca que as imposições culturais não são capazes de “reduzir as identidades singulares ou as práticas enraizadas que lhes resistiam. O que mudou, evidentemente, foi a maneira pela qual essas identidades puderam se enunciar e se afirmar, fazendo uso inclusive dos próprios meios destinados a aniquilá-las” (CHARTIER, 1995, p. 182). Mas os teóricos da comunicação não puderam perceber a mudança nas formas de resistir da sociedade porque estavam vendados pela perspectiva ideológica que percebia a massa=população, como uma multidão amorfa, passiva, manipulável e alienada pelos, supostamente, ideológicos meios de comunicação de massa. Logo, não podiam vislumbrar atitudes ativas nas formas de interação com esses meios.

Os Estudos Culturais ultrapassam essa limitação quando adotam o conceito de hegemonia gramsciano, pois podem perceber na experiência do cotidiano, na interação com as formas massivas formas de resistência, mas também de aceitação e negociação cultural. De acordo com Hall (2003, p. 354) “a recepção não é algo aberto e perfeitamente transparente, que acontece na outra ponta da cadeia de comunicação. E a cadeia comunicativa não opera de forma unilinear”, desse modo os possíveis destinatários não são passíveis como propunham até então os comunicólogos. Para o autor existe um processo, que ele classifica como codificação/decodificação, no qual o receptor pode aceitar, negociar e inclusive rejeitar a mensagem. Portanto, o consumo cultural via meios de comunicação de massa não significa uma relação vertical de imposição da mensagem a uma massa/multidão alienável.

A propósito, embora o termo ‘massa’ seja utilizado desde o século XV, segundo Williams (1997) a ideia de massa como multidão surge no século XIX, e dessa correspondência herda as características negativas que remetem a vulgaridade de gosto e a força destruidora da racionalidade devido a sua composição dita amorfa e a enorme quantidade de pessoas supostamente manipuláveis que dela fazia parte.

Entretanto, Martín-Barbero (1997), defende que o sentido negativo atribuído às massas está relacionado ao medo das transformações que elas poderiam promover colocando em cheque, dentro

de sua suposta irracionalidade, a estrutura econômica e as concepções deterministas da sociedade utópica iluminista. Isso porque, de acordo com ele, a massa não era pensável num esquema hierárquico. Logo, o poder é deslocado da estrutura econômica, ameaçando pela primeira vez a classe burguesa, pois “ao romper-se o tecido das relações hierarquizadas o que se produz é uma *desagregação* só compensada pela *uniformização*. Massa é então ‘a mediocridade coletiva’ que domina cultural e politicamente, ‘pois os governos se convertem em órgãos das tendências e dos instintos das massas’” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.47).

A força da massa em fazer-se ouvir politicamente conquistando direitos que até então estavam destinados a uma minoria e a capacidade de massificar tudo a seu redor incomoda os ilustrados e burgueses que desclassificam suas práticas culturais na tentativa de diferenciar-se dela mediante a imposição de um suposto valor cultural que as produções em massa não possuem.

Mas como surgem as massas que tanto incomodam os ilustrados? Williams (1969) defende que três mudanças sociais decorrentes do processo de modernização são responsáveis tanto pela alteração de sentido do conceito de ‘massa’ que passa a ser utilizado pejorativamente a partir do século XIX, como também explicam a origem das massas:

Estão cunhadas e em circulação a ideia de “as massas” e as de “civilização de massa”, “democracia de massa” e “comunicação de massa”, que da primeira decorrem. Trata-se de questão central e difícil, a exigir, mais do que outras, uma revisão atenta. “Massas” foi a nova palavra para a ideia de população. O termo tem, inegavelmente, muita importância. Parece provável que três tendências sociais concorrem para confirmar-lhe o sentido. Em primeiro lugar, a concentração de habitantes nas cidades industriais, acelerada pelo aumento geral de população e agravada pela continuada urbanização. Em segundo lugar, a concentração de trabalhadores nas fábricas: de novo, a massificação física, imposta pela produção por máquinas; e, também, massificação social, manifesta nas relações de trabalho, imposta pela produção coletiva em larga escala. Em terceiro lugar, o consequente desenvolvimento de uma classe trabalhadora organizada e auto-organizável: massificação social e política. As massas, na prática, eram quaisquer desses agregados, mas em virtude de certa interligação das tendências que os formavam, o termo pôde ser usado com alguma unidade. Depois, como fruto de cada tendência, apareceram as ideias correlatas: da urbanização derivou-se a reunião de massa; das fábricas, levando em conta os operários, mas sobretudo, os produtos fabricados, surgiu produção em massa; das classes obreiras, enfim surgiu a ação de massa (WILLIAMS, 1969, p. 307 - 308).

Massa é, portanto, um nome atribuído a forma da presença do povo na cidade. É como massa que o povo consegue se inserir na sociedade moderna, quando ao migrar para o contexto urbano se oferece como mão de obra para as indústrias bem como também como consumidores de seus produtos. É como massa que esse povo agora em grande quantidade, acumulado no espaço urbano,

reivindica direitos sociais e políticos, pois o Estado precisa oferecer o que minimamente o senhor feudal oferecia na Idade Moderna. Essa enorme quantidade de pessoas que sustentam o mundo industrializado é a massa. E como massa incomodam os ricos porque ameaçam seu modo de vida até então hegemônico.

Martín-Barbero (1997) destaca que os ilustrados, especialmente os de origem marxista, não podiam compreender o processo de massificação como lugar de conquista social. Eles estavam sustentados em uma concepção determinista, portanto, resumiam os conflitos sociais a questões de poder econômico, negando o social como espaço de conflito. Essa perspectiva foi superada pelos Estudos Culturais quando eles assumiram a noção de hegemonia gramsciana e por meio dela perceberam que os conflitos sociais não estão determinados pelo poder econômico, mas sim por relações de sedução e de cumplicidade “na qual uma classe hegemoniza, na medida em que representa interesses que também reconhecem de alguma maneira como seus as classes subalternas” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 104). É a partir dessa ruptura que o massivo pode ser compreendido de forma positiva, pois está relacionado ao modo de vida das classes populares. Assim, Williams (2007) pontua que a partir do século XX ‘massa’ passou a expressar, também, dentro de sua dimensão quantitativa, uma força social positiva de luta por direitos básicos.

A esse respeito, Martín-Barbero (1997) defende que, no caso da América Latina, é na massificação física e social que as classes populares conseguem ter acesso à trabalho, educação, saúde e lazer, visto que com o processo de urbanização a massa começou a invadir todo espaço social, pressionando o Estado, a atender suas reivindicações, pois dela dependia a manutenção de seu poder. De modo que a “a massificação era de uma vez só, com a mesma força, a integração das classes populares à “sociedade” e a aceitação por parte desta do direito das massas, ou seja, de todos, aos bens e serviços que até então tinham sido privilégio de poucos (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 222 - 223).

Portanto, foi nos processos de massificação que a classe popular conseguiu se ver representada, pois nela as classes populares “encontravam retomadas, desde a música até as novelas de rádio e ao cinema, algumas de suas formas de ver o mundo, senti-lo e expressá-lo” (MARTÍN-BARBERO, 1991, p. 223). Essa representação acontecia, especialmente através do processo que Williams (1969) descreveu como ‘produção em massa’, tendo em vista que é da produção em massa que se origina a ideia de cultura de massa.

Nessa direção, para Martín-Barbero (1997) quando se trata de práticas culturais populares o popular está intrinsecamente conectado ao massivo:

A denominação do popular fica assim atribuída à cultura de massa, operando como um dispositivo de mistificação histórica, mas também propondo pela primeira vez a responsabilidade de pensar em positivo o que se passa culturalmente com as massas e isto constitui um desafio lançado aos “críticos” em duas direções: a necessidade de incluir no estudo do popular não só aquilo que culturalmente produzem as massas, mas também o que consomem aquilo de que se alimentam; e a de pensar o popular na cultura não como algo limitado ao que se relaciona com seu passado – e um passado rural – mas também e principalmente o popular ligado à modernidade, à mestiçagem e à complexidade do urbano. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 61 - 62).

Essa postura rompe com as definições de cultura popular “tradicional” proposta pelos românticos e folcloristas, pois “seu ‘tradicionalismo’ tem sido tão frequentemente mal interpretado como produto de um impulso meramente conservador, retrógrado e anacrônico” (HALL, 2003, p. 248), mas o popular não pode ser sustentado dentro da ideia de uma cultura feita pelo povo e para o povo, o lugar de resistência a denominada “cultura de massa”, uma cultura pura e autêntica. Primeiro porque “não existe uma ‘cultura popular’ íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais”. (HALL, 2003, p. 253), segundo porque essa definição seria de acordo com Hall (2003) descritiva demais para que pudesse representar algum objeto material.

Nesse sentido, García-Canclini (1997) argumenta que era fácil compreender o que era popular quando o termo era utilizado somente pelos folcloristas “tradicional, oral e manual: o popular era sinônimo do primitivo, que se utilizava nas sociedades modernas”¹⁵ (GARCÍA-CANCLINI, 1997, p.1 tradução nossa), mas o desafio se estabelece na necessidade de compreender o ‘popular’ que também representa aquilo que é feito pelas Indústrias Culturais.

A partir dessa perspectiva o popular é entendido por um sentido mercadológico “algo é ‘popular’ porque as massas o escutam, compram, leem, consomem e parecem apreciá-lo imensamente. Esta é a definição comercial ou de ‘mercado’ do termo” (HALL, 2003, p. 253). E está associada, de acordo com García-Canclini (2011), à forma de compreensão do popular pelos comunicólogos, pois para ele a noção de popular construída pelos meios de comunicação segue a lógica do mercado: “‘popular’ é o que se vende maciçamente, o que agrada a multidões. A rigor, não interessa ao mercado e à mídia o popular e sim a popularidade” (GARCÍA-CANCLINI, 2011, p. 260).

Segundo Roger Chartier (1995), esses dois modelos teóricos opostos (tradicional e o mercadológico) permearam todas as disciplinas que buscaram pesquisar a cultura popular. No

¹⁵ “*Tradicional, oral y manual: lo popular era el otro nombre de lo primitivo, el que se empleaba en las sociedades modernas.*” (GARCÍA-CANCLINI, 1997, p.1).

entanto, o antagonismo dessas propostas não pode ser sustentado, na atualidade, pois a “cultura popular” vista como a cultura do povo (dentro de uma concepção descritiva) e a “cultura popular” entendida como cultura para o povo introduzida em uma lógica de mercado, também chamada de “cultura de massa” estão intimamente ligadas, segundo avalia Martín-Barbero (1997), pois de acordo com ele o massivo surge do popular:

E de massa será a chamada cultura popular. Isto porque no momento em que a cultura popular tender a converter-se em cultura de classe, será ela mesma minada por dentro, transformando-se em cultura de massa. Sabemos que essa inversão vinha sendo gerada há muito tempo, mas ela não podia tornar-se efetiva senão quando, ao se transformarem as massas em classe, a cultura mudou de profissão e se converteu em espaço estratégico da hegemonia, passando a mediar, isto é, encobrir as diferenças e reconciliar os gostos. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 169).

No entanto, Martín-Barbero (1997) defende que o fato de que a cultura de massa possa encobrir diferenças culturais não impede que os teóricos que estudam as produções culturais populares possam analisá-las com olhar crítico, buscando nelas compreender as diferenças sociais que estão escondidas na cultura de massa, pois há no massivo “a presença aí não só dos requisitos do mercado, mas de uma matriz cultural e de um *sensorium* que enoja as elites, enquanto constitui um ‘lugar’ de interpelação e reconhecimento das classes populares” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 18). O que é reforçado por Chartier (1975, p. 184) quando defende que o popular “qualifica, antes de mais nada, um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras”.

Portanto, popular não é uma prática cultural específica, não podendo ser definido com um sentido único até mesmo porque como argumenta Hall (2003, p. 257): “o valor cultural das formas populares é promovido, sobe na escala cultural – e elas passam para o lado oposto. Outras coisas deixam de ter um alto valor cultural e são aprovadas pelo popular, sendo transformadas nesse processo”. Por esse motivo, abandonando as duas concepções opostas que para Chartier (1975) permearam todos os estudos da cultura popular, Hall (2003) propõe uma terceira definição para a “cultura popular”, na qual o popular é compreendido por uma “tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural”. (HALL, 2003, p. 241).

Esta terceira definição proposta por Hall (2003) é aplicável as transformações pelas quais a música sertaneja passou desde que se inseriu no contexto industrial de produção.

Entender o popular como uma tensão contínua de relacionamento, influência e antagonismo com a cultura dominante permite que as investigações sobre a música sertaneja sejam realizadas sem o estigma de degradação cultural que até então estava associado aos processos de massificação e industrialização do gênero. Essa mudança de perspectiva pode oferecer às análises sobre a música sertaneja outros modos de ver e entender as transformações que ocorreram na própria sociedade brasileira no último século, pois o cancionário de um povo representa, como uma prática cultural, todo um modo de vida e está intimamente relacionado a esse modo de vida.

A esse respeito, vale destacar que na sociedade moderna, como pontua Thompson (2007), os modos de vida estão gradativamente mais relacionados aos meios de comunicação de massa que têm se tornado cada vez mais centrais na difusão cultural. A popularização e massificação da música sertaneja tem uma relação íntima como esses meios de difusão cultural como se verá adiante.

3 A COMPLEXA TRAJETÓRIA DA MÚSICA SERTANEJA

A música sertaneja é hoje um dos principais representantes da música brasileira e sua relação com os meios de comunicação de massa pode revelar, além de aspectos do estabelecimento destes meios no Brasil, características da trajetória de modernização da própria sociedade brasileira. Nesse sentido, buscando compreender a relação da música sertaneja com os processos de industrialização e modernização, vários autores abordaram a música sertaneja ao longo dos anos, entre eles Waldenyr Caldas (1977) (1987), Rosa Nepomuceno (1999), e Gustavo Alonso (2011; 2015a). Por representar diferentes contextos sócio-históricos em relação à música sertaneja as obras desses autores, são empregadas como referencial para a construção de um panorama histórico da música sertaneja neste trabalho. Num primeiro momento será abordado aspectos que remetem a constituição das denominações música caipira ou de raiz e música sertaneja e as problemáticas que essa classificação envolve. Posteriormente, será elaborado uma descrição acerca da inserção da música sertaneja nos meios massivos de produção e comunicação.

3.1 ASPECTOS HISTÓRICOS E CONCEITUAIS: O DEBATE ENTRE A MÚSICA CAIPIRA X MÚSICA SERTANEJA

É consensual entre os autores eleitos como referência para esta investigação¹⁶ que a música sertaneja surge em um contexto massivo de produção a partir da prensagem do primeiro disco de moda de viola gravado em 1929 pela gravadora Columbia. O disco, na realidade uma série com cinco discos, trazia entre outras coisas¹⁷, a primeira moda de viola gravada, a canção “Jorginho do Sertão” interpretada pela dupla Mariano e Caçula, e foi financiado de forma independente por Cornélio Pires, porque as gravadoras se recusaram a arriscar na produção de um gênero até então desconhecido.

De acordo com Caldas (1987), para a prensagem do disco a gravadora Columbia exigiu uma tiragem de mil exemplares (alta quantidade para a época) com pagamento adiantado e em dinheiro, fator que poderia ter desiludido Cornélio Pires de seu propósito de divulgar a música caipira. Entretanto, ao invés de ficar contrariado com a dificuldade imposta a seu projeto, Cornélio, conseguiu o dinheiro e pagou pela confecção não somente de um disco, mas de 5

¹⁶Caldas (1977), (1987), Nepomuceno (1999), e Alonso (2015a).

¹⁷ Segundo Nepomuceno (1999, p.110) os discos também eram compostos por “anedotas, desafios, declamações, cana-verdes e cateretês”.

discos com 5 mil cópias cada e por esse motivo exigiu que eles viessem com o selo da gravadora em vermelho, assinados com a descrição “Série Cornélio Pires” e com numeração exclusiva.

Para surpresa da gravadora, que acreditava no fracasso da empreitada, todos os exemplares foram vendidos em cinco meses o que despertou o interesse do mercado dando origem ao novo ramo da indústria fonográfica que seria a música sertaneja (CALDAS, 1987; NEPOMUCENO, 1999).

Desde a prensagem desses primeiros discos as modas de viola foram chamadas de música sertaneja pela Indústria Cultural. Contudo, até então, a nomenclatura “sertanejo” não possuía uma característica negativa. Segundo Alonso (2015a), sertanejo era tudo o que vinha do sertão, ou seja, de todo o interior do país que não era litoral. Toda música produzida nessa faixa geográfica era tida como música sertaneja, porque não havia uma diferenciação regional consagrada dos ritmos.

De acordo com Alonso (2015a), essa realidade durou até aproximadamente a década de 1930 quando intelectuais buscaram construir a imagem do Rio de Janeiro como matriz cultural brasileira, consagrando o samba como ritmo nacional ao mesmo tempo em que o interior do país começou a regionalizar-se. Nesse percurso, surgiu Luiz Gonzaga, o rei do Baião, dando origem ao imaginário do ‘nordestino’ e distinguindo seu cancioneiro do que continuou a ser a música sertaneja. Esta passou a ser associada ao centro-sul do Brasil, mais precisamente ao interior de São Paulo e centro-oeste brasileiro que foi “descoberto” e “povoado” pelos paulistas durante as comitivas que desbravavam o centro do país na busca do ouro (NEPOMUCENO, 1999; ALONSO, 2015a).

Cornélio Pires foi um desses desbravadores, não no mesmo sentido, mas no mesmo propósito. Segundo Nepomuceno (1999), Cornélio era conhecedor do modo de vida do homem do campo e o retratava em livros, palestras e saraus, buscando desfazer o estereótipo do caipira moribundo descrito por Monteiro Lobato nos artigos “Velha Praga” e “Urupês”, publicados em 1914 no Jornal Estado de S. Paulo e em um livro de contos homônimo lançado em 1918. Neles Lobato descrevia o caipira personificado no Jeca Tatu como um ser “pouco apto ao trabalho, moroso mentalmente, passivo demais para promover melhorias no seu modo de vida” (Alonso, 2015a, p. 29). No entanto, Nepomuceno (1999) explica que se Monteiro Lobato retratava o caipira como preguiçoso e ignorante, Cornélio Pires buscava divulgar seu lado divertido, perspicaz, pitoresco e musical.

Conforme Nepomuceno (1999), o termo “caipira” que é de origem indígena significa ‘cortadores do mato’, portanto, caipira corresponde aos homens que desbravaram o interior do país e nele fizeram morada originando as pequenas vilas rurais, lugar onde as festas, a maioria

delas religiosas, faziam parte do calendário local e eram munidas de dança e modas de viola que promoviam a integração social. Em geral os caipiras eram pessoas humildes que viviam do que a terra podia lhes oferecer. Entretanto, de acordo com Nepomuceno (1999) Cornélio Pires fazia uma divisão do caipira em três categorias: caipira branco, preto e caboclo. Para a autora, a divisão dessas categorias retrata as misturas raciais que formaram esse homem do campo, bem como refletem os problemas sociais decorrentes dos processos que originaram essa mistura.

O caipira branco era, segundo Nepomuceno (1999, p.96), descendente “de estrangeiros povoadores. Seus filhos iam à escola, engarupados no pangaré. Por mais pobres, eram donos de sua terrinha, usavam sapatões de vaqueta, chapéu de pano, calça de riscado e uma boa cinta de couro”. Já os caipiras negros eram descendentes dos escravos que se mantiveram como mão de obra nas fazendas em troca de moradia e sustento, mas levando uma vida digna. Ao contrário dos caipiras caboclos, categoria formada pelos mestiços “descendentes diretos dos bugres¹⁸ catequizados, com um pouco de sangue português ou espanhol, eram *magruços* e fortes [...] arrumavam um canto no terreiro do branco ou numa fazenda e ficavam lá *mumbaveando*¹⁹” (NEPOMUCENO, 1999, p.96). Esse “tipo” de caipira teria servido de inspiração para o depreciativo estereótipo do Jeca Tatu de Monteiro Lobato.

Embora não descrevesse, exatamente, o modo de vida do homem do campo, foi do estereótipo do Jeca Tatu que o preconceito contra a cultura caipira se alimentou, segundo Nepomuceno (1999). Nesse sentido, partindo da concepção ilustrada de cultura, o modo de vida do homem do campo não poderia ser entendido como uma prática cultural válida, pois a suposta acomodação do caipira à vida rural irritava a elite brasileira que ansiava pelos ideais da civilização, responsabilizando-o pelo atraso da sociedade. Situação que foi agravada quando o caipira migrou para a cidade inserindo-se no contexto urbano como a massa que “ameaçava” o poder da classe dominante, de maneira que o sentido pejorativo atribuído ao caipira se arraigou:

O perfil ridicularizado de Jeca Tatu, traçado por Lobato, o persegue até hoje, segundo Inezita e Renato Teixeira. Razão pela qual o artista sertanejo atual quer ser *country*, o caipira americano, mas nunca descendente dos matutos de sua terra. E aí está a base do conflito eterno entre os adeptos da música sertaneja- raiz e os sertanejos de pistons, banjos e guitarras, que “querem esquecer suas origens”, segundo Inezita (NEPOMUCENO, 1999, p. 99).

A fala de Nepomuceno (1999) revela o conflito existente entre a noção de música

¹⁸ Nome depreciativo usado pelos europeus para se referirem aos indígenas brasileiros.

¹⁹ Ficar como parasita numa casa.

sertaneja e música caipira, que acompanha o debate sobre o gênero. Sertanejos seriam os adeptos das modernidades, no entanto, contrariando a visão de Nepomuceno (1999), Inezita e Renato Teixeira, a opção pela música sertaneja pode ser resposta a questões mais complexas que somente o medo de ser “caipira”. Nesse sentido, quando Nepomuceno (1999) e os tradicionalistas defendem que a razão para os sertanejos não quererem ser caipiras está na conotação pejorativa que o termo adquiriu com o estereótipo do Jeca Tatu, eles se esquecem de refletir sobre as transformações que o homem do campo vivenciou a partir do êxodo rural e que a opção pelo sertanejo pode ser resultado dessas transformações.

De acordo com Alonso (2012; 2015), são as características das mudanças decorrentes do processo de modernização e industrialização no modo de vida da sociedade brasileira que são negadas quando não se reflete de maneira integral as transformações do cancioneiro caipira. Ele argumenta que:

É curioso que grande parte dos setores populares do país tenha caminhado em direção diametralmente oposta à das elites intelectuais universitárias que forjaram a MPB e o epíteto música caipira. Se desde os anos 1950 houve uma série de projetos artísticos entre as esquerdas que saíram a campo “em busca do povo brasileiro”, este mesmo povo alvo parecia deslizar, indo em direção contrária às expectativas de determinada intelectualidade. Ao invés de querer “preservar” sua identidade, setores populares preferiram misturar os sons do campo, desejaram o fim do “caipira” como alegoria do atraso, e consumiram a positividade da modernidade ao invés de sacralizar o passado (ALONSO, 2012, p.3).

Nesse aspecto, retoma-se o posicionamento de Raymond Williams (1969), quando, ao defender as transformações da classe operária inglesa, argumentou que os processos de massificação não era uma questão de degradação cultural ou alienação do proletariado, mas o simples fato de que as classes populares estavam envolvidas pelas transformações decorrentes da modernidade e dela se beneficiavam de alguma maneira, mesmo que dentro de uma lógica de massificação. Aplicando essa concepção de Williams (1969) para o caso da música sertaneja e seus consumidores, a adesão ao gênero com suas transformações temáticas, melódicas e instrumentais revela, também, a inserção do homem do campo no universo industrializado, suas experiências e o desejo de consumir os benefícios dessa nova realidade, para além da utopia de preservação do modo de vida rural. Lembrando que esse modo de vida rural poderia ser inclusive até mais privado de bens sociais se esse era o problema da massificação que supostamente alienava o proletariado desviando-o da revolução.

Deve-se levar em consideração que os tradicionalistas como Nepomuceno (1999), Inezita Barroso, Renato Teixeira e a maioria dos autores que escreveram sobre música sertaneja,

estão ancorados pelo sentido descritivo e simbólico de cultura. Eles veem a cultura caipira como o resquício da originalidade do povo brasileiro. São inspirados pela visão sociológica de Antonio Candido (2010) que ao tratar do caipira o classificou como um modo de vida que devia ser preservado. Portanto, são, na descrição de Alonso (2015a), saudosistas da música caipira e por essa razão consideram que “a música sertaneja ‘traiu’ a música caipira ao se submeter à indústria cultural e aos valores urbanos, perdendo a essência pura do campo. Os escritores dessa linha saudosista aceitam como legítimos apenas artistas que se identificam com a tradição caipira e a respaldam” (ALONSO, 2015a, p.24).

Desse modo, a incorporação de gêneros estrangeiros à música sertaneja foi vista com repúdio, principalmente os gêneros latinos como o bolero mexicano e a rancheira paraguaia, por cantores como Cascatinha & Inhana, Bedro Bento & Zé da Estrada e Milionário & José Rico, bem como também a instrumentação das guitarras do pop rock introduzidas por Léo Canhoto & Robertinho e Belmonte & Amaraí e demais artistas influenciados pelas mesmas inovações estéticas (CALDAS, 1987; NEPOMUCENO, 1999; ALONSO, 2015a).

Segundo Alonso (2012, p.2), “foi a partir das primeiras ‘importações estéticas’ nos anos 50 que surgiu a ideia de que os sertanejos e seu público eram camponeses ‘falsos’ para a grande parte da intelectualidade brasileira”. Caldas (1987), por exemplo, argumenta que embora a música sertaneja e a música caipira possuissem algumas semelhanças elas não eram a mesma coisa, pois a primeira seria uma versão comercial da segunda. Em sua obra o autor afirma: “produzida no meio urbano-industrial pela indústria do disco, a música sertaneja tornara-se um produto a mais a disposição do consumidor. Enquanto a música caipira é meio em si mesma, a sertaneja é o fim cujo objetivo é o lucro” (CALDAS, 1987, p.29).

Logo, tanto para percepções que se atrelavam à concepção clássica de cultura quanto para as ligadas à concepção antropológica, a música sertaneja permanecia estigmatizada, pois para os ilustrados, como Monteiro Lobato e a burguesia rica, ela continuava representando o atraso mesmo inserida no contexto urbano e industrial, aliás, era também, a partir de então, alienante e por essa razão ainda mais um fator de degradação cultural. E para os saudosistas (românticos e folcloristas) era a destruição da verdadeira cultura do caipira, portanto degradação cultural. De modo que o pensamento dos ilustrados e dos românticos, inicialmente opostos a respeito do valor cultural do modo de vida do homem do campo, se uniu confirmando o que Martín-Barbero (1997) argumentou ao enfatizar que para ilustrados e românticos as práticas populares seriam entendidas como passado. No primeiro caso porque representava o atraso do homem do campo em relação às mudanças da modernidade, e no segundo porque

estava amparada num modo de vida que não era mais sustentável a partir das modificações ocasionadas por essa modernidade.

Para Alonso (2012) o motivo da intelectualidade brasileira, representada por folcloristas, nacionalistas, comunistas e teóricos do populismo, verem na música sertaneja um lugar de alienação e corrupção da classe trabalhadora (especialmente os recém migrados do campo para a cidade) e de proximidade com a indústria cultural, que supostamente desviava o proletariado das vontades revolucionárias, estava associado a incompreensão do “Brasil profundo”. Para ele, essa incompreensão levou os intelectuais a forjar a ideia de uma música do homem do campo legítima: a música caipira; contra a “falsa música do campo”: a música sertaneja, porque não podiam vislumbrar as mudanças que ocorriam no campo para além de degradação cultural pois como afirma Raymond Williams (1969, p. 317): “é preciso ser acentuado que, para se julgar uma cultura não basta levar em conta os hábitos coincidentes com o observador”.

Dessa maneira, a distinção entre música sertaneja e a música caipira foi criada a partir da intenção do observador (ilustrado e romântico) de diferenciar a cultura caipira da pobreza cultural que supostamente a música sertaneja havia se tornado ao adentrar os processos de massificação. De modo que, para Alonso (2012), a crítica intelectual relacionada à música sertaneja era uma crítica contra a proletarianização do camponês. Nessa direção, Caldas (1977, p. 145) defendeu que:

Há uma lacuna muito grande entre a música sertaneja música caipira. Apesar de a primeira ter utilizado determinados elementos estético-formais da segunda, hoje, em nada mais elas se identificam. Enquanto a música sertaneja tem, hoje, uma função alienante para o seu grande público, distanciando-o da sua realidade concreta, através do uso que a indústria cultural dela faz, a música caipira, bem ou mal, ainda possui a função de evitar a desagregação social do caipira paulista através das manifestações lúdicas, profissionais e religiosas (CALDAS, 1977, p. 145).

Por argumentos como esse, anteriormente citado, Alonso (2012) defende que, Waldenyr Caldas (1977; 1987) foi o responsável pela “consolidação da distinção caipira/sertanejo e a associação dos primeiros à pureza e, por consequência, palatáveis aos olhos da MPB” (ALONSO, 2012, p.9). No entanto, argumenta também que essa distinção é ambígua, pois não existe uma definição precisa, clara e coesa que delimite e abalize, temática e ritmicamente, exatamente o que é música caipira e música sertaneja. Isso porque o processo de massificação da música caipira, assim como das demais práticas populares é gradual e constante. Portanto, a massificação se estabelece conforme o que propôs Martín-Barbero (1997, p.17) quando defende

que “não podemos então pensar hoje o popular atuante à margem do processo histórico de constituição do massivo: o acesso das massas à sua visibilidade e presença social, e da massificação em que historicamente esse processo se materializa”.

Entretanto, a temática do “amor melodramático” foi utilizada como um fator de distinção pela intelectualidade que era contra a música sertaneja urbanizada. O que para Alonso (2015a) é ambíguo, pois tanto as canções consideradas caipiras quanto canções ditas sertanejas falaram de amor de forma melodramática. O autor apresenta alguns exemplos de músicas ditas caipiras que possuem alto teor melodramático:

Canções consideradas clássicos do cancionário “caipira” cantam temas melodramáticos. “Chico Mineiro” conta de forma pouco contida o drama de vida e morte do personagem título; “Amargurado”, clássico de Tião Carreiro & Pardinho canta a desilusão amorosa: “Vai com Deus, seja feliz com o teu amado/ Tens aqui um peito magoado/ Que muito sofre por te amar”; “Cabocla Tereza” conta a história do marido traído que resolve matar a esposa: “Senti meu sangue ferver, jurei a Tereza matar/ O meu alazão arriei, e ela eu foi procurar/ Agora já me vinguei, é esse o fim de um amor”. “Chalana” também canta a separação de um casal: “Lá na curva do rio/ E se ela vai magoada/ Eu bem sei que tem razão/ Fui ingrato, eu ferido/ O seu pobre coração”. O clássico “Moreninha linda” cantava a desgraça de um casal: “Meu coração tá pisado/ Como a flor que murcha e cai/ Pisado pelo desprezo/ Do amor quando se vai”. O clássico “João de Barro” conta a história do pássaro construtor que serve de metáfora para a condição do caipira: “Quando ele ia buscar o raminho/ Pra construir seu ninho, seu amor lhe enganava (ALONSO, 2012, p. 13).

De modo que, para ele, discriminação entre o que seria a música caipira e o que seria a sertaneja firmada no uso da temática do “amor melodramático” mostrava-se muito mais uma questão política do que estética, pois nela os intelectuais, a maioria amparados por visões marxistas e de tendência frankfurtiana, procuravam atacar a Indústria Cultural, porque viam a música sertaneja como uma estratégia desta para manter os trabalhadores alienados e anestesiados das questões sociais ao envolvê-los, por exemplo, com as questões amorosas. Esse julgamento também foi aplicado a outros produtos massivos condenados por esta mesma intelectualidade como, por exemplo, as telenovelas.

Nessa direção, Caldas (1977) argumenta que a música sertaneja era alienante e imbecilizante, exatamente porque degradava os valores da música caipira ao associar-se aos ideais de lucro da Indústria Cultural transformando o homem do campo em um consumidor passivo dos produtos massivos. De acordo com ele:

O simples fato de mudar já determinava que o trabalhador, ainda que

marginalizado do processo produtivo, se transforme imediatamente em consumidor. A indústria da canção e do lazer em geral não tem preconceitos desse tipo. Em nada importa se o consumidor é subempregado ou não. Seu lugar no consumo está assegurado, embora com as devidas ressalvas (CALDAS, 1977, p.27).

Por essa razão os processos de estrangeirização e modernização da música sertaneja foram vistos com tanto repúdio, pois para além da degradação cultural da “autêntica” cultura caipira ela ainda estava atrelada a um intenso processo de comercialização e industrialização do gênero, o que representava para os intelectuais de viés frankfurtiano como Waldenyr Caldas, a plena atuação da Indústria Cultural que transformava o homem do campo, agora integrante da classe proletária, em consumidor compulsivo. Essas características eram identificadas por Caldas (1987) que afirmava a mudança do público da música caipira agora sertaneja. Para ele o consumidor do gênero está localizado no meio urbano-industrial e não possui mais nenhuma proximidade com o meio rural nem com o sertão:

Os compositores e cantores sertanejos dirigem sua música para uma certa população numericamente muito grande e de baixa escolaridade. Eles têm consciência disso e amoldam-se ao gosto do público. São, em sua maioria, agricultores, operários, empregadas domésticas, motoristas, vigias, pedreiros, enfim, grande parte da população realmente assalariada. Pode-se dizer que a música sertaneja é também a ‘música do proletariado’. Pelo menos em termo de consumo e não de discurso político (CALDAS, 1987, p.78).

No entanto, com a revisão do conceito de ideologia atrelada a ampliação da percepção do conceito cultura, que passou a ser entendida como modo de vida, os Estudos Culturais ofereceram uma nova perspectiva para os estudos sobre a cultura popular ou do proletariado, que era tida como uma espécie de subcultura dentro da visão dualista de alta/baixa cultura e como não-cultura na percepção antropológica. Gustavo Alonso (2011; 2015a) beneficiou-se desse novo lugar de observação e pode repensar a música sertaneja como autêntica representante da cultura popular brasileira. Nesta linha de pensamento também se desenvolverá essa análise.

3.2 A MÚSICA SERTANEJA E OS MEIOS MASSIVOS DE PRODUÇÃO: UM BREVE PANORAMA HISTÓRICO

Para além da disputa intelectual e midiática sobre o que seria música caipira e o que seria música sertaneja, descrita anteriormente, existia a realidade sociocultural de que o gênero independentemente da opinião dos intelectuais se difundia entre a classe popular conquistando cada vez mais adeptos. Esse apelo popular fez com que a música sertaneja encontrasse espaços

de divulgação nos veículos de comunicação, mesmo que, em diversos momentos, de forma periférica e auxiliou na manutenção do gênero diante das crises pelas quais passou. Ao longo desse tópico serão relatados alguns dos principais momentos dessas inserções midiáticas da música sertaneja, bem como os processos de modernização do gênero, de forma que, posteriormente, na análise do *Bem Sertanejo* será possível perceber como eles são retratados.

Entre os principais fatores de modificação social ocorridos no século XX que têm interferência direta nas transformações da música sertaneja, estão a origem e popularização dos meios de comunicação de massa e o intenso êxodo rural²⁰. A primeira foi veículo de divulgação das mudanças ocasionadas pela modernidade e, também o lugar no qual, mesmo que de maneira estereotipada, a classe popular pode se ver culturalmente representada. Já o êxodo rural foi o processo que levou a população do campo a migrar para os grandes centros urbanos. Nesse sentido, Costa (2015) argumenta que o êxodo rural tem um papel essencial na difusão da música sertaneja, sendo para ele tão importante quanto a gravação das modas de viola em disco: “o êxodo rural é a chave para a compreensão do sucesso desse momento inicial do novo gênero musical não só porque forma uma classe artística, mas porque estabelece, no campo e também na cidade, uma classe consumidora dessa música” (COSTA, 2015, p. 106).

O fato de existir um número significativo de consumidores de música sertaneja despertou o interesse da indústria fonográfica, que investiu na gravação de discos sertanejos e, também do rádio, que a partir da década de 1930 passou a incorporá-la como forma de atrair audiência e anunciantes. Associado a esses dois e, também se apropriando dos benefícios da popularidade da música sertaneja, estavam os circos responsáveis por difundir e encontrar duplas pelo interior do país, constituindo-se um dos principais palcos do gênero. De modo que, segundo Costa (2015, p. 106), “o disco, o rádio e o circo são os três elementos responsáveis pela ampla circulação desse gênero musical no país”. França e Vieira (2015) seguem essa mesma lógica ao afirmar que “a música sertaneja está relacionada não apenas à migração do trabalhador rural para o meio urbano, mas também a novos meios de difusão, que fora o rádio, o disco e, também os circos (ambulantes, percorrendo as pequenas cidades do interior brasileiro)” (FRANÇA e VIEIRA, 2015, p.109).

²⁰ Segundo dados do IBGE “o século XX foi caracterizado, no Brasil, por um intenso processo de urbanização iniciado em meados do século e fortalecido a partir de 1960. A parcela de população urbana passou de 31,2% em 1940 para 67,6% em 1980. A mudança de país predominantemente rural para urbano ganhou velocidade no período 1960-1970, quando a relação se inverteu: dos 13.475.472 domicílios recenseados no Brasil em 1960, pouco menos da metade (49%), se situavam nas áreas urbanas; em 1970, quando foram contados 18.086.336 domicílios, esse percentual já chegava a 58%. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/29092003estatisticasecxhtml.shtm>> . Acessado em: ago. 2017.

Todavia o cinema também teve um papel fundamental na difusão da música sertaneja e dos modos de vida do homem do campo, conforme se verá adiante. Durante todo o século XX ele foi a tela na qual o caipira pode ver representadas suas próprias transformações. Ao contrário da televisão que com seus ideais de modernidade, durante muito tempo, ignorou e rejeitou a figura dos representantes da música sertaneja. Segundo Alonso (2015a), o veículo só se tornaria um espaço midiático, realmente, disponível à música sertaneja a partir do *boom* sertanejo na década de 1990, ainda assim com algumas restrições. Estas, por sua vez, também de acordo com o autor, foram quebradas com a popularidade do sertanejo universitário. Vertente do gênero que começou a se difundir pelo país a partir de 2005 por meio da lógica da pirataria e do uso da internet como canal de divulgação tanto pelas redes sociais quanto pelo *Youtube*. Todavia nada disso teria ocorrido se não fosse a primeira gravação de moda de viola em 1929.

3.2.1 Sem disco não tem música sertaneja

A gravação do primeiro disco de moda de viola é um marco na história da música sertaneja. E isso não é por acaso. Como pondera Thomson (2014) toda produção de forma simbólica²¹, e a música sertaneja é uma forma simbólica, implica na utilização de um meio técnico de produção. “O meio técnico é o substrato material das formas simbólicas, isto é, o elemento material com o que, ou por meio do qual, a informação ou conteúdo simbólico é fixado e transmitido do produtor para o receptor” (THOMPSON, 2014, p.44). Antes de ser gravada em disco o meio técnico de produção da música até então caipira, era essencialmente a voz e o som da viola tocados ao vivo. Portanto, sempre que se desejasse ouvir uma moda de viola era preciso que alguém a cantasse e tocasse de modo que ela estava intrinsecamente associada a uma interação face-a-face. Entretanto, com a gravação do disco, esse processo foi alterado, tornou-se possível ouvir uma moda de viola sem a presença do violeiro, pois o disco passou a ser um dos meios técnicos de produção da música sertaneja.

O disco ampliava as possibilidades de consumo, ele era capaz de armazenar as canções²²,

²¹ Formas simbólicas é de acordo com (Thompson, 2014, p. 79) “um amplo espectro de ações e falas, imagens e texto, que são produzidos por sujeitos e reconhecidos por eles e outros como construtos significativos. Falas linguísticas e expressões sejam elas faladas ou escritas são cruciais a esse respeito. Mas formas simbólicas podem também ser não-linguísticas ou quase linguísticas em sua natureza”.

²² Embora fossem um símbolo de revolução, os primeiros discos, que eram os de 78 rpm, só tinham capacidade de armazenamento para três minutos de gravação em cada lado. Essa capacidade técnica provocou uma mudança no tempo de duração das modas de viola que chegavam a ter, normalmente, até 15 minutos de duração.

possuía alto grau de reprodutibilidade (várias cópias de um mesmo disco poderiam ser produzidas), promovia um distanciamento espaço-temporal razoável em relação ao meio técnico anterior (que era o violeiro) e era de fácil codificação pela sociedade. Esses quatro graus de produção, definidos por Thompson (2014), foram sendo modificados e ampliados com o desenvolvimento das tecnologias. Por exemplo, em relação ao rádio, o disco possuía um menor distanciamento espaço temporal, pois o rádio poderia ser ouvido por diversas pessoas em diferentes lugares, mas o disco apenas onde as ondas sonoras da vitrola alcançavam. Contudo, o disco dispensava a presença do violeiro e poderia ser reproduzido em várias cópias que poderiam chegar a diversos ouvintes ao mesmo tempo.

A luz desses esclarecimentos, o disco foi a primeira tecnologia fundamental para a difusão da música sertaneja no contexto industrial, tornando reprodutível no mercado cultural aquilo que estava associado ao contexto social do caipira. Nesse sentido, Alonso (2015, p. 30) argumenta que “a gravação da música sertaneja/caipira em disco foi essencial para a invenção do gênero”. O sucesso de vendagem dos primeiros discos de moda de viola financiados por Cornélio Pires em 1929, despertou o interesse da indústria fonográfica que decidiu investir em artistas sertanejos. Segundo Nepomuceno (1999) a gravadora Columbia que havia negado financiamento da empreitada de Cornélio o convidou para gravar novos discos “prensou outros 43 até o início de 1931” (NEPOMUCENO, 1999, p.111). Caldas (1987, p. 41), por sua vez, afirmou que “entre 1929 e 1930, foram feitas mais de cinquenta e oito gravações”. Embora as contradições acerca do número de discos produzidos, o fato é que a partir desse período a música sertaneja se tornou sim um produto da indústria fonográfica.

Segundo Caldas (1987) e Nepomuceno (1999), durante a década de 1930 surgiram diversas duplas sertanejas. As primeiras, estavam associadas às Turmas Caipiras, duas delas disputavam a liderança do mercado fonográfico sertanejo, pela gravadora Columbia a Turma Caipira Cornélio Pires e pela RCA Victor a Turma Caipira Victor que fora formada por cantores que se desvincularam da primeira. Com o passar dos anos surgiram várias duplas independentes. Alonso (2015a) apresenta um quadro com os principais artistas sertanejos até a década de 1950:

Quadro 1 – Genealogia do disco na música caipira/sertaneja

Década de 1920	Período de viagens e pesquisas de Cornélio Pires pelo interior do estado de São Paulo. Gravação do primeiro disco de música caipira, em 1929.
Década de 1930	Sucesso regional de artistas como Alvarenga & Ranchinho, José Rielli, Raul Torres & Florêncio, João Pacífico, Athos Campos, Serrinha, Brinquinho & Briosso, Angelino de Oliveira e do próprio Cornélio Pires.

Década de 1940	Auge de artistas como Tonico & Tinoco, Cascatinha & Inhana, Mario Zan, Nhô Pai, Capitão Furtado, Luizinho & Limeira, José Fortuna, Carreirinho, Palmeira & Piraci, Anacleto Rosas Junior, Zé Carreiro, Lourival dos Santos.
Década de 1950	Os artistas mais famosos eram Teddy Vieira, Tião Carreiro, Sulino & Marrueiro, Pardinho, Vieira & Vieirinha, Irmãs Galvão, Ado Benatti, Palmeira & Biá, Pedro Bento e Zé da Estrada, Goiás, Silveira & Silveirinha, Hekel Ravares, Lourival dos Santos, Zé do Rancho, Moacyr dos Santos, Dino Franco e Inezita Barroso.

Fonte: (ALONSO, 2015a, p. 31).

O sucesso que esses artistas conseguiram ao longo de suas carreiras certamente está relacionado ao papel sociocultural que o rádio exerceu na sociedade brasileira. Esse é o tema do próximo tópico.

3.2.2 A música sertaneja no rádio: dos anos de ouro à decadência

Para Antunes (2012), o rádio é um dos elementos símbolo das modificações do modo de vida do brasileiro resultante das transformações tecnológicas do século XX. A primeira transmissão radiofônica brasileira ocorreu em comemoração ao Centenário da Independência em 1922. Inicialmente fora um veículo elitizado, entretanto, as políticas desenvolvimentistas de Getúlio Vargas, dentre elas a facilitação na concessão de crédito e a permissão para inclusão de publicidade no rádio a partir de 1932 contribuíram para que ele se popularizasse (ANTUNES, 2012). A partir de então as emissoras radiofônicas procuraram por artistas populares e abriram espaço para os cantores sertanejos em suas programações. Segundo Nepomuceno (1999, p. 120) “o impacto provocado pelo veículo no cotidiano trouxe demandas técnicas, estimulou a produção artística e, no pacote de programas criados para atrair patrocínio e audiência, a música e o humor caipiras conquistaram bons espaços, tanto nas metrópoles quanto no interior”. Assim, os cantores sertanejos vivenciaram a Era de Ouro do rádio.

Isso porque, como já foi antecipado, o êxodo rural favorecia a existência de um filão sertanejo tanto na indústria fonográfica quanto no rádio, pois os migrantes, mesmo tendo baixo poder aquisitivo, significavam um público consumidor assíduo do gênero. O homem do campo, que migrava para a cidade se identificava com as temáticas das canções sertanejas que retratavam várias das mudanças que ele estava vivenciando. Falavam das saudades do campo, das dificuldades da vida urbana, bem como também dos amores da cidade. Caldas (1987) não pode compreender a mudança temática destas canções em relação às músicas caipiras, tidas por ele como de contexto religioso. Para o autor, as músicas sertanejas que estavam intimamente ligadas as transformações do modo de vida do homem do campo na condição de migrante

“apresenta um discurso profano, que fala do amor na cidade, dos políticos, da condução, do progresso da cidade grande, e assim por diante” (CALDAS, 1987, p. 30).

Todavia, eram essas temáticas que compunham as canções sertanejas e o discurso sobre o caipira que chegava ao rádio. Nesse sentido, Nepomuceno (1999) comenta sobre o contexto inicial de formação do rádio e da inclusão dos cantores sertanejos nas rádios nacionais:

Os artistas populares rapidamente dominaram os microfones. Vendiam discos, lotavam salas de espetáculos, viajavam por todo o país e o povo mais musical do planeta queria ouvi-los no rádio – e não apenas óperas e informativos oficiais. Emissoras eram inauguradas a cada mês, auditórios luxuosos, alguns até com salas de chá. Cantores e apresentadores transitavam pelas mais prestigiadas, por bons salários, cumprindo um circuito que passava pela Educadora, a Kosmos, a Record, e a Bandeirantes, em São Paulo. No Rio, pela Mayrink Veiga e a Nacional. A Cruzeiro do Sul e a Tupi entravam em cadeia, com estúdios nas duas capitais. Entre os programas de maior audiência estavam o de Adhemar Casé (avô de Regina Casé), na Philipis, e os de Renato Murce, primeiramente nessa emissora e depois na Transmissora e na Nacional. Em todos eles, entravam quadros sertanejos, com imitações, piadas e duplas convidadas.” (NAPUMOCENO, 1999 p.120).

De acordo com Nepomuceno (1999), entre a década de 1930 e 1950 surgiram vários programas sertanejos. Nhá Zefa apresentava “Saudades do Sertão”, na rádio *Kosmos* e depois na *Bandeirantes*. Capitão Furtado apresentou “Castatinha do Genaro”, na *Cruzeiro* e *Rádio São Paulo*, fez “Trinca do Bom Humor” na Tupi juntamente com Alvarenga & Ranchinho, e “Poemas sertanejos na Nacional”. Capitão Barduino e seu amigo Riellinho apresentavam “Caboclo Brasil”, na *Bandeirantes*. As rádios do interior seguiam os passos das influentes nacionais, também tinham seus programas sertanejos e enviavam sucessos as capitais (NEPOMUCENO, 1999).

Segundo Nepomuceno (1999), Caldas (1987), Antunes (2012) e Alonso (2015a) nos auditórios dos rádios aconteciam programas de calouros responsáveis pela descoberta de várias duplas sertanejas. Caldas (1987) afirma que Tonico & Tinoco foram descobertos em um desses programas. Eles ganharam um concurso de talentos na rádio *Difusora* em 1943. A partir de então foram apadrinhados por Ariovaldo Pires o Capitão Furtado e com ele apresentaram o programa “Arraial da Curva Torta”. De acordo com Antunes (2012) o trio apresentou também o programa “Na beira da Tuia” pela Rádio Nacional e depois na Rede Bandeirantes de televisão.

Ainda hoje Tonico & Tinoco são venerados pelas contribuições que trouxeram a música sertaneja. São considerados os principais responsáveis pela forma anasalada e aguda de cantar do sertanejo. De acordo com Caldas (1987, p. 58), “Zico e Zeca, Liu e Leo, Palmeira e Biá, Moreno e Moreninho, Jacó e Jacozinho, entre outros, reconhecem que tiveram na obra e no

estilo de Tonico e Tinoco o “espelho” para iniciarem seus trabalhos na música sertaneja”. Na série *Bem Sertanejo* eles são citados por César Menotti & Fabiano também por esse motivo, e são lembrados no episódio gravado com Chitãozinho e Xororó como a dupla símbolo da música caipira.

Há uma contradição nesse sentido. Segundo Alonso (2015a) Tonico & Tinoco foram uma das duplas execradas por intelectuais do nacional-popular, porque não eram tidos por alguns deles como tradicionais. Segundo o autor, o compositor Geraldo Vandré associou a dupla ao comercialismo e a alienação diante da ditadura militar, argumentando que eles “não eram camponeses ‘ideais’”, pois em nenhum momento se colocaram contra o governo ditatorial. Pelo contrário, mostraram-se ufanistas à ditadura [...] Além disso suas vozes ainda tocavam nas rádios, o que os colocava, aos olhos da MPB, como artistas por demais “comerciais” (ALONSO, 2015a, p.42).

Alonso (2015a) pondera ainda, que a crítica dos artistas da MPB e dos intelectuais tradicionais em relação à música sertaneja foi agravada com o apoio destes a ditadura, contudo, ela teria se iniciado na intensificação das importações de gêneros estrangeiros, especialmente, a partir da década de 1950. Isso porque, embora, guarânias, rasqueados, rancheiras, boleros e polcas já viessem sendo incorporados desde meados da década de 1940, foi com o sucesso nacional das canções “Índia” e “Meu Primeiro Amor” gravadas por Cascatinha & Inhana em 1952, que eles passaram a representar um problema aos pensadores do nacional-popular. A partir de então, “o movimento folclorista começou a se estruturar, de forma a combater a música ‘importada’ que tomava tanto o campo como a cidade através da massificação dos rádios caseiros” (ALONSO, 2015a, p. 38).

Nepomuceno (1999) afirma que as incorporações tiveram origem nas viagens que Mário Zan, Nhô Pai e Raul Torres fizeram as regiões de fronteira, especialmente Paraguai e Argentina, por volta de 1935, de onde trouxeram, principalmente o rasqueado. A canção “Chalana” atualmente conhecida na voz de Almir Sater e tida como um clássico, foi composta por Mario Zan em uma dessas viagens. Antunes (2012), por sua vez, argumenta que Pedro Bento & Zé da Estrada foram os principais responsáveis pela divulgação do bolero mexicano no Brasil. Teriam sido tão impetuosos na incorporação do gênero que ficaram conhecidos, além de suas canções como “Seresteiro da lua” e “Os três boiadeiros”, pelos trajes de mariachis que passaram a utilizar na década de 1960. O estilo que criaram misturando elementos da cultura brasileira e mexicana influenciou duplas como Belmonte & Amaraí e Milionário & José Rico.

De acordo com Nepomuceno (1999) em meio as incorporações estrangeiras haviam também inovações nacionais. A moda de viola ganhou na década de 1960 um dos mais prestigiados representantes, o violeiro Tião Carreiro. Ele é admirado, atualmente, por criar o

pagode de viola, ritmo que, segundo Nepomuceno (1999, p. 149), é uma “mistura de samba com calango, coisa que só poderia sair mesmo da sua viola inventiva”. Antunes (2012) argumenta que “Pagode de Brasília” composta por Teddy Vieira e Lourival dos Santos foi feita em homenagem a criação da cidade que seria a capital do país e se tornou um símbolo desse ritmo.

Todavia, o mesmo ideal de modernização que levou a criação de Brasília no governo Juscelino Kubistchek traria dificuldades para a música sertaneja e seus representantes, bem como para o próprio rádio. Nepomuceno (1999) pondera que, embora a música sertaneja viesse se modernizando desde que foi incorporada ao contexto industrial, ela ainda era tradicional. Não dispunha de instrumentos eletrificados, grandes estruturas de palcos, solos de guitarra e figurino renovado. E por razões como estas, estava muito distante dos ideais de modernidade trazidos pelos artistas do rock nacional e internacional e a partir dos anos 1960 desejados pelos jovens do país. O “moderno sertanejo” era atrasado e “caipira” demais em relação aos astros que usavam jaquetas de couro e cabelos longos, mas também eram modernos demais para os ideais de valorização da “cultura caipira” defendidos pelos intelectuais e artistas da MPB. Nesse contexto, a música sertaneja foi perdendo público e espaço midiático tanto para um quanto para o outro. A esse respeito Antunes (2012, p. 55) comenta:

Com tantas novidades no cenário artístico do país e diversas mudanças comportamentais, os anos 1960 representaram uma estagnação para a música sertaneja e seus interpretes. Diante das rápidas transformações na sociedade, e com o aumento gradativo do êxodo rural, o movimento da música sertaneja perdia força. Seus artistas ainda mantinham um estilo de cantar que remetia mais ao passado do que ao admirável mundo novo da vida mais urbana. A Jovem Guarda já havia aderido com força total aos instrumentos eletrônicos e aos cabelos compridos dos ídolos internacionais. Enquanto isso, o visual da maioria das duplas sertanejas da época permanecia quase inalterado. A música sertaneja interrompia assim momentaneamente sua evolução, justamente esse ritmo que havia chegado até ali por ser antropofágico e ter se misturado através dos tempos a outras influências musicais vindas do Paraguai e do México.

Segundo Nepomuceno (1999) nessa época o rádio que fora tão importante para a divulgação dos cantores sertanejos também passava por crise, várias emissoras foram fechadas por conta da perda de anunciantes para a televisão. Ela um dos símbolos da modernidade no governo Kubistchek, refletia o anseio social desse novo tempo e buscava “a cara do novo Brasil, urbano e prospero – aquele que podia comprar um aparelho de televisão, que tinha dentes, era alfabetizado e tinha uma cara mais bonita, mais desenvolvida” (NEPOMUCENO, 1999, p.167). Portanto, excluía o ainda matuto sertanejo.

Nepomuceno (1999) também pontua que os circos, que foram durante anos o principal palco da música sertaneja, estavam em estado de decadência. A popularização dos auditórios dos rádios já o havia condenado ao atraso e poucos resistiram. Nesse contexto a música sertaneja vivenciou tempos difíceis. Nas rádios que continuavam ativas os programas sertanejos foram destinados a horários alternativos de modo que atendessem ao público proletário em seu horário de lazer. Como destaca Nepomuceno (1999, p.163): “Embora dando lucros às gravadoras e às emissoras de rádio – que faturavam com patrocinadores de remédios, adubos, produtos de toucador e artigos populares -, os programas sertanejos só tinham direito aos horários alternativos”.

Vale lembrar, que esse momento de crise midiática do gênero corresponde ao contexto social a partir do qual Caldas (1977) construiu sua investigação sobre a música sertaneja. De modo que um de seus argumentos para criticar o gênero como meio de alienação é que: “os horários de música sertaneja estão em perfeita sintonia com as horas de lazer do proletariado. Neste sentido, portanto, a música sertaneja se apresenta apenas como um produto a mais da sociedade de massa, porque em nada enriquece o viver da classe proletária”. (CALDAS, 1977, P.24-25).

O incomodo de Caldas (1977) em relação a música sertaneja estava associado, entre outras coisas, ao fato de que o proletariado teria se tornado um consumidor compulsivo de discos e o envolvimento com esses produtos alienantes da Indústria Cultural, supostamente, o afastava da reflexão sobre as questões políticas importantes do período. Vale pontuar que, embora a música sertaneja passasse por crise e não tivesse espaços nos meios de comunicação, como lembra Nepomuceno (1999, p. 162), “ela saia dos palcos nobres, é verdade, mas as gravadoras tinham todo o interesse em manter o vilão vivo. [...] somente a imensa concentração proletária nas periferias de São Paulo garantia o lançamento de 30 discos sertanejos por mês”. Fato que amparava a crítica de Caldas (1977).

Contudo, para Nepomuceno (1999), se no rádio e na indústria fonográfica ainda havia os espaços reservados a música sertaneja, na televisão os poucos programas sertanejos que tinham migrado do rádio para esta, deixavam de ser transmitidos:

Se no começo dos anos 60 a caipirada estava lá, com a carinha no vídeo, depois foi sumindo. José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, diretor da TV Excelsior de SP, convidara Mazzaropi para apresentar um programa, que durou de 1959 a 1962. Depois o comediante apareceu como convidado de Bibi Ferreira em 1963, e só. É bem verdade que com ou sem TV, seu prestígio continuava imenso, enchendo os cinemas com os filmes rodados no estúdio de Taubaté: nessa década foram 12 entre eles, Tristeza do Jeca, megassucesso

de 1961. Cascatinha e Inhana tiveram seu programa na Record, no final dos anos 1950, mas em 1962 também saíram do ar. Alvarenga e Ranchinho deixaram o rádio em 1959 se bandeando para televisão, da qual estariam fora em pouco tempo. (NEPOMUCENO, 1999, p.163).

Conforme a citação anterior, o cinema foi um espaço que incorporou as temáticas e os artistas sertanejos. Se na “telinha” o sertanejo era o atrasado, na “telona” ele atraía o público interessado em se ver representado e se divertir com as peripécias do caipira. Assim, é possível observar que os sertanejos possuem uma ligação com a sétima arte.

3.2.3 Os artistas sertanejos na sétima arte: crise só se fizer parte da trama

No cinema, a música sertaneja esteve presente em histórias gravadas durante todo o século XX e permanece atuante no século XXI. De acordo com Nepomuceno (1999), *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908), o primeiro filme brasileiro de ficção, dirigido por Júlio Ferrez, contava a história da chegada de um caipira à cidade do Rio de Janeiro. *Acabaram-se os otários* (1929), comédia dirigida por Luiz de Barros e considerado o primeiro filme completamente sonorizado feito no país, também contou com a participação de um sertanejo, o Paraguaçu, que aparecia cantando “Triste caboclo” (NEPOMUCENO, 1999; CARVALHO, 2007).

Márcia Carvalho (2007) pondera que Humberto Mauro, pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), empregou o sertanejo em um dos ciclos regionais do cinema brasileiro, o ciclo de Cataguases, com o filme *Tesouro Perdido* (1927). Ainda segundo a autora, Paulo Benedetti também aplicou a temática sertaneja em seus filmes rodados no Brasil na tentativa de sincronização de som e imagem pelo Sistema *Vitaphone*²³ - os cantores eram gravados dublando suas músicas e, esse vídeo, depois, seria juntado ao áudio original na tentativa de sincronização do som.

Mas a participação do sertanejo no cinema não se limitou a essa fase de experimentações, segundo Caldas (1987), a dupla Alvarenga & Ranchinho engatou sua carreira musical por meio do cinema. O sucesso da interpretação da dupla no filme *Fazendo Fita* (1935), de Vittorio Capellaro, abriu espaço para participação da “série das frutas” e, também para

²³ Sistema sonoro desenvolvido pela empresa com o mesmo nome, fundada em 1926 pela Western Electric e Warner Bros. O Vitaphone, que utilizava o processo de gravação da banda sonora num disco que posteriormente era sincronizado a quando da exibição do filme. Disponível em: <<http://www.cinecompipoca.com.br/cinema-falado/>>. Acessado em: ago, 2017.

gravação do primeiro disco. De acordo com Carvalho (2007), Alvarenga & Ranchinho participaram de vinte filmes, fazendo sucesso devido aos seus diálogos cômicos.

Embora muitos artistas sertanejos tenham tido algum tipo de participação no mercado cinematográfico, para Nepomuceno (1999) o mais lembrado e aclamado é Amácio Mazzaropi. Sua personificação do Jeca Tatu, no filme homônimo gravado pela Vera Cruz, em 1959, caiu no gosto popular e eternizou sua imagem na cultura brasileira como intérprete do caipira de forma cômica (NEPOMUCENO, 1999). Carvalho (2007) comenta que Mazzaropi começou sua carreira como cantor sertanejo, trabalhou na Rádio e na TV Tupi e, também montou sua própria produtora cinematográfica, na qual produziu filmes com a temática sertaneja, sempre com a participação de artistas do meio. Na obra *Faroeste Caipira*, primeiro filme colorido de sua obra, cantou ao lado de Tonico & Tinoco, que, por sua vez, seguiram participando de filmes, dentre eles: *Luar do Sertão* (1949); *Lá no meu sertão* (1962); *Obrigado a matar* (1964); *A marca da ferradura* (1970); e *Os três justiceiros* (1972). (CARVALHO, 2007).

Carvalho (2007) ainda pondera que outros diretores se inspiravam no sertanejo. Esse é o caso de Osvaldo Oliveira, que em 1970 gravou *Sertão em festa* contando com a presença de Tião Carreiro & Pardinho como personagens da trama. Em 1971, repetiu a fórmula em *Rancho Fundo*, trazendo Chitãozinho e Xororó ainda crianças cantando em uma das cenas. Nesse período, segundo Caldas (1977) a dupla Léo Canhoto & Robertinho também participou de filmes de *westerns* brasileiros, atuando na vertente de bang-bangs, que já era utilizada pela dupla em suas canções e shows pelos circos do interior do país durante suas performances.

Estrada da vida, obra de Nelson Pereira dos Santos, fez o maior sucesso na década de 1980, por contar a história da dupla Milionário & José Rico e, de acordo com Alonso (2015a, p. 81) “a película foi exportada para quinze países. Na URSS, Participou do 35º Festival Internacional de Filmes de Moscou [...] em fins de 1981 o filme participou de uma grande mostra de cinema nacional em Brasília patrocinada pela Embrafilme”. Dentre os países para os quais o filme foi exportado estava a China. O *Bem Sertanejo* comenta sobre essa passagem na história de Milionário & José Rico mostrando imagens de arquivo exibidas na época pelo fantástico. Em 1988, eles também gravaram o filme *Sonhei com Você*, com direção assinada por Ney Sant’anna, filho de Nelson Pereira.

Carvalho (2007) também lembra dos filmes de Jeremias Moreira Filho. Ele dirigiu *Magoa de boiadeiro* (1977), *Filho Adotivo* (1984), e, também, fez as duas gravações do filme *Menino da Porteira* - a primeira (1976) com Sérgio Reis no elenco, e a segunda (2009) com a participação de Daniel e atores renomados da Rede Globo de Televisão. Para além do cinema, Sérgio Reis e Daniel também fizeram participações em telenovelas. Antunes (2012) recorda

que Sérgio Reis compôs o elenco de *Pantanal* (1990), *Ana Raio e Zé Trovão* (1991), pela TV Manchete, e *Paraíso* (1992), e *O Rei do Gado* (1996) pela Rede Globo – nesta atuou ao lado de Almir Sater, interpretando a dupla sertaneja fictícia “Pirilampo e Saracura”; e que Daniel atuou nas novelas *América* (2005), *Paraíso* (2009) e *Araguaia* (2010).

Alonso (2015a) salienta que ainda que as participações de Sérgio Reis e Daniel em telenovelas possa induzir o pensamento de que existia na década de 1990 e começo dos anos 2000 um amplo espaço para a música sertaneja na televisão, a realidade é outra. Segundo Alonso (2011, p.223), “a TV de Roberto Marinho não olhou com bons olhos a popularidade da música sertaneja e resistiu o quanto pode colocar o gênero em sua programação, especialmente nas novelas globais, o grande produto de luxo da emissora”. Contudo, essa realidade começou a mudar no final da década de 1980, quando Chitãozinho e Xororó, seguido por Leandro e Leonardo e Zezé di Camargo e Luciano, e outros artistas contemporâneos, encontraram o caminho do sucesso popular e foram se inserindo aos poucos na grade das emissoras, primeiro nos programas de auditório e só mais tarde nos “produtos de luxo”. Assim, o caminho percorrido por Zezé di Camargo e Luciano retratado no longa-metragem *2 Filhos de Francisco* (2005), com direção de Breno Silveira, pode ser uma representação da própria trajetória da música sertaneja em direção ao sucesso.

O gênero precisou se adaptar aos parâmetros de modernidade ansiados pela sociedade brasileira, nesse percurso foi necessário superar novamente as críticas dos intelectuais que abominaram as inserções de instrumentos eletrônicos na música sertaneja, dentre eles Inezita Barroso e Rolando Boldrin que, de acordo com Nepomuceno (1999), na apresentação de *Som Brasil* na TV Globo e *Viola Minha Viola* na TV Cultura, defendiam a preservação das características originais da música caipira e rejeitavam todas as renovações do gênero.

3.2.4 Da decadência à televisão: os caminhos que levaram a música sertaneja ao boom dos anos 1990

Guardadas as exceções, o caminho para o sucesso parecia mesmo ser o de modernização. De acordo com Antunes (2012) o êxito que alcançou Léo Canhoto e Robertinho era a prova disso. Eles foram a primeira dupla sertaneja a ganhar um disco de ouro com a canção “Apartamento 37”. O reconhecimento veio, segundo o autor, depois que decidiram abraçar os figurinos country e as sagas dos *westerns* em suas canções. Para produzi-las escolheram o roqueiro Tony Campelo e desse modo “engatilharam 15 LPs. Nos arranjos das músicas, sobre

os temas mais variados, as guitarras marcavam o som, tanto em ‘Motorista de Caminhão’ ou ‘Vou Toma um pingão’” (NEPOMUCENO, 1999, p.181). A dupla investiu no som eletrificado e fez de suas músicas verdadeiros filmes imaginários, Caldas (1977) comenta sobre eles:

Tiros de revólver, mesas e copos quebrando, portas rangendo, barulhos de sirenes, hinos de funeral, tropel de cavalos, etc. Essa sonoplastia tem como objetivo mostrar a inquestionável valentia dos personagens de Léo Canhoto e Robertinho, que são levados ao público em forma de peça de teatro nas apresentações em circo. Como se sabe, as histórias contadas nessas músicas (“Rock bravo chegou para matar”, “O sonho do dragão vermelho”, “Jack o Matador”, “O homem mau”, “Amazonas Kid”, “Delegado Lobo Negro”, “Buck Sarampo”, entre outras) servem de enredo para esses espetáculos, cuja temática principal é sempre a violência. Entretanto, apesar de tenso pela violência, há momentos em que o público se diverte com os personagens. Isto porque a violência torna tão exagerada, que a partir daí só há uma alternativa: as gargalhadas. Assim, momentaneamente, a violência transforma-se em comichade. Com isso, Léo Canhoto e Robertinho atingem seu objetivo: provocar risos na plateia. Mas, apesar disso, é bom que se diga: o espectador não vibra a violência, mas sim com a violência que presencia. (CALDAS, 1977, p.128-129).

Milionário & José Rico seguiram na mesma direção modernizadora que Léo Canhoto & Robertinho. Cansados dos maus tempos da música sertaneja também estavam dispostos a se renovar, adotaram um figurino ousado inspirado no que fez Léo Canhoto e Robertinho. Apresentavam-se, de acordo com Nepomuceno (1999, p.186), “Milionário de chapelão de caubói e camisa aberta, mostrando correntes de ouro. Zé Rico cabeludo, barbudo, de óculos escuros, crucifixos e anéis – vestimenta trocada, nos momentos mais formais, por terno e gravata, sem, contudo, dispensar os ornamentos”. Todavia, a dupla manteve em seu repertório guarânias, rancheiras, rasqueados, todos acrescentados de guitarras e instrumentos eletrônicos. Para Alonso (2015a) a estratégia parece ter funcionado, lançaram pela Chantecler o disco com a canção “Estrada da vida”, que virou o filme de sucesso que levou a dupla a apresentações na China.

Antunes (2012) argumenta que essas mudanças na estética das duplas significam uma ruptura na história da música sertaneja. Ainda segundo o autor, a partir desse período estabelecia-se uma outra divisão dos artistas do gênero: os que na década de 1950 haviam incorporado ritmos estrangeiros seriam agora tidos como tradicionais em relação a modernização que os românticos incorporariam:

Os anos 1980 já despontavam no horizonte e com eles a promessa de um novo momento para a música sertaneja, que deixava para trás uma década quase

estéril e sem grandes avanços. Foi então que imediatamente começou um processo de divisão da música sertaneja mais romântica e música “de raiz”, aquela que ainda preservava a temática rural e estava estritamente ligada à vida no campo e aos valores do caipira. Em 1981, Rolando Boldrin lança o programa *Som Brasil*, pela TV Globo, que dá espaço a duplas ligadas a música sertaneja de raiz, como Pena Branca e Xavantinho. Enquanto isso, outra corrente do gênero, com uma abordagem mais “urbana”, aproximou-se de vez do romantismo, falando de relacionamentos complicados e conflitos internos, iniciando assim o segundo ciclo da música sertaneja. O gênero dava agora uma guinada rumo às metrópoles, acompanhando a crescente migração que levava todos os anos milhares de pessoas do campo para a cidade, e esse público não queria mais ser chamado de caipira. (ANTUNES, 2012, p.68-69).

De acordo com Antunes (2012), a música sertaneja já experimentava melhoras no mercado quando no início dos anos 1980 Almir Rogério emplaca “Fusão Preto” nas rádios FM’s abrindo timidamente espaço para a música sertaneja na difusão em frequência modulada. Alonso (2015a) complementa defendendo que após esse primeiro passo, os irmãos Chitãozinho e Xororó foram responsáveis por romper de vez com as barreiras das FMs. Emplacaram a canção “Fio de cabelo” em 1982 e descobriram o caminho do sucesso para os cantores sertanejos através da versão romântica urbanizada, “[...] foi a partir dela que os programadores se viram obrigados a abrir espaço para a música sertaneja. Na primeira metade dos anos 1980, começava uma invasão de sertanejos nas mídias mais poderosas que culminaria no grande *boom* dos anos 1990”. (PIUNTI e TELÓ, 2015, p.28).

Para Nepomuceno (1999) o sucesso da canção romântica de Chitãozinho e Xororó também estabeleceu uma verdadeira guerra entre tradicionalistas e modernistas: “As baladas e rancheiras com roupagem *pop* cantadas em terças por Chitãozinho e Xororó criaram um abismo intransponível entre os dois mundos [...] foi nessa época que os puristas inventaram adjetivos pouco amigáveis para defini-los, como *sertanojos*”. (NEPOMUCENO, 1999, p.198). Contudo, ignorando as críticas e focados na carreira, sem preconceitos para com outros ritmos, gêneros e influências estrangeiras, Chitãozinho e Xororó passaram a investir em tecnologias, em equipamentos, em equipe, transformando as infraestruturas destinadas aos artistas sertanejos. De acordo com Nepomuceno (1999, p.200): “Em 1987, os paranaenses já viajavam com um *staff* de 28 pessoas, pelo menos 15 músicos no palco, 300 refletores, quatro canhões de luz, dois caminhões para transportar cenário e iluminação”.

Todas essas mudanças no gênero, de acordo com Alonso (2015a) fizeram com que o meio televisivo fosse obrigado a ceder espaço aos cantores sertanejos:

As portas de fato se abriram. A popularidade da dupla e o sucesso obtido chamara a atenção das redes de televisão. Em 1986 estreou o programa

Chitãozinho & Xororó especial SBT, no qual cantavam seus sucessos e recebiam convidados como Leandro & Leonardo, Alan & Aladim e João Mineiro & Marciano. O programa durou até 1988 e ajudou a nacionalizar o gênero. (ALONSO, 2015a, p. 207).

Ainda segundo Alonso (2015a), João Mineiro & Marciano se destacaram com os sucessos “Seu amor ainda é tudo”, “Ainda ontem chorei de saudade”; e Leandro e Leonardo surgiram na espreita de Chitãozinho e Xororó com a música “Solidão” e, também “Entre tapas e beijos”. Nepomuceno (1999) defende que a beleza de Leandro e Leonardo atrelada ao fato de terem caído na graça do brasileiro fez com que a dupla tivesse espaço livre na televisão. Foram seguidos por João Paulo e Daniel. E pouco mais tarde Zezé de Camargo e Luciano. Por onde eles passavam faziam sucesso lotavam os shows, e abriam espaço para o gênero que dominaria todo o país. (NEPOMUCENO, 1999).

De acordo com Alonso (2015a), o SBT foi a primeira emissora a incorporar a música sertaneja tendo em sua grade programas sertanejos desde meados da década de 1980. Além de “Chitãozinho e Xororó especial”, que levou o lançamento de coletâneas com canções cantadas no programa dentre eles: Sertanejo 86, Sertanejo 88 e Sertanejo 89; havia também “Musicamp” com artistas da Chantecler-Continental que ficou no ar entre 1987 e 1990. Todavia, “Sabadão Sertanejo” lançado em 1991 foi o de maior sucesso. Entrou no ar em comemoração aos dez anos da emissora, e tornou-se de acordo com Alonso (2015a, p. 320) “a principal janela para a música sertaneja na televisão”. A boa audiência dos programas sertanejos do SBT chamou a atenção da TV Record que lançou em 1983 na mesma linha desses o “Especial Sertanejo” que foi exibido até os anos 2000.

Alonso (2015a) pondera ainda que a rede Globo de televisão só entra na disputa a partir dos anos 1995 quando lança o programa especial “Amigos” que contava com a presença de Chitãozinho e Xororó, Zezé di Camargo e Luciano, e Leandro e Leonardo como apresentadores. De acordo com Nepomuceno (1999, p. 226), “o maior espaço sertanejo-eclético da TV, o Amigos, da Globo, teve até o final de 1999 – exibidos os quarenta programas estipulados no contrato da emissora com Chitão, Zezé di Camargo e irmãos”. Antunes (2012) argumenta que o programa pegou carona no sucesso das duplas, já Alonso (2015a) aponta que o programa foi um dos responsáveis por institucionalizar a música sertaneja. De acordo com ele, “ao mesmo tempo que enquadrou uma determinada memória e criou um panteão dos principais artistas, a institucionalização também serviu aos sertanejos como forma de contarem sua história e fazerem valer suas versões”. (ALONSO, 2015a, p.339).

Contudo, embora houvesse espaços nas programações televisivas, lotassem shows, estivessem entre os mais pedidos nas rádios, a música sertaneja não era bem quista para as trilhas sonoras das telenovelas, pondera Alonso (2015a). De acordo com ele, embora algumas canções sertanejas fossem escolhidas para compor as trilhas sonoras das novelas globais entre 1987 e 1994 a quantidade delas em relação ao sucesso popular do gênero no país era pequena “cerca de 480 canções nacionais foram gravadas em oito anos: apenas 12 eram cantadas por sertanejos, sendo seis de fato originais” (ALONSO, 2011, p. 227). Conforme destacou, as canções que burlavam as restrições passavam por um processo de “limpeza”, sendo gravadas em parceria com artistas da MPB, por exemplo. Outro caso era a presença dos cantores modernizadores nas trilhas, mas interpretando canções com temáticas rurais que preservassem algo de caipira.

Todavia, o gênero vivenciava tempos distintos da crise que passara nas duas décadas anteriores. Para Nepomuceno (1999) o sucesso do gênero estava associado a mudanças econômicas que fazia com que o interior do país voltasse a crescer. “A corrente musical liderada por Chitãozinho e Xororó veio traduzir esse interior brasileiro agora rico, farto, interligado *on line* ao primeiro mundo e ávido por novos ícones de cultura e comportamento” (NEPOMUCENO, 1999, p. 203). Essa fala se aproxima da vertente do sertanejo universitário que num mundo ainda mais globalizado e conectado trouxe para música sertaneja exatamente novos retratos de comportamento da sociedade brasileira.

3.2.5 A continuidade da música sertaneja nos anos 2000 e sua relação com a internet

A partir dos anos 2000 houve uma nova virada na história da música sertaneja. A música romântica, dos anos 1990, até então considerada alienante, passou também a ser interpretada como música caipira, ou pode-se dizer como o sertanejo verdadeiro. Isso porque, as produções do sertanejo universitário se configuraram para os críticos como a nova versão deturpadora da música sertaneja transformando Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano entre outros modernizadores do final da década de 1980 e começo dos anos 1990, em clássicos, em autênticos representantes da tradição.

De acordo com Alonso (2015a), *Sertanejo Universitário* é o nome que foi atribuído a música sertaneja feita a partir de meados de 2005, sob influência dos acústicos da MTV e da repaginação de sucessos do gênero, especialmente os sucessos da década de 1990. A princípio, o emprego do termo se deu pelo fato de seu principal público consumidor estar associados a

jovens universitários, que possuíam como ambiente do convívio social as universidades - lugar onde, geralmente, começavam as carreiras dos artistas representantes do gênero. Todavia, devido a amplitude de público que a vertente conquistou, o termo é questionado atualmente (ALONSO, 2015a).

Segundo Alonso (2015a), eles podem ser divididos em duas gerações: a primeira diz respeito aos artistas que realmente foram os pioneiros dessa nova forma de cantar música sertaneja, são artistas que não dispunham de um mercado consolidado e foram eles próprios quem investiram e promoveram suas carreiras de forma independente até enfim atrair a atenção das indústrias fonográficas. Dentre essa primeira geração, o autor destaca as duplas como João Bosco & Vinicius, César Menotti & Fabiano, Jorge & Mateus, Victor & Léo, Fernando & Sorocaba, dentre outros. A segunda geração estaria associada aos artistas que já encontraram um mercado consolidado devido às conquistas desses “pioneiros”. Dentre eles Luan Santana, Gustavo Lima, Michel Teló, Paula Fernandes (ALONSO, 2015a).

Pode-se dizer, e esse é um posicionamento dessa investigação, que existe atualmente uma terceira geração ou até mesmo uma quarta geração, pelo fato da música sertaneja ser muito dinâmica. Estas poderiam ser formadas por artistas que conquistaram o mercado pós “Ai se eu te pego”. O sucesso dessa canção fez com que Michel Teló virasse um fenômeno mundial, com versões em diversas línguas, representando a cultura brasileira por meio da música sertaneja. Segundo Alonso (2015a, p. 360) “em maio de 2013, o clipe ‘Ai se eu te pego’ era o novo vídeo mais visto na história do *Youtube*: tinha mais de 500 milhões de visualizações. É como se quase 10% da população do mundo tivesse visto o clipe do Teló”.

O videoclipe continuou a ser acessado ao longo dos anos e em treze de março de 2018, Michel Teló publicou no seu Instagram oficial²⁴ uma foto em comemoração aos 800 milhões de visualizações do videoclipe de “Ai se eu te pego” disponível em seu canal do Youtube. A respeito desse marco o cantor comentou em sua publicação:

7 anos se passaram! Isso foi uma loucura! Só Deus sabe o q vivi nessa época! Foi um presente que vou guardar no coração pra sempre, com muita gratidão. 7 anos atrás essa coisa de internet estava começando a mudar o mercado fonográfico. E mesmo com toda a evolução, ainda somos o vídeo mais visto na história do Youtube no Brasil. (@micheltelo, 13/03/18)

Após esse fenômeno, era de se esperar que houvesse um declínio do gênero, contudo, a

²⁴ A postagem pode ser encontrada no endereço: <https://www.instagram.com/p/BgRBRhbh7Up/?hl=pt-br&taken-by=micheltelo>

vertente se manteve com artistas que alavancaram sua carreira a partir de então. Dentre esses artistas pode-se destacar Henrique & Juliano, Zé Neto e Cristiano e Wesley Safadão. Todavia, a maior diferença mercadológica que se estabeleceu pós “Ai se eu te pego” foi o domínio feminino do mercado sertanejo a partir de 2016. Elas vieram com tudo e criaram um segmento do sertanejo universitário definido como feminejo (feminino + sertanejo) modificando estruturalmente um mercado que era majoritariamente masculino desde suas origens.

Todavia, as temáticas adotadas por todas as gerações do sertanejo universitário se mantiveram bastante próximas as dos sertanejos românticos da década de 1990. Como definiu, Costa (2015, p. 15), a partir desse período, “além do amor, as relações sexuais fortuitas, o consumo de álcool e as festas passam a fazer parte das letras”. Todavia, como argumenta Alonso (2015a) sexo, álcool e festas também faziam parte das letras das canções sertanejas românticas e até mesmo das ditas “caipiras”. O que mudou, nesse sentido, foi a abordagem, a maneira de tratar esses assuntos, o contexto em que essas temáticas são retratadas. Portanto, o que mudou foi o próprio contexto histórico da sociedade.

França e Vieira (2015) argumentam sobre algumas das modificações que perpassam a história da música sertaneja e a sociedade brasileira nos últimos anos que interferem nas temáticas da música sertaneja. Segundo elas:

A supervalorização dos bens de consumo como signos de status, no sertanejo universitário, conjugou-se com um momento em que o Brasil passou por um grande crescimento econômico e um efetivo processo de redistribuição de renda (a partir do governo Lula). Assistiu-se contemporaneamente a uma elevação acentuada de grupos anteriormente incluídos na margem de pobreza para um status de classe média (o crescimento da classe C). Essa “nova classe média” do país, cada vez maior, tem acesso, pela primeira vez, a uma diversidade de produtos que antes só eram alcançados pela parcela mais rica da população, como celulares e computadores de última geração, carros “zero km” e roupas de marca, além de oportunidades de lazer e entretenimento como festas em casas noturnas e viagens. (FRANÇA e VIEIRA, 2015, p. 116).

Nessa direção, Alonso (2015a) argumenta que é possível definir três tipos de estéticas presentes nas canções da vertente universitária:

São elas: 1) a poética amorosa otimista, na qual os amantes querem efetivar seus sentimentos amorosos, e o tom da canção é esperançoso. Trata-se da “poética do amor afirmativo”; 2) em segundo lugar estão as canções que favorecem encontros fortuitos e breves em festas ou no dia a dia. Trata-se da “poética da farra”; 3) caso não haja correspondência entre os amantes na lógica rápida dos amores furtivos, impera a lógica do “tô nem aí”, ou seja, não

se sofre mais por amor e parte-se para outros relacionamentos aparentemente sem culpa. (ALONSO, 2015a, p. 395).

Um exemplo atual da primeira poética poderia ser a canção de Henrique & Juliano “Vidinha de balada” (vai namorar comigo sim/ vai por mim igual nos dois não tem/ se reclamar “se” vai casar também como comunhão de bens/ meu coração é seu e o seu é meu também). Já “poética da farra”, poderia se exemplificada pela canção “Acordando o prédio” lançada em 2017 por Luan Santana (vamos acordar esse prédio/ fazer inveja “pro” povo/ enquanto eles “tão indo” trabalhar/ a gente faz amor gostoso de novo). Por último a canção “Avisa que eu cheguei” gravada por Naiara Azevedo com participação de Ivete Sangalo (Avisa que eu cheguei/ E a gente vive apenas uma vez/ Então se arrisca, beija, acerta, erra/ O amor não vem com estrela na testa/ Se deu certo, bem/ se não deu certo, ótimo/ Próximo, próximo) exemplifica a “poética do Tô nem aí”.

Contudo, como a partir de 2016 surgiu o nicho do “feminejo” que além dessas temáticas propostas por Alonso (2015a) apresenta o que seria a temática da “sofrência” (sofrimento + carência). Sofrência foi um termo estabelecido midiaticamente e representa um movimento estético parecido com as canções de sofrimento amoroso que conquistou o país na década de 1990. As mulheres se aproveitaram dele para falar das decepções amorosas a partir da visão feminina. Atrelado a todas essas estéticas está a mistura frenética de gêneros, de início o axé, depois o arrocha, funk, atualmente o forró, entre outros. A esse respeito Costa (2015, p. 15) diz que “a aproximação com gêneros musicais como o forró e o funk levou à necessidade, a propósito, de incorporar outros instrumentos, alterando significativamente a sonoridade”.

Essas modificações, tiveram início no limiar dos anos 2000 quando João Bosco & Vinícius e César Menotti & Fabiano gravaram de forma independente seus discos e os distribuiu por meio da lógica da autopirataria²⁵. Em 2005 surgiu a dupla Jorge & Mateus, seguindo o mesmo caminho das duplas anteriores. Segundo Alonso (2015a); Antunes (2012) e Piunti e Teló (2015) o primeiro CD foi gravado na garagem da casa do Mateus, de forma totalmente amadora, mas alcançou um sucesso que proporcionou que os artistas fossem contratados pela gravadora Universal Music. A dupla goiana se consagrou como um marco dentro do mercado de sertanejo universitário, conhecidos no Brasil inteiro e em outros países. Em 2012 eles

²⁵ A dupla João Bosco & Vinícius lançou o CD independente Acústico Bar, com regravações de antigos sucessos sertanejos de maneira acústica e no formato “ao vivo”, e a dupla César Menotti & Fabiano também fez o mesmo gravando no ano seguinte o CD “Ao vivo no observatório”. Através destes, estouraram os hits: “Chora me liga” e “Leilão”, o primeiro de João Bosco & Vinícius, e o segundo de César Menotti & Fabiano.

gravaram no The Royal Albert Hall, o palácio da música em Londres. E em 2015 gravaram em Brasília, no estádio Mané Garrincha, o DVD de comemoração dos dez anos de carreira.

Ao longo desses dez anos Jorge & Mateus experimentaram e foram pioneiros em gravações do canal Multishow com transmissão ao vivo pelo Twitter, além inserção ao vivo no programa global de televisão do Fantástico com o Festival Villa Mix. Entre outras inovações:

Jorge & Mateus foram uma das duplas que mais aproveitaram a ascensão da internet, em uma época na qual as gravadoras ainda não haviam se adaptado às novas tecnologias. Ter um gravador de CD em casa passava a ser algo comum. Antes utilizados pela pirataria, as copiadoras em série passaram a ser usadas profissionalmente, dando um novo significado ao termo “CD promocional”. (TELÓ e PIUNTI, 2015, p.231).

Ainda de acordo com Piunti e Teló (2015) utilizando da Web 2.0 e de seus recursos como estratégias de divulgação, esses artistas aprenderam a utilizar a pirataria como aliada no caminho para o sucesso, e inverteram a lógica da indústria fonográfica de lucros relacionados a vendas de CD's. Atualmente, de acordo com Micael Herschmann (2010) a indústria fonográfica redirecionou seus lucros às apresentações ao vivo e o mercado em torno dos souvenirs. Dessa forma o *big business*²⁶ está diretamente relacionado ao processo de interação social e as experiências proporcionadas pelo consumo de bens simbólicos:

O crescente número de espetáculos realizados é um forte indicativo da importância econômica desses eventos para mover a indústria atual. [...] Parece que o consumidor está de fato disposto a consumir e pagar pelo DVD como uma forma de rememorar, possuir uma espécie de souvenir deste tipo de “experiência”. Além disso, os megaeventos continuam sendo realizados, apesar dos altos cachês dos artistas e das bandas. Ao mesmo tempo, nunca se viram tantos pequenos concertos realizados em diferentes localidades do Brasil e do mundo. No caso brasileiro: examinando os números do mercado nota-se que há claramente, desde 2005, uma elevação expressiva dos preços dos ingressos até hoje bem acima da inflação registrada no Brasil. (HERSCHMANN, 2010, p.81).

Pode-se dizer que a música sertaneja vive o auge do sucesso nos anos 2000. Piunti e Teló (2015), Alonso (2015a), Costa (2015) e Antunes (2012) defendem que com a popularização da internet e os recursos das tecnologias digitais o público consumidor da música sertaneja, agora como um todo, pode participar mais efetivamente das carreiras dos artistas preferidos por meio das mediações via redes sociais. Costa (2015, p. 15), por exemplo, afirma

²⁶ Traduzido ao português *big business* quer dizer “grande negócio”. Esse sentido literal da tradução exemplifica o que a música sertaneja se transformou no contexto industrial ao longo dos anos.

que “outro aspecto importante de distinção na música sertaneja é o uso intenso de sites de redes sociais como forma de aproximação entre os ídolos e seus fãs”. Alonso (2015a, p.385) complementa que “foi preciso lidar com esse público, ansioso por participar, por se emocionar, por construir a carreira de seu artista preferido em conjunto com este”.

Pode-se deduzir que o sucesso dos artistas na internet proporciona um crescimento do interesse do público pelos shows e abre portas para os veículos de comunicação de massa tradicionais como o rádio e a televisão. Nessa direção, segundo França e Vieira (2015) houve um investimento ainda maior por parte da indústria fonográfica no filão sertanejo. De acordo com eles:

A indústria fonográfica apostou no filão, e investiu na promoção de novos cantores com um estilo pop mais jovem, vindos de Goiás, Mato Grosso e outras regiões interioranas. Esse momento é marcado por um esquema de superprodução, incluindo shows por todo o Brasil, presença em rodeios, gravação de videoclips e DVDs de ampla divulgação. Sua presença na televisão muda de lugar: de um lugar discreto em programas dirigidos a um público específico, fora do horário nobre, o sertanejo universitário passa a ocupar as trilhas sonoras de novelas, e os cantores marcam presença em programas televisivos consagrados – como o Domingão do Faustão, Caldeirão do Huck e até Encontro com Fátima Bernardes, na Globo, programas exibidos também em outros países além do Brasil. (FRANÇA; VIEIRA, 2015, p. 110).

Entre os programas consagrados que se apropriam da música sertaneja está o “Fantástico: o show da vida” com a apresentação da série **Bem Sertanejo**. É a partir dela que esta pesquisa procura compreender como a história da música sertaneja é contada hoje.

4 O CAMINHO PARA O BEM SERTANEJO

O *Fantástico: O show da vida* se propôs a contar a história da música sertaneja por meio da série **Bem Sertanejo** em 19 episódios²⁷ com entrevistas/conversas descontraídas entre Michel Teló e outros representantes da música sertaneja. Esses cantores, já consagrados no cenário artístico atual, ao narrarem momentos de suas trajetórias auxiliaram a contar a história da música sertaneja, abordando aspectos que fizeram o gênero ser o que é hoje. Como o principal objetivo dessa investigação é identificar como o **Bem Sertanejo** conta a história da música sertaneja e quais os sentidos que ela atribui ao gênero na atualidade, este capítulo apresentará o contexto de inserção da série na *Rede Globo* de Televisão, suas características gerais e o percurso metodológico que guiará sua análise.

4.1 O CONTEXTO DE INSERÇÃO DO BEM SERTANEJO NA TV GLOBO

Antes de tratar especificamente sobre a série **Bem Sertanejo** e efetivar sua análise, é pertinente abordar de maneira mais aprofundada como se deu o processo de inserção da música sertaneja na *Rede Globo* e a partir desse aspecto observar como a relação entre a emissora e o gênero musical foi se estabelecendo ao longo dos anos.

Conforme destacado anteriormente, a *TV Globo* foi uma das últimas emissoras de televisão a incorporar a música sertaneja de forma efetiva, especialmente no horário nobre²⁸, posto que o estilo musical não coincidia, em tese, com os anseios de uma programação pensada para o chamado Padrão *Globo* de Qualidade²⁹ (ALONSO, 2015a). Sendo assim, como foi possível chegar ao momento em que um programa como o *Fantástico*, um dos líderes de audiência da emissora, difundido internacionalmente e veiculado nacionalmente em horário nobre, passou a incluir em sua programação uma série que narra, justamente, a história da música

²⁷ Esses episódios foram exibidos em quatro temporadas. A primeira e a segunda foi ao ar no segundo semestre de 2014. A terceira e quarta nos meses de maio, agosto e setembro de 2017.

²⁸ Vale destacar que embora essa pesquisa entenda música sertaneja como todo o cancionário do gênero que foi produzido desde a primeira gravação do disco de moda de viola em 1929, há por parte de alguns setores da sociedade, teóricos e mídia uma divisão entre a música sertaneja e a música caipira. Deste modo, essa distinção é necessária para a compreensão deste tópico já que a Rede Globo fazia essa diferenciação entre o que é música caipira e o que é música sertaneja e é a relação dela com o gênero que este tópico procura entender.

²⁹ Instaurado na emissora desde início da década de 1970, de acordo com Borelli et al (2000), o Padrão Globo de Qualidade é um modelo de articulação entre o padrão de produção, tecnologia e personalidade da programação. Envolve entre outros aspectos uma programação homogênea com horizontalidade e verticalidade de produção de modo a fidelizar o público consumidor.

sertaneja – esse gênero, durante anos, renegado pela emissora e por seu padrão de qualidade?

4.1.1 A *Rede Globo* e a Música Sertaneja

Pelo menos três fases podem ser observadas a respeito da presença da música sertaneja na *Rede Globo*: a primeira de uma quase absoluta exclusão durante a década de 1970 e 1980; a segunda de uma inserção parcial a partir dos anos 1990; e a terceira de uma presença constante a partir de 2008, aproximadamente. (ALONSO, 2011). De forma que o percurso que envolve a relação entre a *Rede Globo* e música sertaneja é longo e repleto de contradições. A principal contradição, segundo Alonso (2011), é que embora a partir dos anos 1990, período do *boom* do sertanejo romântico, fosse relativamente normal ver artistas do gênero participando de programas dominicais de auditório, como *Domingão do Faustão*, e até mesmo que fossem veiculados programas especiais totalmente dedicados ao gênero, como o ‘Especial Amigos’ e o semanal ‘Amigos & Amigos’, a inserção do sertanejo na *TV Globo* ainda era periférica e pontual. Nas trilhas sonoras das telenovelas, um dos principais produtos da *Rede Globo*, por exemplo, eram raros os espaços abertos à música sertaneja.

Chrystian (da dupla *Chrystian e Ralf*) ao falar sobre a presença da música sertaneja nas telenovelas da *TV Globo* comentou, em entrevista ao Bem Sertanejo divulgada apenas no livro homônimo, que a canção ‘Saudade’ só entrou na trilha sonora da novela “Pacto de Sangue” em 1989 porque a *Globo* não sabia que era sertaneja: “Foi a primeira música sertaneja que entrou em uma novela da *Globo*. Sabe como ela entrou na novela? A gravadora mandou o *tape* sem nome, ninguém sabia quem estava cantando. O sonoplasta ouviu, adorou e só então descobriu que era nossa” (PIUNTI e TELÓ, 2015, p. 218). O parceiro Ralf completa: “Ele não teve como tirar” (p. 218).

O depoimento de Chrystian e Ralf vai contra uma crença do senso comum, que vigora atualmente, de que a *Rede Globo* sempre fora uma grande apologista e mantenedora da música sertaneja, como explica Alonso (2011). Se a emissora pode ocupar essa função hoje, ela certamente não o fazia até os anos 1990. Como se verificará, a realidade até meados dos anos 2000 era outra, principalmente, porque havia uma predileção por parte da emissora carioca à música caipira (canções sertanejas mais relacionadas à temática rural) desde a década de 1970 quando surgiu o padrão *Globo* de Qualidade (BORELLI et al, 2000; ALONSO, 2011; 2015a).

De acordo com Alonso (2015a), essa predileção acontecia porque a música caipira representava aos olhos dos diretores da *Globo* uma forma de cultura autêntica que deveria ser

preservada como o resquício de uma prática cultural originária do povo brasileiro. Portanto, esse cancionário e seus representantes conseguiam certo espaço midiático, cantando ao lado de artistas da MPB em musicais, por exemplo, porque se adequavam ao chamado Padrão *Globo* de Qualidade e seu projeto de “educar as massas”.

O mesmo não acontecia em relação à música sertaneja “modernizada” (de temática urbana, eletrificada e misturada a outros ritmos). Para com esta, havia na opinião de Alonso (2011; 2015), uma certa rejeição, já que os diretores da *Globo* a consideravam em vários casos atrasada, alienante e popularesca. O autor explica que essas características contrariavam o projeto do Padrão *Globo* de Qualidade fazendo com que artistas dessa vertente da música sertaneja fossem malvistas. Isso acontecia porque além de os cantores sertanejos não serem modernos como desejavam os ideais da classe média, eles também não se enquadravam na tradição.

Paulo César Araújo (2002, p. 344), em seu estudo sobre a música cafonca, argumentou que “toda uma vasta produção musical popular que não está identificada nem à ‘tradição’ nem à ‘modernidade’ encontra sérias dificuldades para obter reconhecimento da crítica ou espaço na historiografia”. A realidade descrita por ele se aplicou à música sertaneja conforme pôde ser observado ao longo deste trabalho, pois ela era moderna demais para os ideais da tradição e atrasada demais para o espírito modernista do século XX. Esse pensamento é verificável ainda hoje quando a crítica se veste da ideia de que o gênero perdeu a tradição e massificou-se, mascarando-se assim, o objetivo de julgá-lo e classificá-lo como uma forma de “cultura inferior”.

Dentro da perspectiva cultural proposta por Martín-Barbero (1997), pode-se dizer que, esse pensamento condenatório que julga uma cultura popular massificada, tal qual a música sertaneja, como uma forma de “cultura inferior”, continua a acontecer porque parte da crítica ainda tem dificuldade em compreender que o popular e o massivo estão intimamente ligados. A crítica se nega a entender que a cultura popular no mundo capitalista é massiva em si mesma. Como pontuou Martín-Barbero (1997) foi se massificando que o povo conseguiu ver-se representado socialmente e “ao menos na América Latina, e contrariamente às profecias da implosão social, as massas ainda contêm, no duplo sentido de controlar, mas também de trazer dentro, o povo.” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.16-17).

Em relação a presença da música sertaneja, entendida como elemento da cultura popular massiva, na *TV Globo* havia a possibilidade de a crítica ‘global’ reconhecer o valor cultural do gênero inserindo-o em sua programação. Contudo isso não acontecia de maneira intensa, pois a emissora não via a música sertaneja como uma prática cultural legítima. De forma que, quando

a música sertaneja conseguia espaço na emissora, ela o conseguia muito mais por questões de valor econômico do que por motivações que indicassem um reconhecimento cultural (ALONSO, 2011). É válido ponderar que esse jogo de interesses pode sustentar-se ainda hoje mantendo a música sertaneja na emissora a contragosto de seus diretores que podem continuar a não reconhecer o gênero como uma prática cultural legítima. Todavia, durante os anos 1990, a inserção da música sertaneja na *TV Globo* devido ao seu valor econômico e não pelo cultural podia ser percebida mais claramente quando se observava que o gênero podia ser utilizado para atrair a audiência do público nas veiculações de especiais de fim de ano e programas dominicais, mas não podia ser incorporada no horário nobre das telenovelas, conforme destacou Alonso (2015)³⁰.

Uma vez exposto este panorama, questiona-se: porque essa diferenciação acontecia? Alonso está convencido de que ela ocorria porque:

O principal produto da empresa de Roberto Marinho são as novelas, exportadas para vários países. A partir de 1973 a emissora carioca começou a inventar aquilo que ficaria conhecido como “padrão Globo de qualidade”, um requisito básico para toda programação. “Dr. Roberto” não queria ser um mero “alienador das massas”, como acusavam as esquerdas, mas tinha pretensões “educativas” (ALONSO, 2015a, p.317).

Se a reflexão sobre a presença da música sertaneja na *Rede Globo* for pensada a partir das pretensões educativas do Padrão *Globo* de Qualidade, que exclui a cultura popular e tenta educá-la segundo o gosto da classe dominante, então o esquema cultural estaria sustentado numa visão ilustrada do que seria cultura. O que faz sentido já que, como destacou Silvia Borelli et al (2000), o Padrão *Globo* de Qualidade foi construído pela emissora utilizando de várias estratégias. Sendo que uma delas era direcionar sua programação ao gosto da classe média ascendente dos anos 1970 procurando com essa medida, atender também às recomendações do governo de militar para o estabelecimento de uma programação televisiva voltada à cultura “mais elevada” (BORELLI et al, 2000).

A *Rede Globo* se organizou para tentar reeducar o povo e para tanto abandonou o antigo esquema da programação popular com o qual havia conquistado a audiência até então. De acordo com Borelli et al (2000), características de mau gosto e popularescas foram retiradas da

³⁰ Para o autor, atualmente o gênero é incluído nas telenovelas, mas há uma nova configuração econômica que pode revelar em um estudo específico que a lógica de interesse nos lucros por parte da empresa se mantém. Contudo, não é pertinente dizer que o que faz a música sertaneja estar na mídia seja apenas um interesse lucrativo, pois o contexto cultural brasileiro também foi modificado, principalmente, com a maior participação da “nova” classe média no âmbito do consumo.

grade, resultando num produto que tivesse mais afinidade com a classe média ascendente, filha do “milagre econômico” vivido naquele período.

Na mesma linha de pensamento, Araújo (2002) defende que:

[...] a Rede Globo estava comprometida com projeto do ‘Brasil Grande’ e valia-se do design limpo e pasteurizado para vender ao espectador a ideia de um país moderno, bonito, bem-sucedido e desenvolvido. A extrema pobreza e o escândalo dos baixos padrões de vida das classes populares urbanas brasileiras eram ocultados no vídeo pela imagem glamourizada e luxuosa da emissora que, de certa forma, antecipava aquele ideário do carnavalesco Joãozinho Trinta de que ‘pobre gosta de luxo, quem gosta de pobreza é intelectual’. Pairando acima da realidade, a Globo tornou-se o baluarte da classe média e o principal veículo de divulgação dos sonhos do ‘milagre’ e do ufanismo desenvolvimentista do regime. (ARAÚJO, 2002, p. 302 – 303).

Assim, o autor reconhece que, contraditoriamente, artistas conhecidos atualmente por sua oposição ao regime militar foram eleitos pela emissora como o símbolo da modernidade e assepsia que o padrão *Globo* de Qualidade desejava transparecer. E foi nesse ambiente de reformulação que a *TV Globo* constituiu a MPB como o principal elemento das trilhas sonoras das telenovelas e adotou os representantes do movimento como a personificação musical da verdadeira cultura brasileira. Segundo Araújo (2002, p. 303), isso aconteceu porque “a estética da MPB, com suas dissonâncias e ambições literárias, se ajustava melhor ao projeto de se vender a ideia de um país economicamente forte, moderno e desenvolvido”. Desse modo, artistas como Caetano Veloso, Tom Jobim, Chico Buarque, Maria Bethânia, entre outros, foram privilegiados pela *TV Globo* em sua programação, especialmente nos horários nobres, e os demais artistas, dentre eles os representantes do sertanejo, foram praticamente excluídos dos produtos da emissora (ARAÚJO, 2002).

Essa exclusão, no caso da música sertaneja, pode ser observada quando Antunes (2012) trata a participação de Leo Canhoto e Robertinho no programa Cassino do Chacrinha como um acontecimento extraordinário, destacando que: “foram uma das poucas duplas sertanejas a cantar no Cassino do Chacrinha” (ANTUNES, 2012, p. 60). Esse exemplo é pertinente para se perceber o quão distante os sertanejos estavam desse espaço midiático. Isso porque, o ‘Cassino do Chacrinha’, embora fosse um líder de audiência na *TV Globo*, saíria do ar em 1972 acusado de ser demasiado popularesco, apelativo e vulgar (ARAÚJO, 2012). Características como essas contrariavam os novos padrões de qualidade da emissora bem como os anseios culturais da classe média e do regime militar. Se os sertanejos tiveram dificuldade para entrar no Cassino

do Chacrinha, que conforme Araújo (2012)³¹ era o principal palco popular na emissora, imagina nos demais programas que a partir da década de 1970 passariam a ser regidos dentro da lógica do padrão *Globo* de Qualidade. Logo, esse período corresponderia a uma fase de quase exclusão absoluta do gênero.

As exceções estariam justamente no pequeno espaço dedicado a vertente caipira. Para esta, havia na *TV Globo* um lugar garantido no programa *Som Brasil*³² em sua primeira versão que ia ao ar todos os domingos de manhã entre agosto de 1981 e março de 1989. Segundo dados do *Memória Globo* (2013), o programa foi criado por Rolando Boldrin com o objetivo de divulgar a música brasileira de inspiração regional. Era um recinto da dita “tradição”, das raízes brasileiras. De acordo com Nepomuceno (1999), não cantavam nele apenas cantores caipiras, mas todos aqueles que defendiam uma cultura popular supostamente pura e genuína, especialmente os que faziam paralelo à música de temática rural com a estética do movimento da MPB.

Segundo Nepomuceno (1999), o programa excluía as guitarras, *playbacks* e os sucessos comerciais, pois Rolando Boldrin era enfático em recusar as misturas rítmicas da música caipira com guaranias, rasqueados, boleros, *country* americano ou qualquer outro tipo de estrangeirismo. E conforme pontuou Alonso (2011), o *Som Brasil* até recebia os cantores “modernos”, mas apenas se estes aceitassem vestir-se da pureza estética da cultura caipira. Assim, participaram do *Som Brasil* artistas como Sérgio Reis, mas sem o chapéu de *cowboy*, e Milionário e José Rico, sem as roupas de show, segundo Alonso (2011, 2015a) e Nepomuceno (1999). A luta de Rolando Boldrin no *Som Brasil* rebatia o sucesso popular que as misturas da música sertaneja vinham conquistando socialmente e se contrapunha diretamente à inserção lenta, mas gradual desse tipo de cancionero na *Rede Globo*.

4.1.1.1 A música sertaneja começa a encontrar espaços na TV Globo

Em 1989, período em que o *Som Brasil* saiu do ar, a canção ‘No rancho fundo’ interpretada por Chitãozinho e Xororó entrava na trilha sonora da novela ‘Tietê’ sendo a

³¹Ver Araújo (2002) páginas 297 – 316, capítulo Sexo, Xixi e Cocô.

³² Segundo os dados disponíveis no Memória Globo houveram três versões do Som Brasil. A primeira apresentada por Rolando Boldrin até 1984 e depois por Lima Duarte até 1989 era dedicada a música regional brasileira. A segunda versão ficou no ar entre 1993 e 1998 e apresentava shows temáticos e homenagens a diferentes artistas. A terceira foi exibida entre 2007 e 2012 tinha a intenção de homenagear grandes compositores nacionais e trazer à cena outros pouco conhecidos. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/som-brasil-1981/curiosidades.htm>

primeira canção sertaneja na trilha sonora de uma novela das oito. Alonso (2011) argumenta que essa inserção só ocorreu porque os cantores souberam mediar com os interesses da *Rede Globo* aproximando-se do gosto da classe média. Todavia, a conquista era válida. Xororó falando sobre esse momento ao **Bem Sertanejo** argumentou: “A gente sempre falou que quando uma música dá certo na trilha sonora de uma novela da *Globo* é como se fosse uma trilha sonora de um filme de Hollywood (PIUNTI e TELÓ, 2015, p. 38).

Mas a aproximação da música sertaneja com os anseios da classe média não parou por aí, a profissionalização no trabalho musical e os investimentos em tecnologia foram cruciais para que a classe média e especialmente os jovens se aproximassem da música sertaneja conduzindo o gênero ao *boom* dos anos 1990. Ao conseguirem amplo apoio popular, mostrando que a música sertaneja não era símbolo do atraso, como dizia parte dos críticos, mas também era moderna, a música sertaneja forçou sua entrada nos meios de comunicação de massa, inclusive a *Rede Globo* (ALONSO, 2011).

A emissora que, segundo Alonso (2015a), tentou ao máximo fugir da música sertaneja precisou se render ao apelo popular porque incorporar os representantes do gênero reverberava diretamente nos seus interesses econômicos. Milionário e José Rico, Trio Parada Dura, Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano e tantos outros cantores sertanejos desse período, além de vender milhões de discos, continham um valor simbólico que era valioso aos índices de audiência. Alonso (2015a) afirma que SBT e Record a esse tempo já vinham fazendo sucesso com programas como *Sabadão Sertanejo* e *Especial Sertanejo*, de maneira tal que a *Rede Globo* não poderia se manter relutante por muito mais tempo.

Embora buscasse preservar as telenovelas da presença do ritmo sertanejo, a *TV Globo* foi incorporando o gênero em sua programação ao longo da década de 1990. Foram ao ar o especial de fim de ano ‘Chitãozinho e Xororó’ apresentado em 1990, e em 1991, ‘Zezé di Camargo e Luciano Especial’ e, também o ‘Leandro e Leonardo Especial’. No ano seguinte foi a vez dos especiais ‘Leandro e Leonardo’ e ‘Chitãozinho e Xororó – Planeta Azul’. Esses especiais apresentavam trechos de shows com inserção de pequenas entrevistas com os artistas convidados. Modelo que foi mantido no mais marcante dos especiais sertanejos veiculados pela emissora: o *Amigos*.

De acordo com o *Memória Globo* (2013), os especiais ‘Amigos’ foram ao ar de 1995 a 1998. Eram apresentados pelas duplas: Chitãozinho e Xororó, Zezé di Camargo e Luciano e Leandro e Leonardo. O trio de duplas cantava diversas músicas e guiavam as atrações convidando outros artistas a participarem do show. Eram chamados a se apresentarem no programa duplas sertanejas e, também artistas de outros gêneros como Daniela Mercury e Fábio

Júnior. Em 1998 após a morte do cantor Leandro, vítima de um câncer, foi realizada a última edição do especial, que prestou uma memorável homenagem ao cantor.

Ainda segundo o *Memória Globo* (2013), no ano seguinte, em 1999, Chitãozinho e Xororó, Zezé di Camargo e Luciano e Leonardo passaram a gravar um programa semanal que se chamava ‘Amigos e Amigos’. Ele era exibido aos domingos às 15:00hs. Os vídeos disponibilizados no site permitem observar que o cenário principal era um bar cenográfico no qual os artistas recebiam convidados para falarem sobre suas músicas, suas carreiras, aspectos da vida pessoal e, como de praxe, cantarem. Em paralelo a essas entrevistas, eram exibidos quadros dos cantores principais em imagens de *making of* conversando nos bastidores, tudo de maneira descontraída, e, também cenas dos mesmos interpretando canções sozinhos ou com as duplas invertidas, por exemplo Chitãozinho e Leonardo. De acordo com Alexandre Maron (1999), o programa alcançava 21 pontos de audiência, sendo que cada ponto equivalia 80 mil telespectadores na Grande SP.

Em entrevista para o projeto Bem Sertanejo, publicada apenas no livro, Zezé di Camargo comentou sobre a produção do ‘Amigos’. Disse que ideia partiu dos próprios cantores que decidiram expor o projeto para a *TV Globo*, mas que, caso ela não aceitasse, iriam apresentar a outras emissoras, de modo que o intuito principal era colocar a ideia em prática do modo que o fosse. O cantor explica que o projeto fora mostrado à *Globo* através de Aloysio Legey³³ que além de definir o nome ‘Amigos’ se tornou diretor do especial. Boni (nessa época diretor da *Globo*) aceitou o projeto de imediato, para a alegria dos cantores. Sobre a importância do programa, Zezé declarou: “sabíamos que um programa exaltando nossa música nos ajudaria muito” (PIUNTI e TELÓ, 2015, p. 139).

De fato, o programa ajudou os representantes da música sertaneja. Para Alonso (2015a, p.337):

[...] o especial permitiu, em parte, assinalar que já não havia tanta rejeição à música sertaneja e que eles estavam sendo reconhecidos esteticamente por público e artistas que antes os ignoravam e também pela emissora que tivera relativa dificuldade de incorporá-los no início da década. Mais importante ainda, o programa criou um panteão da música sertaneja ancorado nas três duplas que comandavam o programa. Amigos serviu para institucionalizar a ideia de que as três duplas que comandavam o programa estavam bem acima das outras.

³³ Aloysio Legey havia dirigido um show de Chitãozinho e Xororó e nesse período era diretor musical da Globo servindo de elo entre as duplas e o Boni.

Apesar disso, Alonso (2015a) conta que ainda haviam barreiras a serem quebradas: embora o programa tenha servido para institucionalizar a música sertaneja e estabelecer uma determinada linha evolutiva desta com a música caipira (ao mostrar essa “nova” geração sertaneja interpretando canções antigas) e, também um elo com a MPB (com os cantores sertanejos ao lado de artistas da MPB), a aceitação da música sertaneja por parte dos críticos ainda era pequena. Os defensores da dita cultura caipira não a admitiam. Citando nomes como Inezita Barroso, Rolando Boldrin, Carlos Botezelli, Nepomuceno (1999, p. 23) destacou: “os admiradores de Pacífico e sua turma rejeitavam os chamados “sertanejos de Miami”. A autora explica que outros setores da sociedade ainda a condenavam como de mau gosto, sentimental e melodramática demais.

4.1.1.2 A música sertaneja conquista amplo espaço midiático na Rede Globo

A partir de 2005 os críticos da música sertaneja tiveram que reavaliar seus posicionamentos quanto a uma nova vertente do gênero: o sertanejo universitário. Como já foi destacado no capítulo anterior, essa vertente chegou repleta de outras misturas rítmicas e, também, de apropriações do sertanejo antigo sob outras roupagens. Frente as inovações que o sertanejo universitário proporcionou os, até então modernos, sertanejos românticos se tornaram “tradicionais” na visão de parte da crítica. Mas antes de se chegar a esse momento a música sertaneja passou por um período de menor prestígio pois, conforme conta Alonso (2015a), no final do século XX outros ritmos populares como o axé e o pagode foram se consagrando e o sertanejo foi perdendo espaço nos holofotes.

Contudo, de acordo com o que destacou Alonso (2015a), nesse período a música sertaneja já havia se institucionalizado e recontado sua história, mostrando sua força popular e seu potencial cultural. A partir de 1996 ampliou seu espaço nas trilhas sonoras das telenovelas globais. A primeira foi ‘O Rei do Gado’ que contou com dois CD’s um deles com sete canções interpretadas pela dupla sertaneja fictícia ‘Pirilampo e Saracura’ – Sérgio Reis e Almir Sater; o outro, com várias canções com temática rural, trazia canções interpretadas por João Paulo e Daniel, Roberta Miranda Orquestra da Terra e uma canção interpretada por cada dupla apresentadora do ‘Amigos’, de acordo com dados disponibilizados pelo *Memória Globo* (2013).

As últimas barreiras existentes na *Rede Globo* para a música sertaneja caíam nos anos 2000. França e Vieira (2015) argumentaram que a música sertaneja teve nos anos 2000 seu lugar de veiculação expandido. É possível ver que gênero que voltou aos holofotes com o

sucesso do sertanejo universitário passou a ter presença constante na *TV Globo*, inclusive em programas de veiculação internacional como *Encontro com Fátima Bernardes*, *Caldeirão do Huck* e *Altas Horas*. Ganhou séries especiais no *Jornal Hoje* com o ‘Sertanejo Urbano’³⁴, no *Fantástico* com o ‘**Bem Sertanejo**’ em 4 temporadas entre 2014 e 2017 e, também no *Globo Rural* que em comemoração aos seus 35 anos fez uma série de reportagens sobre os ritmos populares que vieram do campo, dentre eles, claro, a música sertaneja³⁵. O sucesso do gênero também foi explorado no *Profissão Repórter*, em 2015 com o episódio ‘A indústria da música sertaneja’³⁶ e em 2017 com ‘Sertanejas’³⁷.

A partir de 2013 a música sertaneja também voltou a fidelizar sua presença nos especiais de fim de ano da *Globo*. Nesse ano houve a primeira gravação do Villa Mix Festival para o especial ‘Sintonize’, exibido na tarde de domingo do dia 08/12/2013 com a participação de Jorge e Mateus, Gustavo Lima, Paula Fernandes e Bruno e Marrone (‘SINTONIZE’..., 2013). No ano seguinte, a segunda edição do ‘Sintonize’ foi realizada com Jorge e Mateus, Gustavo Lima, Zezé di Camargo e Luciano, Luan Santana, Victor e Léo e Israel Novaes (FIM..., 2014).

Em 2015, no lugar do ‘Sintonize’ entrou o ‘Festeja Brasil’ promovido pela própria Som Livre que decidiu ampliar sua atuação também para a área de shows. Seguindo o mesmo formato que o ‘Sintonize’, o ‘Festeja Brasil’, gravado em Cuiabá – MT, contou com a participação de artistas como Paula Fernandes, Luan Santana, Bruno e Marrone, Jads e Jadson, Zé Neto e Cristiano e Henrique e Juliano (GRANDE..., 2015). E em 2016 o especial teve a apresentação de Camila Queiroz e Joaquim Lopes contando partes da história da música sertaneja antes de chamar as atrações. Entre os cantores deste ano estavam Maiara e Maraisa, Marília Mendonça, Henrique e Juliano, Gustavo Lima, Victor e Léo, Chitãozinho e Xororó e Zé Neto e Cristiano (‘FESTEJA’..., 2017).

Esses especiais vinham como parte da programação de fim de ano, mas no Show da Virada os sertanejos dividiam palco com artistas de outros gêneros. Contudo, em 2017, o Show da Virada, programa tradicional em relação aos especiais de fim de ano, contou com participação exclusiva de artistas representantes do sertanejo. Gravado em Belo Horizonte – MG, teve a presença de Chitãozinho e Xororó, Jorge e Mateus, Luan Santana, Simone e Simária e por fim Wesley Safadão (LUAN..., 2017).

³⁴O ‘Sertanejo urbano’ é uma série de reportagens especiais dividida em quatro matérias realizadas pelos jornalistas Phelipe Siani, Honório Jacometto, Alessandro Torres e Patrícia Nobre e veiculadas pelo *Jornal Hoje* de 21/02/2017 a 24/02/2017. A série está disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2017/02/vai-ter-sertanejo-no-jornal-hoje.html>

³⁵A série especial pode ser visualizada completamente no site Cultura Caipira (GLOBO..., 2014b).

³⁶A série ‘A indústria da música sertaneja’ pode ser encontrada em: <http://g1.globo.com/profissao-reporter/noticia/2015/07/empresarios-investem-milhoes-de-reais-em-novos-cantores-sertanejos.html>

³⁷A série ‘Sertanejas’ pode ser acessada em: <http://g1.globo.com/profissao-reporter/videos/t/integras/v/profissao-reporter-sertanejas-310517/5908932/>

Entre os especiais de fim de ano de 2017, também entrou na grade da *Globo* o especial ‘Festeja Brasil – 2017’. Conforme reportagem de Oliveira (2017), o festival majoritariamente apresentado por representantes do “feminejo”³⁸, dentre elas, Marília Mendonça, Maiara & Maraisa, Naiara Azevedo, Paula Mattos e, também Paula Fernandes e Wanessa Camargo³⁹. A vertente feminina da música sertaneja se tornou um destaque no mercado sertanejo desde 2016 quando elas passaram a dominar os índices dos discos mais vendidos e ouvidos da indústria fonográfica brasileira. Sobre esse assunto a reportagem intitulada “Mulheres quebram barreiras e ganham voz no sertanejo universitário” da Folha de São Paulo, comentou:

No top 10 das músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 2016, não houve espaço para outro gênero que não o sertanejo. Até aí, nenhuma novidade. Mas, se antes a lista era dominada por homens, no ano passado, as cantoras puxaram a fila: segundo a empresa de monitoramento de rádios Crowley, a segunda mais tocada no país foi “Infidel”, de Marília Mendonça; a quinta, “Medo Bobo”, de Maiara e Maraisa; e a oitava, “50 reais”, de Naiara Azevedo. (AGUNZI; AZEVEDO, 2017, *on-line*).

Nesse contexto, o especial gravado na Cidade do Rock no Rio de Janeiro foi ao ar em 20 de dezembro e bateu recorde de audiência em relação as outras edições do ‘Festeja Brasil’ alcançando 28 pontos consolidados em São Paulo e 31 no Rio de Janeiro, segundo Fabrício Falchetti (2017). O especial foi a 4ª programação mais bem colocada da emissora no dia, perdendo em audiência apenas para as novelas das oito e das nove e para o Jornal Nacional, de acordo com dados da redação da ‘Notícias da TV’ (COM..., 2017)⁴⁰.

Em relação ao fato do Rio de Janeiro ter sido escolhido como o local para a gravação do especial Festeja Brasil – 2017, Bruno Graça Melo Côrtes, executivo responsável pela área de shows da Som Livre, explicou ao jornalista Luccas Oliveira (2017) que a escolha está associada ao fortalecimento da música sertaneja na cidade, especialmente pela grande aceitação dos nomes do feminejo. De acordo com Oliveira (2017), o discurso do empresário encontra eco nas estatísticas, pois “o Rio é a segunda cidade que mais consome o conteúdo de Marília, Maiara & Maraisa e Naiara nas plataformas digitais, ficando atrás apenas de São Paulo. No Spotify, por exemplo, elas tiveram 266 mil, 240 mil e 196 mil ouvintes cariocas no último mês, respectivamente” (OLIVEIRA, 2017, *on-line*). Esses números elevaram a quantidade de shows das artistas na região e apresenta um aspecto curioso que contradiz o, agora velho, discurso de

³⁸As exceções estavam na participação do cantor pop Pablo Vittar, Dennis DJ e o cantor João Gabriel, conforme informações de Oliveira (2017).

³⁹A cantora deixou o pop e voltou ao sertanejo neste mesmo ano readotando o sobrenome do pai (DE..., 2017).

⁴⁰ Esse número refere a audiência por domicílios na grande São Paulo (COM..., 2017).

que só o interior do país consome música sertaneja já que a opção pelo sertanejo na linha de frente da programação nacional de fim de ano da maior emissora do país revela o seu valor simbólico para a conquista da audiência.

Todavia uma das mais expressivas conquistas do gênero na *TV Globo* está no aumento do número de canções sertanejas nas trilhas sonoras das telenovelas globais a partir dos anos 2000, mais especificamente a partir de 2005. Nesse ano a novela ‘América’ lançou uma trilha sonora só com músicas sertanejas chamada de ‘América rodeio’. Logo, a atual situação da música sertaneja nas trilhas sonoras globais é distinta daquela retratada por Alonso (2011) sobre o período que varia de 1987 a 1994, em que ele encontrou em sua investigação apenas 12 canções sertanejas nas trilhas sonoras, o que correspondia a 2,5% do total de canções gravadas para esse fim nesse período. E diferente também do que foi descrito por Heloísa Toledo (2010) que, ao retratar a participação dos seguimentos musicais nas telenovelas da *Globo* entre 1987 e 2005, detectou que o sertanejo correspondia a apenas 2,8% das canções veiculadas nas telenovelas das oito, 0,93% das telenovelas das sete e 5,62% das telenovelas das seis.

Atualmente, tendo como parâmetro os registros das trilhas sonoras das telenovelas globais pelo *Memória Globo* (2013) é possível observar, num rápido levantamento que entre 2005 e 2015, foram exibidas 64 novelas com 2022 músicas como trilha sonora divididas nos segmentos trilha única, nacional, internacional e complementar. Desse total 121 canções foram sertanejas, o que representa aproximadamente 6% de toda a trilha sonora das telenovelas globais nesses dez anos. Um número reduzido diante da hegemonia do gênero no mercado musical atual, mas significativo em relação a presença histórica do mesmo nas trilhas sonoras das telenovelas globais. Em relação apenas às trilhas nacionais esse percentual sobe para aproximadamente 9,5%, quase quatro vezes o total identificado por Alonso (2011) entre 1987 e 1994.

Entre 2005 e 2015 as canções sertanejas correspondiam a 7,45% do total de canções nas telenovelas das oito⁴¹, 2,7% em relação as novelas das sete, e 11,8% nas telenovelas das seis. Esses percentuais representam mais que o dobro do total registrado por Heloísa Toledo (2010) no período de 1987 a 2005 nos três segmentos. A partir de 2011 a TV Globo passou a exibir um novo horário de novelas, que seria as novelas das onze, mas nenhuma canção sertaneja entrou como trilha sonora deste durante os cinco anos aferidos.

Esses números são bastante representativos se for levado em consideração que, como defende Toledo (2010, p. 13):

⁴¹ Essas novelas passaram a ser chamadas de novela das nove devido ao seu horário de exibição ser depois das 21h.

A inserção de uma canção na trilha sonora de uma telenovela da maior emissora de TV do Brasil provoca, então, efeito na indústria cultural de uma maneira geral: são os discos da artista, os discos específicos das trilhas sonoras, o show da cantora transmitido por uma emissora de TV a cabo, a participação da gravadora Som Livre no ranking dos discos mais vendidos, as execuções radiofônicas etc., enfim, o consumo da mercadoria musical nas suas mais diferentes formas e escalas. Trata-se, sem dúvida, de uma das faces mais dinâmicas da indústria fonográfica brasileira: a trilha sonora da telenovela como meio de difusão, por excelência, de canções, artistas e segmentos musicais.

Assim, conforme argumentou Toledo (2010) toda uma indústria é movimentada pela inserção de determinada canção na trilha sonora de uma telenovela. Beneficiam-se artistas, emissora, rádios, gravadoras como em um ciclo permanente, porque a audiência é o produto vendido pelas emissoras a seus anunciantes e a presença de uma canção na trilha sonora de uma telenovela costuma ampliar significativamente o valor simbólico do artista, expandindo, conseqüentemente, o valor econômico de tudo o que ele participa. Mas o contrário também acontece, e não apenas em relação as trilhas sonoras, pois a presença de certo artista, ritmo e temática em determinado programa pode aumentar sua audiência.

Não é por acaso que a *TV Globo* tem ampliado a participação dos cantores sertanejos em suas trilhas sonoras e sua programação em geral. O ritmo é o mais consumido do país segundo Magalhães e Sawaia ([2013]) destacaram na pesquisa Tribos Musicais 2013: seu principal público consumidor é a classe média, cerca de 42% do total de consumidores. Somando essa informação aos dados indicados pela pesquisa ‘Nova Classe Média Brasileira’ realizada pelo Instituto Data Popular (MEIRELLES, [201-]), que declarou que em 2011 a classe C se tornou a protagonista no consumo de bens e serviços no país somando 44,3% do total de gastos nessa área, entende-se que se tornou valioso investir nos interesses da nova classe média brasileira.

Deste modo, é pertinente pensar que a *Rede Globo* precisou se reorganizar para atender aos interesses desse novo público consumidor, como destacou Renato Meirelles, diretor do Data Popular, em entrevista à Júlia Carneiro do BBC Brasil (2012): "Hoje a classe C não é só a maioria da audiência, mas também a maioria do mercado consumidor, que é para quem os anunciantes querem vender". Outro ponto a se levar em consideração, conforme pontuou Maria Immacolata Lopes, coordenadora do Centro de Estudos de Telenovelas da Universidade de São Paulo, em entrevista a Natália Castro e Thaís Brito do Diário do Nordeste (2012), é que “uma característica fundamental desta classe média é que ela não quer repetir estilos e gostos das classes mais altas”. De acordo com Immacolata, a classe média quer sentir-se representada em seu modo de vida, seu cotidiano, seus gostos musicais.

Portanto, podemos inferir que, diante dessa nova realidade, a *Rede Globo*, que tanto rejeitou a música sertaneja, não encontrou outra opção de modo que precisou incorporar o gênero em suas produções para alcançar o principal público consumidor contemporâneo do país. Não sem interesses, a emissora tem ajudado a reformular a imagem midiática do gênero desde 1995 quando o ‘Amigos’ ajudou a criar o que Alonso (2015a) chamou de panteão da música sertaneja, mas nesse período ainda era uma aproximação mais tímida. A partir de 2008, quando a Som Livre, gravadora pertencente ao grupo *Globo*, incorporou os cantores do sertanejo universitário ao seu *casting* a relação de interesses foi intensificada e os espaços midiáticos na emissora foram escancarados para os representantes do gênero.

Vale reforçar, contudo, que toda essa participação sertaneja na programação da *Rede Globo* de televisão por mais que pareça longínqua é um fenômeno novo e requer uma observação crítica, principalmente em relação ao o que levou a *Rede Globo* a incorporar a música sertaneja em sua programação nobre como nos programas citados por França e Vieira (2015) e as próprias telenovelas como comentou Immacolata, por exemplo. Isso porque, como foi apresentado, a inserção da música sertaneja na emissora (representando aqui uma prática popular como tantas outras que também passaram a ser aceitas na emissora) está relacionada a uma mudança na própria sociedade brasileira e em seu modo de vida.

Observando por esse ângulo é possível inferir que houve por parte da *Rede Globo* a necessidade de fazer reformulações no tal Padrão *Globo* de Qualidade, pois ele precisou ser ampliado para contemplar a cultura popular massiva, tão cara ao interesse econômico da empresa. Mas, pode ser que a emissora também tenha percebido que cultura é muito mais que “uma cultura do espírito” e sim “todo um modo de vida” que precisa ser valorizado conforme defendeu os representantes dos Estudos Culturais, especialmente Raymond Williams (1969).

Portanto, a inserção da música sertaneja na *TV Globo* não foi um processo linear. É importante perceber que houve uma mudança em relação a presença e consumo da música sertaneja na sociedade brasileira que reverberou na maneira como o gênero é midiaticamente apresentado. Tudo isso tem mudado o lugar social da música sertaneja e a forma como a história do gênero é contada na atualidade. Um dos programas que tem recontado essa *nova* história é o *Fantástico* por meio da série **Bem Sertanejo**.

4.1.2 O Fantástico e o **Bem Sertanejo**

O *Fantástico* é mais um dos programas da linha nobre da *TV Globo* que incorporou

amplamente a música sertaneja a sua pauta. O **Bem sertanejo** é prova disso. Foram doze episódios em 2014 e mais sete em 2017, sem contar o episódio especial em homenagem ao Cristiano Araújo em 2015 e o especial de fim de ano no qual os cantores se reuniram na casa de Michel Teló. Com média de duração entre 12 e 14 minutos cada episódio, cerca de 11% do tempo do programa, a série ocupou lugar de destaque na programação da revista eletrônica levando ao público histórias de cantores sertanejos de diferentes épocas.

E não para por aí, para se ter uma dimensão da presença da música sertaneja no *Fantástico* vale observar que, além dos episódios da série **Bem Sertanejo** foram diversos os momentos em que representantes deste gênero musical encontraram espaço midiático na programação do ‘Show da vida’ em 2017: Chitãozinho e Xororó cantaram ‘Evidências’ no palco do *Fantástico* ao lado de Kell Smith uma cantora revelação do ano; Marília Mendonça lançou música nova ‘Transplante’ ao lado de Bruno e Marrone; Luan Santana e Maiara e Maraisa levaram os fãs para conhecer o mundo sertanejo no ‘Fant360’; Zezé di Camargo e Luciano mostraram o carnaval de Olinda-PE; César Menotti e Fabiano “abriram o baú de recordações” e falaram sobre momentos da infância antes de cantarem no palco do *Fantástico*; e também teve reportagem em comemoração aos 30 anos de carreira de Roberta Miranda além várias outras informações e quadros envolvendo os cantores sertanejos⁴².

É perceptível que essa inserção do mundo sertanejo no programa tem sido reforçada desde que o gênero se consolidou como o ritmo musical mais consumido do país conforme revelou a pesquisa Tribos Musicais 2013. No entanto, essa amplitude de espaços para a música sertaneja no *Fantástico* era impensada para alguns artistas no passado. Sérgio Reis, por exemplo, em entrevista à Fabricio Capinejar no programa ‘A máquina’ da TV Gazeta em 2013 revelou sentir uma frustração por não ter sido convidado a se apresentar no *Fantástico* durante a década de 1970 mesmo com o sucesso do filme ‘O menino da porteira’ estrelado por ele (SÉRGIO Reis, 2013). Nesse período não havia espaço sequer para ele que havia começado sua carreira na Jovem Guarda, movimento amparado pela emissora, e que protagonizava um filme que, de acordo com Antunes (2012), levou mais de 3,7 milhões de pessoas ao cinema. Se Sérgio Reis não era um fenômeno popular que merecia destaque na programação do Show da vida, certamente outros representantes do gênero também não o teriam sido naquele período.

Chitãozinho e Xororó, por exemplo, só conseguiriam espaço no *Fantástico* em 1989, sete anos depois de terem estourado com ‘Fio de Cabelo’. Conforme destacou Alonso (2011), o lançamento do videoclipe da canção ‘Somos assim’ no *Fantástico* só foi possível porque os

⁴²Todas essas reportagens podem ser encontradas no site do Fantástico: <http://g1.globo.com/fantastico/videos/>.

irmãos fecharam contrato com a gravadora internacional Polygram. Desta receberam uma verba para a divulgação do novo CD da dupla que incluiu, entre outras coisas, o lançamento do clipe no *Fantástico*. Ainda segundo Alonso (2011), Leandro e Leonardo também alcançariam espaço no *Fantástico* em 1991 com o videoclipe da canção ‘Paz na cama’.

Vale refletir que, conforme destacou Barreto (2005), se atualmente é possível ter acesso a vídeos com muita facilidade no Youtube e em outros sites, até o início dos anos 2000 quando a internet veio a se consolidar no Brasil e finalmente se popularizou canais como MTV Brasil, o *Fantástico* era um dos únicos lugares de exibição de vídeos do país. Sendo assim, a revista eletrônica que tinha em uma de suas bases o show musical se tornou referência no universo dos clipes musicais no Brasil e ajudou a consagrar o formato de videoclipe no país como explicado por Holzcach e Nercoli (2009). Esses autores enfatizaram que:

O videoclipe existe no Brasil desde os anos 70, mas foram nas décadas de 80 e especialmente 90, na televisão, que ele ganhou visibilidade e se consolidou. Na época, dois fenômenos ajudaram a alavancar o gênero: a valorização e consequente ampliação do rock nacional, que até então era considerado um produto “estrangeiro”, e a consolidação do programa dominical *Fantástico*, da TV Globo, como divulgador e produtor de videoclipe. (HOLZCACH; NERCOLI, 2009, p. 4).

Segundo o site *Memória Globo* (2013) a produção desse formato foi possível a partir da chegada da televisão em cores e da aproximação da revista eletrônica com a tecnologia do uso de *chroma-key*. Assim era um privilégio ter um clipe lançado no programa, mas raros cantores sertanejos conseguiram esse feito até os anos 2000. As exceções estavam, principalmente no trio das duplas que apresentava o programa ‘Amigos’.

Vale lembrar que o pouco espaço para a música sertaneja no *Fantástico* também se enquadra na proposta do Padrão *Globo* de Qualidade descrito no tópico anterior segundo explicou ARAÚJO (2012) e BORELLI et al (2000). A revista eletrônica também era difusora da estética da MPB e da modernidade. Nesse sentido José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, um dos principais nomes da história da *Rede Globo*, enfatizando a importância do *Fantástico* para a música brasileira na obra ‘O livro do Boni’ lançado em 2011, disse que “o *Fantástico* foi uma janela extraordinária, abrindo portas para novos talentos e homenageando os maiores nomes da MPB” (SOBRINHO, 2011, p.308). A música sertaneja certamente não se enquadrava nessa valorização da música brasileira destacada por Sobrinho (2011). Todavia, os representantes do sertanejo ansiavam por um espaço no *Fantástico*, pois ele era um lugar de prestígio social que os campeões de vendas de discos do país gostariam de estar.

O **Bem Sertanejo** pode, finalmente, ter se estabelecido como esse espaço. Mas para que chegasse a esse momento atual, como foi destacado no tópico anterior, várias mudanças socioculturais e econômicas ocorreram. Relembrando algumas que foram primordiais: a música sertaneja se profissionalizou e se aproximou da classe média, ainda tradicional, durante os anos 1990 e a partir dos anos 2000 a nova classe média, também consumidora da música sertaneja, assumiu o protagonismo econômico em relação ao consumo de bens (ALONSO, 2015a). Nesse contexto a música sertaneja foi ampliando seu lugar na sociedade brasileira e forçou sua entrada nos principais veículos de comunicação, dentre eles a *Rede Globo* de Televisão. No *Fantástico* não foi diferente, já que o programa vinha apresentando uma continua queda de audiência desde 2004 e buscava estratégias para atrair o público. A inserção do **Bem Sertanejo** em 2014 pode ser uma dessas táticas, aproveitando da popularidade do gênero na atualidade como mais uma estratégia para atrair a audiência.

Em Piunti e Teló (2015), Michel Teló fala sobre como a série **Bem Sertanejo** se concretizou como quadro do *Fantástico*. Ele comenta que teve, em 2011, ao lado do irmão e do empresário, a ideia de produzir algum conteúdo que contasse a história da música sertaneja. Antes do sucesso de ‘Ai se eu te pego’ acreditavam que esse projeto se concretizaria em um DVD do cantor, mas depois de viajar pelo mundo levando a música sertaneja na bagagem, eles tiveram a ideia de apresentar o projeto ao *Fantástico*: “Tínhamos certa dúvida, claro, pois o programa nunca havia exibido um quadro sobre música sertaneja, mas a força do gênero nos fazia acreditar que eles podiam se interessar pela nossa proposta” (PIUNTI e TELÓ, 2015, p.11).

Estavam certos. A proposta do cantor e seus empresários foi apresentada à Celso Lobo, produtor musical do *Fantástico* e aceita pela diretoria do programa logo na primeira conversa, conforme destacaram Piunti e Teló (2015) e com o aval da diretoria, ainda em 2013, os programas começaram a ser gravados. Sobre a aceitação da série **Bem Sertanejo** tanto pelo público como pelo próprio *Fantástico*, em entrevista a Izel (2015) do Correio Braziliense, André Piunti atribuiu o sucesso ao bom momento da música sertaneja. Logo ele expôs que: “é o melhor momento comercialmente falando do sertanejo. São as canções mais ouvidas nos rádios, os shows mais populares. O sertanejo nunca havia conseguido atingir esse tamanho todo.” (IZEL, 2015).

Assim, ao incorporar um quadro como o **Bem Sertanejo**, não era só a música sertaneja e seus representantes que ganhavam prestígio, mas também o próprio *Fantástico*. Durante entrevista cedida para Breno Cunha (2014, *online*), Teló declarou: “Esse ano foi muito especial. Nunca imaginei esse sucesso todo do ‘Bem Sertanejo’. Minha ideia era despretensiosa, queria

fazer só um DVD. Aí, pensei em apresentar o projeto para o ‘Fantástico’ e o pessoal topou na hora. O quadro subia cerca de quatro pontos na audiência”.

Esses pontos de audiência eram valiosos para o *Fantástico*, já que a veiculação da série **Bem Sertanejo** aconteceu num momento em que a revista eletrônica tentava recuperar-se de uma grave crise. Segundo Fischer (2014), a crise teria se intensificado após uma reformulação da revista lançada em abril de 2014: “informalidade é a bola da vez, apresentadores se movimentando e interagindo com o público e colegas de trabalho, tudo isso em uma redação-estúdio, com palco, auditório, telão, sofá, robô e cavalinhos falantes” (FISCHER, 2014, *online*). A resposta da audiência não foi positiva e o *Fantástico* amargou bater o recorde negativo de audiência em 20/04/2014 com 13,7 pontos no Ibope (cada ponto corresponde a 65 mil domicílios na Grande São Paulo), segundo o Observatório da TV (FANTÁSTICO..., 2014).

Boni, o idealizador do programa criticou as reformulações e a queda de audiência do *Fantástico* em entrevista concedida a Cristina Padiglione do jornal Estadão:

O Fantástico hoje é uma colcha de retalhos, em vez de ser um mosaico. São coisas parecidas, mas a colcha de retalhos não tem conexão entre uma coisa e outra. Na minha época, o Fantástico não tinha apresentador. Quando eu saí (da Globo), já tinha. Tinha que ter a grande matéria, a matéria de capa. Hoje é tudo soltinho, e quando as matérias são grandes, são policiais. E o Fantástico tinha uma coisa importante pra mim: o tema chama-se esperança, quero mostrar esperança de uma vida melhor, as relações entre pais e filhos, a cura da doença, a tônica do Fantástico era a esperança, eles jogaram isso no lixo. O ‘Show da Vida’ agora é dizer que a vida não tem solução, eu não gosto disso. (PADIGLIONE, 2015, *on-line*).

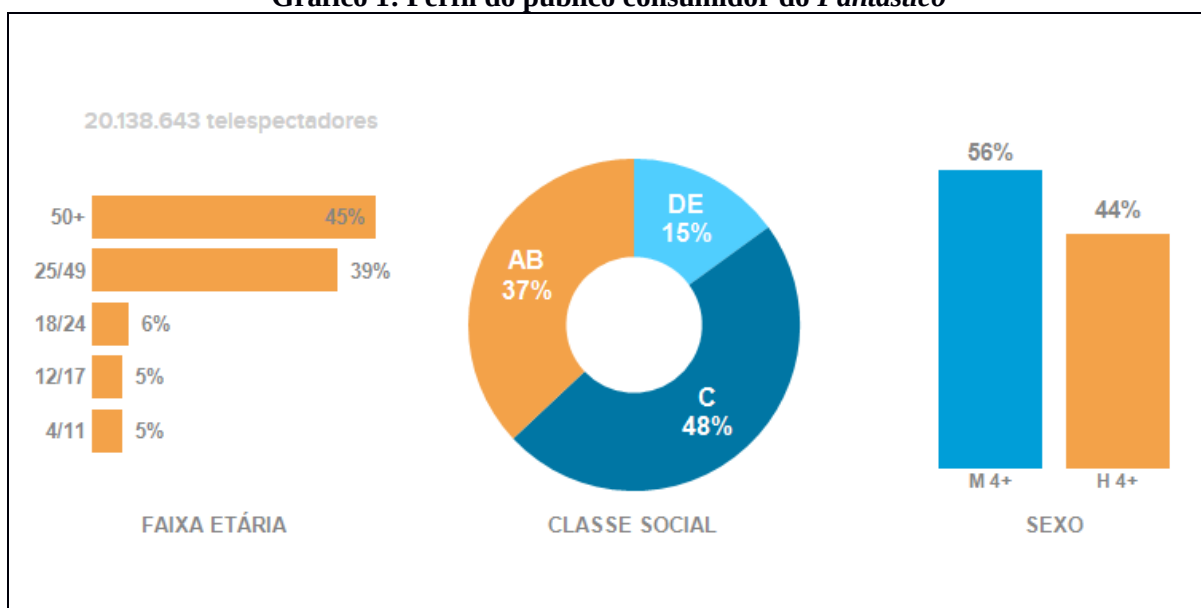
O **Bem Sertanejo** pode ser entendido como um elemento de reaproximação dessa temática “positiva” frente aos percalços da vida que Boni chama de ‘esperança’. Mostrar os cantores em suas lindas casas e narrar que eles tiveram que superar muitas adversidades para alcançar o sucesso atual pode ser inspirador. Na série é comum ver os artistas contando sobre as lembranças que tem das reuniões de família em que cantavam modas sertanejas e os ensinamentos dos pais, enfim a ‘relação entre pai e filhos’ que Boni destacou na entrevista. E outros elementos desse entretenimento “leve” que o idealizador da revista eletrônica dizia faltar ao programa na atualidade.

Logo, após as quedas bruscas de audiência o *Fantástico* voltou atrás de algumas das novidades e reformulou o jornalismo. E o **Bem Sertanejo** que estava sendo gravado desde 2013 finalmente foi ao ar, já que a série também tinha sido programada para estreiar em abril, mas a emissora optou por adiá-la para depois da Copa do Mundo, conforme destacaram Piunti e Teló (2015). Assim, o **Bem sertanejo** teve sua estreia em 20 de julho de 2014. O sucesso de aceitação

da série pelo público, ajudou o programa dominical a tomar fôlego e reagir da crise, sendo um dos responsáveis na reconquista dos pontos de audiência perdidos (CUNHA, 2014).

Dessa forma, mercadologicamente falando, o principal objetivo do *Fantástico* com a produção e exibição do **Bem Sertanejo** pode ter sido o de atrair a audiência do público da música sertaneja. Isso porque este é o gênero musical mais consumido do país desde 2007 quando superou os 50% do consumo de música no país e seguiu numa curva crescente, conforme demonstrou a pesquisa Tribos Musicais produzida pelo Ibope Media em 2013 (MAGALHÃES; SAWAIA, 2013). Um público que o *Fantástico* busca alcançar sem perder a audiência que já possui, pois embora a permanente crise de audiência desde 2004, o *Fantástico* ainda é líder nos *rankings* das noites de domingo. Seu público consumidor é descrito nos gráficos a seguir divulgados pelo *Negócios Globo*:

Gráfico 1: Perfil do público consumidor do *Fantástico*



Fonte: Rede Globo ([201-]).

Como é possível observar nos gráficos, a maior parte das pessoas que assistem o *Fantástico* atualmente pertencem a classe C, que também é a principal classe consumidora da música sertaneja, representando quase a metade do total de consumidores do gênero segundo dados da pesquisa Tribos Musicais realizada pelo Ibope em 2013 (MAGALHÃES; SAWAIA, 2013). A faixa etária da maioria dos consumidores de música sertaneja são jovens com idade entre 25 e 34 anos de acordo com a pesquisa, o que também é compatível com a segunda principal faixa etária consumidora do *Fantástico*.

Assim, investir em um quadro como a série **Bem Sertanejo** foi uma boa estratégia por parte dos diretores do *Fantástico*, pois o gênero é mais consumido pela classe média, contudo,

também tem sido incorporado pela classe A e B, o segundo maior público consumidor da revista eletrônica. Dessa maneira, o programa teria a possibilidade de agradar a audiência de um modo geral, especialmente se a série fosse capaz de levar em consideração aspectos pertinentes aos interesses de todo esse amplo público consumidor.

Para entender como o *Fantástico* amarrrou essa relação de interesses, que permeava entre outros aspectos, os próprios objetivos do *Fantástico* como um produto a ser vendido, e os do público consumidor que desejava se ver representado e se sentir parte da “nova” sociedade brasileira, serão apresentadas, no próximo tópico, as características gerais da série **Bem Sertanejo**.

4.2 CARACTERÍSTICAS GERAIS DO BEM SERTANEJO

O **Bem Sertanejo** é uma série especial apresentada pelo *Fantástico: o show da vida* que se propõe a contar a história da música sertaneja a partir de uma construção audiovisual que reúne, entre outras coisas, narrativas pessoais e profissionais de cantores sertanejos escolhidos para participar da série, relatos de profissionais da área musical que em seu trabalho participaram da carreira dos cantores da música sertaneja e fizeram parte das transformações do gênero, imagens de arquivo, elementos gráficos e muita música.

Michel Teló é o apresentador da série e viaja pelo país visitando e reunindo cantores sertanejos em ambientes de seu cotidiano para registrar seus relatos de vida em uma conversa descontraída no que se pode chamar de uma “roda de viola”⁴³ moderna. Os jornalistas Tadeu Schimdt, Renata Vasconcellos, Poliana Abritta e Ana Paula Araújo, sem participarem das gravações *in loco*, ajudam Teló a costurar os depoimentos dos cantores apresentando informações sobre as gravações de cada episódio, a origem dos cantores entrevistados, dados sobre vendagem de discos, quantidade de shows e, especialmente, explicações sobre elementos históricos que aparecem no depoimento dos cantores como conhecidos, mas que carecem de detalhes para que realmente sejam compreendidos.

Diante dessa descrição é possível classificar o **Bem Sertanejo** como um documentário televisivo, pois em sua estrutura ele exhibe elementos característicos desse formato, pois conforme foi apresentado por Nichols (2012, p. 54):

⁴³A roda de viola era um momento de encontro social promovido geralmente depois do dia de trabalho para conversar e cantar.

Há normas e convenções que entram em ação, no caso dos documentários, para ajudar a distingui-los: o uso de comentário com voz de Deus, as entrevistas, a gravação de som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena e o uso de atores sociais, ou de pessoas em suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme.

Veiculada em quatro temporadas a série teve 19 episódios ao todo e duas edições especiais, uma que reuniu na casa de Teló vários cantores que participaram da série para um churrasco comemorativo de final de ano, em 2014; e outra em homenagem ao cantor Cristiano Araújo que morreu em junho de 2015. Ela também serviu de inspiração para outros produtos culturais: um combo CD e DVD chamado ‘Michel Teló - Bem Sertanejo’ lançado pela Som Livre em 2014 contendo 19 faixas com canções gravadas em parceria com os cantores que participaram da série⁴⁴; um combo CD e DVD ‘Michel Teló – Bem Sertanejo: o Show’ também gravado pela Som Livre e lançado em 2017 contendo 22 faixas com clássicos da música sertaneja e músicas novas, parte delas com participações especiais de Marília Mendonça, Maiara e Maraisa e Jorge e Mateus.

Lançado em julho de 2015, outro souvenir da série **Bem Sertanejo** é o livro homônimo publicado pela Editora Planeta contendo partes das entrevistas, inclusive trechos que não foram ao ar na televisão e várias fotos de *making of* das gravações. A obra teve autoria assinada por Michel Teló e André Piunti. O primeiro como já foi dito é o apresentador da série e conhecido cantor do gênero. O segundo, desconhecido por parte do público, transita por detrás das câmeras como peça importante no mercado sertanejo, em especial pelo trabalho que realiza desde 2007 em seu blog ‘Universo Sertanejo’. O contato direto que tem com os artistas do meio e seu conhecimento histórico do gênero possibilita que ele, formado em jornalismo e em economia seja convidado inclusive para falar sobre esse mercado em programas de televisão. Além de assinar a autoria do livro Bem Sertanejo, André Piunti também foi responsável pelo conteúdo histórico de dois livros anteriores que trataram da mesma temática: ‘Música Sertaneja – Uma paixão Brasileira (volume 1 e 2)’, mas estes circularam apenas no ambiente comercial como material de divulgação no formato de livros-agendas pelo escritório Talismã Music.

A série **Bem Sertanejo** também deu origem ao ‘Bem Sertanejo: o musical – A história da música sertaneja, do campo à cidade’. O espetáculo de teatro foi escrito e dirigido por Gustavo Gasparani e conta com o apoio da Lei de Incentivo à Cultura. As encenações são

⁴⁴ Por alguma razão o DVD não está mais disponível para vendas. Mais informações sobre ele pode ser encontrada no site da livraria Saraiva pelo link:

divididas em dois atos. São aproximadamente 3h de espetáculo com 56 músicas de temática sertaneja. A primeira temporada do musical, que começou em abril de 2017, passou pelas cidades de São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Brasília, Belo Horizonte e Ribeirão Preto. O sucesso de público conduziu à segunda temporada que começou em Goiânia no mês de dezembro de 2017 e seguiu por Rio de Janeiro, Campinas, São Paulo e Vila Velha – ES. De acordo com texto assinado por Gustavo Gasparani em um encarte de divulgação do musical entregue a plateia durante o espetáculo:

O musical conta a trajetória da música caipira e da cultura interiorana do nosso país de forma poética e não cronológica. A peça propõe uma viagem pelos nossos interiores – memórias, infância, descobertas -, resgatando, assim, o sertão que há em cada um de nós e, ao mesmo tempo, um contato direto com as nossas raízes culturais. (Bem Sertanejo: o musical, 2017).

Como é possível perceber o musical tem o mesmo objetivo que a série **Bem Sertanejo** na televisão: contar a história da música sertaneja, mas o faz com recursos linguísticos distintos, especialmente a encenação. E assim como os demais produtos culturais citados anteriormente é fruto do sucesso popular da série no *Fantástico*.

A série não tem a pretensão fictícia, pelo contrário se propõe ser real, por isso se utiliza dos próprios depoimentos dos cantores e profissionais da área para, conforme declarou Teló (20/07/2014) no primeiro episódio, “entender como a música caipira se renova”. Nas duas primeiras temporadas, exibidas em 2014, cada episódio se refere a uma etapa da trajetória do gênero rumo ao momento atual. A terceira e a quarta temporada, veiculadas em 2017 dão sequência às duas primeiras, mas trazem novos elementos à narrativa no intuito de conhecer as raízes dos cantores e as contribuições que seus lugares de origem trouxeram para o gênero.

Na primeira e segunda temporada, exibidas entre julho e novembro de 2014, Teló visitava os cantores sertanejos em ambientes do seu cotidiano. Lá, juntamente com outros convidados, quando era o caso, se reuniam com os donos da casa e num clima familiar começavam a contar histórias e cantar músicas que marcaram suas vidas e carreiras. Era comum que houvesse comida, mas ela não era necessariamente parte da série e por mais que alguns episódios mostrassem cenas das cidades visitadas elas não eram o foco. Isso mudou quando entrou no ar a terceira e quarta temporada em maio e agosto de 2017, respectivamente, conforme explica matéria do G1/*Fantástico*:

A bordo de sua Kombi Bem Sertaneja, Michel Teló embarca em uma aventura Brasil adentro. O cantor percorrerá todas as regiões do país para

descobrir qual a contribuição dos estados para a música sertaneja. A fórmula é aquela que o *Fantástico* já conhece: reunir os grandes protagonistas dessa história musical em uma roda de viola regada a muita prosa e moda boa. Mas, desta vez, Michel convidou os artistas a fazerem uma viagem de volta à terra natal. Serão nomes da antiga e da nova geração, juntos, em pontos turísticos de cada estado, para falar do lugar onde nasceram, cresceram e descobriram a música. E como não tem nada melhor pra refrescar a memória do que aquela comidinha com gosto de infância, Teló vai presentear seus convidados com um prato típico da região, preparado ali mesmo, na Kombi Bem Sertaneja, que, na verdade é um *food truck*! (BEM..., 2017, *on-line*).

Esse novo formato pode ter sido criado percebendo a presença da comida na primeira e na segunda temporada. Ela surge como um elemento mediador e se aproxima do cotidiano dos telespectadores porque é cultural no Brasil as pessoas se reunirem e ter comida. Sidney Mintz (2001, p. 1) defende que “o comportamento relativo à comida se liga diretamente ao sentido de nós mesmos e à nossa identidade social, e isso parece valer para todos os seres humanos”. Os diretores do **Bem Sertanejo** souberam aproveitar a comida como mais um recurso de interação afetiva com o público que, em todos os episódios da série em 2017, eram convidados a acessarem o site do *Fantástico* na página do **Bem Sertanejo**⁴⁵ para pegarem as receitas dos pratos que foram oferecidos aos cantores. O site também continha vídeos exclusivos com canções inteiras e fotos do dia da gravação.

Na primeira versão do site do **Bem Sertanejo** lançado em 2014 juntamente com a série, mas que saiu do ar em 2017 com a veiculação da terceira e quarta temporada da mesma e voltou a atividade no segundo bimestre de 2018⁴⁶, também há vídeos exclusivos com os cantores interpretando as canções inteiras e fotos de momentos da gravação. O site também dispõe de informações sobre as carreiras dos cantores tudo georreferenciado com caricaturas dos artistas desenhadas nos estados onde os cantores nasceram, uma rádio do **Bem Sertanejo** e *cards* com trechos de músicas sertanejas para serem compartilhados nas redes sociais.

Havia uma intenção de aproximar do público fazendo com que esse participasse do programa votando em enquetes, mandando vídeos cantando músicas, conversando com Teló pelo chat do *Fantástico* durante o horário do programa em alguns dos episódios, tudo isso pela página do **Bem Sertanejo** no *Fantástico*. A título de exemplificação, na enquete ‘Batalha dos sertanejos’, que buscava eleger os artistas mais queridos pelo público, Jorge e Mateus obtiveram

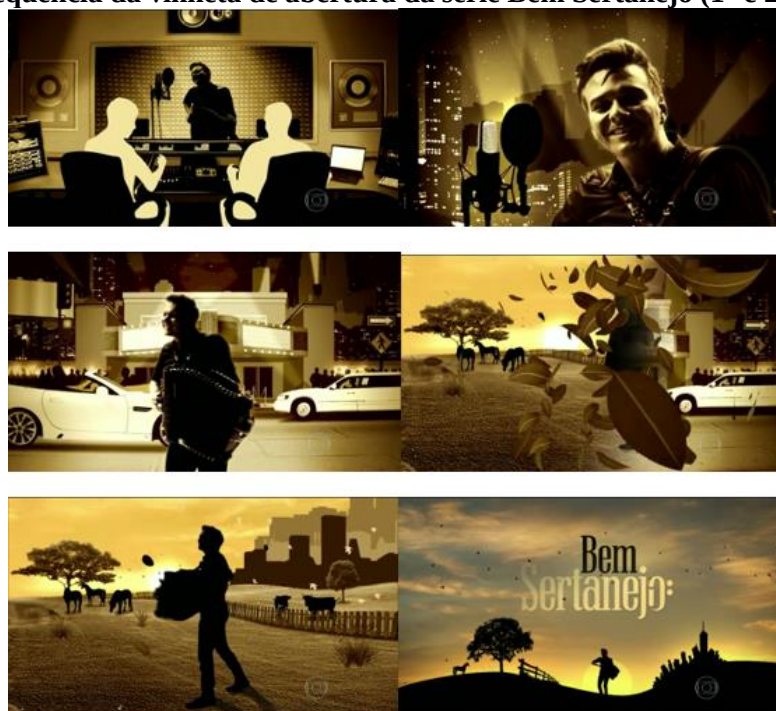
⁴⁵O site pode ser acessado em: <<http://especiais.g1.globo.com/fantastico/bem-sertanejo/episodio-7.html>>. Acessado em: maio, 2018.

⁴⁶O site está disponível em: <<http://especial.g1.globo.com/fantastico/bem-sertanejo/index.html>> Acessado em: maio, 2018.

mais de 6 milhões de votos (JORGE... 2014). Esse número que indica uma alta participação do público nas atividades propostas durante a série.

Para exibição da série foram produzidas duas vinhetas uma para as temporadas de 2014 e outra para as de 2017. Elas entravam sempre depois que Tadeu Schmidt e Renata Vasconcellos, ou alguma das jornalistas, e o próprio Teló apresentassem a dupla convidada, o destino e as temáticas básicas de cada episódio. As vinhetas eram por si só prelúdios do que o **Bem Sertanejo** tinha a dizer. No caso da primeira e segunda temporada ela apresentava Michel Teló, de porte de sua sanfona - um dos objetos símbolos da estrangeirização que marcou a música sertaneja nos anos 1940, conforme destacou Costa (2015) - e fazia uma analogia ao caminho percorrido pela música sertaneja e seus representantes desde a inserção na indústria fonográfica até alcançar o sucesso (Ver figura 1).

Figura 1 - Sequência da vinheta de abertura da série Bem Sertanejo (1º e 2º temporada).



Fonte: Bem Sertanejo (2014).

Como é possível observar a última imagem da sequência da figura (1) mostra Teló representando os cantores sertanejos entre o ambiente urbano e o rural. O percurso que as cenas seguem, desde seu início, quando Teló aparece gravando no estúdio, até a concretização final com a *logo*, pode revelar que a música sertaneja mesmo tendo entrado na lógica da Indústria Cultural com a gravação do disco e conquistado o mundo do entretenimento musical ainda possui suas ligações com o seu lugar de origem que é o ambiente rural.

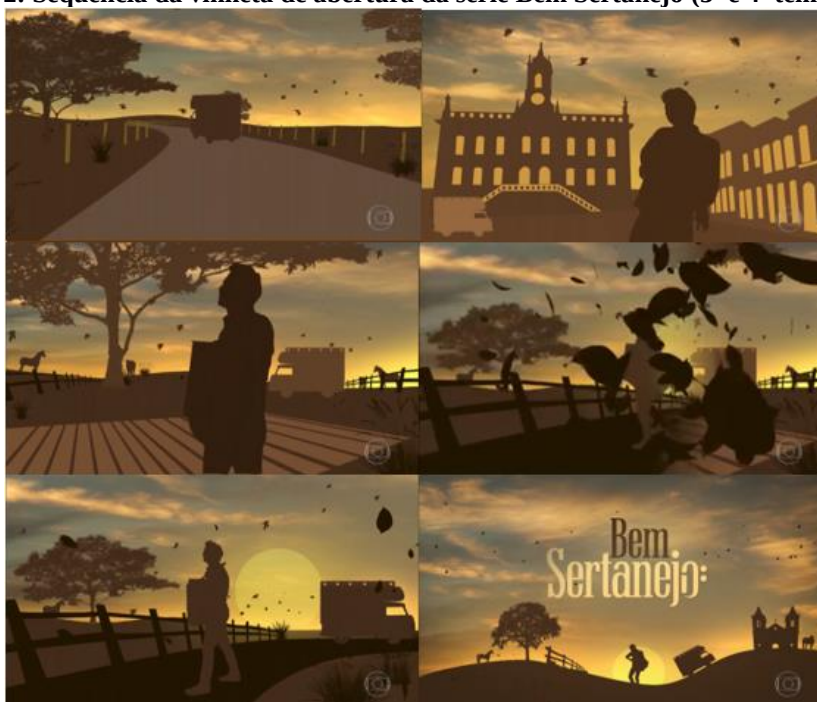
O encadeamento das cenas pode trazer um sentido de vínculo com a tradição que é reforçado tanto pela trilha sonora - um instrumental da canção “Saudade da Minha Terra” de composição de Goiá gravada pela primeira vez por Belmonte e Amaraí em 1966 e popularizada na voz de Chitãozinho e Xororó - quanto pelas imagens, nas quais Teló oscila entre o ambiente rural e o urbano. Pode-se inferir que a vinheta quer passar ao telespectador a imagem de que mesmo no vento das transformações a música sertaneja mantém de algum modo sua essência “caipira”. De forma que a música sertaneja, ainda que urbanizada, permeia entre os dois lados da cerca, da divisão volúvel que pretende distinguir o rural/urbano, o caipira/sertanejo, o popular/massivo como se estas posições não estivessem tão intimamente relacionadas.

A análise que será feita nesta investigação poderá dizer quais são os sentidos construídos pelo **Bem Sertanejo** em relação a uma suposta tradição na música sertaneja. Contudo, já na vinheta há indícios que remetem a tradição como uma ligação com as origens do campo. A trilha sonora é um exemplo claro a esse respeito, a canção “Saudade da Minha Terra” trata exatamente da saudade da vida no campo: “de que me adianta viver na cidade/ Se a felicidade não me acompanhar/ Adeus paulistinha do meu coração/ lá para meu sertão eu quero voltar”; e propõe uma valorização deste ao relatar suas belezas. Todavia esses elementos tradicionais estão permeados pelos símbolos da modernidade, como a presença do cantor sertanejo nos estúdios de gravação, e isso pode construir sentidos acerca do que é a música sertaneja na contemporaneidade, sentido estes que serão observados na análise.

Já para a terceira e quarta temporada, a vinheta apresenta silhuetas dos três elementos básicos dessas duas temporadas: Teló, representando a música sertaneja e seus cantores; a Kombi que é o *food truck* das comidas típicas representando uma ligação cultural com as origens dos cantores e o lugar de onde vieram; e a Igreja simbolizando os lugares históricos e, também remetendo ao vínculo que a música sertaneja tem originalmente com as festas religiosas cristãs como a Folia de Reis, por exemplo (ver figura 2).

A ideia central é próxima a da primeira vinheta, a trilha sonora é a mesma, mas agora Teló em sua Kombi, levando sua música passeia pelos lugares históricos que ajudam a contar a trajetória da música sertaneja num ambiente onde urbano e rural se misturam. Na última cena, quando aparece a *logo* da série, Teló está entre o ambiente rural e o urbano dos centros históricos, mas a divisão entre um e outro não é tão nítida. Um dos cavalos por exemplo está ao lado da Igreja e a Kombi no caminho que liga um e outro e existem pássaros em todo o quadro.

Figura 2: Sequência da vinheta de abertura da série Bem Sertanejo (3ª e 4ª temporada).



Fonte: Bem Sertanejo, 2017.

O conteúdo dos episódios reforça o que está resumido nas vinhetas. Pode-se dizer: depois de passar pelos processos de gravação a música sertaneja conquistou os holofotes do sucesso, mas sua raiz caipira permanece no modo de vida de seus apreciadores e representantes que mantêm o hábito de se reunirem para comer, cantar e contar histórias.

O quadro a seguir apresentam sucintamente dados referentes a cada episódio da série:

Quadro 2: Episódios do Bem Sertanejo.

	EPISÓDIO	CANTORES	TEMÁTICA DO EPISÓDIO
PRIMEIRA TEMPORADA	1º EPISÓDIO - 20/07/2014	JORGE E MATEUS	ORIGEM DO SERTANEJO UNIVERSITÁRIO
	2º EPISÓDIO - 27/07/2014	CHITÃOZINHO E XORORÓ	A ENTRADA DA MÚSICA SERTANEJA NA GRANDE MÍDIA DOS ANOS 1980
	3º EPISÓDIO - 03/08/2014	DANIEL	COMPOSITORES QUE MARCARAM O SERTANEJO
	4º EPISÓDIO - 10/08/2014	PAULA FERNANDES / ROBERTA MIRANDA	AS MULHERES DA MÚSICA SERTANEJA
	5º EPISÓDIO - 17/08/2014	ALMIR SATER / JADS E JADSON	A CULTURA DA VIOLA E A IMPORTANCIA DE TIÃO CARREIRO
	6º EPISÓDIO - 24/08/2014	BRUNO E MARRONE / CÉSAR MENOTTI E FABIANO	A ORIGEM DAS DUPLAS E A UTILIZAÇÃO DE DUAS VOZES
	7º EPISÓDIO - 12/10/2014	ZEZÉ DI CAMARGO E LUCIANO	O SUCESSO DO SERTANEJO NOS ANOS 1990
	8º EPISÓDIO - 19/10/2014	FERNANDO E SOROCABA / VICTOR E LÉO	O SERTANEJO COMO GRANDE NEGÓCIO
	9º EPISÓDIO - 26/10/2014	MILIONÁRIO E JOSÉ RICO	O SERTANEJO NA ÉPOCA DOS CIRCOS E A INFLUÊNCIA DE OUTROS GÊNEROS

	10º EPISÓDIO - 02/11/2014	LEONARDO	A FACETA MAIS ROMANTICA DO SERTANEJO
	11º EPISÓDIO - 09/11/2014	SÉRGIO REIS / CHRYSTIAN E RALF	ARTISTAS DE OUTROS ESTILOS QUE MIGRARAM PARA O SERTANEJO
	12º EPISÓDIO - 16/11/2014	LUAN SANTANA / GUSTTAVO LIMA	A NOVA GERAÇÃO DA MÚSICA SERTANEJA
ESPECIAL			
	EPISÓDIO ESPECIAL FIM DE ANO 28/10/2014	REUNI PARTICIPANTES DE TODO O BEM SERTANEJO EM 2014	MICHEL TELÓ COMANDA CHURRASCO SERTANEJO COM MÚSICA, BOM PAPO E CARNE COM TEMPERO ESPECIAL
	EPISÓDIO ESPECIAL 28/07/2015	THAEME E THIAGO / MARCOS E BELUTTI	HOMENAGEM A CRISTIANO ARAÚJO
SEGUNDA TEMPORADA			
	13º EPISÓDIO 07/05/2017	MAIARA E MARAISA / HENRIQUE E JULIANO	HISTÓRIA DA MÚSICA SERTANEJA NO TOCANTINS
	14º EPISÓDIO 14/05/2017	GUSTTAVO LIMA / PAULA FERNANDES / TRIO PARADA DURA	INFLUÊNCIA DE MINAS GERAIS NA MÚSICA SERTANEJA
	15º EPISÓDIO 21/05/2017	CHITÃOZINHO E XORORÓ / TEODORO E SAMPAIO	O QUÊ A MÚSICA SERTANEJA DO PARANÁ TEM?
	16º EPISÓDIO 28/05/2017	DANIEL / ZÉ HENRIQUE / RIO NEGRO E SOLIMÕES	INTERIOR DE SÃO PAULO O BERÇO DA MÚSICA CAIPIRA
	17º EPISÓDIO 20/08/2017	CÉSAR MENOTTI E FABIANO / SÉRGIO REIS / RENATO TEIXEIRA / MARCOS E BELUTTI	O CENTRO DE SÃO PAULO E A MÚSICA SERTANEJA
	18º EPISÓDIO 27/08/2017	ZEZÉ DI CAMARGO / JORGE / LEONARDO / BRUNO	O QUÊ QUE GOIÁS TEM?
	19º EPISÓDIO 03/09/2017	ALMIR SATER / LUAN SANTANA	A RELAÇÃO DE MATO GROSSO DO SUL COM A MÚSICA SERTANEJA

Fonte: Elaborado pela autora⁴⁷.

Segue um breve relato acerca de cada episódio a fim de apresentá-los:

- 1º Episódio: Michel Teló visita a dupla Jorge & Mateus para saber sobre a origem do sertanejo universitário. Antes de entrevistá-los, ele comenta sobre sua própria história com o sucesso de ‘Ai se eu te pego’ e fala sobre as razões que o levou a pensar na produção do **Bem Sertanejo**. Nesse episódio é apresentado um contexto sociocultural do consumo da música sertaneja na atualidade comentando sobre a difusão do gênero por todo o território nacional e reverberações no exterior.
- 2º Episódio: Chitãozinho e Xororó contam sobre as mudanças na música sertaneja durante

⁴⁷ As menções a trechos de episódios da série feitas durante o texto seguem as indicações dessas datas de exibição dos episódios indicadas na primeira coluna. Todos os episódios exceto o 2º episódio da primeira temporada que foi retirado do ar estão disponíveis em: <<https://globoplay.globo.com/bem-sertanejo/p/10115>>. (MÚSICA SERTANEJA, 2014).

os quarenta anos de carreira. Relembrando grandes sucessos eles comentam como foi o processo de inserção da música sertaneja na rádio FM e a profissionalização do mercado sertanejo. O episódio fala sobre a música que foi escolhida para ser a trilha sonora da abertura da série e, também das dificuldades que a música sertaneja enfrentava devido ao preconceito que existia contra o gênero, barreiras que foram quebrados em parte por Chitãozinho e Xororó.

- 3º Episódio: Com a participação do Daniel o episódio tematiza o papel dos compositores na história da música sertaneja. Também fala de cinema e do amor que Daniel tem pela moda de viola. O cantor Rick participa do episódio contando de onde vem a inspiração para as composições. E o compositor César Augusto que fala das suas composições que se tornaram sucesso na voz de artistas como Leandro e Leonardo e Zezé di Camargo e Luciano.
- 4º Episódio: Paula Fernandes e Roberta Miranda contam sobre as dificuldades que enfrentaram para conseguirem espaço no mercado sertanejo. Paula Fernandes grava em uma fazenda no interior de Minas Gerais reafirmando sua imagem mais ligada ao viver no campo, falando sobre sua entrada no mercado sertanejo pelas trilhas sonoras das telenovelas globais. Já Roberta Miranda conta, na sala de sua casa, sobre os passeios que fez por outros gêneros até se fixar na música sertaneja. Entre o depoimento de uma e outra, têm-se informações sobre outras cantoras sertanejas que enfrentaram essas mesmas dificuldades, como Inezita Barroso e As Galvão.
- 5º Episódio: Almir Sater e Jads & Jadson falam sobre a viola caipira. Os cantores de duas gerações e origens diferentes relatam as razões que os levaram à paixão pelas modas de viola. Almir Sater é originário da MPB e conta de suas participações em telenovelas. Já Jads e Jadson são interioranos com o cotidiano desde sempre mais ligado à música sertaneja. Juntos eles comentam sobre a importância de Tião Carreiro e das influências rítmicas estrangeiras que foram incorporadas à música sertaneja dentre elas as guarânias e as rancheiras.
- 6º Episódio: César Menotti & Fabiano e Bruno & Marrone falam sobre o que é e qual a importância da segunda voz para as duplas sertanejas. Os cantores passam um dia descontraído no rancho de Bruno em Minas Gerais comentando, entre muitas brincadeiras, suas trajetórias. O episódio conta também sobre a importância de Cornélio Pires para a

música sertaneja e sobre a gravação da primeira moda de viola “Jorginho do Sertão” por Mariano & Caçula.

- 7º Episódio: Zezé di Camargo e Luciano falam sobre o *boom* sertanejo dos anos 1990. No episódio são apresentados números que indicam o sucesso popular do gênero dentre eles o de que juntos, Zezé di Camargo e Luciano, Leandro e Leonardo, Chitãozinho e Xororó venderam mais de 64 milhões de discos. Dentro da luxuosa casa de Luciano a dupla fala sobre os tempos difíceis que viveram antes de alcançar o sucesso, sobre o estouro da canção “É o Amor” e a importância do especial “Amigos”. Também comentam sobre crises atuais da carreira e sobre o filme que produziram em 2005.
- 8º Episódio: Victor & Léo e Fernando & Sorocaba falam sobre o mercado sertanejo e tentam explicar a música sertaneja como negócio. A primeira dupla que preserva uma imagem mais tradicional começa o episódio falando sobre suas origens na casa da avó onde cresceram. Já Sorocaba, assumidamente um empresário do mercado sertanejo, apresenta seu escritório musical em Londrina/PR.
- 9º Episódio: Milionário & José Rico falam sobre o valor circo para a música sertaneja. Eles comentam as dificuldades e as conquistas ao longo da vida. A dupla também comenta sobre os recursos de teatralização que utilizavam para atrair o público aos espetáculos do circo e da presença dos artistas sertanejos no cinema nacional.
- 10º Episódio: Leonardo leva Michel Teló para conhecer a cidade onde nasceu e cresceu. E conta a trajetória que percorreu ao lado do irmão Leandro até estourarem na década de 1990. Na volta eles se encontram com Eduardo Costa para continuarem a conversa. Eduardo Costa fala sobre a importância da pirataria para sua carreira e juntos contam sobre as inspirações para as músicas românticas de estilo “dor de cotovelo”. Perguntado sobre Leandro e Leonardo serem diferentes das duplas sertanejas existentes até a década de 1990 Leonardo responde: “A gente que é da roça já estava enjoado daquele negócio raiz né!?” , frase que representa o desapego pela manutenção da tradição.
- 11º Episódio: Sérgio Reis e Chrystian & Ralf falam sobre os motivos que os levaram à música sertaneja, o primeiro abandonando a Jovem Guarda, o segundo as músicas

românticas em língua estrangeira. As entrevistas foram gravadas em lugares separados, Sérgio Reis em sua casa e Chrystian & Ralf em um estúdio de música. Michel Teló deixa claro durante o episódio a satisfação em estar na companhia desses cantores.

- 12 ° Episódio: O último episódio da temporada fala sobre o sertanejo universitário e seu futuro cada vez mais pop com Luan Santana e Gustavo Lima como convidados. Eles relatam sobre momentos de suas carreias, as dificuldades que enfrentaram, o bom período do gênero e as mudanças do mercado sertanejo, entre elas o fato de fazerem sucesso cantando solo.
- Episódio Especial: cantores que participaram da série se reúnem na casa de Teló para um churrasco de confraternização de fim de ano. Eles fazem piadas, conversam descontraídos e participam de uma brincadeira de adivinhar qual é a música ouvindo apenas algumas notas das canções. No final eles discutem sobre o que é a música sertaneja e a caracterizam como música popular brasileira salientando a polêmica que envolve essa definição.
- Episódios Especial: No domingo após a morte de Cristiano Araújo, Teló se encontra com Marcos e Belutti e Thaeme e Thiago para fazer uma homenagem ao cantor. Nesse episódio vai ao ar trechos da entrevista que o **Bem Sertanejo** tinha feito em 2014 com Cristiano para a série, mas que não tinha dado tempo de ir ao ar no último episódio que falava sobre o sertanejo universitário. Em sua fala Cristiano comenta sobre a importância do lava-jato do pai, no qual cantores como Bruno e Marrone e Leandro e Leonardo haviam se apresentado servindo de influência para que ele se dedicasse a carreira de cantor. É um episódio diferente dos demais, o clima é mais frio, há uma preocupação de não apresentar euforia, mesmo com a exibição de trechos das músicas alegres do cantor.
- 13º Episódio: Teló se encontra com Maiara e Maraisa na praia da Graciosa em Palmas – TO lugar onde tocou pela primeira vez a canção ‘Ai se eu te pego’. Lá ele começa a conversa com as meninas que falam que não nasceram no Tocantins, mas que cresceram no estado e guardam muitas lembranças do começo de carreira naquela terra. Eles seguem na Kombi do **Bem Sertanejo** para uma fazenda onde encontram com Henrique e Juliano. As duplas falam sobre sua ida para Goiânia e o começo de carreira na cidade. As meninas comentam ainda sobre as dificuldades de emplacarem como cantoras por serem uma dupla formada por mulheres. Quando citam suas influências Henrique e Juliano tratam Rick e Daniel como

sertanejos das antigas. E a conversa termina com Teló e Maiara e Maraisa cantando a música ‘Modão duído’ que teve um clipe lançado no site do **Bem Sertanejo** nesse dia. A comida do dia foi Chambari e sorverte de tapioca com cocada e farofa de Amor perfeito.

- 14º Episódio: Teló estaciona a Kombi do **Bem Sertanejo** no Centro Histórico de Ouro Preto – MG e apresenta o lugar que é o primeiro no Brasil a receber o título de Patrimônio Cultural da Humanidade. Lá ele encontra com o Trio Parada Dura, Gustavo Lima e Paula Fernandes e juntos os cantores interpretam, principalmente, clássicos do Trio Parada Dura. Paula e Gustavo declaram que o Trio foi uma grande influência para eles durante toda infância. Falando sobre a história do trio a série entra no assunto da existência da formação de trios na música sertaneja que era mais comum antigamente, com a presença do sanfoneiro no lugar da banda. Gustavo também fala sobre sua participação em Folia de Reis. O prato típico ficou a cargo da pamonha, feijão tropeiro e pastelzinho de doce de leite com requeijão.
- 15º Episódio: No Parque Estadual de Vila Velha em Ponta Grossa – PR, Teló reúne os cantores Paraná – da dupla com Chico Rey, Chitãozinho e Xororó e Theodoro e Sampaio. Paraná conta sobre a importância de Chitãozinho e Xororó e Teodoro e Sampaio para o início de carreira dele e do irmão. As duplas relembram seus clássicos como ‘Vestido de seda’, ‘Sorriso mudo’, ‘Mulher chorona’ e ‘Canarinho prisioneiro’. Falam sobre a dupla Nhô Berlamino e Nhô Gabriela que são conhecidos no estado pela canção ‘Mocinhas da cidade’. E destacam a importância do estado para o sertanejo universitário. No final da prosa eles experimentam pernil, barreado e farofa de banana.
- 16º Episódio: O **Bem Sertanejo** monta seu *food truck* em Barretos e recebe Rio Negro e Solimões, Daniel e Zé Henrique. No episódio São Paulo é apresentada como o berço da música caipira. Nesse contexto Teló relembra o pioneirismo de Cornélio Pires e fala sobre a carreira dos sertanejos convidados e da presença deles no palco da festa de Peão de Barretos. Juntos relembram a carreira de Tonico e Tinoco e recordam Tião Carreiro e seu empreendedorismo no Pagode de Viola. Falam sobre o encontro inusitado que deu origem a dupla Rio Negro e Solimões - eles se conheceram em uma fábrica de calçados. E por fim comem galinha caipira com quiabo e arroz de leite com farofa de pé de moleque.

- 17º Episódio: Teló visita o estúdio da Gravodisk local onde vários cantores do gênero começaram suas carreiras. A Kombi do **Bem Sertanejo** estaciona no Pátio do Colégio, lugar onde foi elevado a primeira construção de São Paulo. Lá ele reúne Sérgio Reis, Renato Teixeira e César Menotti e Fabiano, esses últimos não são paulistas, mas moraram na região durante anos tentando alcançar o sucesso na carreira. Os cantores falam sobre as premiações de Grammy que ganharam com os discos gravados na Gravodisk. Renato Teixeira conta sobre a gravação de Romaria por Elis Regina. Relembra novamente Tonico e Tinoco. E falam sobre o movimento de ida à São Paulo, por parte dos artistas, por conta da importância da região em relação aos programas de rádio e televisão. Relembrando alguns deles comentam sobre: *Na Beira da Tuia*, *Som Brasil* e *Viola minha Viola*. Quase no final do episódio entra na roda de viola a dupla Marcos e Belutti falando sobre a ascensão nacional com a canção ‘Domingo de manhã’. Por fim os cantores experimentam pastel de bacalhau, sanduiche de pernil e pudim de leite com doce de leite e café.
- 18º Episódio: No Memorial do Cerrado em Goiânia – GO, Teló se encontra com Bruno, da dupla com Marrone, Jorge, da dupla com Mateus, Zezé di Camargo, da dupla com Luciano, e Leonardo. A turma toda comenta sobre as razões que Goiânia ficou conhecida como a capital da música sertaneja. Para deixar claro, eles vão contando sobre como cada dupla começou a carreira, falando das influências que cada uma passou para a outra, mostrando que o sucesso delas estava relacionado. Depois de Bruno e Marrone e a lógica da pirataria, entra a história de Jorge e Mateus com o sertanejo universitário e o CD promocional. Relembra a herança da Folia de Reis e falam do sentimentalismo da música goiana. No episódio eles também cantam músicas com temáticas de valorização do estado como, por exemplo, ‘Goiás é mais’, ‘Rumo a Goiânia’ e canções que marcaram a história de cada dupla e a própria música sertaneja nos últimos 30 anos. No cardápio do dia teve arroz com pequi e doce de leite goiano.
- 19º Episódio: Na antiga estação ferroviária em Campo Grande -MS, Teló se encontra com Luan Santana, Almir Sater e músicos da região. Eles falam sobre nomes que fizeram história na música sertaneja partindo de Mato Grosso do Sul como Helena Meireles, Délio e Delinha, o próprio Grupo Tradição no qual Teló cantou durante anos, e comentam também sobre as influências dos países de fronteiras como o Paraguai e Bolívia. Eles relembra Tião Carreiro e o seu característico som da viola. Luan Santana fala das memórias afetivas com o Pantanal e da admiração que tem por Almir, que de acordo com ele foi uma de suas influências.

Cantam, entre outros sucessos, a canção de Almir, ‘Comitiva esperança’. Também falam sobre o pioneirismo de Mato Grosso do Sul para o sertanejo universitário. E para encerrar entram em cena os pais de Teló e de Luan Santana para reforçar a ideia de tradição familiar e seus encontros musicais. A comida fica por conta de um peixada pantaneira e queijadinha com geleia de mocotó e caldo de tereré.

Essas são as características gerais do **Bem Sertanejo** até 2017. Pode ser que a série ganhe novas temporadas, tendo em vista que a música sertaneja além de ainda ter muita história a ser contada continua se renovando, misturando outros ritmos, emplacando novos *hits*. Como se viu, são vários episódios, diferentes assuntos, diversos artistas e relatos de vida. Mas afinal, o que a veiculação da série mudou na história da música sertaneja? O modo como ela contou a história do gênero proporciona uma releitura do que é e qual o lugar da música sertaneja na sociedade brasileira? Ela constrói sentidos sobre o que é o gênero na atualidade? Quais? Buscando responder essas outras perguntas essa investigação se propôs analisar a série **Bem Sertanejo**. O tópico seguinte trata dos percursos metodológico que guiará essa análise.

4.3 PERCURSOS METODOLÓGICOS PARA A ANÁLISE DO BEM SERTANEJO

Como pôde ser observado nos tópicos anteriores o **Bem Sertanejo** surgiu no cenário televisivo fruto de um novo contexto socioeconômico brasileiro que envolveu as práticas culturais populares. A mudança de lugar de consumo da classe média emergente fez com que houvesse uma maior procura por atender as demandas desse público consumidor, o que ampliou o espaço da música sertaneja nos veículos midiáticos e na Indústria Cultural como um todo (ALONSO, 2015a; COSTA, 2015; FRANÇA E VIEIRA, 2015; ANTUNES, 2012). Paralelo a esse movimento de aproximação dos gostos populares, outros ângulos de compreensão científica sobre a cultura e o consumo de bens culturais foram se consagrando, é o caso dos Estudos Culturais.

Essa vertente teórica repensou o sentido de cultura e pôde no contexto da América Latina, por meio dos estudiosos como Martín-Barbero (1997) e García-Canclini (1995, 2011), refletir sobre a ‘verdade cultural’⁴⁸ desses países e sobre os processos de massificação que os

⁴⁸ Martín-Barbero chamou de verdade cultural dos países latinos o fato de serem formados de processos de miscigenação, não só racial como pretende inicialmente o termo, mas culturais.

envolvem para além de uma questão de degradação cultural. Esses autores também buscaram compreender os meios de comunicação de massa como elementos constituintes da cultura e, assim, problematizaram que há uma participação ativa da recepção no processo de comunicação visto que a apropriação de um produto cultural não ocorre necessariamente por imposição, alienação, conforme acreditavam os frankfurtianos, mas que tem sua origem em um processo de mediação. García-Canclini (1995, p. 31), na mesma direção, defendeu que “ao consumir também se pensa, se escolhe e reelabora o sentido social”.

Nesse contexto, a música sertaneja, por se tornar uma prática cultural popular amplamente consumida, precisou ser repensada. O seu lugar sociocultural, em relação aos estudos científicos, saiu do entendimento do gênero como uma forma de ‘cultura alienante’, proposta pelos estudos tradicionais, e passou a ser percebida como elemento cultural que fala sobre os modos de vida do brasileiro e de sua trajetória e identidade tal como observaram Alonso (2015a) e Costa (2015), por exemplo. Assim, a música sertaneja pôde ser vista como um fator de reconhecimento, de pertencimento e difusão da cultura brasileira e suas singularidades.

A disposição dessa outra maneira de olhar as práticas culturais, Gustavo Alonso (2011; 2015a) e Márcio Costa (2015) desenvolveram suas investigações objetivando compreender os aspectos pertinentes a música sertaneja que envolviam mudanças no modo de interpretar a relação existente entre o consumo do gênero e a sociedade. O primeiro tratou sobre a origem da música sertaneja no contexto do Brasil moderno e refletiu o vínculo do gênero com a ditadura militar e o neoliberalismo; e o segundo falou sobre as maneiras como a performance midiática da música sertaneja e de seus representantes interferem na identidade e no cotidiano dos cantores locais de São Luís do Maranhão.

A investigação aqui realizada também se utiliza desse ângulo que percebe a música sertaneja como uma prática cultural que tem muito a falar sobre os modos de vida da sociedade brasileira. A opção por essa maneira de ver não se estabelece rejeitando aspectos condizentes à relação do gênero com a Indústria Cultural, mas entende que ele não pode ser negado como um fator de expressão social e uma prática cultural que fala sobre o modo de vida da sociedade brasileira. Por isso é importante observar como o **Bem Sertanejo** conta a história da música sertaneja, descrevendo e analisando características desse contar, porque a série, veiculada no horário nobre da maior emissora do país, é um espaço midiático atual que se propõe exatamente a contar essa história e as transformações que dela fazem parte.

Assim é pertinente: observar se na narrativa apresentada pela série os conflitos que permearam o gênero e seu reconhecimento como uma prática cultural são lembrados; se há na

descrição dos cantores informações que remetam aos diversos momentos vividos pela música sertaneja descritos nos capítulos anteriores; se há contribuições que tratem das delimitações do gênero; se a série estabelece características de cada vertente; se define relações de pertencimento e aproximações com o rural ou/e o urbano como foi feito nos estudos anteriores; se ela relaciona a cultura como modo de vida; se percebe o popular e o massivo como foi proposto por Martín-Barbero (1997) e García-Canclini (2011); entre outros fatores que surgirão no processo de análise.

Para responder a esses questionamentos, optou-se pela realização de uma *análise de conteúdo*. Segundo Laville e Dionne (1999, p. 214), “a análise de conteúdo: consiste em desmontar a estrutura e os elementos [...] [do] conteúdo para esclarecer suas diferentes características e extrair sua significação”. Laurence Bardin (2010), por sua vez, estabelece que a análise de conteúdo é realizada em três fases: pré-análise, exploração do material, e tratamento dos resultados composto pelas inferências e interpretações.

Conforme Bardin (2010), a etapa de pré-análise é o momento em que são escolhidos os materiais a serem analisados, são elaboradas as hipóteses e os objetivos pertinentes a investigação e, também são estabelecidos os indicadores que fundamentam a interpretação final. Para a autora a pré-análise se constitui, então, como uma etapa de organização das ideias que se concretiza em um plano de análise. Laville e Dionne (1999) reforçam que há uma dificuldade em estabelecer os limites que separam a pré-análise da análise propriamente dita. Assim eles explicam que de posse dos dados é preciso:

fazer sua triagem, criticá-los, isto é, julgar sua qualidade em função das necessidades da pesquisa, codificá-los ou categorizá-los... Onde, nesse caso, traçar o limite entre a coleta e a análise? Pois atribuir um código, associar a uma categoria, já é analisar, ou até interpretar. Para simplificar, pode-se concluir que a coleta da informação resume-se em reunir os documentos, em descrever ou transcrever eventualmente seu conteúdo e talvez em efetuar uma primeira ordenação das informações para selecionar aquelas que parecem pertinentes. A sequência depende da análise de conteúdo. (LAVILLE; DIONNE, 1999, p.167 - 168).

Bardin (2010) estabelece que para iniciar a análise é preciso que seja realizada a ‘leitura flutuante’ de todo o material correspondente ao objeto de pesquisa. Essa leitura é realizada com o intuito de se constituir um contato mais próximo com o objeto a ser analisado fazendo emergir dele as primeiras inferências da investigação. A partir desse contato inicial são definidos os documentos a serem analisados, as hipóteses e os objetivos, em seguida faz-se a referenciação dos índices e indicadores. Todavia, Bardin (2010) reforça que essas atividades se

complementam mutuamente, não tendo uma ordem específica a serem realizadas e que no processo é comum retomar cada atividade e rever seus dados aperfeiçoando-os a partir de um retorno à questão problema.

A esse respeito, como destacou Nísia do Rosário (2006) a consulta a pesquisa bibliográfica é uma fonte de informação e, também balizadora do percurso, pois apresenta dados que já foram reconhecidos e podem direcionar a investigação. Logo, o processo da análise é conduzido pela questão problema a que se deseja responder e pelo referencial teórico utilizado, pois como reforça Nísia do Rosário (2006, p. 53) para a análise de um *corpus* é adequado a “construção de um roteiro de análise que seja coerente e pertinente aos objetivos da pesquisa e que, portanto, permita desvendar os sentidos e a significação dos textos, buscando o auxílio dos autores que compõem a fundamentação teórica.”.

A disposição dessas primeiras informações, para a análise de conteúdo da série **Bem Sertanejo** optou-se pela investigação dos 12 primeiros episódios que compõe a primeira e segunda temporada da série exibida em 2014 (ver Quadro 2). Essa escolha foi efetivada após assistir todos os episódios, descritos no tópico anterior, e verificar informações sobre a série disponíveis online. Nesse processo que corresponde ao que Bardin (2010) classificou como leitura flutuante, percebeu-se que os doze primeiros episódios pareciam completar um ciclo, tratavam, sem esgotar o assunto, dos principais momentos que envolviam a trajetória da música sertaneja até 2014. Já os episódios de 2017 apresentavam outra estrutura, mesmo que tenham sido pensados a partir do sucesso das primeiras temporadas, eles apresentavam objetivos diferentes falando mais das carreiras dos cantores, embora o intuito principal fosse o mesmo.

Essa hipótese inicial foi confirmada em um depoimento do então diretor do *Fantástico*, Luiz Nascimento, para o *Globo Rural* no qual ele afirmou: “O **Bem Sertanejo** foi um quadro que nos foi proposto pelo próprio Michel Teló, né!? Ele veio com a ideia de contar a história da música sertaneja desde seu início até os dias de hoje em doze episódios” (GLOBO..., 2014a, *online*). A partir da fala do diretor, comprovou-se que inicialmente os doze primeiros episódios correspondiam na realidade a série completa. Juntos eles deveriam concretizar o objetivo de contar toda a trajetória da música sertaneja e, por isso, foram escolhidos como o *corpus* de análise, pois a questão que move essa investigação é a de saber como a história da música sertaneja é contada atualmente a partir da série **Bem Sertanejo**.

Escolhido o *corpus* foi necessário refletir sobre a hipótese que guiaria a análise e os objetivos da investigação. Conforme explicou Laville e Dionne (1999, p. 124), a hipótese “é o ponto de chegada de todo o primeiro movimento de um itinerário de pesquisa. Torna-se, em seguida, o ponto de partida do segundo movimento, indicando a direção a seguir para que se

possa resolver o problema de partida, verificar sua solução antecipada”. Já Laurence Bardin classifica hipótese e objetivo dizendo que:

Uma hipótese é uma afirmação provisória que nos propomos verificar (confirmar ou infirmar), recorrendo aos procedimentos de análise. Trata-se de uma suposição cuja origem é a intuição e que permanece em suspenso enquanto não for submetida à prova de dados seguros. O *objetivo* é a finalidade geral a que nos propomos (ou que é fornecida por uma instância exterior), o quadro teórico e/ou pragmáticos, no qual os resultados obtidos serão utilizados (BARDIN, 2010, p.124).

Logo, a hipótese central desse estudo é que o **Bem Sertanejo**, ao apresentar audiovisualmente, o que é a música sertaneja, contando sobre as origens do gênero e as modificações pelas quais ele passou, mostrando quem são os principais representantes, as músicas mais lembradas, a trajetória que faz parte da história desses cantores bem como o seu modo de vida atual, constrói sentidos sobre o que é o gênero e seu mercado na atualidade. Desta maneira, o objetivo principal deste estudo é saber, por meio da análise da série **Bem Sertanejo**, como a história da música sertaneja é contada atualmente.

Outros objetivos são: apontar quais são as estratégias utilizadas pela série para contar a história da música sertaneja; compreender como o **Bem Sertanejo** retrata os processos de industrialização, modernização, midiaticização, massificação e hibridação que permearam a história do gênero; considerar se o **Bem Sertanejo** ajuda a explicar a importância que a música sertaneja adquiriu no contexto sociocultural contemporâneo e sua relação com o significado de cultura proposto pelos Estudos Culturais; observar como a relação entre o popular e o massivo, tradicional/moderno é apresentado pela série; e por fim identificar como todos esses elementos juntos são capazes de atribuir sentidos à música sertaneja na contemporaneidade, bem como inferir sobre quais são esses sentidos.

Para confirmar a hipótese e alcançar os objetivos apresentados serão analisadas - em formas de categorias - os personagens bem como os seus relatos, os cenários escolhidos para as gravações e as informações pertinentes a própria música sertaneja que versem sobre a popularidade do gênero e de seus representantes; sua expansão geográfica, as diversas mudanças ao longo dos anos e possíveis delimitação de suas fases (caipira, raiz, romântico, universitário). Esses elementos constituem-se nos índices de referência e é a partir deles que serão feitos os recortes do *corpus* para realização da análise.

Logo, para que fosse possível realizar a análise, os episódios foram transcritos em formato de roteiro de televisão. Segundo Doc Comparato (2000, p. 19), o roteiro é “a forma

escrita de qualquer material audiovisual”. Assim, como o **Bem Sertanejo** é um material audiovisual e seu formato é televisivo, a trasladação do texto se deu por meio do roteiro de televisão⁴⁹. O intuito era alcançar as particularidades desse material, pois como argumentou Diana Rose (2012, p. 343) “os meios audiovisuais são um amálgama de complexo de sentidos, imagens, técnicas, composição de cenas, sequências de cenas e muito mais. É [...] indispensável levar essa complexidade em consideração, quando se empreende uma análise de seu conteúdo e estrutura”.

Desse modo, toda essa etapa de transcrição correspondeu a uma ação, das diversas possíveis de serem realizadas na etapa de pré-análise, do que Laurence Bardin (2010) classificou como ‘preparação do material’. Segundo a autora, “a preparação formal, ou edição, dos textos pode ir desde o alinhamento dos enunciados intactos, proposição por proposição, até a transformação linguística dos sintagmas, para padronização e classificação por equivalência” (BARDIN, 2010, p.127). A segunda ação em relação a preparação do material se efetivou a partir dos tratamentos dos dados, recortando-os em unidades de análise e separando-os de acordo com as categorias estabelecidas. Na sequência deu-se início a exploração do material, que conforme Bardin (2010, p. 127) nada mais é do que “a aplicação sistemática das decisões tomadas”.

Os ‘personagens’ que compõe o **Bem Sertanejo** foram divididos segundo a função que desempenhavam na série em relação ao objetivo de contar a história da música sertaneja. Foi analisado o protagonismo de Michel Teló buscando conhecer a importância que ele adquiriu no cenário cultural contemporâneo. Outra categoria foi composta pelos convidados que se encontraram com Teló para gravar os episódios. Eles foram divididos por faixa etária em três grupos: menores de 40 anos, entre 40 e 70 anos e maiores de 70 anos. Verificou-se que esses três grupos correspondiam às divisões da vertente entre os cantores pré-fio de cabelo, românticos e universitários. Os convidados especiais também foram observados e descritos e seus depoimentos articulados a importância que tinham na narrativa. Assim, este tópico pretende tratar das escolhas da série sobre cada personagem, observando quem são, o que representam e qual seu lugar na música sertaneja. As trajetórias descritas por eles também foram confrontadas com o que disse a literatura visando perceber suas proximidades e distinções.

Os ‘cenários’ foram descritos e agrupados conforme suas características entre aqueles que remetiam ao ambiente rural, aqueles que remetiam ao ambiente urbano e, também ao sentido de modernidade ou tradição. Ao final se verificará se há preferência a algum ambiente

⁴⁹Um modelo dos roteiros que foram escritos a partir das trasladações dos episódios pode ser observado no anexo 1.

e se essa predileção remete a alguma significação descrita pelos autores que abordaram a música sertaneja. Se houver uma preponderância de cenários rurais, por exemplo, poder-se-á inferir que a série se interessa por associar a imagem da música sertaneja ao campo. Essa associação poderia, então, significar uma tentativa de manter a ideia de uma suposta tradição ligada a origem rural da música sertaneja conforme definiu os teóricos tradicionais e foi defendido pela própria *Rede Globo* como visto anteriormente. Mas esses ambientes também podem ser preponderantemente rurais, contudo repletos de elementos da modernidade. Assim confirmar-se-ia que, como propôs Martín-Barbero (1997) e García-Canclini (2011), no contexto da América Latina, as relações culturais são híbridas e rural e urbano, tradição/modernidade se misturam. Logo, nesse contexto, o **Bem Sertanejo** também atribuiria esse sentido de cultura híbrida à música sertaneja.

Já as informações pertinentes a própria música sertaneja, elas foram retiradas da categorização das unidades de sentido recortadas da transcrição literal do texto, diga-se, das falas das personalidades e dos apresentadores. Ela foi realizada em unidades de ação, já que são relatos e narrações. Bardin (2010, p. 132) explica que “no caso de relatos e de narrações, é possível que a unidade de registro pertinente seja o acontecimento. Neste caso, os relatos (filmes, lendas, contos, relatos míticos, artigos da imprensa) serão recortados em unidades de ação”. As unidades encontradas foram agrupadas em subcategorias criadas a partir de indicadores de ‘popularidade do gênero e seus representantes’ essa subdivisão também versava sobre a expansão geográfica do domínio do cancionero, as ‘mudanças na música sertaneja e as possíveis delimitações do gênero oferecidas pela série’. Listados os dados, serão estabelecidos correlações entre essas falas e o referencial teórico.

Bardin (2010, p. 127) descreve que após a exploração do material, “o analista, tendo a disposição resultados significativos e fieis, pode então propor inferências e adiantar interpretações a propósito dos objetivos previstos-, ou que digam respeito a outras descobertas inesperadas”. Assim, ao final de todo esse trabalho de preparação e exploração do material serão apontadas as inferências encontradas, a verificação da hipótese e as considerações sobre os resultados obtidos em relação aos objetivos da análise.

5 ANÁLISE EMPÍRICA: O **BEM SERTANEJO** E A HISTÓRIA DA MÚSICA SERTANEJA CONTADA PELO FANTÁSTICO

O enredo da história contada pelo **Bem Sertanejo** são as transformações pelas quais a música sertaneja passou ao longo de sua existência. É por isso que Michel Teló, o apresentador da série, diz que irá refazer os caminhos percorridos pela música sertaneja para entender como ela se renova. Assim, cada personagem que compõe a série representa, por meio de sua própria trajetória, um capítulo na história do gênero. A escolha de cada um deles e a forma como são apresentados podem construir sentidos e estabelecer os recortes mais convenientes a respeito da história do gênero que se deseja contar. O mesmo acontece quando a série escolhe os cenários para as gravações e seleciona os trechos mais significativos das falas dos personagens, bem como as canções que devem entrar nos episódios e as imagens de arquivo que irão auxiliar na construção da narrativa. Todos esses elementos são articulados durante a montagem/edição em prol do resultado desejado.

Como se viu na descrição da metodologia, esta análise pretende desconstruir esses elementos para, a partir deles, inferir sobre o que o **Bem Sertanejo** quer dizer a respeito da música sertaneja. Serão observados os personagens, cenários e as informações apresentadas pela série sobre a popularidade da música sertaneja e de seus representantes e as mudanças pelas quais ele passou ao longo dos anos, destacando as delimitações do gênero e suas vertentes apresentadas pela série.

Essa fragmentação na análise é pertinente porque o **Bem Sertanejo** é um documentário televisivo e, como lembrou Melo (2002), os documentários não são o retrato fiel do real, mas uma representação deste mostrada a partir de um ponto de vista, uma construção da realidade social, “um processo ativo de fabricação de valores, significados e conceitos” (MELO, 2002, p. 28). São esses valores, significados e conceitos construídos pelo **Bem Sertanejo** sobre a música sertaneja que se deseja conhecer melhor ao final deste capítulo.

5.1 OS ELEMENTOS SIMBÓLICOS NA ESCOLHA DOS PERSONAGENS

A música sertaneja tem quase noventa anos de história contados a partir de 1929, quando Cornélio Pires financiou o primeiro disco de moda de viola. Durante todos esses anos diversos nomes se destacaram como representantes do gênero, imprimindo nele suas personalidades e anseios. São pessoas que investiram em misturas musicais, em tecnologias e em

profissionalismo, entre outros aspectos, para que a música sertaneja pudesse se transformar e tornar-se o gênero musical mais consumido do Brasil atualmente conforme apontou a pesquisa Tribos Musicais (2013). Sendo assim, a música sertaneja não existe por si só. Ela é resultado do esforço e trabalho de diversos profissionais que ao longo dos anos vem ajudando a escrever e a contar a história do gênero.

Nesse processo, a trajetória dos cantores sertanejos e da própria música sertaneja se mistura de tal forma que quando eles relatam sobre suas vidas e carreiras estão contando também sobre a história do gênero. O **Bem Sertanejo** se aproveitou dessa correspondência e escolheu algumas personalidades desse estilo musical para contar seus relatos de vida em uma conversa descontraída com o também cantor sertanejo Michel Teló. Assim, a série pôde alcançar seu objetivo de contar a história do gênero e entender como ele se renova. Este tópico trata da escolha desses personagens e pretende observar o valor de cada um deles para cumprir o propósito da série, refletindo, entre outros aspectos, sobre quem são, o que representam e qual seu lugar no mercado sertanejo atualmente.

5.1.1 O protagonismo de Michel Teló

Quando se fala em **Bem Sertanejo** há um nome que muitas vezes antecipa a própria memória do que é a série: Michel Teló. Durante o tempo de exibição da série era comum ouvir alguém dizer “sabe aquele programa que o Michel Teló apresenta no Fantástico?”, “você viu o programa do Michel Teló no Fantástico?” e ainda hoje há quem se remeta a série utilizando o cantor como referência. De modo que é pertinente refletir sobre o protagonismo que o artista adquiriu não só na série, mas na própria história da música sertaneja.

Conforme destacam Piunti e Teló (2015), Michel Teló nasceu em Medianeira, interior do Paraná, mas cresceu em Campo Grande – Mato Grosso do Sul. Descendente de gaúcho, o cantor teve seus primeiros contatos com a música ainda na infância durante as reuniões de família, herdou do avô a paixão pela sanfona e já na adolescência começou a trabalhar profissionalmente com música. Chegou a montar algumas duplas e participou de grupos musicais até que com 16 anos de idade entrou como sanfoneiro no Grupo Tradição, onde permaneceu durante 12 anos. Foi nesse grupo que Teló consolidou sua carreira como cantor e instrumentista até que decidiu lançar-se em carreira solo em agosto de 2009 (PIUNTI e TELÓ, 2015).

Vale ressaltar que o Grupo Tradição do qual Teló participou ficou conhecido por fazer uma mistura de música sertaneja com música gaúcha e percussão. Um cancionário animado que

marcou época e serviu de inspiração para que o próprio sertanejo universitário se arriscasse no universo dos trios elétricos, segundo declarou Jorge e Mateus durante o primeiro episódio do **Bem Sertanejo**. A esse respeito, com os olhos arregalados e expressão de entusiasmo, Jorge afirmou: “O Tradição fazendo trio elétrico. Porra... tinham uma dinâmica fantástica, era bem diferente aquilo ali.” (BEM SERTANEJO, 20/07/2014). Logo, não é exagero dizer que Teló levou para sua carreira solo muito do que viveu no Tradição. As canções “Ei psiu beijo me Liga”, “Fugidinha”, “Humilde Residência” lançadas respectivamente em 2009, 2010 e 2011 são exemplos desse aprendizado e trazem nas suas melodias uma mistura de ritmos e nas letras bastante irreverência.

O jornalista Gustavo Brigatti (2011) caracterizou os sucessos de Teló como canções com “letra curta e algo maliciosa, refrão grudento e levada boa para dançar sozinho ou a dois”. A opção por essa estrutura pode estar associada ao planejamento estratégico que Teló desenvolvera para sua carreira solo (PIUNT; TELÓ, 2015). Sobre sua saída do Grupo Tradição e os novos rumos profissionais, o cantor comenta que:

No começo de 2009, anunciei aos meus colegas que iria sair. Fiquei ainda alguns meses, saí apenas em agosto, mas já havia começado um planejamento estratégico, com a ajuda de um profissional, para os próximos dezoito meses. Valor de cachê, quanto eu gastaria com cada segmento, possibilidade de lucro e de prejuízo. A gente tinha planejado tudo, e em 28 de agosto fiz meu primeiro show solo, na Festa de Peão de Barretos. [...] No planejamento que fizemos, o objetivo maior ao final dos dezoito meses era conseguir chegar ao programa do Faustão, mas chegamos bem antes disso. (PIUNT; TELÓ, 2015, p. 18).

A fala de Teló indica a existência de uma ordem mercadológica que é inerente a música sertaneja, mas que é silenciada, pelo menos em sua essência, na história do gênero que é contada pela série **Bem Sertanejo**. Isso porque em nenhum momento durante os episódios Teló deixou a entender que sua carreira como cantor sertanejo estava sendo planejada e o sucesso de ‘Ei psiu, beijo me Liga’ e ‘Fugidinha’, não foram exatamente uma questão apenas de sorte como chega a transparecer, mas sim resultado de empreendimentos que foram estrategicamente pensados dentro de uma lógica de funcionamento do mercado fonográfico. O mesmo acontece em relação aos sucessos musicais de outros artistas. Contudo, durante a série **Bem Sertanejo** quando se trata do negócio que envolve o gênero, o assunto é abordado muito mais como um fator de glamourização e ostentação da música sertaneja, que agora é moderna e profissionalizada, do que necessariamente como uma estratégia comercial.

Todavia o planejamento não é garantia de retorno dos investimentos. Assim como em qualquer outro empreendimento no lançamento de uma canção há chances de ganhos e de

perdas. No caso da canção ‘Ai se eu te pego’, lançada pelo cantor em 2011, o retorno do investimento foi muito além do esperado. Mesmo com todo o planejamento de carreira que Teló possuía, ninguém poderia prever o sucesso mundial da canção. Nenhum cantor sertanejo, até então, tinha conseguido conquistar um sucesso mundial (PIUNT; TELÓ, 2015). Vários já haviam se apresentado na Europa, Ásia e EUA, mas com turnês específicas e com maioria do público composta por brasileiros. Com ‘Ai se eu te pego’ foi diferente. A canção se tornou um viral tal qual Gangnam Style do rapper sul-coreano PSY⁵⁰. O processo de globalização certamente influenciou nessa exposição mundial do hit, mas há outros aspectos envolvidos. Um deles é o diálogo que a canção estabelece com a sociedade atual falando de forma simples e direta sobre a conquista amorosa, tema propício a todos os povos.

Contudo, um fator crucial para que a canção ‘Ai se eu te pego’ viralizasse foi o apoio midiático que ela recebeu das personalidades do esporte. Segundo Brigatti (2011), Neymar, então jogador do Santos⁵¹ e ídolo pela Seleção Brasileira de Futebol, declarou sua afinidade pela canção e divulgou em suas redes sociais um vídeo dançando “Ai se eu te pego” no vestiário do clube na Vila Belmiro. A postagem de Neymar com a dancinha que acompanha a canção alavancou as visualizações de ‘Ai se eu te pego’ no Brasil. Ainda assim, o auge só veio mesmo quando Cristiano Ronaldo decidiu levar a dancinha da canção para os gramados na comemoração de um gol durante o Campeonato Espanhol de futebol em 2011, fazendo com que a música ficasse conhecida no mundo todo. Em entrevista para Cristiane Bomfim do Estadão, Michel Teló comentou sobre a carreira internacional:

‘Tudo isso por causa do Cristiano Ronaldo. Foi a maior surpresa da minha vida quando me disseram que ele tinha comemorado um gol com a minha música. Quando ele dançou, mudou tudo. A música estourou’, disse Teló, em entrevista ao JT. Ele contou ainda que ficou sabendo disso pelo Twitter, que possui atualmente pouco mais de 426 mil seguidores. Apesar de o clipe oficial estar na rede desde 25 de julho, foi só depois da dancinha comemorativa de Cristiano em 22 de outubro – após fazer o segundo gol do Real Madrid na goleada de 4 a 0 sobre o Málaga – que a música virou sucesso internacional. O professor do craque português foi o jogador brasileiro Marcelo, seu companheiro de time (BOMFIM, 2011).

Michel Teló, por meio de ‘Ai se eu te pego’, uniu duas paixões o futebol e a música e beneficiou-se de toda a mídia que gira em torno dessas duas formas de entretenimento. As

⁵⁰ Segundo Edgar Matsuki (2012), viral são conteúdos que acabam sendo divulgados na internet por tantas pessoas que ganham uma repercussão inesperada. O caso do vídeo da canção Gangnam Style é exemplar. Havia sido planejado para uma repercussão nacional, mas acabou se tornando um fenômeno mundial de visualizações projetando a carreira no cantor PSY para um nível internacional. Disponível em: <http://www.ebc.com.br/tecnologia/2012/11/o-que-e-viral>

⁵¹ Santos Futebol Clube;

peessoas queriam imitar a dancinha e virou uma febre não só entre os jogadores, mas entre os atletas de modo geral comemorar suas conquistas cantando e dançando o ritmo animado e irreverente de ‘Ai se eu te pego’, conforme destacou Arthur Fernandes (2012).

O especialista em marketing digital Edmar Bulla (2012) declarou que a união de ‘Ai se eu te pego’ com o código cultural do futebol por meio das dancinhas dos jogadores estabeleceu uma cadeia alimentar mercadológica perfeita: “A marca Michel Teló emprestou um código cultural para lançar um sucesso sertanejo, que emprestou outro código cultural – o futebol – para se alastrar entre marcas fortes – os jogadores – que dão e emprestam sua imagem mutuamente (BULLA,2012)”.

Entre a crítica houve quem menosprezasse a canção, bem como tudo que a ela remetia. Segundo matéria publicada na *Folha de São Paulo Online*, o jornalista Joe Bishop do jornal britânico The Guardian criticou a canção e seus apreciadores dizendo que “‘Ai se eu te pego’ só é sucesso onde as pessoas não são normais” (‘AI...’, 2012, *on-line*). De acordo com Pedro Zuazo (2012), o cantor Zezé di Camargo, um dos representantes do sertanejo, disse que ‘Ai se eu te pego’ seria um hit descartável. E amenizando seu discurso o cantor teria argumentado que Michel Teló: “é um garoto que veio para ficar e que vai conseguir construir a carreira pela competência musical e pelo talento que tem, mas não por esse hit” (ZUAZO, 2012, *on-line*).

A Revista Época também entrou na discussão quando publicou em sua 711ª edição, lançada em 02 de janeiro de 2012 uma capa que trazia o cantor Michel Teló sendo agarrado por diversos braços femininos e a chamada: “Ele ainda vai te pegar. Com o sucesso ‘Ai, se eu te pego’, o cantor paranaense Michel Teló traduz os valores da cultura popular para os brasileiros de todas as classes”.

Figura 3: Michel Teló é capa da revista Época



Fonte: Revista Época, 02 de janeiro 2012. Ed. 711.

A capa, bem como o texto a ela relacionado, causou polêmica porque parte dos leitores negaram que tanto a canção ‘Ai se eu te pego’ quanto seu interprete Michel Teló pudessem expressar os valores da cultura popular brasileira. A comoção esbarra no que foi abordado sobre o entendimento de cultura por Raymond Williams (1969), Hall (2003), Martín-Barbero (1997) e García-Canclini (2011), exposto ao longo desse trabalho. Isso porque a crítica, sustentada por resquícios de um entendimento cultural clássico, como também é possível observar nos estudos de Caldas (1977; 1987), José Martins (1975), Nepomuceno (1999), se negou a olhar para uma canção popular como ‘Ai se eu te pego’ como uma prática cultural legítima, verdadeira e autêntica. Allan Oliveira (2009), tratando sobre as maneiras de ver a música popular no âmbito científico apresenta ponderações que são pertinentes para compreender o comportamento da crítica nesse caso. De acordo com ele:

O mesmo pudor com relação à arte transparece nos estudos sobre um tipo particular de música que se tornou sinônimo de Música no século XX: a música popular. Esta, porém, já tem seu lugar marcado desde a sua origem: ela não é digna da grande música. Pecadora por natureza, porque fruto de condições específicas da sociedade moderna industrial, a música popular começou a ser estudada pelo seu pecado original: por ser uma mercadoria. [...] A leitura de qualquer texto de Adorno devotado à música popular revela exatamente este valor negativo: objeto mercadológico, produtora de fetiche e fruto de um momento de “regressão da audição” (OLIVEIRA, 2009, p. 12).

Conforme foi observado por autores como Alonso (2015a) e Araújo (2002), o entendimento de música como algo “sagrado” permanece no discurso da crítica contra os ritmos populares, nesse caso para com a canção ‘Ai se eu te pego’. Ela e seu intérprete foram renegados culturalmente por parte da crítica porque expressam em sua essência um caráter mercadológico tal qual salientou Oliveira (2009). São, portanto, entendidos pelos críticos como produtores de fetiche e de regressão da audição.

No entanto, pensados a partir do que propôs os Estudos Culturais sobre o entendimento de cultura como um modo de vida, ‘Ai se eu te pego’ e o sucesso de Teló podem traduzir, conforme expôs a revista *Época*, os valores da cultura popular brasileira. Isso porque o sucesso popular do hit e seu intérprete dialogam com o contexto sociocultural do brasileiro, falando sobre aspectos do cotidiano. Além do mais, o fato de estar inserido em uma lógica mercadológica não anula os processos de mediações e reconhecimento no consumo das práticas culturais, pois, como explicitou Martín-Barbero (1997) o popular nasce no massivo e, portanto, dentro de uma lógica de mercado.

Problematizando a discussão que envolveu o entendimento da canção ‘Ai se eu te pego’ como expressão popular e refletindo sobre o potencial de mercado que Michel Teló conquistou,

Edmar Bulla (2012), especialista em marketing digital argumentou:

Dizer que Michel Teló não faz parte e não representa também, neste momento, a cultura brasileira, é ser tão puritano quanto os católicos que queimaram bruxas há anos. Seja Gretchen, Legião Urbana ou Michel Teló, todos fazem parte do nosso código cultural. Ignorar isso é atestar a própria ignorância, bairrismo, regionalismo ou, pra ser mais direto, isso é puro preconceito! Posso não gostar de Michel Teló, mas confesso que tenho ouvido incansavelmente o "ai, se eu te pego" por aí. Então, aproveite o bom momento da música para tirar algum proveito dela. Afinal de contas, lá no fundo, bem que você gostaria que sua marca ou o presidente da sua empresa estivessem estampando a capa da revista *Época*, não é verdade? Muita gente que está criticando a atitude da revista *Época* age instintivamente por puro despeito, porque não se pode negar que Michel Teló desfruta, hoje, de uma posição muito privilegiada e invejada em termos de saúde de marca, algo que milhões em comunicação, por anos, não conseguiram resolver para um grande punhado de marcas (BULLA, 2012, *on-line*).

Controvérsias a parte, Michel Teló conseguiu consagrar seu nome na história da música sertaneja por meio do sucesso mundial de ‘Ai se eu te pego’, independentemente da opinião negativa dos críticos. De acordo com matéria publicada no portal *Terra* (2011..., 2016), ele liderou os rankings das canções musicais mais consumidas em 23 países e “foi indicado e venceu alguns dos prêmios mais importantes da música, como Billboard Brasil, Billboard Latin Music Awards, MTV Italian Music Awards, Melhores do Ano do Domingão do Faustão e Melhores do Movimento Country” (2011..., 2016, *on-line*).

O sucesso de ‘Ai se eu te pego’ abriu os caminhos para que Michel Teló pudesse apresentar o **Bem Sertanejo** e se legitimar como conhecedor da cultura popular. Na série ele é apresentado como o dono do hit que rompeu as fronteiras do Brasil para a música sertaneja. Sua primeira fala já começa com um trecho da canção: “Nossa, nossa assim você me mata... Isso aí Renata, isso aí Tadeu o sertanejo ganhou o mundo [...]” (BEM SERTANEJO, 20/07/2014). Logo, pode-se inferir que a alusão à canção serve como recurso para reafirmar, bem como mostrar aos desavisados, que Michel Teló é o dono do hit ‘Ai se eu te pego’. A canção que, como frisou Renata Vasconcellos (BEM SERTANEJO, 20/07/2014) “[...] ultrapassou nossas fronteiras. Bombou na Europa, na Ásia e chegou aos Estados Unidos. Hoje é uma das músicas brasileiras mais conhecidas em todo o mundo”.

Vale ressaltar, contudo, que embora a ideia de gravar um documentário falando sobre a música sertaneja tenha surgido de Michel Teló – portanto, seria natural que ele quisesse executá-la com papel de destaque -, conseguir implementá-la em um programa como o *Fantástico* é sinal de que tanto ele como a música sertaneja conquistaram atributos simbólicos

que são caros à revista eletrônica, bem como para a própria *Rede Globo*. Diferentemente de outros tempos, a música sertaneja tornou-se um produto a ser exibido no horário nobre. Ela passou a merecer que sua história fosse contada em um programa que fora planejado para difundir o ideal de cultura do Padrão *Globo* de Qualidade, que conforme destacou Alonso (2015a) e Araújo (2002) até alguns anos atrás excluía os ritmos populares.

Um dos atributos atuais da música sertaneja e seus representantes que é caro ao *Fantástico* é a capacidade possuem de atrair audiência. Mas, essa é uma via de mão dupla, não é a apenas o programa que pode se beneficiar por incorporar o **Bem sertanejo** na grade, os representantes do gênero, e nesse caso específico principalmente Michel Teló, utilizam-se desse lugar de destaque para institucionalizar-se. Alonso (2015b) fala sobre essa necessidade de manter-se para além do sucesso comercial por meio da construção de uma imagem de prestígio, de poder simbólico:

[...] os fãs sertanejos gostam muito de valorizar os sucessos. Claro, é compreensível. Para um gênero popular é importante ter uma ou várias canções na boca de milhões. Mas é preciso diferenciar *sucesso* e *prestígio*. *Sucesso* pode vir e passar. Traz fortuna, mulheres, carros, mas não dura para sempre. *Prestígio* se conquista com sucesso, mas também com atitudes que não dão lucro imediato, mas que constroem a respeitabilidade no meio. Ser apresentador do Bem Sertanejo, comandado pelo ótimo roteirista Piunti, coloca Teló num papel de mediador moderno do gênero. É algo fundamental para a construção do seu prestígio, para além do sucesso momentâneo (ALONSO, 2015b, *on-line*).

Assim, por meio da série Teló constrói sua imagem de grande conhecedor da música sertaneja e se coloca na história do gênero para além do cara que bombou com ‘Ai se eu te pego’. Durante a série ele também é apresentado como o símbolo de simpatia e simplicidade elementos que ajudam a aproximá-lo do público. Ao longo dos doze episódios ele é representado como alguém acessível, de sorriso largo e que demonstra empolgação e admiração pelo trabalho dos colegas de carreira com os quais ele se encontra. As reuniões entre os cantores são mostradas como momentos de alegria nos quais eles contam a história do gênero e se divertem ao mesmo tempo. O mesmo acontece quando Teló aparece no estúdio do *Fantástico* dialogando com os jornalistas em um tom descontraído.

Foram quatro participações de Teló no estúdio do *Fantástico* durante a primeira e segunda temporada do **Bem Sertanejo**: no primeiro episódio ele cantou um trequinho de ‘Ai se eu te pego’ e juntamente com os jornalistas apresentou o que seria o **Bem Sertanejo** e convidou os telespectadores a conhecer o site oficial do quadro; no terceiro episódio o cantor fez a chamada do episódio e interpretou ‘Beijinho doce’ ao lado da jornalista Renata Vasconcellos

quebrando a formalidade do tratamento jornalístico para anunciar a atração da semana seguinte; no quinto episódio foi a vez de Teló fazer uma dupla com Tadeu Schmidt, comentando sobre as diferenças entre o violão e a viola eles introduziram o episódio com Almir Sater. No final deste, a dupla Tadeu e Teló cantou um trecho da canção ‘Dormi na praça’ para anunciar os convidados do sexto episódio; por fim Teló apareceu em estúdio no encerramento da série cantando ‘Saudade da minha terra’ ao lado de Luan Santana.

Em relação a esses momentos, os apresentadores do Fantástico se queixam no último episódio da série:

Poliana Abritta: Foi bom demais! E tudo que é bom deixa saudade. A gente vai sentir saudade das histórias, de lembrar os grandes sucessos e vai sentir falta também da simpatia que é o Michel Teló.

Tadeu Schmidt: Principalmente, o Michel Teló é demais eu sou fã dele. (BEM SERTANEJO, 16/11/2014).

Mas nem tudo era diversão, Michel Teló mediava as conversas com os cantores para que elas não fugissem ao roteiro previsto e pudessem fornecer as informações essenciais para se atingir o propósito da série. Segundo Piunti e Teló (2015, p. 34) “uma pergunta era obrigatória em todos os episódios do ‘Bem Sertanejo’: Quais foram suas influências musicais?”, com o intuito de, segundo os autores, utilizar as respostas para apresentarem ao público outros representantes do sertanejo que foram importantes. O que acontecia principalmente por meio da inserção de imagens de arquivo que apresentassem essas personalidades ao público.

Voltando a Michel Teló, o cantor não tem a desenvoltura de um jornalista, mas essa parece ser exatamente a proposta. Os erros de percurso, a maneira um pouco desengonçada de apresentar os convidados nos primeiros episódios testemunham sobre um fato que Teló deixou muito claro no livro do Bem Sertanejo: “Foi minha primeira experiência comandando uma atração. Tínhamos a preocupação de que as pessoas não me vissem como um repórter – o que de fato não sou -, e reconhecessem nossa proposta, que era de registrar e levar ao ar um encontro descontraído entre artistas, e não uma entrevista” (PIUNTI e TELÓ, 2015, p.12).

O fato de não ser um jornalista quem visita os cantores para contar a história da música sertaneja e sim um cantor do gênero faz com que as conversas soem naturais, mais verídicas. É como se o fato de que Teló é um cantor sertanejo fizesse dele naturalmente um grande conhecedor desse gênero, o que não está necessariamente atrelado. Todavia, fica para os jornalistas Tadeu Schmidt, Renata Vasconcellos, Poliana Abritta e Ana Paula a missão de trazer informações extras à série: explicar algum assunto que não ficou claro durante a conversa dos cantores, apresentar dados que introduzam e justifiquem as imagens de arquivo e assim costurar

o conteúdo que entrou na edição. A fala de Renata Vasconcellos no trecho a seguir é um exemplo dessa atuação:

ALMIR SATER: Aí eu comecei a tocar viola tentando tirar o som que eu escutava no rádio que era o Tião ponteando... aquele som de viola eu achava bonito, essa afinação aberta.

RENATA VASCONCELLOS: O Tião que Almir está falando é Tião Carreiro, um dos maiores violeiros da nossa música sertaneja, por quase quarenta anos cantou ao lado de Pardinho com quem formou uma das duplas mais influentes no país. (BEM SERTANEJO, 17/08/2014).

Como é possível observar, Almir fala de Tião com naturalidade e Renata intervém na conversa explicando e mostrando ao público por meio das imagens de arquivo quem era o Tião do qual o cantor falava.

Já Teló ocupa uma função de narrador-personagem, aquele que, como definiu Cândida Gancho (1997), participa diretamente do enredo como qualquer personagem. Assim, ao mesmo tempo que Teló conta a história da música sertaneja, que expõe algumas informações tanto na conversa com os cantores quanto nos depoimentos iniciais de cada episódio no qual introduz a temática do dia, ele também participa da história contando suas próprias experiências. Já os jornalistas são narradores em terceira pessoa oniscientes que, conforme definiu Gancho (1997), possuem um ponto de vista mais imparcial, sabem tudo sobre a história e estão presentes em todos os lugares narrando e expondo informações que o espectador pode desconhecer.

Para exemplificar essa exposição vale observar o trecho retirado do segundo episódio da série gravado com Chitãozinho e Xororó:

RENATA VASCONCELLOS: Antes deles música sertaneja não tocava em rádio FM, não tinha a aceitação que tem hoje, mas tudo mudou depois de uma canção sobre um amor perdido que deixou como recordação um fio de cabelo.

TADEU SCHMIDT: Chitãozinho e Xororó, quebraram barreiras e conquistaram de vez o público com esse clássico brasileiro, para relembrar essa e outras histórias eles receberam Michel Teló num sarau bem sertanejo!

MICHEL TELÓ: A minha família cantava desde quando eu era bebê as músicas deles, quando eu nasci o Chitão e o Xororó estourou com o 'Fio de cabelo'. Eles foram na verdade os caras da música sertaneja que eu mais ouvi, que eu mais tinha disco, que mais me influenciou. Hoje vai ser um dia, especial junto com essas duas pessoas... "Chegamo", na humilde residência de Durval. Oh Durval (risos)... (BEM SERTANEJO, 27/07/2014).

Como é possível observar, ao expor a temática do episódio Teló e os jornalistas Tadeu Schmidt e Renata Vasconcellos tem posturas distintas em suas falas. Para os jornalistas prevalece em seus comentários a seriedade e o viés informativo. Já na fala de Teló existe uma

relação de proximidade, vivência e até mesmo afeto, características que se repetem durante toda a série.

5.1.2 Um time de grandes personalidades

Vários cantores sertanejos foram convidados a contar a história de suas vidas e carreiras de modo a expressar a própria história da música sertaneja durante a série **Bem Sertanejo**. No *corpus* que compõe esta análise trinta cantores de diversos estilos participaram como convidados principais. Entre eles, estão desde cantores que fizeram sucesso durante a década de 1970 como Sérgio Reis e Milionário e José Rico até cantores que lançaram suas carreiras na primeira década dos anos 2000 como é o caso dos representantes do sertanejo universitário. Juntos, mesmo com todas as diferenças que têm um do outro, esses cantores retratam e representam em si mesmos fatos e momentos que marcaram o sertanejo. Os relatos de cada um sobre sua trajetória vão sendo relacionados na série a outros acontecimentos por meio das falas do apresentador Michel Teló, dos jornalistas Tadeu Schmidt, Renata Vasconcellos, Ana Paula e Poliana Abritta e, também, das imagens de arquivo até formarem uma trama maior que representa a própria história da música sertaneja.

Durante a série os relatos dos personagens não são exibidos de forma linear e cronológica e sim por temática abordada. Por isso, cantores como Chrystian e Ralf e Sérgio Reis, Roberta Miranda e Paula Fernandes, Bruno e Marrone e César Menotti e Fabiano, Almir Sater e Jads e Jadson aparecem juntos num mesmo episódio ainda não tenham vivenciado momentos sócio-históricos iguais.

Paula Fernandes e Roberta Miranda, por exemplo, são de gerações diferentes, mas estão juntas⁵² num mesmo episódio para contar sobre a presença das mulheres na música sertaneja⁵³ e falar, entre outras coisas, sobre as dificuldades de a mulher construir carreira no ramo. Jads e Jadson e Almir Sater também possuem estilos completamente diferentes um do outro, mas falam sobre a viola caipira e relembram a importância de Tião Carreiro. Esse tipo de relação por afinidade temática se repete em outros episódios.

Para facilitar a observação dos personagens, os cantores que participaram da série foram divididos por faixa etária e classificados em três grupos: menores de 40 anos, entre 40 e 70 anos e maiores de 70 anos. Ao final da divisão verificou-se que esses três grupos correspondem

⁵² Elas não são filmadas juntas em um mesmo ambiente, mas as entrevistas são exibidas num mesmo episódio. E recebem na edição um tratamento que conecta suas falas.

⁵³ Vale lembrar que em 2014 ainda não havia o movimento do 'Feminejo' e as duas cantoras convidadas eram na época os nomes femininos mais expressivos do gênero.

atualmente a três vertentes da música sertaneja: o primeiro grupo é formado apenas pelos cantores do sertanejo universitário; o segundo abarca os cantores que fizeram carreira durante o *boom* do sertanejo romântico nos anos 1990, e, também, aqueles que lutaram pela inserção midiática da música sertaneja que levou a esse *boom*; a terceira categoria é composta por representantes que fizeram sucesso já na década de 1970, um período que corresponde ao início da modernização tecnológica na música sertaneja com a incorporação de elementos do rock e instrumentos eletrônicos. O quadro 3 a seguir apresenta os cantores da música sertaneja que participaram como personagens principais no **Bem Sertanejo** divididos nessas três categorias.

Quadro 3: Time de personalidades que compõem o Bem Sertanejo.



CONVIDADOS COM IDADE ENTRE 40 E 70 ANOS	 ZEZE DI CAMARGO E LUCIANO  BRUNO E MARRONE  CHITÃOZINHO E XORORÓ  RICK  CHRYSTIAN E RALF  ALMIR SATER  LEONARDO  ROBERTA MIRANDA  DANIEL
CONVIDADOS MAIORES DE 70 ANOS	 MILIONÁRIO E JOSÉ RICO  SÉRGIO REIS

Fonte: Elaborado pela autora⁵⁴

⁵⁴ As caricaturas foram recortadas da série. Rick e Jads e Jadson não tinham caricaturas então para ilustrá-los foi feita a caricatura deles seguindo o modelo dos demais.

Algumas observações são necessárias a respeito desse time de personalidades. A princípio pode haver uma impressão de que a escolha dos cantores esteja associada a valorização do *casting* da gravadora Som Livre já que ela pertence a Rede Globo e o **Bem Sertanejo** poderia ser um veículo de divulgação desses artistas. No entanto, há entre os cantores convidados representantes das quatro maiores gravadoras do país e, também, de gravadoras independentes conforme indica o quadro a seguir:

Quadro 4: Gravadoras as quais os participantes do Bem Sertanejo estão vinculados.

SOM LIVRE	UNIVERSAL MUSIC	SONY MUSIC	OUTRAS
Luan Santana	Rick	Fernando e Sorocaba	Chrystian e Ralf (Warner Music)
Gusttavo Lima	Chitãozinho e Xororó	Eduardo Costa	Almir Sater (Velas)
Jorge e Mateus	Daniel	Zezé Di Camargo e Luciano	Milionário e José Rico (Continental)
César Menotti e Fabiano	Bruno e Marrone	Leonardo	
Jads e Jadson	Paula Fernandes	Roberta Miranda	
Victor e Léo		Sérgio Reis	

Fonte: Elaborado pela autora.

A diversidade de gravadoras aponta para o fato de que os cantores foram escolhidos por sua participação na música sertaneja e não necessariamente pelo seu vínculo com essas e, por consequência, destas com a Rede Globo.

Todavia, há entre os convidados aqueles que participaram da série em uma posição mais próxima da de coadjuvantes. Eles não eram os maiores e mais conhecidos representantes da música sertaneja e por estarem ao lado de artistas mais prestigiados ficaram um pouco deslocados na trama. Esse é o caso de Rick e Jads e Jadson, principalmente. Eles nem mesmo tiveram seus locais de origem apresentados pelos jornalistas como aconteceram com todos os demais cantores.

Rick aparece no terceiro episódio que foi exibido em 03/08/2014 aos 00:05:10 de vídeo. Ele é apresentado como o compositor que deu o passo que faltava para que João Paulo e Daniel chegassem ao disco de ouro. Foi dele a composição da canção ‘Só dá você na minha vida’, lançada pelos cantores em 1993 no disco João Paulo e Daniel vol.5. O episódio tinha como temática falar sobre os compositores que marcaram o sertanejo, mas Daniel não é compositor e Rick ficou deslocado na trama. Durante o episódio não se fala sobre a carreira de Rick como cantor. Ele é “apenas” o compositor. Seus aproximadamente dois minutos de fala durante a série se resume em explicações sobre sua vivência como compositor, conforme é possível perceber no diálogo a seguir:

RICK: Essa canção [Só dá você na minha vida] eu tive a honra né de mostrar e cair no agrado do João Paulo e Daniel na época. [...]

RICK: As pessoas falam de canções assim, e elas não sabem que foi eu que escrevi. Quando descobrem: “caramba! Você escreveu sobre a minha vida” e tal... Tem um cara que falou assim pra mim: “Cara, eu devo a minha esposa pra você!” Falei: “então paga, ‘pô’”. (risos).

MICHEL TELÓ: O Rick é um cara que contribuiu muito pra nossa música sertaneja, principalmente nos anos 90, né. A gente pega hits gravados por Chitão e Xororó né ‘Páginas de Amigo’. Todo mundo canta, canta e enlouquece.

MICHEL TELÓ: Você é o cara que tem o feeling, cê sabe que é sucesso, como que é pro cê falar assim bicho toma essa música aqui, invés de você gravar no disco, dá pra outro artista gravar e sabendo que a música é sucesso?

RICK: Se eu não tiver gravando nada naquele momento eu mostro essa música pra qualquer artista entendeu? Independentemente se eu acho que essa música é sucesso ou não. Mas eu acredito que a melhor música ela vai acontecer. (BEM SERTANEJO, 03/08/2014).

Um aspecto crucial a ser observado a partir desse trecho é como o compositor em si acaba sendo silenciado na série. Daniel e Rick durante suas falas comentam sobre essa circunstância na música sertaneja alegando que as pessoas não sabem o quanto o compositor é importante para a história tanto dos artistas quanto do próprio gênero. Todavia no episódio dedicado ao assunto durante o **Bem Sertanejo**, o compositor acaba não sendo o personagem central. Ele divide o foco com a história da carreira de Daniel que não está diretamente vinculado a um processo de composição. Seria mais conveniente para essa temática trazer Roberta Miranda ou Zezé di Camargo, por exemplo, já que eles vivenciaram o papel de compositores e até comentam o assunto nos respectivos episódios em que aparecem.

No caso de Jads e Jadson a participação dos cantores é ainda mais reduzida. Tadeu Schmidt os apresentou dizendo “Jads e Jadson são os discípulos de Tião Carreiro que mais fazem sucesso hoje no Brasil” (BEM SERTANEJO, 17/08/2014), mas nenhum sucesso da dupla foi apresentado *in loco*. Suas falas se resumem a comentários que introduzem canções de Tião Carreiro ou Almir Sater interpretadas *in loco* com a participação da dupla e declarações de admiração a esses artistas.

Voltando ao contexto geral, há uma característica inerente aos personagens que compõem a série que merece ser destacada: a utilização da linguagem coloquial em suas falas. As conversas entre Teló e os convidados são bastante íntimas e informais. Nesse contexto há uma intensa utilização de vícios de linguagem como “né”, gírias como “cara”, “poxa”, “porra” e formas de falar consideradas “erradas” porque não condizem com a norma culta da língua portuguesa como as expressões: “cê”, “tá”, “mei”, “pro”, “chegamo”, “nois”⁵⁵.

⁵⁵ Essas expressões correspondem, respectivamente, na norma culta da língua portuguesa as seguintes palavras: “você”, “está”, “meio”, “para o”, “chegamos”, “nós”.

Uma investigação específica a esse respeito poderia identificar se essa utilização da linguagem acontece de forma natural, sendo própria dos cantantes e de suas músicas, ou se ela é realizada intencionalmente na série com o intuito de estabelecer uma maior proximidade com um público popular que, supõe-se, conversar dessa maneira no seu dia-a-dia. Todavia é válido destacar que a linguagem informal não causou durante a série nenhum constrangimento para os cantores, jornalistas ou público. O processo foi naturalizado, mas houve um tempo, em que a maneira de falar do caipira e seus descendentes incomodava até mesmo os próprios cantores do gênero que queriam se modernizar. Um exemplo desse fato é que Chitãozinho e Xororó, segundo destacou Alonso (2015a), foram orientados pelo radialista e produtor musical Geraldo Meireles a corrigir o português que falavam porque “não pegava bem uma dupla *jovem* falar ‘nóis qué, nóis vai’” (ALONSO, 2015a, p. 53). Pode-se questionar se essa rigidez está regredindo por causa do público alvo que não usa a norma culta para falar ou se é porque o caipira está sendo melhor aceito, ficando mais popular. Na série não há uma referência a esse assunto.

Voltando a divisão dos convidados em categorias por faixa etária, é possível verificar que os cantores que compõem o primeiro grupo ‘menores de 40 anos’ cresceram ouvindo os sucessos do chamado sertanejo romântico, representado por cantores como Zezé di Camargo e Luciano e Leandro e Leonardo. E, também, foram influenciados pelos representantes do sertanejo, hoje dito tradicional, de cantores como Milionário e José Rico, Sérgio Reis e Trio Parada Dura e seus “modões”. André Piunti defende essa ideia durante entrevista no programa *Conversa com Bial* (FERNANDO..., 2017) dizendo que a geração que nasceu nos anos 1980 foi criada a base do ‘Amigos’.

Essa influência pode ser percebida nas falas dos cantores durante a série. Luan Santana, por exemplo, declarou que cresceu ouvindo Zezé Di Camargo porque sua mãe era fã da dupla e que ouvia e ainda ouve muito Trio Parada Dura. Mas também havia a influência de cantores mais antigos, Jads e Jadson afirmaram que Almir Sater e Tião Carreiro constituem-se, para eles e outros violeiros, como as duas vertentes inspiradoras de estilos de tocar viola. E Paula Fernandes disse ter ouvido muitas modas de violas rancheiras ao lado do pai.

No caso do segundo grupo também existem falas nesse sentido: Chitãozinho e Xororó disseram que eram fãs da dupla Jacó e Jacozinho; Almir Sater declarou-se influenciado por Tião Carreiro; Bruno da dupla com Marrone afirmou ter ouvido muito Chitãozinho e Xororó e João Mineiro e Marciano e ponderou que isso reverberou na musicalidade da dupla; Já Leonardo disse ter sido influenciado pelo Zezé di Camargo quando esse ainda fazia dupla com

Zazá. O curioso é que anos depois os irmãos Leandro e Leonardo seriam responsáveis por auxiliar Zezé a se consolidar como compositor.

O fato de artistas de uma mesma geração referenciar outros nomes dessa vertente pode ser explicado porque embora os cantores nessa categoria tenham idades próximas há entre eles diferenças significativas em relação ao tempo de carreira. A título de exemplo, quando Leandro e Leonardo estouraram em 1987 com apenas 4 anos de estrada, Chitãozinho e Xororó já vinham tentando a vida como cantores a mais de dezessete anos. Zezé di Camargo e Luciano surgiram como dupla apenas em 1991, mas Zezé di Camargo tentava espaço na música sertaneja desde criança. Durante a série isso é evidenciado quando Teló conversa apenas com Zezé durante a primeira parte do sétimo episódio exatamente para falar sobre o início de carreira dele. Nessa parte Renata Vasconcellos, em *off* coberto por imagens de capas de discos do cantor em suas outras formações, explica: “Zezé foi sanfoneiro num trio de sertanejo no fim dos anos 1970. Formou outras duplas antes de cantar com o irmão Luciano, e chegou a tentar carreira solo” (BEM SERTANEJO, 19/10/2014).

O grupo dos convidados com mais de 70 anos que gravaram o **Bem Sertanejo** em 2014 também se disseram influenciados por personalidades da música sertaneja que vieram antes deles. Milionário, por exemplo, comentou que tinha aproximadamente oito ou nove anos de idade quando sua mãe lhe ensinou a cantar músicas de Raul Torres e Florêncio. E José Rico falou sobre a influência que teve da música nordestina, mexicana, paraguaia, argentina e, principalmente, do estilo musical do gaúcho Teixeirinha.

O fato de que os cantores referenciam a geração anterior e nomes consolidados da sua própria geração pode indicar que há um sentido de vínculo, de fluxo, linearidade entre as gerações e vertentes da música sertaneja. Não que o som que eles produzam seja igual ao da geração anterior ou que eles queiram preservá-lo, mas que dela de alguma maneira se origina e recebe influência, ainda que essa influência ou vínculo com a tradicionalidade do cancionero manifeste-se apenas na intimidade dos cantores. É o que revelam as falas de Jorge e Mateus no primeiro episódio quando perguntados por Teló sobre suas influências:

MATEUS: Vou citar três assim, que eu acho que até que tem a ver com o nosso som né, nossa forma de cantar, que é João Paulo e Daniel, Chrystian e Ralf.

MICHEL TELÓ: Chrystian e Ralf a gente escutou muito.

JORGE: Muita moda boa.

MICHEL TELÓ: Eu também acho que uma das duplas que eu mais ouvi foi Chrystian e Ralf.

MATEUS: E Leonardo né cara. [...]

JORGE: O sertanejo que eu escutei durante a minha infância inteira é esse

sertanejo romântico né?! É o Zezé, é o Leandro e Leonardo, é o João Paulo e Daniel. Então eu não consigo fazer letra fora disso primeiro.

MATEUS: O sertanejo atual eu não escuto, realmente eu não escuto mesmo. Eu escuto sertanejo antigo, quando a gente tá tomando uma né, churrasco, essas coisas, igual a gente tá fazendo aqui.

Outra característica relacionada aos personagens que compõe a série que foi observada na análise diz respeito a carreira desses artistas como cantores solo ou em duplas. No ano de 2014 houve a participação de dez duplas e dez cantores solos. Embora num primeiro momento não seja possível perceber essa igualdade entre as duas modalidades, ela é bastante significativa quando se pensa que até pouco tempo atrás para ser considerada música sertaneja era necessário cantar em dupla, existia uma preocupação por parte dos cantores em relação a esse aspecto. Nomes como Gustavo Lima, Michel Teló e Luan Santana, que atualmente são reconhecidos no meio sertanejo, chegaram a montar suas duplas antes de se arriscarem em carreira solo porque isso era o habitual.

As exceções estavam em personalidades que atualmente são consideradas grandes figuras da música sertaneja dentre eles Sérgio Reis, Almir Sater, Renato Teixeira, Inezita Barroso, Roberta Miranda. Seus nomes não estavam originalmente vinculados a uma cultura de origem caipira/sertaneja, mas passaram a defendê-la ao interpretarem o gênero, uns de forma mais conservadora e purista como Renato Teixeira, Inezita e Almir; outros de maneira mais moderna como Roberta Miranda e Sérgio Reis. Esses dois últimos se aventuraram por outros ritmos antes de assumirem o sertanejo. Ao **Bem Sertanejo**, Roberta Miranda declarou:

Eu poderia ser uma sambista, eu poderia ser do MPB puro. Não, mas eu quis o sertanejo. É uma música que toca assim o coração da gente, muito pura entendeu?! [...] Como eu trabalhei cantando, do Chico Buarque de Holanda, passando por grandes artistas do MPB, nos bares daqui de São Paulo é claro que você se confunde um pouco, até chegar em Nalva Aguiar, até entrar nesse mundo sertanejo. [...] Eu me enfiava no busão de Nalva, rainha dos rodeios e a gente percorria por alguns lugares no interior de São Paulo, e eu ficava bicho... sabe? Enlouquecida!! Cada dia mais, eu me apaixonava pelo mundo sertanejo (BEM SERTANEJO, 10/08/2014).

Sérgio Reis, por sua vez, se consagrou na Jovem Guarda e fez sucesso com a canção ‘Coração de Papel’, que inclusive relembrou cantando *in loco* durante a série. Nascido e criado em São Paulo o cantor se apaixonou pelo som da viola. Ao **Bem Sertanejo** ele ponderou: “Aí você fala: ‘Mas, poxa Sérgio Reis você é um cara de Santana, não tem ninguém do interior, gostar de sertanejo?’ Eu acho que era o som da viola e o dueto. Eu gostava demais. E o papai me deu a viola e eu aprendi a tocar violão nessa violinha” (BEM SERTANEJO, 09/11/2014).

Essa paixão pela viola também despertou em Almir. Durante a série, ele alegou ter se encantado pelo som metálico que saía da viola de Tião Carreiro, com uma pegada mais “roqueira” e que, por isso, foi se aventurar na música sertaneja, inspirado pelos vibratos e afinação de Tião. Mas, ele também explicou seu distanciamento inicial do sertanejo comentando que por mais que admirasse Tião Carreiro não conseguia tirar da viola o mesmo som que este, pois sua música tinha origens diferentes (BEM SERTANEJO, 17/08/2014).

Como se vê, esses nomes não se destacaram na música sertaneja por uma origem inerente ao ambiente rural e à cultura caipira e, talvez, exatamente porque tinham outras influências musicais eles tenham conseguido estruturar suas carreiras como cantores solos em um gênero no qual essa não era a tradição.

O mesmo não aconteceu com Daniel e Leonardo que também são exemplos de cantores solos na música sertaneja. Eles se consagraram cantando em dupla, mas com a morte de seus parceiros decidiram continuar a carreira cantando solo. João Paulo parceiro de Daniel morreu em um acidente de carro em 1997 e Leandro, parceiro e irmão de Leonardo foi vítima de câncer em 1998. Durante suas participações no **Bem Sertanejo**, Daniel e Leonardo comentaram sobre a falta que os parceiros de dupla fazem em sua carreira musical e na própria vida. Daniel declarou que pensou em desistir. Achava que tudo teria acabado com a morte de João Paulo e destacou: “Praticamente dezessete anos, dezoito anos, agora esse ano da ausência dele, e é muito presente isso na minha vida até hoje, cara. É impressionante assim a falta que ele faz, essa lacuna que ele deixa” (BEM SERTANEJO, 03/08/2014). Leonardo também comentou sobre a perda de seu parceiro: “Os pés saíram do chão. Eu pensava: o que é que eu vou fazer agora? A dor não acaba nunca né, mas eu ‘tô aí né’ graças a Deus. O Leandro não está aqui, mas deixou esse legado todinho pra mim.” (BEM SERTANEJO, 02/11/2014).

As mortes de João Paulo e de Leandro foram choradas por milhares de brasileiros, por essa razão é natural que elas sejam lembradas pelo **Bem Sertanejo**. Durante a série entra cenas de arquivo com a notícia da morte deles veiculadas pelo *Fantástico*. Sobre o primeiro, após mostrar cenas do carro em que João Paulo morreu todo retorcido e queimado na beira da estrada, a jornalista Carla Vilhena acrescenta: “A morte do cantor João Paulo da dupla João Paulo e Daniel transformou a alegria em dor e saudade” (BEM SERTANEJO, 03/08/2014). Sobre Leandro é Fátima Bernardes quem dá a notícia dizendo: “E hoje diferente do que dizia a música de Leandro, foi preciso dizer adeus.” (BEM SERTANEJO, 02/11/2014). Após a fala da jornalista in loco entra uma imagem em câmera lenta de Leandro com chapéu de cowboy ainda saudável virando em direção a câmera todo sorridente.

Se Daniel e Leonardo continuaram em carreira solo após as tragédias é porque

receberam o apoio total dos fãs para que continuassem a cantar, como explicaram durante o programa. Essa é uma realidade muito distinta da que envolveu os cantores sertanejos que se lançaram em carreira solo especialmente a partir dos anos 2000. Eles não foram influenciados por tragédias nem tiveram origem musical em outros gêneros, eles escolheram a carreira solo. Mas para conquistarem seu espaço na música sertaneja tiveram de romper com a tradição existente: a regra na música sertaneja era cantar em dupla. Uma variação reconhecida era somar a essa dupla um sanfoneiro, formando assim um trio, mas construir uma carreira solo, para além dos cantores que haviam se consagrado, era um desafio.

No episódio gravado com César Menotti e Fabiano e Bruno e Marrone que tratou sobre as distinções entre a primeira e a segunda voz, Michel Teló perguntou aos cantores entrevistados o motivo de ser tão forte na música sertaneja a questão de cantar em dupla. Segundo César Menotti, isto estaria relacionado a genialidade de Cornélio Pires que gravou os primeiros discos de moda de viola utilizando desse recurso e isso ficou marcado, virou um hábito e por fim uma tradição. Todavia, como ponderou Marília Neves (2015, *on-line*):

[...] o cenário mudou. Eduardo Costa puxou uma fila no final dos anos 1990 e foi seguido por uma nova geração encabeçada por Luan Santana e Gustavo Lima. A partir daí, chegaram nomes como Israel Novaes, Michel Teló, Gabriel Valim, Thiago Brava, Bruno Araújo, Zé Felipe, Ricardo Barbosa e uma extensa lista com diversos nomes de artistas em carreira solo.

No último episódio do **Bem Sertanejo** Teló também comentou o assunto. Luan Santana e Gustavo Lima eram os convidados do dia, e o apresentador declarou:

O sertanejo passou por várias fases até chegar nessa música que mistura ritmos e conquista cada vez mais fãs e hoje vou conversar com dois representantes da nova música sertaneja. Dois caras que assim como eu chegaram chegando no mercado dominado pelas duplas e tão aí em carreira solo estourados em todo o Brasil. (BEM SERTANEJO, 16/11/2014).

Pode-se dizer que esse é um dos sentidos atribuídos a música sertaneja pelo **Bem Sertanejo** na atualidade. Diz-se que ela não é mais sinônimo de duplas já que os cantores solos ganharam seu espaço no gênero. Durante a série são entrevistados dez cantores solos. São eles: Sérgio Reis, Roberta Miranda e Almir Sater, representando a turma das antigas; Leonardo, Daniel e Rick, nomes que surgiram no sertanejo romântico e despontaram suas carreiras durante a década de 1990; E os cantores solos que vem se destacando desde os anos 2000: Eduardo Costa, Paula Fernandes, Gustavo Lima e Luan Santana. É um time diversificado de cantores. Essa mistura dos que hoje são considerados tradicionais como Roberta Miranda e Sérgio Reis

com nomes como Luan Santana pode contribuir para fortalecer a ideia de que a música sertaneja não é algo passageiro, modismo, mas que se reinventa mantendo vínculos com seu passado e, por isso, a insistência da série em lembrar as influências e perguntar sobre ela aos personagens.

5.1.3 As particularidades dos convidados especiais

Além do time de personalidades destacados no tópico anterior, participaram da série **Bem Sertanejo** alguns convidados especiais. Eles entravam na trama para complementar a história contada pelos personagens principais por meio de seus depoimentos. Ao todo foram oito intervenções. Quatro com outros cantores do gênero sendo eles João Bosco e Vinícius, Marciano (da dupla João Mineiro e Marciano), As Galvão e Léo Canhoto e Robertinho. E outras quatro intervenções com profissionais dos bastidores da área musical, sendo eles o produtor musical Dudu Borges, o produtor de eventos Marcos Mioto, o maestro Caçulinha e o compositor e produtor musical César Augusto.

A dupla João Bosco e Vinícius entrou no primeiro episódio, gravado com Jorge e Mateus, para ajudar a explicar a origem do sertanejo universitário. A deixa para inserção da cena com os dois foram as falas de Jorge e Mateus sobre o quanto a dupla os havia inspirado para a gravação do primeiro CD. Durante a série, João Bosco e Vinícius, que são apontados pela série como a dupla pioneira do sertanejo universitário, tentaram elucidar o motivo dessa denominação:

JOÃO BOSCO: A gente foi pra capital, pra Campo Grande. A gente começou a fazer faculdade. O primeiro público que a gente teve fiel nos bares foram amigos nossos da faculdade. Eu acho que esse nome sertanejo universitário, nós fomos considerados os pioneiros, mas isso faz parte da nossa história. O nosso primeiro público fiel foram os universitários (BEM SERTANEJO, 20/07/2014).

Além de João Bosco e Vinícius, o primeiro episódio também contou com a participação especial do produtor musical Dudu Borges. Ele se tornou um dos principais nomes do país no mercado musical ao produzir discos de duplas do sertanejo universitário. Segundo informações retiradas do site oficial de Dudu Borges (BORGES, [2018]) um dos seus primeiros arranjos na música sertaneja foi a canção ‘Campeã de bilheteria’ do Grupo Tradição ainda em 2005, mas a consagração nesse meio veio, exatamente, pelo CD ‘Curtição’ gravado em 2009 por João Bosco e Vinícius. “O álbum foi a entrada definitiva no mercado de música nacional. Produzido e

arranjado por Dudu Borges, ‘Curtição’ é considerado o disco responsável por toda a mudança que ocorreu na música sertaneja dos dias de hoje” (BORGES, [2018] *on-line*).

Essas mudanças foram alvo de várias críticas como se viu ao longo desta pesquisa. Uma delas, segundo pontuou Luan Freires (2015) veio do Maestro Pinóchio, um dos concorrentes de Dudu Borges com mais de 40 anos de carreira, que o acusou de desvirtuar a música sertaneja. O acontecimento é evidência de que os conflitos que envolvem a modernização do sertanejo também marcam os bastidores do gênero.

Mesmo com as críticas, Dudu Borges continua sendo, segundo destacou Freires (2015), “o ‘cara’ por trás dos maiores sucessos sertanejos do país”. Ele é o produtor musical de Jorge e Mateus desde 2010 e, por isso, durante o primeiro episódio do programa, a dupla comentou sobre a importância que ele tem para equilibrar as preferências e os estilos musicais deles durante os trabalhos no estúdio. Na sequência Dudu Borges apareceu em cena para completar a fala de Jorge e Mateus reafirmando-os como grandes nomes da música sertaneja, ao dizer: “É esse respeito entre os dois que dá certo. Cada um com características diferentes, a gente juntar tudo isso e fazer um disco. Isso faz ser o Jorge e Mateus o que é hoje.” (BEM SERTANEJO, 20/07/2014). Ou seja, a série mostra que a relação entre produtor e cantores também é importante para o desenvolvimento da carreira dos músicos.

No segundo episódio, gravado com Chitãozinho e Xororó, Marciano (da dupla com João Mineiro) apareceu para explicar o porquê que ele mesmo, um dos compositores, não gravou com o parceiro de dupla a canção ‘Fio de Cabelo’:

MARCIANO: Meu parceiro não gostou, porque achou a música muito forte né, falei “ah, quem quiser gravar que grava né, legal”. Aí Chitão gravou a música. Dali a três meses “tava” estourada no Brasil inteiro. (BEM SERTANEJO, 27/07/2014).

A rejeição de João Mineiro pela canção ‘Fio de Cabelo’ pode ser entendida como um reflexo do período de transição que a música sertaneja vivenciava em meados dos anos 1980, como foi apontado anteriormente nesse trabalho. Embora João Mineiro e Marciano fossem modernizadores, eles ainda não estavam preparados para assumirem o estilo extremamente melodramático que marcaria a música sertaneja a partir do sucesso comercial dessa canção.

A fala de Marciano ao **Bem Sertanejo**, pode ser observada como um lamento por eles não terem gravado a canção primeiro. Esse pensamento ajuda a fomentar a ideia de sorte que circunda os grandes sucessos. ‘Fio de cabelo’, assim como outras canções que se tornaram *hit* na música sertaneja, passaram nas mãos de outras duplas que não quiseram gravá-las até

finalmente serem gravadas e explodirem na voz de seus respectivos intérpretes. Logo, fica no ar a dúvida se essas canções teriam tido a mesma repercussão se tivessem sido gravadas pelos cantores que a rejeitaram. A resposta para esse questionamento geralmente vem associada ao sentido de que esse ‘era o destino’, ‘os cantores deram sorte’, ‘era o momento deles’, pensamentos que camuflam todo um esquema de mercado que envolve o lançamento de cada artista e canção.

Mas, se sucesso for realmente uma questão de sorte, César Augusto, que fez participação especial no terceiro episódio da série (com a temática compositores), merece o título de maior sortudo da música sertaneja. Ele é compositor e produtor musical e suas canções estouraram pelo país nas vozes dos nomes sertanejos do *boom* dos anos 1990, motivo que o levou ao **Bem Sertanejo**. Ele entra em quadro logo após os comentários de Tadeu Schimdt e Renata Vasconcellos sobre o sucesso da canção ‘Minha estrela perdida’, uma das composições dele, na voz de João Paulo e Daniel.

Em sua fala, ele destaca alguns de seus sucessos, complementados por Renata Vasconcelos, e comenta sobre o seu processo de composição. Enquanto cita o nome das canções entram cenas de arquivo com imagens dos cantores interpretando-as, um recurso que auxilia o telespectador a reconhecer rapidamente de qual música se trata. Entre as falas do compositor há explicações e exemplificações conduzidas por Renata Vasconcellos, conforme indica o diálogo a seguir:

RENATA VASCONCELOS: A canção [‘Minha estrela perdida’] é de César Augusto, um nome que talvez você não conheça, mas as músicas...

CÉSAR AUGUSTO: Vou citar algumas: ‘Desculpa, mas eu vou chorar’, ‘Preciso ser amado’, ‘Nem dormindo eu consigo te esquecer’, ‘Pare’...

RENATA VASCONCELLOS: E tem mais.. [entram cenas de arquivo com Leandro e Leonardo cantando ‘Festa de rodeio’ e ‘Não olhe assim’]. César Augusto foi uma espécie de Midas da música sertaneja nos anos 90. Tudo que ele tocava virava ouro. Foi decisivo especialmente pra carreira de Leandro e Leonardo.

CÉSAR AUGUSTO: Eu completei agora, essa semana, 942 músicas gravadas. “Tô” torcendo pra chegar na milésima pra fazer igual ao Romário, igual ao Pelé aí... A inspiração vem naturalmente eu não forço. Chega ‘numa’ parte da música que eu não “tô” gostando eu paro e continuo outro dia, outra hora (BEM SERTANEJO, 03/08/2014).

O quarto episódio, gravado com Roberta Miranda e Paula Fernandes falando sobre as mulheres na música sertaneja, teve a participação das irmãs As Galvão. De acordo com Teló (2014), elas são nomes importantes para o gênero e começaram cantando no rádio ainda na década de 1950. Segundo Leonardo Rodrigues (2016), é a dupla sertaneja mais antiga em atividade. Elas fizeram uma regravação da canção ‘Beijinho doce’, música considerada

atualmente um clássico da música caipira, e comentaram ao **Bem Sertanejo**:

MARY: Em 1945 exatamente, tinha um grande sucesso que se chamava ‘Beijinho doce’. Era as irmãs Castro. Maravilhosas! Nós conseguimos gravar ‘Beijinho doce’ em 1987, exatamente. Mas sempre procuramos, hãmn... ter aquele respeito pela primeira gravação (BEM SERTANEJO, 10/08/2014).

O fato de Mary destacar o respeito que ela e a irmã tiveram pela versão original pode ser observado como uma crítica velada às versões repaginadas de clássicos da música sertaneja que marcaram, especialmente, o começo do sertanejo universitário, mas também o período de institucionalização da música sertaneja romântica. Segundo Alonso (2015a), diante da concorrência com outros gêneros populares que marcariam o final dos anos 1990, os cantores que vivenciaram o *boom* sertanejo entraram em um processo que o autor denominou de “recaipirização”. Foi um momento em que eles regravam clássicos sertanejos se auto definindo tradicionais e construindo, assim, uma ponte entre eles e a tradição: “As frequentes cantorias de músicas da tradição caipira, como ‘Peão de estância’ e ‘Saudade da minha terra’, antes evitadas pelos sertanejos, serviram para demarcar uma linha evolutiva antes não existente” (ALONSO, 2015a, p. 367).

É curioso pensar que essa linha evolutiva é reforçada pelo **Bem Sertanejo**, não apenas pela utilização que a série faz da canção ‘Saudade da minha terra’ como trilha sonora, já que a música foi eternizada como símbolo da tradição, mas também pela forma como ela conta a história do gênero, defendendo a ideia de uma continuidade entre os representantes das diversas gerações ao colocá-los juntos em um mesmo episódio, evidenciar as influências que um declara ter do outro e até mesmo omitir os conflitos existentes entre eles.

Voltando aos convidados especiais que participaram da série, nenhuma outra pessoa poderia falar com tanta propriedade sobre a primeira gravação de moda de viola em disco, quanto o maestro Caçulinha. Ele, que ficou famoso por seu trabalho no *Domingão do Faustão*, apareceu no sexto episódio da série logo após a conversa dos convidados principais sobre a genialidade de Cornélio Pires. Caçulinha entra em cena para comentar que: “a primeira moda de viola gravada no Brasil foi por Mariano e Caçula. Mariano era o meu pai e Caçula era o meu tio. E quem trouxe foi Cornélio Pires, cantando ‘O Jorginho do Sertão’” (BEM SERTANEJO, 24/08/2014).

O oitavo episódio do **Bem Sertanejo**, que tem como temática central o ‘sertanejo como grande negócio’, contou com a participação especial do produtor de eventos Marcos Mito, que

segundo André Piunti (2013), é um dos principais contratantes do Brasil⁵⁶. Na série ele trata exatamente sobre o mercado de shows, sua especialidade, e informa: “Dez anos atrás, no Brasil, eram cinco shows sertanejos para cinco de outros estilos. Hoje são... para cada dez shows, oito são sertanejos” (BEM SERTANEJO, 19/10/2014).

A última participação especial durante as duas primeiras temporadas da série ficou a cargo de Léo Canhoto e Robertinho. Eles apareceram no nono episódio, gravado com Milionário e José Rico, cantando a canção ‘Último julgamento’. Segundo a jornalista Renata Vasconcellos essa foi a música que marcou a carreira da dupla. Contudo, durante a conversa entre Teló e Milionário e José Rico, eles são lembrados pelos avanços que trouxeram à música sertaneja, especialmente no que se trata da utilização do recurso de teatralização para atrair a atenção do público durante os shows no circo e, também, sobre a presença dos cantores sertanejos nos filmes de *westerns*. Assim, em suas falas na série, Léo Canhoto e Robertinho reforçaram que incorporavam “aquele estilo cowboy americano mesmo. Antigo, roupa rasgada, chapéu velho, tudo que era velho” (BEM SERTANEJO, 26/10/2014). Todavia, o velho que era incorporado por Léo Canhoto e Robertinho representava um novo universo para música sertaneja conforme foi destacado nessa pesquisa.

Como se vê, os convidados especiais que aparecem na série são nomes praticamente insubstituíveis para o assunto do qual comentam e o que os trazem para o **Bem Sertanejo** é exatamente as particularidades que eles representam. Percebe-se que outros cantores sertanejos poderiam tentar explicar sobre a origem do termo ‘sertanejo universitário’, mas João Bosco e Vinícius são considerados os precursores desse movimento. Há outros produtores musicais que se dedicam a música sertaneja, mas talvez nenhum deles seja tão bem-sucedido no gênero atualmente quanto Dudu Borges. Marciano poderia ser substituído por Darci Rossi, o seu parceiro na composição de ‘Fio de Cabelo’, mas este não era cantor sertanejo e não perdeu a oportunidade de estourar nacionalmente com ‘Fio de cabelo’ e colocar seu nome na história da música sertaneja como intérprete da canção que mudou o rumo do gênero, como Marciano perdeu. Situações parecidas podem ser descritas sobre os demais convidados especiais.

Os apontamentos que trazem para a série revelam aspectos que merecem ser problematizados em outros tópicos, especialmente, no que dizem respeito aos conflitos que permeiam a modernização da música sertaneja, mas que são omitidos pela história contada na série, bem como os aspectos mercadológicos que envolvem o gênero. A série os trata com uma naturalidade que impede a real compreensão das transformações que fazem parte do processo.

⁵⁶ André Piunti entrevistou Marcos Miotto para o blog Universo Sertanejo em 2013 e trataram exatamente sobre o mercado de shows. A entrevista completa pode ser acessada em: <http://www.universosertanejo.com.br/?s=marcos+miotto>.

5.2 OS CENÁRIOS NA CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA

Nos relatos sobre música sertaneja apresentados nesse trabalho verificou-se a existência de uma discussão intensa sobre a ligação que a música sertaneja tem ou não com o ambiente rural, que seria o seu local de origem, e, por consequência, sobre as conexões que ela teria ou não com as tradições vinculadas a esse ambiente. Para problematizar essa discussão, na atualidade, será analisado se nos cenários que foram escolhidos para as gravações do **Bem Sertanejo** é possível perceber o predomínio de cenários rurais sob os urbanos, ou vice-versa, ou se há um equilíbrio entre eles.

Para tanto foi necessário listar os cenários que compõe a série e descrevê-los segundo suas características. Os cenários foram divididos em: Rural e Urbano. Diante dessa primeira divisão observou-se se havia em um, elementos que referenciavam o outro. Por exemplo, o cenário é uma casa urbana, mas ela tem traços que lembram o ambiente rural. Em seguida verificou-se se nos cenários haviam elementos que indicavam uma relação entre tradição e modernidade conforme defendiam os autores contemporâneos como Martín-Barbero (1997).

Rural e urbano podem ser compreendidos de maneiras diversas. Todavia, para a análise compreendeu-se que ‘cenário rural’ é aquele que, tal como define o dicionário Aurélio Online, é relativo ou pertencente ao campo ou à vida agrícola; rústico; campesino. Esse campesino estaria associado por parte dos autores tradicionais a uma ideia de preservação da pureza da cultura caipira, mantida autêntica sem vínculo com o urbano como foi destacado ao longo dessa investigação. Portanto, deseja-se observar se a série reforça essa perspectiva ou apresenta uma dimensão de vínculo com o rural que é ressignificada conforme apontaram os estudos de Martín-Barbero (1997) que criticou a ideia de popular que esta ligada a fidelidade de um passado rural e defendeu o popular como uma mistura entre rural e urbano, tradição e modernidade. Logo o parâmetro de observação está na discussão rural e urbano que circunda as mudanças da música sertaneja.

Nesse sentido, o ‘Cenário Urbano’ é aquele que contrasta com o meio rural. Seria para os autores tradicionais o ambiente das cidades, da industrialização, da destruição da verdadeira cultura caipira diante das novas relações sociais que esse ambiente oferece. Mas pode ter sido apresentado na série sobre outra perspectiva. Por esse motivo também se observou o vínculo que esses cenários estabelecem com a tradição, observada nesse tópico como elementos dentro do cenário que remetiam a tradicionalidade, aos antigos costumes e modos de vida, especialmente da cultura caipira. E moderno como aquilo que representava os avanços

tecnológicos da sociedade contemporânea em seu processo de urbanização.

Tendo em vista que o **Bem Sertanejo** é um documentário televisivo, para as gravações da série, utilizou-se do recurso de cenários naturais⁵⁷ e registro *in loco*, que, segundo Cristina Melo (2002), são duas das convenções características do documentário em sua busca de proximidade com a realidade. Nesse sentido, a série se encontrou com os cantores em ambientes de seus respectivos cotidiano e, em sua maioria, os cenários utilizados foram as residências dos personagens. Esses são elementos que podem ser observados com mais atenção na análise, pois para além das histórias contadas pelos cantores, os cenários testemunham sobre os modos de vida desses e atribui sentidos ao que é a música sertaneja como fonte de renda e prestígio social, por exemplo. Se os cantores do gênero vivem em casas luxuosas e tem um padrão de vida elevado, conforme indica a leitura flutuante, pode-se inferir que a música sertaneja promove esse estilo de vida aos seus bem-sucedidos representantes e isso, por sua vez, pode atrair tanto o público quanto aspirantes a cantores.

Quanto ao registro *in loco*, Melo (2002) relembra que as convenções que caracterizam os documentários são flutuantes, não sendo nem exclusivas desse gênero nem mesmo imprescindível a ele, todavia para ela “o que parece permanecer sempre como característica fundamental do documentário é o fato de ser um discurso pessoal de um evento que prioriza exigências mínimas de verossimilhança, literalidade e o registro *in loco*.” (MELO, 2002, p.26). Para a autora o registro *in loco* não quer dizer necessariamente o “aqui e agora”:

Se por qualquer motivo o documentarista não consegue filmar um acontecimento no momento em que ocorre ou habitualmente ocorre, ele pode usar imagens de arquivo (documento histórico), fazer uso da reconstituição (recurso legitimado pela escola de Grierson), voltar ao local dos acontecimentos ocorridos no passado ou utilizar depoimentos das pessoas envolvidas, numa tentativa de se aproximar do ocorrido (MELO, 2002, p. 27).

Na série há a utilização desses recursos com a união, entre outras coisas, das imagens de arquivo aos depoimentos de representantes do sertanejo para contar a história do gênero. Como foi visto os cenários são *in loco*, não exatamente no “aqui e agora” em que ocorreram os fatos, pois o tema é a história da música sertaneja. O *in loco* é o próprio registro da série por meio dos depoimentos dos cantores em cenários do seu cotidiano, documentando não só o que dizem os cantores sobre o gênero, mas como vivem também. E *in loco* também são as gravações em que os cenários são os mesmos nos quais ocorreram os relatos narrados pelos cantores.

⁵⁷ Cenário naturais são aqueles que não sofreram uma modificação específica para a gravação, foram registrados tal como eram sem que houvesse uma preparação de direção de arte, por exemplo.

Melo (2002) aborda essas significações do registro *in loco*. De acordo com ela, o registro *in loco*, anteriormente entendido como o “lugar (espaço) onde é colhida a informação” ganhou novas acepções especialmente como resultado da semiologia que o assimilou ao sentido de “localização espaço-temporal”. Assim a autora classificou três tipos de registro *in loco*:

- a) *in loco* contemporâneo – o tempo e o espaço do fato/objeto retratado são contemporâneos ao da produção do documentário. Prevalece a ideia de “aqui e agora”;
- b) *in loco* (re) construído – faz referência ao passado, mas acontece no tempo presente. Há uma tentativa de melhor contextualizar o fato (passado) a partir de algum tipo de interferência do documentarista no espaço (presente). [...]
- c) *in loco* referencial evolutivo – também faz referência ao tempo passado, mas neste caso, não há uma interferência direta do documentarista no ambiente. A transformação do *in loco* decorre da ação natural do tempo e da história sobre o espaço geográfico, sobre a paisagem. É o caso das entrevistas realizadas em locais onde aconteceu determinado fato. Neste caso, as entrevistas podem ser consideradas um registro *in loco* (MELO, 2002, p. 27 grifo do autor).

O **Bem Sertanejo**, como se verá nas descrições dos cenários que compõe o *corpus* dessa análise, é produzido no espaço-temporal *in loco contemporâneo* por meio do próprio registro das conversas entre Teló e os cantores convidados em cenários naturais (característicos de seus cotidianos), e do *in loco referencial evolutivo* quando essas conversas acontecem em cenários em que os fatos narrados pelos cantores aconteceram de fato. Todos esses cenários podem falar sobre o modo de vida dos cantores e construir sentidos sobre o que é o gênero na atualidade. Sendo assim segue-se a descrição destes.

5.2.1 Descrição dos cenários que compõe o Bem Sertanejo 2014

O cenário escolhido para a produção do primeiro episódio, gravado com Jorge e Mateus, foi uma casa em um condomínio de luxo em Goiânia. A série não especifica de quem é a casa, mas deixa a entender que é de um dos cantores da dupla. Enquanto caminham para dentro da “humilde residência”, os cantores passam por um jardim planejado, todo gramado e com piscina. Já no local exato escolhido para as gravações, aparentemente a área de lazer da casa, Teló, Jorge e Mateus se sentam em altas cadeiras ao lado de uma bancada. Atrás dela é possível observar um pequeno espaço *gourmet* com bebidas e taças, uma televisão e quadros decorativos. Nada na composição do cenário lembra um ambiente rural. Tudo é bastante moderno, a própria estrutura da casa, a arquitetura, os móveis e os utensílios de decoração, tudo indica um padrão de vida elevado, como pode ser visto a seguir:

Figura 4: Cenário principal da gravação do 1º Episódio da série.



Fonte: Bem Sertanejo, 2014.

No segundo episódio, gravado com Chitãozinho e Xororó, o cenário principal escolhido para a gravação do **Bem Sertanejo** foi a casa de Chitãozinho. Uma mansão ampla e luxuosa como é possível verificar na figura 5:

Figura 5: Cenário principal do 2º Episódio da série



Fonte: Bem Sertanejo, 2014.

A conversa sobre a carreira da dupla começa já na cozinha onde Chitãozinho e o filho

Enrico preparam uma picanha no sal grosso e molho *Shoyu*. O assunto continua à mesa durante o almoço e se estende para uma roda de viola na varanda da área de lazer da casa. Nada no cenário lembra um ambiente rural, mesmo que seja possível observar um trabalhado jardim. Esse jardim em frente à piscina foi escolhido como cenário para gravar as cenas com os cantores interpretando as canções *in loco* que foram ao ar no episódio. É possível ver, também, dois carros de luxo na garagem. Os elementos do cenário reforçam a ideia de modernidade e riqueza.

No terceiro episódio gravado com a participação de Daniel e Rick, o cenário principal é uma fazenda, provavelmente onde Daniel mora. O cenário exibido é bastante simples, mas é rico. Os cantores aparecem sentados em bancos de madeira em uma área coberta, mas não é possível ver muitos elementos de sua estrutura apenas a área verde que a cerca. Ao fundo têm cavalos em um curral, mas o cenário está desfocado dando ênfase apenas para os cantores, inicialmente Daniel e Teló e depois Rick. (ver figura 6).

Antes das cenas nessa locação, que é a principal, são exibidas imagens de Daniel indo buscar Michel Teló no aeroporto. A história contada no episódio começa nesse percurso. Depois que Teló e Daniel se encontram eles seguem para Brotas – SP onde visitam o Cine São José, cinema mantido por Daniel e ambiente no qual ele competiu com o João Paulo durante vários festivais de música antes de formarem a dupla. Os cantores também fazem uma parada na praça da cidade e cantam um trecho da canção ‘Mágoa de Boiadeiro’. Antes de partirem para fazenda cenário da locação principal os cantores atendem alguns fãs. Por ser uma gravação *in loco* que acontece no lugar onde o fato narrado aconteceu, sem que nele houvesse uma intervenção da equipe de produção, mas sim mudanças decorrentes “da ação natural do tempo e da História sobre o espaço geográfico” (MELO, 2002, p. 27), essa parte do episódio pode ser classificada como uma gravação que ocorreu no espaço *in loco referencial evolutivo*, conforme o que definiu Melo (2002).

Figura 6: Cenário principal do 3º Episódio da série





Fonte: Bem Sertanejo, 2014.

Os ambientes que compõe os cenários do episódio gravado com Daniel e Rick são muito distintos dos que são exibidos nos dois primeiros episódios da série, citados anteriormente. A simplicidade da cidade de Brotas-SP e até mesmo do cinema, que é moderno, contradizem com o luxo da mansão de Chitãozinho. Já o cenário principal é completamente rural conforme é possível observar na figura 6, mas também é luxuoso e moderno. Não se trata de maneira nenhuma de uma fazenda humilde dos tempos antigos onde o caipira começou a contar sua história.

No quarto episódio o ambiente rural e o urbano dividem a cena. Paula Fernandes é entrevistada em uma fazenda em Sete Lagoas – MG⁵⁸. Para se ter uma ideia da ruralidade que esse cenário remete, no depoimento gravado por Teló nesse local para compor a introdução do episódio é possível ouvir sons de grilos. Roberta Miranda, por sua vez recebeu o **Bem Sertanejo** em sua casa em São Paulo - SP. Durante as gravações, Paula Fernandes e Teló

⁵⁸A série não fala, mas a fazenda escolhida para a gravação do episódio se chama Solar do Engenho e fica a aproximadamente 63 km de Belo Horizonte – MG.

aproveitam de vários cenários que a fazenda dispõe. Já a entrevista com Roberta Miranda foi toda realizada na sala da casa da cantora, como retrata a figura 7:

Figura 7: Cenários principais do 4º Episódio da série.



Fonte: Bem Sertanejo, 2014.

No cenário da entrevista com Paula Fernandes, o ambiente remete ao rural, ao antigo, mas não a um rural pobre, pelo contrário, a locação é uma rica fazenda no estilo colonial. O cenário escolhido para a gravação é repleto de móveis e utensílios preservados: panelas de cobre, moinho d'água, fogão a lenha, ferro de passar, máquina de costura, tudo exibido como relíquias que guardam um passado rural brasileiro. Pode-se inferir que ao conceder sua entrevista nesse cenário, Paula Fernandes pôde reforçar sua imagem de “proximidade com as raízes rurais”, tão difundidas em algumas de suas canções como ‘Jeito de Mato’ e, também em seus relatos sobre a infância. No **Bem Sertanejo** esse aspecto ganha ênfase quando a cantora relembra que sua paixão pelas modas de viola começou quando ouvia essas canções com o pai

e se emocionava. O relato ocorre enquanto ela está sentada em um moderno sofá na sala decorada com objetos antigos, passando a imagem de uma lembrança de um passado rural ao telespectador.

A conversa continua em um passeio de charrete pela fazenda e a maneira como Paula Fernandes reage ao ver o cavalo revela uma relação de intimidade da cantora com esse elemento da cultura rural. Após o passeio, Teló e Paula Fernandes fazem um piquenique, perto da fogueira, sob a luz do luar e com muita cantoria ao som do violão e da sanfona.

Já no encontro com Roberta Miranda, em sua casa, o ambiente é *clean*, sofisticado. Ela recebe Teló e eles conversam no sofá da sala. Atrás deles têm alguns objetos de decoração em estilo abstrato, outros sofás, um abajur, uma árvore de pequeno porte e cortinas claras. A urbanidade desse ambiente contrasta com o cenário escolhido para a gravação com Paula Fernandes. Curioso nesse sentido, é lembrar que Roberta Miranda se tornou na atualidade um símbolo da tradição na música sertaneja, mas é Paula Fernandes quem aparece na série defendendo uma tradicionalidade ligada à vida no campo.

No quinto episódio da série, gravado com Almir Sater e Jads e Jadson é evidenciado o cenário rural. Toda a gravação acontece na fazenda de Almir Sater no Pantanal sul-matogrossense e as cenas tanto do percurso até a fazenda quanto da conversa na roda de viola, privilegiam o aspecto de natureza do lugar. (ver figura 8). No início do episódio, por exemplo, enquanto mostram o percurso da viagem de Teló e Jads e Jadson até o local, primeiro de avião e depois de carro, entram em cena *frames* do pantanal e animais característicos da região intercalados à *frames* de ponteados da viola, tema central do episódio.

Quando os cantores chegam na fazenda passam rapidamente pela cozinha da casa (essa cena é em preto e branco indicando um *making off*) e seguem para o cenário das gravações, um ambiente que emana tranquilidade: uma cabana coberta de palha na beira de um rio que passa pela fazenda. Lá os cantores se acomodam em cadeiras e bancos de madeira de posse de seus respectivos instrumentos, Teló com a sanfona e os demais com violas e violões. Almir está tão à vontade que fica com os pés na areia bem como o instrumentista que participa da gravação.

A conversa rende e começa a pegar sol nos cantores, então eles decidem mudar de cenário. As cadeiras e bancos são levadas para uma área verde gramada próxima à casa, nessa cena vê-se muito verde e árvores altas ao fundo. Almir continua descalço e o instrumentista que o acompanhava no primeiro tempo das gravações dá lugar a outro. Nesse cenário eles encerram o episódio cantando ‘Tocando em frente’. O ambiente estabelece um vínculo total com o rural, os elementos urbanos são praticamente excluídos do cenário. Percebe-se que eles são evitados no vídeo em privilégio da evidencia a natureza do pantanal.

Figura 8: Cenários principais do 5º Episódio.



Fonte: Bem Sertanejo, 2014.

O sexto episódio da série, gravado com César Menotti e Fabiano e Bruno e Marrone, teve como cenário principal o rancho do Bruno em Indianópolis, interior de Minas Gerais. Antes que Marrone e César Menotti e Fabiano chegassem, Teló e Bruno conversaram sobre a escolha do nome ‘Rancho do Vale’ para o local. Bruno explicou que era uma homenagem a Tião Carreiro do qual ele era fã e com o qual teve a oportunidade de gravar uma canção com esse nome. Eles também se divertiram no lago com passeios de *Jet-ski* e tentativas de Teló em praticar *Weaksurf* com Bruno pilotando a lancha. Quando o resto da turma chegou já era hora do almoço. Havia comida típica mineira no fogão a lenha em panelas de barro, a decoração eram vasilhas e talheres de cobre. Depois do almoço, os cantores se reuniram à mesa em um pergolado de frente para o lago e contaram histórias sobre o início de suas carreiras. Na sequência, enquanto jogavam sinuca falaram sobre as funções da primeira e segunda voz e demostram com as duplas trocadas a efetividade de suas explicações.

Figura 9: Cenários principais do 6º Episódio da série *Bem Sertanejo*.





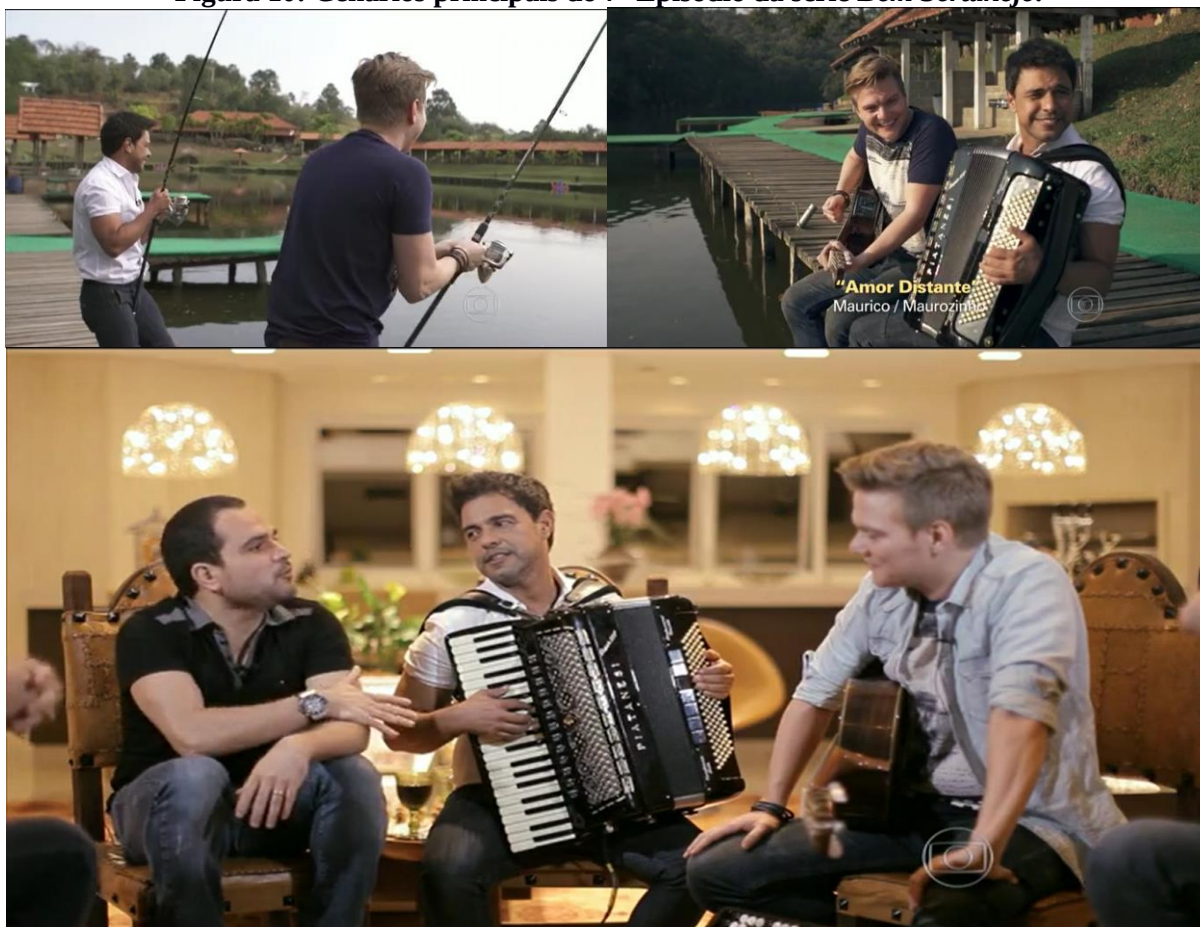
Fonte: Bem Sertanejo, 2014.

Como é possível perceber nas imagens, a conversa dos cantores continuou em um *pier* de madeira a beira do lago até anoitecer. Nesse ambiente, a decoração é composta por um jogo de poltronas e uma mesa de centro com utensílios decorativos que está em cima de tapete feito de couro de onça. Para completar o cenário, ao lado do *pier* estão estacionadas duas lanchas. Elas, juntamente com os demais elementos do rancho, são bens materiais que testemunham sobre a situação financeira que atualmente vive, não só Bruno, mas os cantores que fazem sucesso na música sertaneja e que alcançaram prestígio social de modo geral.

Todo o ambiente que compõe o cenário das gravações do sexto episódio é luxuoso, mas de estilo rebuscado. Os elementos da cultura rural que aparecem no cenário mesclam com a modernidade da lancha, por exemplo, e são ressignificados. Não representam atraso, são o arcaico e o moderno intimamente ligados e mesclados, conforme indica as imagens da figura 9.

O sétimo episódio foi gravado em duas locações. A primeira foi um pesque-pague na cidade de Mairinque – SP. O cenário é rural, tem porteira na entrada e estrada de chão, muita área verde e o lago onde os cantores fazem uma pescaria. Depois de pegarem o peixe que seria o jantar, Teló e Zezé se sentaram na estrutura de madeira beira lago com os pés na água e conversaram sobre a carreira de Zezé antes de formar a dupla com seu irmão Luciano. Dali, eles seguiram para a casa de Luciano, em Santana de Parnaíba – SP, uma luxuosa mansão que aparece em cena desfocada, por isso não é possível detalhar os objetos que estão em quadro, mas dá para perceber que é uma casa ampla, um cenário moderno e rico conforme demonstra a figura 10. Lá, sentados em cadeiras de madeira, os cantores formaram uma rodinha de viola e conversaram sobre os caminhos que os levaram ao auge da carreira e, também sobre sua manutenção.

Figura 10: Cenários principais do 7º Episódio da série *Bem Sertanejo*.



Fonte: *Bem Sertanejo*, 2014.

No oitavo episódio, o **Bem Sertanejo** reuniu as duplas Victor e Léo e Fernando e Sorocaba para falarem sobre o negócio da música sertaneja. As duplas se encontraram em um bar em São Paulo⁵⁹. Em quadro, os cantores aparecem sentados em altos bancos de madeira formando uma meia lua, atrás deles tem uma fonte com um cavalo no topo. O cenário é todo em madeira, representando um bar rústico, estilo faroeste. Mas esse episódio é atípico, porque nele há várias locações distintas que serviram de cenário para contar a história dos cantores e, também da música sertaneja.

De início quem aparece em cena não é Teló como nos demais episódios, mas sim a dupla Victor e Léo que leva os telespectadores para conhecer a fazenda de seus avós onde, segundo Victor, a dupla viveu grandes emoções quando criança. É uma casinha humilde no meio da serra em Matipó – MG, um espaço de gravação *in loco referencial evolutivo* tal como no episódio com Daniel. Janelas e portas azuis e paredes brancas, feita com assoalho de madeira e decorada como uma casa rural do século passado. Fogão a lenha, móveis de madeira, cadeiras

⁵⁹ Segundo o blog Samuel Rocha as gravações aconteceram no Villa Country em São Paulo. Mais informações disponíveis em: <http://www.cantorsamuelrocha.com.br/bem-sertanejo/>

de ferro, retratos em pintura, louças antigas, tudo preservado. Pode-se dizer que de todos os cenários utilizados no **Bem Sertanejo**, esse é o que mais se aproxima do real ambiente rural onde o povo sertanejo do centro-sul do Brasil viveu e de onde surgiu a música sertaneja.

Outro espaço que também remete aos tempos antigos é a casa de Victor e Léo em Abre Campo – MG. Durante o episódio, Teló faz uma visita aos cantores nessa residência. Ela é, esteticamente falando, muito próxima da casinha dos avós que os irmãos apresentam no início do episódio. Embora urbana, ela mantém uma arquitetura antiga, janelas e portas de madeira pintadas de azul, parede branca e a rua onde a casa fica ainda é de pedra. Mostrar esses ambientes de aspectos mais tradicionais, no sentido que o termo adquire nessas imagens, tende a indicar uma proximidade da dupla com tradicionalidade, manutenção dos costumes.

Nesse episódio Teló também visitou o escritório de Sorocaba. Lá o cantor lhe apresentou todo o lugar e falou sobre a logística de funcionamento do seu empreendimento que também administra a carreira de outros artistas. É um ambiente moderno e o que lembra o campo está apenas no chapéu de Sorocaba em cima de sua mesa, no demais muita tecnologia e urbanidade. Após passarem por salas com diversos funcionários trabalhando com monitoramento das carreiras das duplas por computadores, Teló e Sorocaba chegam ao estúdio de som onde encontram Fernando. É um moderno estúdio com diversos equipamentos, mesas de sons, televisores, caixas de som. Nesse cenário eles continuam a conversa sentados em poltronas coloridas. Fernando conta sobre o trabalho dele como produtor musical.

De lá os cantores seguem para o bar onde se encontram com Victor e Léo para darem sequência ao episódio. Imagens dos cenários principais que compõe o oitavo episódio da série **Bem Sertanejo** podem ser observadas na figura 11:

Figura 11: Principais cenários do 8º Episódio da série Bem Sertanejo.





Fonte: Bem Sertanejo, 2014.

O nono episódio do **Bem Sertanejo**, começa com Teló chegando de caminhão à chácara onde vive Milionário em Mogi Mirim – SP. Ele é recebido pelo cantor com uma farta mesa de café da manhã em uma ampla sala americana e, enquanto comem, conversam sobre a influência da música na vida de Milionário. A casa, que serve de cenário para essa parte do episódio, não é luxuosa como a de Chitãozinho ou o rancho de Bruno, mas é moderna e bem estruturada. Um de seus cômodos abriga bens preciosos que Teló fez questão de conhecer: um quarto no qual Milionário guarda lembranças e premiações que recebeu durante a carreira. Um ambiente cheio de fotos, capas de discos, alguns instrumentos, disco de ouro e troféus como é possível ver na segunda imagem da figura 12.

Após conversarem bastante, Teló e Milionário seguiram para um circo no interior de São Paulo onde gravaram a maior parte do episódio, na companhia de José Rico. Os cantores passearam pelo picadeiro, lonas coloridas e trailers ao redor da tenda principal do circo contando histórias de sua vivência nesse ambiente e relembrou os tempos difíceis em que chegaram a cantar no picadeiro para uma reduzida plateia. No episódio Teló também visitou o

castelo que José Rico construía na cidade de Limeira – SP. Quando o **Bem Sertanejo** foi gravado, a obra estava em fase de construção havia mais de 24 anos, segundo José Rico.

Figura 12: Principais cenários do 9º Episódio do Bem Sertanejo.



Fonte: Bem Sertanejo, 2014.

O décimo episódio do **Bem Sertanejo** foi um *tour* pela vida de Leandro e Leonardo. Mesmo que a temática do dia fossem as canções de dor de cotovelo, parte do episódio foi dedicada a relembrar a infância e o sucesso dessa dupla. Por essa razão, Teló foi para Goiânia, se encontrou com Leonardo e juntos seguiram para a cidade de Goianápolis – GO, município no qual os irmãos cresceram. Juntos visitaram uma lavoura de tomate e relembraram nesse ambiente o ofício dos irmãos antes da música. Na sequência, passaram pela rodovia Leandro onde uma placa foi erguida pelo Governo de Goiás em homenagem ao cantor que faleceu em 1998. Na cidade de Goianápolis – GO eles foram na praça da igreja onde os irmãos crismaram e seguiram até a última casa em que Leandro e Leonardo moraram antes de se mudarem para Goiânia.

Todos os ambientes que compõe essa rota feita pelos cantores Teló e Leonardo contrastam com o cenário luxuoso em que gravaram o restante do episódio em um pergolado de madeira no jardim da casa de Eduardo Costa, como é possível ver na figura 13.

Figura 13: Principais cenários do 10º Episódio do Bem Sertanejo.



Fonte: Bem Sertanejo, 2014.

Como é possível perceber, os cenários expressam imagetivamente a mudança de vida dos representantes da música sertaneja: da vida humilde antes da fama à situação financeira abastada depois do sucesso. O diálogo entre Teló e Leonardo de frente para a casa de Eduardo Costa relembrando a casinha humilde que visitaram reforça esse argumento:

LEONARDO: Mas as coisas mudaram muito cara!

MICHEL TELÓ: Tem uns cara, que é né...

LEONARDO: A música sertaneja cresceu muito bicho!!

MICHEL TELÓ: Cresceu bastante, daquela casa simples a turma começou a morar melhor né. (BEM SERTANEJO: 02/11/2014).

Os contrastes permanecem no décimo primeiro episódio, dessa vez em relação aos ambientes urbanos e rurais em que foram gravados. Esses ambientes se misturam, se contradizem e, também se completam, especialmente no caso da gravação com Sérgio Reis. Ele recebeu Teló em seu sítio na Serra da Cantareira em São Paulo capital, cidade símbolo da modernidade no Brasil. Todavia, sua casa é de estilo rústico com parte da estrutura feita em madeira assim como os móveis e decorada com diversos elementos da cultura caipira como o berrante, arreios e a própria viola. Nesse cenário Sérgio Reis contou para Teló sobre como ele, nascido e criado em São Paulo capital, se apaixonou pela música sertaneja. A conversa teve continuidade em um cenário externo da casa onde em meio ao verde das plantas foi colocado um banco de madeira no qual os cantores, de posse de seus respectivos instrumentos, se sentaram, conversaram e cantaram.

A parte do episódio com a participação de Chrystian e Ralf foi gravada em um estúdio de música. A decoração de madeira nesse ambiente não tem sua utilidade na intenção de rusticidade como no caso da casa de Sérgio Reis, tudo no cenário remete à modernidade: vários instrumentos musicais elétricos, uma mesa de som tecnológica. Nada além da história contada pela dupla e do chapéu de cowboy de um deles remete ao rural e à tradição sertaneja dentro do estúdio. Pode-se atentar ao fato de que Chrystian e Ralf gravaram o primeiro disco em 1983 e é curioso que não tenham gravado em um ambiente mais intimista como os outros, na própria casa. O fato de gravarem em um estúdio também pode ser devido à história da dupla: foram a primeira dupla sertaneja a gravarem em CD e os primeiros a venderem 1 milhão de LPs depois do Rei Roberto Carlos, um feito histórico conforme o Dicionário Cravo Albin (2018).

Figura 14: Cenários principais do 11º Episódio do *Bem Sertanejo*.





Fonte: Bem Sertanejo, 2014.

O décimo segundo e último episódio das temporadas de 2014 foi gravado na casa de Luan Santana, uma construção moderna com uma ampla sala com paredes de vidro que deixam mostrar ao fundo um jardim com piscina. Na parte de dentro, Luan Santana e Gusttavo Lima dividem um sofá e Teló está sentado em um banquinho com estrutura de ferro. Na sala há também uma mesa de centro com objetos decorativos e plantas ornamentais, conforme evidencia a figura 15. Entre Luan Santana e Teló tem um violão que permanece no pedestal durante a maior parte das gravações. Como este era o último episódio da série, ao final da conversa com Luan e Gusttavo, foi exibido um resumo do que foi apresentado durante dos demais episódios. Luan Santana e Michel Teló encerraram a série cantando a canção ‘Saudade da minha terra’ ao vivo no estúdio do Fantástico.

Figura 15: Cenário principal do 12º Episódio do Bem Sertanejo.



Fonte: Bem Sertanejo, 2014.

5.2.2 Cenários utilizados pelos convidados especiais

Além dos cenários principais dos *takes* com os cantores sertanejos que foram escolhidos para contar essa história do gênero, também apareceram outras tomadas em que convidados especiais – outros cantores e profissionais da área musical – gravaram seus depoimentos complementando o assunto abordado pelos cantores principais. Ao todo foram oito inserções ao longo da série, todas elas representadas pelas imagens que compõe a figura 16:

Figura 16: Cenários dos convidados especiais



Fonte: Bem Sertanejo, 2014.

João Bosco e Vinícius (primeira imagem) apareceram no primeiro episódio para ajudar a contar sobre a origem do sertanejo universitário. Dudu Borges (segunda imagem) também apareceu nesse episódio, falando sobre o processo de gravação dos discos da dupla Jorge e Mateus em seu estúdio. Ambos gravaram seus depoimentos em modernos estúdios musicais que não tem imageticamente nenhuma ligação direta com o ambiente rural. O mesmo aconteceu em relação aos cenários das entrevistas com César Augusto (quarta imagem) e Marcos Miotto (sétima imagem) que também deram seus depoimentos em estúdios musicais. O primeiro falando sobre suas canções autorais e sobre o processo de composição, o segundo, sobre o mercado sertanejo em relação à venda de shows.

O ambiente dos estúdios musicais é comum para a música sertaneja e seus representantes desde a primeira gravação do disco sertanejo com Cornélio Pires. Todavia, a presença desse cenário entre os que compõe a série, inclusive durante todo o encontro com a dupla Chrystian e Ralf, reforça a ideia de uma música sertaneja está cada vez mais próxima à indústria fonográfica, à tecnologia, ao profissionalismo, à modernidade, sendo o ambiente do estúdio musical cotidiano a seus representantes. O que reforça a ideia do urbano no gênero.

Com exceção de Caçulinha que gravou sua entrevista em uma casa, mas sem mostrar características do local, os demais cenários das entrevistas secundárias foram áreas verdes. A entrevista com Marciano (terceira imagem); as gravações com as Irmãs Galvão (quinta imagem) e, também o cenário utilizado por Léo Canhoto e Robertinho (oitava imagem). Não é possível afirmar as razões que levaram a escolha desses cenários para o registro das falas, todavia, crê-se em uma tentativa de proximidade com o campo, com a tradição, por parte desses cantores que atualmente são tidos como tradicionais.

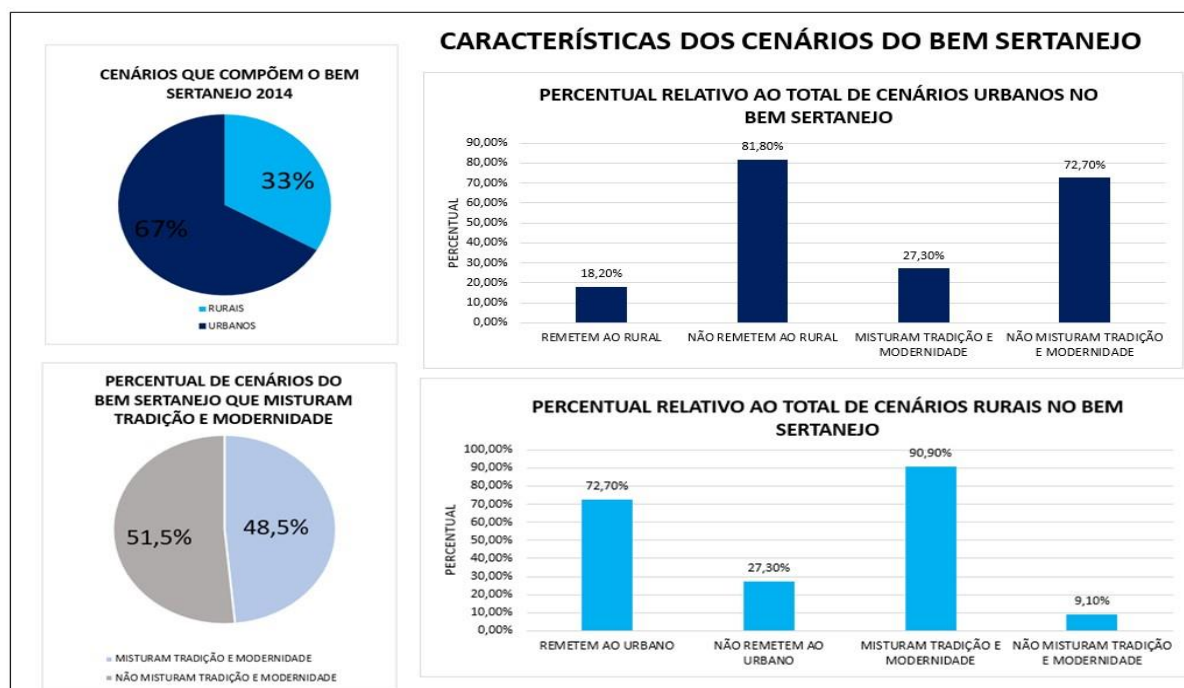
Embora fossem a seu tempo representantes de um sertanejo que se urbanizava e se modernizava, esses cantores preferiram construir sua imagem atualmente a partir de um vínculo com ideia de tradição rural. Isso se manifesta na busca por escolher dentro do urbano um ambiente que lembrasse de alguma maneira o campo. Esses lugares são as áreas verdes. Eles poderiam ter gravado em estúdios como fizeram João Bosco e Vinícius. Seria uma escolha lógica se a reflexão partir do fato de que os estúdios musicais têm uma relação íntima com o processo de produção musical, mas preferiram um ambiente que passasse a sensação de tradicional e rural, calmo.

A disposição dessas descrições foi possível elaborar um quadro sistematizando as características dos cenários utilizados e construir inferências sobre o que eles podem dizer sobre o que é a música sertaneja na atualidade.

5.2.3 O que os cenários do Bem Sertanejo dizem sobre a música sertaneja

Durante a análise, verificou-se a utilização de trinta e três (33) cenários ao longo da série. Destes, vinte e dois (22) ou mais precisamente 67%, foram classificados como urbanos e onze (11), 33% como rurais. O gráfico 2 apresenta uma síntese dos resultados obtidos.

Gráfico 2: Características dos cenários que compõe o Bem Sertanejo.



Fonte: Elaborado pela autora.

Em relação aos cenários urbanos, 18,2% remetiam ao rural, como o caso da casa de Victor e Léo em Abre Campo – MG e dos cenários dos depoimentos das irmãs Galvão, Marciano e Léo Canhoto e Robertinho. Já 81,8% não remetiam ao rural, pois estavam vinculados à cultura urbana moderna sendo, em sua maioria, representados pelas casas (mansões) dos cantores e pelos estúdios musicais. Entre os cenários urbanos, verificou-se, também, que 27,3% misturavam tradição e modernidade, e 72,7%, não. Essa mistura de tradição e modernidade é evidente nas entrevistas de Marciano e das Irmãos Galvão. Nelas as escolhas por áreas abertas que remetessem ao campo contrastam com a modernidade da cidade e o intenso movimento de carros ao fundo.

A diferença de percentual existente entre os cenários urbanos que remetiam ao rural e os cenários urbanos que faziam vínculo da tradição com a modernidade está no fato de que no episódio gravado com Leonardo, ao visitar a casa onde os cantores moraram quando crianças não há uma ligação com o rural, mas há uma ligação com a tradição quando esse ambiente foi

mantido preservado e se transformou em uma memória de um tempo antigo; e também no episódio com gravado com Milionário e José Rico, a visita de Teló ao castelo de Zé Rico é realizada em um cenário urbano, nele não há indícios que remetam ao rural, mas o simples fato de tratar de um castelo remete a uma ideia de tradição medieval.

Quanto aos cenários rurais, 72,7% tem elementos urbanos. Esses são: a fazenda no episódio com Paula Fernandes, o rancho de Bruno, o pesque-pague com o Zezé, o bar do episódio com Victor e Léo e Fernando e Sorocaba, a casa de Milionário, a lavoura de tomate e a rodovia Leandro no episódio com Leonardo e a casa de Sérgio Reis. Somente 27,3% dos cenários rurais não contém signos urbanos, como no caso das gravações na fazenda dos avós de Victor e Léo, localizada no ambiente rural e no estilo colonial com os utensílios preservados. E, também nas fazendas de Almir Sater e de Daniel, filmados em enquadramentos bem delimitados que não avançaram sobre outros ambientes. Talvez por isso tenham mantido essa ideia de ruralidade “pura”.

No tocante aos vínculos de tradição e modernidade nos cenários classificados como rurais, verificou-se que apenas no caso do episódio com Almir Sater e Jads e Jadson o cenário não indica nenhum vínculo com a modernidade, o que correspondeu a 9,1% do total. Isso pode estar associado ao fato de que na escolha dos cenários para essa gravação optou-se por valorizar a natureza e a beleza do pantanal em detrimento de outros ambientes que poderiam ter sido explorados. Por outro lado, o grande vínculo entre tradição e modernidade identificados em aproximadamente 90% dos cenários rurais pode indicar que esses ambientes assim como a música sertaneja e seus representantes também passaram pelos processos de modernização e tiveram suas ligações com a tradição e com o rural ressignificadas.

A disposição desses números é possível perceber que nos cenários utilizados pela série **Bem Sertanejo** rural e urbano estão aparentemente distantes, pelo menos num primeiro momento quando se olha para o fato de que cerca de dois terços dos cenários são urbanos. Todavia, quando se reflete esses cenários a partir da relação que eles estabelecem com tradição e modernidade e como essas duas concepções se articulam dentro de cada ambiente tem-se uma resposta distinta: 48,5% misturam tradição e modernidade enquanto 51,5% não misturam. Contudo, a porcentagem de cenários rurais que fazem essa mistura é maior que as de cenários urbanos, pois nesses últimos a ideia de modernidade prevalece. Ou seja, podem querer passar a ideia de que o tradicional também pode ser novo e moderno, enquanto o que é novo e moderno não precisa necessariamente estar ligado ao rural e ao campo para ser sertanejo (lembrando que 72,7% dos *takes* da cidade grande não tem ligação com o campo).

Quando se olha apenas para os cenários utilizados na série, estabelecendo-os como um

recorte que demonstra aspectos do cotidiano dos representantes da música sertaneja e se percebe que eles são caracteristicamente mais urbanos e modernos, não quer dizer que a música sertaneja não tenha uma relação de proximidade com a tradição e com o ambiente rural. Significa que esse vínculo deixou de ser pensado apenas por meio da manutenção de certo modo de vida tradicional e campesino uma vez que, estes também estão em constante movimento de aproximação da modernidade e de resignificação. Logo, o elo da música sertaneja com o tradicional e com o campo pode ser verificado em outros aspectos que não estejam materializados nos cenários que compõe o dia-a-dia de seus representantes. Ele pode existir principalmente em relação ao vínculo afetivo-emocional que cada indivíduo estabelece com esse ambiente.

Pode-se apontar também que os cenários utilizados testemunham sobre uma vida economicamente estável para aqueles que conseguem conquistar prestígio na música sertaneja. Nenhum dos cenários da série referentes ao momento atual dos cantores do gênero remete a uma situação financeira difícil. Pelo contrário, até nos cenários mais simples, como a casa de Milionário há indícios de uma situação econômica estável e farta. Outros como os do rancho de Bruno com suas lanchas, Chitãozinho, Jorge e Mateus, Luan Santana, Roberta Miranda e suas respectivas mansões demonstram uma vida rodeada de luxo.

Também é possível perceber que os cenários escolhidos para as gravações não correspondem, necessariamente, a ideia de tradição atribuída a alguns nomes da música sertaneja, como Chitãozinho e Xororó, Roberta Miranda, Milionário com seu carro extravagante, Leonardo e Zezé di Camargo e Luciano, entendidos hoje como representantes de um sertanejo tradicional e que não aparecem em cenários tradicionais. Pelo contrário, são filmados em ambiente modernos e luxuosos.

Esses cantores se esforçaram para quebrar barreiras e conquistar uma modernidade para a música sertaneja e, também, aproveitam para passar uma imagem de renovação das próprias carreiras, pessoas que fizeram sucesso antigamente, mas que buscam se reinventar para continuar atraindo e ganhando público. Assim, mesmo que hoje eles possam ser vistos como tradicionais e ser conhecidos por influenciar a geração do sertanejo universitário, eles não romperam com a modernidade atual nos ambientes de seu cotidiano, pelo contrário, se mostram até mais modernos que alguns dos representantes mais novos do sertanejo. Podem até ser mais tradicionais em suas canções, mas não em seu modo de vida.

Contraditoriamente, cantores como Paula Fernandes e Victor e Léo, representantes do sertanejo universitário são mostrados em uma maior proximidade com o modo de vida rural. Pode-se inferir que essa é uma tentativa, por parte dos cantores, de mostrar apego emocional e

afetivo ao antigo, de mostrar que suas raízes são tradicionais e assim conquistar tanto o público mais velho quanto o mais novo. Já Almir Sater e Daniel, já conhecidos por essa característica, as mantêm em relação aos cenários de cotidiano que mostram na série.

Todos esses atributos juntos falam sobre a música sertaneja não como um gênero pertencente a um passado rural e tradicional, mas como um estilo que se modificou seguindo a modernidade e os avanços da sociedade sem deixar sua história de lado. Essas características observadas na série, reforçam a ideia de uma cultura híbrida pensadas por Martín-Barbero (1997) e Garcia-Canclini (2011).

A série **Bem Sertanejo** não associou a música sertaneja ao ambiente rural. Não foi escolhido um cenário rural para que cada convidado apresentasse seus relatos. O que aconteceu foi que os representantes do sertanejo foram exibidos em lugares supostamente vinculados a personalidade e história de cada um ou pelo menos segundo a imagem midiática que eles pretendem passar. Isso porque não há garantias de que Paula Fernandes, Daniel, Victor e Léo, Almir Sater e Sérgio Reis tenham realmente uma ligação mais próxima com o campo e as tradições da cultura rural que os demais, todavia, as formas como eles se expressam tanto em suas falas como nos ambientes que escolheram mostrar testemunham a esse respeito.

5.3 O BEM SERTANEJO E AS INFORMAÇÕES SOBRE A MÚSICA SERTANEJA

Quando o **Bem Sertanejo** se propõe a contar a história da música sertaneja ele necessariamente precisa oferecer dados que remetam a importância deste e que marquem sua trajetória. Nesse tópico serão observadas as informações apresentadas pela série sobre a popularidade do gênero e de seus representantes, sobre as mudanças pelas quais a música sertaneja passou e, também, quais as delimitações das vertentes da música sertaneja são possíveis de ser identificadas e atribuídas ao gênero durante os episódios.

5.3.1 A popularidade do gênero e de seus representantes (1ª temporada)

Durante a série várias informações sobre a popularidade da música sertaneja e seus representantes são apresentadas. Logo na abertura do primeiro episódio, depois de falar sobre uma trajetória de transformações na música sertaneja, Tadeu Schmidt e Renata Vasconcellos destacam que “hoje o Brasil é o país do sertanejo” (BEM SERTANEJO, 20/07/2014). A seguir, Renata apresenta dados estatísticos de que “hoje, praticamente duas em cada três canções

tocadas nas rádios brasileiras são sertanejas. [...] Ano passado dos dez sucessos nacionais mais tocados, sete foram sertanejos” (BEM SERTANEJO, 20/07/2014). Todavia, se essas informações ainda não tivessem sido suficientes para convencer o telespectador de que a série se propunha a contar a história do ritmo musical mais popular do país atualmente, a menção a canção ‘Ai se eu te pego’ o fez. Como se viu no tópico 5.2.1, a canção extrapolou todas as fronteiras existentes para a música sertaneja e carimbou a popularidade do gênero mundialmente.

A série também recorreu ao povo-fala para mostrar essa popularidade. Menções como: “O sertanejo tá na moda”, “Sou caipira legítimo aqui do Rio de Janeiro” e “Não tem coisa melhor do que ser caipira”, falas de foliões do carnaval da Bahia e do Rio de Janeiro em 2014, são apresentadas no primeiro episódio da série como um retrato de que o gênero alcançou o gosto popular e ampliou suas fronteiras para além do interior centro-sul do Brasil. Fora os depoimentos propriamente ditos, tem-se ainda as imagens que mostram o mar de gente que lota a orla do farol da Barra e da praia de Ipanema seguindo os trios elétricos de Jorge e Mateus, na Bahia, e uma banda cover deles no Rio de Janeiro.

É assim que o **Bem sertanejo** se inicia. Ainda nos primeiros dois minutos, ao articular as falas dos jornalistas, as imagens dos shows sertanejos lotados e os depoimentos do público, a série mostra sua posição sobre a popularidade da música sertaneja. Isso é reforçado ao longo dos episódios com a apresentação de dados que retratam a história do gênero e de seus representantes como uma trajetória de sucesso. Este sucesso, por sua vez, é demonstrado na série por meio de diferentes recursos, como os números estatísticos apresentados sobre o consumo do gênero, as referências à quantidade de discos vendidos, número de shows/mês, valores dos cachês dos artistas, entre outros. Também testemunham a respeito dessa popularidade as cenas de arquivo que mostram shows lotados, por exemplo. Essas referências também testemunham a respeito do processo de industrialização da música sertaneja.

Somados a todos esses recursos estão os depoimentos dos cantores sobre suas carreiras, o que pode, inclusive, ser visto como uma estratégia para promover maior reconhecimento dos representantes por parte do público consumidor. Isso porque, assim como os demais brasileiros, cada um dos cantores que participaram do **Bem Sertanejo** viveu, segundo seus depoimentos, momentos de dificuldades antes que pudessem, finalmente, ser bem-sucedidos. Esse tipo de narrativa pode causar uma relação de aproximação entre o telespectador e os personagens. É inclusive uma técnica muito usada em novelas e filmes, por exemplo, pois, como explica Medeiros (2016, p. 226), “o ato de colocar-se no lugar de um personagem é parte essencial da

explicação, sugerindo que a empatia com personagens ficcionais pode produzir empatia com outros seres humanos reais, promovendo, inclusive, motivações altruístas”.

Gusttavo Lima, por exemplo, contou ao programa sobre obstáculos que vivenciou. Eles são os mesmos de muitos jovens que saem de casa ou até de pessoas que passam por situações difíceis e tem que voltar a viver com familiares: “Eu falei: ‘Vou parar de cantar, porque eu tentei dez anos e não consegui nada com música. Vou tentar outra profissão.’ Assim, ‘tava’ chegando no ponto de passar dificuldade, não ter o que comer. Falei: ‘eu vou pra casa do meu pai que lá o arroz e o feijão não faltam’.” (BEM SERTANEJO, 16/11/2014).

Paula Fernandes, por sua vez, contou que teve uma infância muito simples, que vendia banana na feira com os pais e que para gravar o primeiro CD eles precisaram pedir dinheiro emprestado. Signos e símbolos que tentam humanizar e mostrar que antes da fama os artistas vivenciaram as dificuldades comuns aos integrantes da classe média, maior parcela do público da música sertaneja (MAGALHÃES; SAWAIA, 2013). Chitãozinho também comentou que quando eles chegaram a São Paulo não podiam imaginar o que os esperava, como se o sucesso fosse uma questão de sorte e de muito trabalho duro, além de ser uma surpresa: “A gente veio de bi-trem de Londrina até a São Paulo. Na estação Júlio Prestes, onde nós descemos, jamais a gente ia sonhar que 40 anos depois a gente tava ali... ia se tornar a Sala São Paulo e a gente gravar o DVD comemorando 40 anos” (BEM SERTANEJO, 27/07/2014).

Esses são apenas alguns dos exemplos do que é contado pelos convidados da série sobre a suas respectivas trajetórias de vida. A série os apresenta como pessoas que romperam as barreiras e tornaram-se nomes conhecidos da música sertaneja. Ela coloca o sucesso dos cantores em evidência durante as apresentações, mas primeiramente trata de causar empatia ao fazer uma aproximação com o público. Nesse caso, o sucesso é entendido como sinônimo de popularidade, pois só faz sucesso na música sertaneja quem registra bons números de público, venda de discos e assim por diante.

Jorge e Mateus, convidados que participaram do primeiro episódio, são anunciados por Michel Teló como os nomes capazes de representar a força da música sertaneja. De acordo com o apresentador “eles têm um dos maiores cachês do Brasil. Isso fazendo mais de vinte shows por mês. Isso a mais de quatro anos” (BEM SERTANEJO, 20/07/2014). A fala de Teló, apesar de informal, aponta para o fato de que os cantores não são um sucesso passageiro, já que mesmo tendo um dos cachês mais caros do Brasil eles continuam fazendo vários shows por mês. O que pode indicar que a dupla mantém alto nível de popularidade e retorno financeiro dentro do gênero.

O mesmo ocorre com a ênfase no sucesso de Chitãozinho e Xororó: “Esses caras quebraram preconceitos e abriram caminho, para uma geração que fez o sertanejo ser um dos principais gêneros musicais do Brasil. Eles têm uma das carreiras mais bem-sucedidas da nossa música brasileira” (BEM SERTANEJO, 27/07/2014). No caso deles a referência está diretamente ligada à popularidade da própria música sertaneja já que foi a partir da dupla e da repercussão da canção ‘Fio de cabelo’ que o gênero entrou num patamar midiático que ampliaria sua popularidade em todo o país, conforme foi destacado por todos os autores que trataram da música sertaneja citados ao longo deste trabalho.

A popularidade da dupla é demonstrada na série, entre outras coisas, pelo fato de que, vários dos cantores convidados disseram ter sido influenciados por Chitãozinho e Xororó (PIUNTI e TELÓ, 2015). Eles também são reconhecidos por *singles* como ‘Evidências’ que mesmo diante de tantos novos artistas e canções permanece na memória do público. O próprio Teló declarou-se fã da dupla e comentou: “A minha família cantava desde quando eu era bebê as músicas deles. Quando eu nasci o Chitão e o Xororó estourou com ‘Fio de Cabelo’” (BEM SERTANEJO, 27/07/2014).

A série faz questão de enfatizar que o sucesso desses cantores não provém de uma popularidade momentânea, mas é duradoura. Chitãozinho e Xororó possuíam na época da exibição quase cinquenta anos de carreira, mas continuava fazendo sucesso entre os jovens. Durante a série isso fica evidente pelas imagens que mostram o público dos shows da dupla composto por muitas pessoas nessa faixa etária. O episódio gravado com eles termina inclusive com uma cena de arquivo tirada do DVD ‘Do tamanho do nosso amor’, gravado em 2013, em que o jovem público canta a música ‘Evidências’ à capela e deixa os artistas emocionados.

Figura17: Público canta ‘Evidências’ durante o DVD ‘É do tamanho do nosso amor’ de Ch & X.



Fonte: BEM SERTANEJO, 2014.

No terceiro episódio, após Daniel declarar que a composição ‘Ela é demais’ escrita por Rick foi primordial para a grande virada da carreira dele e de João Paulo, Teló apresentou o

cantor e compositor como “um grande fenômeno, grande compositor da nossa música sertaneja” (BEM SERTANEJO, 03/08/2014) e o chamou para entrar na conversa falando de suas músicas. Todavia, a ênfase desse episódio, como foi destacado anteriormente está em Daniel. Sobre ele Tadeu Schmidt declara: “Esse cara que vocês vão ver agora, é considerado uma das maiores vozes do sertanejo. Ídolo da música, ele também fez novela, foi jurado do *The Voice*, e no cinema estreou a refilmagem de *O menino da porteira*” (BEM SERTANEJO, 03/08/2014).

Nesse episódio, a série também fala sobre a popularidade dos artistas por meio de outro recurso. Ela se utiliza de uma cena registrada na praça de Brotas-SP, em que Teló e Daniel atendem os fãs que se aglomeraram ao redor deles enquanto eles gravavam na praça da cidade um trecho da conversa que iria ao ar no **Bem Sertanejo**. A cena, que mais parece uma imagem de *making of*, mas entra no episódio sem alteração de cor como acontecem com as outras desse tipo⁶⁰, pode ser entendida como uma tentativa de mostrar ao público consumidor não só a popularidade dos artistas, mas também um sentido de simpatia por parte deles. O que pode gerar uma sensação de proximidade já que eles se dispuseram a atender os fãs tirando fotos e conversando com eles. Quem assiste pode entender essa atitude como algo natural ainda que ela possa não o ser. Assim, mostrar os cantores como acessíveis auxilia na ideia de reconhecimento que a série tanto valoriza.

Quando se trata das mulheres que participaram do **Bem Sertanejo**, o sucesso vem apresentado como uma conquista. É o que evidencia Teló na abertura do episódio: “Cara fazer sucesso em um meio dominado pelos homens, sempre foi um desafio muito grande para elas. Mas, com talento e muita coragem, as mulheres garantem cada vez mais o seu espaço na música sertaneja.” (BEM SERTANEJO, 10/08/2014). Como se viu anteriormente, Paula Fernandes e Roberta Miranda foram escolhidas pela série para representar as mulheres da música sertaneja. Sobre a primeira, a série exemplifica o seu sucesso pelos bons números de venda de discos entre 2010 e 2014. Segundo a jornalista Ana Paula Araújo, foram quatro discos gravados e mais de dois milhões de cópias vendidas apenas nesse período. Ela também emplacou suas canções na trilha sonora de doze telenovelas globais e cantou nos especiais de fim de ano ao lado de Dominginhos e de Roberto Carlos.

Na série, Paula Fernandes explica que durante muito tempo as pessoas conheciam apenas sua voz, mas não a associavam à sua pessoa e isso mudou, principalmente, quando ela foi convidada a cantar ao lado de Roberto Carlos em 2010. Cantar com ele é apresentado como

⁶⁰ Durante a série as imagens de *making of* são exibidas em preto e branco, mas nesse caso eles optaram por manter as cores na edição.

um dos níveis mais altos de reconhecimento que um cantor pode alcançar. Essa convenção pode estar relacionada ao valor simbólico que Roberto Carlos adquiriu com a exibição do especial com seu nome na *TV Globo* todo ano desde 1974. E, também pela venda de sua imagem como “o Rei” da música brasileira desde que Chacrinha o levou em seu programa e o batizou como o “Rei da Juventude”, em 1966 (DONEDA, 2016). Assim, no contexto midiático atual cantar ao lado dele é visto com muito prestígio. Sobre essa experiência Paula Fernandes declarou: “Ele me convidou para cantar na praia de Copacabana vinte e cinco de dezembro. E eu pude viver um momento surreal da minha vida pessoal e da minha carreira. [...] Estar ao lado do rei Roberto Carlos não tem preço.” (BEM SERTANEJO, 10/08/2014).

Quanto a Roberta Miranda, a série deixa claro que depois de batalhar muito para conseguir ser reconhecida como compositora ela pôde finalmente realizar o seu sonho de gravar um disco e, contrariando as visões pragmáticas da gravadora, ela também se tornou popular como cantora: “Eu só queria vender 5 mil discos e o primeiro disco foi pra 1 milhão e meio. Aí eu levitei” (MIRANDA, BEM SERTANEJO, 10/08/2014).

Almir Sater, que participou do sexto episódio, é apresentado pela série como o símbolo da música caipira. Depois de uma conversa inicial com Tadeu Schmidt sobre as diferenças entre a viola e o violão, Michel Teló declara: “E por falar em música sertaneja, por falar em viola, por falar em música caipira a gente fala em Almir Sater, né. É um cara que toca viola como ninguém” (BEM SERTANEJO, 17/08/2014). Jads e Jadson que foram convidados para participarem desse capítulo, sendo apresentados por Teló como “os discípulos de Tião Carreiro que mais fazem sucesso hoje no Brasil” (BEM SERTANEJO, 17/08/2014), testemunham sobre a popularidade de Sater declarando que o estilo dele e o de Tião Carreiro constituem as duas vertentes a serem seguidas pelos violeiros.

Mas, segundo a série, o que realmente fez com que Almir Sater ficasse conhecido foram suas participações nas telenovelas globais. A repercussão que teve a canção ‘Chalana’ na novela ‘Pantanal’ pela TV Manchete seria uma prova disso, conforme relembra Almir:

Nunca pensei em gravar ‘Chalana’, gravei porque não encontraram o disco pra entrar numa cena da novela, aí o diretor disse: ‘você conhece a música?’. Eu disse: ‘conheço’. ‘Grava essa música pra mim, vai tocar hoje vai entrar numa cena e nunca mais cê vai ouvir...’. E foi o meu primeiro sucesso. Assim, eu fiquei até sem graça (BEM SERTANEJO, 17/08/2014).

Sobre Bruno e Marrone, convidados do sexto episódio, a série declarou que “há treze anos as músicas deles aparecem na lista das dez sertanejas mais tocadas no país. Ano passado ficaram em primeiro lugar de todos os estilos com ‘Vidro Fumê’” (BEM SERTANEJO,

24/08/2014). A popularidade dos cantores foi reforçada pelo comentário de César Menotti que disse: “Esses caras lançaram uma música bicho que eu nunca vi aquilo. Da noite ‘pro’ dia, ela entrou pro nosso show e era 10, 15 pedidos. Que foi ‘Ligação urbana’” (BEM SERTANEJO, 24/08/2014). A canção vendeu mais de 250 mil cópias de acordo com Bruno, mas antes de alcançarem esse patamar ele e Marrone trabalharam muito cantando em barzinhos.

O mesmo aconteceu com César Menotti e Fabiano, que cantaram em barzinhos no começo da carreira. Segundo a dupla, uma das maiores dificuldades foi quebrar os preconceitos e conseguir se popularizar estando fora dos padrões corporais midiaticamente desejados. Durante o **Bem Sertanejo**, eles comentaram que foram desacreditados por muitas pessoas pelo fato de serem gordos, situação que foi se alterando depois que a canção ‘Leilão’ ficou famosa.

Mas, nesse episódio as menções sobre ‘popularidade’ estão muito além das falas das duplas ou sobre elas. Como foi comentado anteriormente o modo de vida mostrado por eles, embora luxuoso, é popular. A série faz uma representação de um estilo popular de viver: reunir os amigos para se divertir, almoçar juntos uma comida caseira, jogar sinuca, fazer uma roda de viola, tudo isso se aproxima de um tipo de lazer que se repete no dia-a-dia do público, sendo assim um fator de mediação. Entretanto, uma menção importante que o episódio deixa sobre o popular está nas falas finais de César Menotti: “Não existe nenhum brasileiro que não tenha, um pai, um tio ou um avô que não tenha vindo do campo, vindo da roça. Então, o Brasil é um país sertanejo. A música sertaneja ser a música mais popular do país é uma questão de identificação” (BEM SERTANEJO, 24/08/2014).

A fala de César Menotti condiz com o que propõe os estudos culturais latino-americanos sobre o consumo cultural. Martín-Barbero (1997) e García-Canclini (2013), por exemplo, ao repensarem sobre o lugar da cultura/comunicação na sociedade perceberam que o consumo não se trata apenas de uma questão de dominação e alienação como propunham os frankfurtianos, nem de medir efeitos como propôs os funcionalistas, mas sim de um processo de mediação que envolve identificação e reconhecimento mediante as experiências pessoais de cada indivíduo. Nesse sentido, Martín-Barbero argumentou:

O espaço da reflexão sobre o consumo é o espaço das práticas cotidianas enquanto *lugar de interiorização muda da desigualdade social*, desde a relação com o próprio corpo até o uso do tempo, o hábitat e a consciência do possível para cada vida, do alcançável e do inatingível. Mas também enquanto lugar da impugnação desses limites e expressão dos desejos, subversão de códigos e movimentos da pulsão e do gozo. O consumo não é apenas reprodução de forças, mas também produção de sentidos: lugar de uma luta que não se restringe à posse dos objetos, pois passa ainda mais decisivamente pelos usos que lhes dão forma social e nos quais se inscrevem demandas e

dispositivos de ação provenientes de diversas competências culturais (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 290).

Essa situação se repete no decorrer da segunda temporada testemunhando sobre a apropriação da música sertaneja no cotidiano não apenas dos cantores, mas do próprio público.

5.3.2 A popularidade do gênero e de seus representantes (2ª temporada)

Após a exibição do episódio com a participação de César Menotti e Fabiano, o **Bem Sertanejo** entrou em um *hiatos* de seis semanas e voltou ao ar com a segunda temporada. Sobre os convidados do dia, Tadeu Schmidt declarou: “Na reestreia ele [Michel Teló] vai encontrar dois mitos. Os dois filhos de Francisco: Zezé di Camargo e Luciano” (BEM SERTANEJO, 12/10/2014). O filme dirigido por Breno Silveira e lançado em 2005, foi campeão de bilheteria⁶¹ e, de acordo, com Zezé e Luciano, foi visto por mais de seis milhões de espectadores tendo como a principal forma de divulgação o boca-a-boca. O sucesso da obra pode estar associado a temática popular abordada no filme que retratou a evolução da carreira da dupla Zezé di Camargo e Luciano como uma grande epopeia. De acordo com Teló, o filme foi responsável por impulsionar novamente a carreira da dupla, que nos anos 2000 começava a perder espaço na mídia.

Todavia, durante o **Bem Sertanejo**, para além de contar sua história já tão conhecida por causa do filme, a dupla Zezé di Camargo e Luciano tinha a função de falar sobre o *boom* do gênero nos anos 1990. Eles estouraram em 1991 com a repercussão da canção ‘É o amor’, que, segundo Luciano, vendeu mais de 1 milhão de cópias, fazendo-os ícones dessa década. Os cantores apresentaram o especial ‘Amigos’ ao lado de Leandro e Leonardo e Chitãozinho e Xororó e, juntos, lideraram o movimento de midiaticização e popularização da música sertaneja. Sobre o programa, que se tornou um marco na história da popularização do gênero, os irmãos afirmaram: “Era média de 30 mil pessoas por show. Superando, todo ano superava! A música sertaneja realmente conquistou o respeito da mídia e da crítica” (BEM SERTANEJO, 12/10/2014).

Embora Teló tenha vivenciado toda a repercussão de ‘Ai se eu te pego’, durante esse

⁶¹ Segundo a empresa de conteúdo online Filme B, no ranking que avaliou a bilheteria e de filmes brasileiros entre 2000 – 2017, o filme ‘Dois filhos de Francisco’ ficou em quinto lugar somando um número de 5.319.672 milhões de espectadores aproximadamente 37 milhões de reais em renda total. Ver mais em: <http://www.filmeb.com.br/estatisticas/evolucao-do-mercado/#307934>

episódio ele afirma que acredita que os anos 1990 foi o maior momento da música sertaneja. Para ele, foi durante esse período que o gênero, assim como seus representantes, chegou ao sucesso. Depoimento confirmado por Luciano, que diz que nesse período ele e os parceiros de carreira chegaram a fazer temporadas em casas de shows famosas de São Paulo lotando-as em sessões duplas de terça a domingo. Como se pode observar, o programa se preocupa em preencher as informações com números para que a popularidade do gênero fique em evidência, dando mais veracidade à história e credibilidade. Como na fala de Teló na introdução do episódio:

Hoje nós vamos falar do período que o sertanejo virou um fenômeno de mídia no Brasil, os anos 90. **Foi uma década de ouro viu, pras três principais duplas na época que juntas venderam mais de 64 milhões de discos.** E quem vai contar essa história junto comigo são dois ícones dessa geração: Zezé de Camargo e Luciano (BEM SERTANEJO, 12/10/2014, grifos nosso).

Durante a edição, a fala de Teló foi coberta com cenas de arquivo de plateias lotadas nos shows ‘Amigos’ e das duplas Zezé di Camargo e Luciano, Leandro e Leonardo e Chitãozinho e Xororó. Uma multidão interagindo com os cantores totalmente envolvidas com as mãos para o alto cantando os hits ‘Pão de mel’, ‘Desculpe, mas eu vou chorar’, ‘Rancho Fundo’ e ‘Nem dormindo eu consigo te esquecer’, sucessos das duplas ao longo da década de 90. A montagem ilustra e reforça a popularidade que os cantores sertanejos alcançaram nessa década.

Dando sequência aos bons tempos da música sertaneja, mas agora falando de um momento mais atual, no oitavo episódio do **Bem Sertanejo** os convidados do dia foram apresentados por Renata Vasconcellos como “os reis de um negócio milionário”. E Tadeu Schmidt ordenou: “Chama o Teló porque tá na hora de curtir os sucessos do Bem Sertanejo. E ninguém na música brasileira teve mais sucesso nos últimos anos do que as duplas que ele vai encontrar hoje.” (BEM SERTANEJO, 19/10/2014).

Michel Teló chegou solucionando o mistério, em sua primeira fala no episódio ele disse:

Hoje eu vou conversar com dois caras que são os dois artistas que mais arrecadaram direitos autorais na música brasileira nos últimos seis anos. Os sertanejos Victor parceiro do Léo e o Sorocaba da dupla Fernando e Sorocaba. Eu vou mostrar pra vocês a estrutura que existe por trás desse negócio milionário que a música sertaneja se tornou nos últimos anos. (BEM SERTANEJO, 19/10/2014).

Embora Teló declare que vai mostrar a estrutura que existe por trás da música sertaneja, ele não a exhibe por completo. O que é mostrado sobre o mercado da música sertaneja é a parte que importa para a promoção e divulgação deste como um meio profissionalizado, tecnológico, avançado. Mostrá-lo assim pode contribuir com o sentido de que a popularidade do gênero não é algo momentâneo, porque envolve um trabalho de planejamento e profissionalismo, características ajudam na resignificação do gênero. Ele que durante anos ficou restrito ao amadorismo, as canções em voz e viola e a ambientes periféricos do circuito musical se modernizou, se profissionalizou e hoje desfruta dos benefícios dessas mudanças (ALONSO, 2015a; ANTUNES, 2012; COSTA, 2015).

Quando Tadeu Schmidt declara que ninguém teve mais sucesso que Victor e Léo, e Michel Teló explica que eles são os líderes de arrecadação de direitos autorais, evidencia-se mais uma vez que a ideia de popularidade da música sertaneja, segundo o **Bem Sertanejo**, é moldada por uma lógica de mercado. Como destacou Martín-Barbero (1997) popular e mercado são coisas que estão imbricadas na sociedade capitalista. Logo, os ‘maiores’, ‘melhores’, ‘o mais’ são, principalmente, aqueles que se destacam em números que se convertem também em dinheiro e fomentam a indústria da música sertaneja.

No caso de Victor e Sorocaba, para além do próprio trabalho como interpretes eles também ganham dinheiro por meio da fama de outros cantores que gravam suas composições, um dos fatores que os ajudam a liderar o ranking de arrecadação de direitos autorais. Sorocaba além de vender suas músicas também gerencia a carreira de outros artistas por meio de seu escritório o FS Produções Artísticas Ltda⁶².

O programa mostra que o sucesso dos cantores move um mercado milionário que tem o consumo como principal vetor. O próprio **Bem Sertanejo** pode ser entendido como um material de divulgação do produto que é a música sertaneja. Contudo, ela não é apenas negócio, nem tão pouco apenas produto, ela é uma prática cultural que expressa um modo de vida que na sociedade contemporânea é massivo e perpassado pelo mercado, como foi exposto por Martín-Barbero:

a constituição histórica do massivo, mais que à degradação da cultura pelos meios, acha-se ligada ao longo e lento processo de gestação do mercado, do Estado e da cultura nacionais, e aos dispositivos que nesse processo fizeram a memória popular entrar em cumplicidade com o imaginário de massa (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 126).

⁶² O site do escritório pode ser acessado em: <<http://fspa.com.br/site/home>>;

A popularidade de Milionário e José Rico, convidados do nono episódio, certamente também está sustentada por essa lógica que relaciona a memória popular com o imaginário de massa, já que são classificados como populares por meio dos números de vendas e shows. De acordo com Tadeu Schmidt, “a dupla gravou 29 discos ao longo da carreira. Venderam mais de 30 milhões de cópias. E ainda hoje Milionário e Zé Rico estão entre as atrações sertanejas que mais fazem shows no Brasil, uma média de 170 shows por ano” (BEM SERTANEJO, 26/10/2014). Por meio desses números a série os classifica como populares, contudo entre o povo, a popularidade provavelmente é originada de uma identificação com seus modos de vida, com a história de conquista que eles representam.

Um veículo dessa identificação foi o filme ‘Estrada da vida’, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, que mostra o sonho da dupla de fazer sucesso com a música. Conforme destacou Zé Rico, o longa foi vendido para mais de 16 países e foi destaque até mesmo na China. Segundo Alonso (2011), essa positividade frente a dura realidade do processo de imigração, do êxodo rural, dos processos exploratórios do proletariado e outras dificuldades da vida real é uma das características que distingue ‘Estrada da vida’ das demais obras de Nelson Pereira dos Santos. O fato de ter um final feliz corrobora com a utopia da carreira de sucesso na música e aponta a existência de um viés positivo até mesmo para o mercado. Conforme argumentou Alonso (2011, p. 81), “a ‘busca do povo brasileiro’ para o cineasta não podia ignorar que a arte popular é passível de transição, e que o mercado quase nunca é pura e simplesmente o motor casual desta metamorfose”.

Outra história de sucesso com a música sertaneja que promete se popularizar e virar campeã de bilheteria é o filme sobre a vida de Leandro e Leonardo previsto para ser lançado no final de 2018⁶³. Tal qual as obras sobre Zezé di Camargo e Luciano e Milionário e José Rico a biografia fílmica de Leandro e Leonardo é mais uma história popular que fala sobre a busca pela realização de um sonho na música sertaneja, mas com a diferença de ser marcada pela morte de Leandro. O sucesso e importância da dupla para a música sertaneja foram lembradas pelo **Bem Sertanejo** no décimo episódio gravado com Leonardo e Eduardo Costa. Para Teló: “Eles estão entre os grandes nomes da música brasileira dos anos 90 e hoje eu vim até Goiás pra conhecer de perto a história desses caras. E saber como foi fazer tanto sucesso, cantando esse sertanejo sofrido que bota muito marmanjo pra chorar” (BEM SERTANEJO, 02/11/2014).

De acordo com a série, depois de ganhar o disco de ouro com a canção ‘Solidão’ e

⁶³ Rumores sobre a gravação deste filme biográfico existem desde 2010, todavia, segundo Ingrid Reis (2017) em reportagem para o jornal Diário da Manhã, Leonardo declarou que o filme inspirado na biografia ‘Não aprendi dizer adeus’ será gravado e lançado ainda em 2018. Ver mais em: <https://www.dm.com.br/cultura/2017/10/leonardo-afirma-que-estreia-de-filme-que-counta-sobre-a-sua-historia-com-o-irmao-ocorre-em-2018.html>

estourar nacionalmente com ‘Tapas e Beijos’, Leandro e Leonardo “passaram a emplacar um hit atrás do outro” (BEM SERTANEJO, 02/11/2014). O sucesso da dupla era fruto de canções melodramáticas que se tornaram extremamente populares. Segundo Tadeu Schmidt “a música de Leandro e Leonardo não era apenas romântica, era uma música sentida, que retratava a dor do amor perdido” (BEM SERTANEJO, 02/11/2014). A fama de Leandro e Leonardo também foi expressa em números de discos vendidos: mais de 35 milhões em 15 anos de carreira de acordo com Tadeu Schmidt.

Eduardo Costa, o outro convidado do episódio, foi apresentado por Tadeu Schmidt como um dos principais herdeiros do estilo “dor de cotovelo” de Leandro e Leonardo. Fã da dupla, Eduardo comentou durante a série sobre o quanto se inspirou nos dois para aprimorar sua carreira e, também, falou sobre o sucesso que alcançou graças à pirataria. Sobre esta última ele afirmou que “não tocava muito no rádio. Tocava mais no porta malas do carro e na casa do povo, do que na rádio” (BEM SERTANEJO, 02/11/2014). Diante da explicação de Eduardo Costa percebe-se o estabelecimento de uma outra dinâmica de mercado na qual ser reconhecido pode acontecer independentemente do planejamento da indústria fonográfica.

O décimo primeiro episódio do **Bem Sertanejo** contou com a presença de Sérgio Reis e Chrystian e Ralf, cantores que já faziam sucesso em outros gêneros antes de migrarem para o sertanejo. Sobre o primeiro, Poliana Abritta afirmou que ele “[...] despontou na jovem guarda movimento musical dos anos 60, mas foi na música sertaneja que ele se tornou um dos principais artistas do país” (BEM SERTANEJO, 09/11/2014). Quanto a Chrystian e Ralf a jornalista destacou o fato de serem reconhecidos “[...] como a dupla mais afinada do Brasil, mas Chrystian e Ralf se lançaram como artistas românticos, cantando em inglês” (BEM SERTANEJO, 09/11/2014). Durante a série Chrystian e Ralf foram citados como influenciadores de vários artistas dentre eles Jorge e Mateus. Já Sérgio Reis foi apontado por Michel Teló como um exemplo para música sertaneja.

Luan Santana e Gustavo Lima foram os últimos convidados da série em 2014. A notoriedade de Luan Santana é evidenciada pelos números: “Três milhões e meio de CD’s e DVD’s vendidos em sete anos. Uma história que começou com uma gravação caseira que foi parar na internet” (BEM SERTANEJO, 16/11/2014). Já o renome de Gustavo Lima é explicado por Michel Teló por meio do sucesso que a canção ‘Balada’ fez não só no Brasil, mas também na Europa em um momento contemporâneo à explosão de ‘Ai se eu te pego’.

Como é possível perceber na apresentação de cada convidado, é por meio da ideia de sucesso que a série constrói o sentido de popularidade do ritmo e de seus representantes. Não é à toa que o termo ‘sucesso’ é utilizado 48 vezes durante as duas primeiras temporadas. Uma

média de quatro vezes para cada episódio. Sem contar outras expressões empregadas com o mesmo sentido como: ‘Estourou’, ‘Bombou’, ‘Explodiu’, ‘mais popular’, e ‘venderam mais de [...] milhões’ mencionadas outras dezoito vezes. O **Bem Sertanejo** afirma, assim, que a música sertaneja e seus representantes são populares porque são amplamente consumidos, seja pelos shows, discos ou internet, associando a vendagem à fama.

Esse modo de ver o popular corresponde ao que García-Canclini (2013) e Martín-Barbero (1997) argumentaram sobre o conceito, especialmente, no que diz respeito a noção comunicacional do termo, que é entendida dentro de uma lógica mercadológica: “O popular não consiste no que o povo é ou tem, mas no que é acessível para ele, no que gosta, no que merece sua adesão ou usa com frequência” (GARCÍA-CANCLINI, 2013, p. 261).

Percebe-se que o entendimento de ‘popular’ é uma das coisas que diferencia a forma como o **Bem Sertanejo** assume e retrata a história da música sertaneja atualmente da forma como os autores tradicionais abordaram o assunto. A série pôde associar o consumo da música sertaneja a ideia de popular porque estabeleceu seu pensamento dentro de uma lógica hegemônica capitalista de poder. Assim, a história da música sertaneja contada pela série se diferencia do que autores como Waldenyr Caldas (1977; 1987) e José Martins (1975) disseram, pois estes, sustentados por uma visão de mundo ideológica, perceberam o consumo da música sertaneja como algo opressor, manipulador e alienante. No entanto, dentro de um entendimento hegemônico de poder, o consumo é ressignificado para além de uma manifestação de dominação e alienação (MARTÍN-BARBERO, 1997). Ele é uma questão de preferência, de escolha, ou como argumenta Martín-Barbero (1997), de reconhecimento.

5.3.3 Mudanças da música sertaneja ao longo dos anos e as delimitações de suas vertentes

Como foi exposto durante o terceiro capítulo desta investigação, a música sertaneja passou por diversas mudanças desde que surgiu no contexto industrial. Este tópico pretende explicar sobre como o **Bem Sertanejo** retrata essas mudanças e se ele apresenta delimitações das vertentes da música sertaneja. Para tanto é importante lembrar que a série não segue uma ordem cronológica, assim as mudanças do estilo são apresentadas conforme as temáticas dos episódios. Outro fator a ser destacado é que parte das informações exibidas pela série, inclusive as delimitações do gênero, têm origem nos depoimentos dos cantores, portanto, representam formas particulares de entender a música sertaneja que podem variar de um indivíduo para

outro. Contudo, ao serem costuradas por meio da edição elas podem evidenciar o sentido que é adotado e assumido pelo programa.

Seis episódios apresentam temáticas mais gerais, tratam do assunto sem restringir um espaço temporal. Esse é o caso dos episódios gravados com Daniel e Rick falando sobre os compositores que marcaram a música sertaneja; Paula Fernandes e Roberta Miranda sobre as mulheres do gênero; Almir Sater e Jads e Jadson discorrendo sobre a cultura da viola e a importância de Tião Carreiro; Bruno e Marrone e César Menotti e Fabiano comentando sobre a origem das duplas e a utilização de duas vozes; Fernando e Sorocaba e Victor e Léo expondo a música sertaneja como um grande negócio; e por último Sérgio Reis e Chrystian e Ralf falando sobre artistas de outros estilos que migraram para o sertanejo.

Outras seis estão focados em um período mais específico como é o caso dos episódios que foram gravados com Jorge e Mateus abordando a origem do sertanejo universitário; Chitãozinho e Xororó tematizando sobre a inserção midiática da música sertaneja nos anos 1980; Zezé di Camargo e Luciano sobre o sucesso do sertanejo nos anos 1990; Milionário e José Rico discutindo sobre a música sertaneja na época dos circos e a importância de outros gêneros; Leonardo e Eduardo Costa destacando a faceta mais romântica do sertanejo; e, por fim, Luan Santana e Gustavo Lima discorrendo sobre a nova geração da música sertaneja.

Das temáticas focadas em períodos específicos da história do gênero, é possível organizar os episódios cronologicamente em uma linha do tempo que vai aproximadamente de 1970 a 2014. Começando por Milionário e José Rico, passando por Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano até chegar em Jorge e Mateus e deles seguir para Luan Santana e Gustavo Lima.

Quanto aos que tratam dos assuntos de forma mais geral, não delimitando um espaço temporal, é possível verificar neles informações que tratam desde a primeira gravação do gênero a dados que remetem ao planejamento da carreira dos artistas contemporâneos. Logo, para facilitar a descrição das mudanças da música sertaneja que foram abordadas pelo **Bem Sertanejo** os apontamentos sobre esses episódios serão apresentados tentando estabelecer uma ordem cronológica, de modo a ficar mais compatível com a outra metade da análise.

5.3.3.1 De Cornélio Pires a 'Fio de Cabelo' vários conflitos de gerações omissos

No episódio gravado com Bruno e Marrone e César Menotti e Fabiano, os cantores retomam o marco inicial da música sertaneja em seu contexto industrial. Eles lembram a

genialidade de Cornélio Pires em seu empreendimento de registrar a música sertaneja em disco e tratam, principalmente, sobre a ideia dele de organizar os cantores em dupla sendo a primeira voz mais aguda e a segunda mais grave como destacou César Menotti. Esse momento na série trata da mudança da música sertaneja de seu lugar tradicional na cultura caipira para a inserção em um contexto industrial com a gravação do disco, falam, portanto, nesse e em outros episódios sobre o processo de industrialização e massificação do gênero. Uma mudança que está descrita nos estudos de Waldenyr Caldas (1977, 1987); Nepomuceno (1999), Alonso (2015a), Antunes (2012), Costa (2015) e certamente na maioria dos trabalhos que se propõe a falar sobre a música sertaneja.

Durante a série a única menção à Cornélio Pires está nesse episódio. Ele é apresentado ao público pela fala de Renata Vasconcellos que diz: “Jornalista e poeta, Cornélio Pires produziu o primeiro disco de uma dupla caipira como eram conhecidas as duplas sertanejas na época.” (BEM SERTANEJO 20/07/2014). Essa fala é coberta por imagens de arquivo que ilustram a figura de Cornélio Pires por meio de uma foto e, também de um vídeo. Na sequência entra o depoimento de Caçulinha sobre a gravação de ‘Jorginho do sertão’. Por fim Tadeu Schmidt complementa as falas sobre Cornélio Pires dizendo: “Cornélio Pires, também foi pioneiro no cinema ele fez um documentário sobre música caipira nos anos 30.” (BEM SERTANEJO 20/07/2014). Os créditos acrescentados na edição apontam que o documentário é ‘Vamos Passear? Com Cornélio Pires’ de 1934 e produzido por Rossi Rex Filmes.

As informações trazidas por Tadeu Schmidt e Renata Vasconcellos ensinam como o **Bem Sertanejo** constrói a delimitação da música sertaneja em relação a música caipira. Esta seria uma vertente da primeira, pois, como explicou Renata Vasconcellos, ‘duplas caipiras’ era como se chamavam as duplas sertanejas antigamente. Parece uma equiparação apenas, mas as duplas sertanejas de hoje não são caipiras, todavia as duplas caipiras de antigamente eram sertanejas. Portanto, segundo a série, a música caipira é uma parte da música sertaneja. Ainda de acordo com a série, elas não são coisas contrárias ou opostas conforme argumentaram os críticos da modernização do gênero.

O entendimento da música caipira como uma parte da música sertaneja também pode ser evidenciado por meio de falas de Teló no primeiro episódio. Ao explicar sobre o propósito da série, ele afirma que a música sertaneja ganhou o mundo e por isso eles vão fazer uma viagem para entender como a música caipira se renova. Há nesse momento uma situação semelhante a que envolve a fala de Renata Vasconcellos no trecho anteriormente citado. Ela é reforçada pelo entendimento de que a música caipira se renovou até se tornar a música sertaneja atual, uma

música ‘caipira pop’, conforme o apresentador destacou em outro momento desse mesmo episódio.

O posicionamento da série não condiz com a opinião de outros cantores e autores mais tradicionais, e a forma como a ela expõe algumas dessas pessoas omite suas opiniões contrárias. Um caso emblemático desse silêncio é o que envolve Inezita Barroso, um dos principais nomes que se ergueram contra a modernização da música sertaneja. Embora ela não participe diretamente da série, no quarto episódio, cuja temática fala sobre as mulheres da música sertaneja, Teló comenta: “Mais uma que a gente... eu acho que não pode deixar de falar que é a Inezita Barroso. Foi uma mulher que levantou a bandeira da música caipira e levanta até hoje” (BEM SERTANEJO, 10/08/2014). Essa fala é seguida por uma imagem de arquivo com a cantora interpretando ‘A moda da pinga’, sendo a única menção sobre Inezita durante as duas primeiras temporadas da série. Vale destacar que a forma como o comentário aparece, costurado entre outros, não dá a Inezita a verdadeira proporção de sua luta e lugar dentro da história do gênero.

Talvez se ela tivesse participado diretamente da série, os conflitos entre a música caipira, que a cantora e apresentadora defendia, e a música sertaneja modernizada tivessem espaço de discussão no **Bem Sertanejo**, no entanto isso não aconteceu. Piunti e Teló (2015, p. 96) explicaram o porquê a cantora não participou da série e quais eram as intenções do programa para a gravação com ela:

Tínhamos planejado ouvir As Galvão e Inezita Barroso para o programa. Com a Inezita, não seria uma simples conversa. Planejavamos que o Michel entrasse de surpresa, tocando sanfona, no Viola Minha Viola, e que lá mesmo conversasse com ela. Tentamos por diversas vezes fazer a gravação, mas a equipe dela impediu, alegando que ela não estava bem de saúde (PIUNTI e TELÓ, 2015, p. 86).

A conversa com Inezita Barroso iria ao ar no mesmo episódio que as entrevistas com Paula Fernandes e Roberta Miranda. A junção dessas cantoras num mesmo episódio pode ser entendida como uma demonstração de que independentemente de seus posicionamentos em relação à delimitação do gênero, todas elas eram representantes dele. E o que as une em um mesmo episódio é a luta que travaram para conseguir espaço como cantoras sertanejas. Observar apenas por esse viés ajuda a reforçar um sentido de união e continuidade no estilo que, como verificou-se no capítulo 3, não existe de forma tão harmoniosa, pelo menos não historicamente.

Uma entrevista concedida por Inezita Barroso ao jornalista Felipe Cruz do Jornal Estadão Online (2012), ajuda a problematizar essa contradição:

O sertanejo está mais fraco ou mais forte atualmente? Temos dois gêneros: o de raiz, que é o nosso, que é tirado do povo e jogado para o povo. E tem um outro, que não foi tirado de lugar nenhum. Parece uma coisa “não-sei-o-quê universitário”. Isso não dura, não tem lastro. Não está ligado no chão.

Foi bom a senhora citar isso. O que Michel Teló faz é sertanejo ou é pop? Não é nada. Nem popular, nem sertanejo.

Michel Teló já participou do seu programa? Mas nem pisa na porta. Se ele tocar Saudade de Matão, eu deixo ele entrar. Não é que eu tenha preconceito. São eles que têm preconceito contra a gente. [...]

O sertanejo universitário não contribuiu para chamar a atenção para a moda de viola? São dois trilhos. Nesse aqui está o “não-sei-o-quê universitário”. E nesse outro trilho, está o pé no chão, o puro e o pé na terra. Esta é uma raiz plantada que nenhum vendaval derruba, desde os tempos dos jesuítas. É uma coisa que vem de dentro para fora. Esses moderninhos vêm de fora para dentro. Bate e fica só um mês. São dois trilhos que não se encontram (CRUZ, 2012, *online*).

Como se vê, o posicionamento de Inezita Barroso em relação a continuidade da música caipira e a moderna música sertaneja não condiz com o que é apresentado pelo **Bem Sertanejo** e talvez por isso as gravações não ocorreram. Quando aparece no programa o comentário sobre ela ter levantado a bandeira da música sertaneja não se faz distinção entre a forma como Inezita defende essa vertente e a paixão que Paula Fernandes declara ter por ela, por exemplo. A maneira como elas são retratadas na série iguala o posicionamento das duas ao dizer que ambas estão ligadas a música caipira e ao tradicionalismo do campo e omite as distinções entre as cantoras. Embora Paula Fernandes se mostre ligada as raízes, ela é uma representante do sertanejo universitário e vivência esse outro momento do gênero. Enquanto Inezita não o admite como uma continuidade da música caipira. Para ela, como foi mostrado na entrevista supracitada, música caipira e sertanejo universitário “são dois trilhos que não se cruzam”.

Na entrevista com Felipe Cruz (2012), Inezita também diz que não vê Michel Teló como um representante da música sertaneja. Assim, pode-se inferir que ela também não o vê como alguém com tanto conhecimento a ponto de ser o apresentador de um programa que pretende contar a história da música sertaneja. A entrevista é de 2012, e pode-se questionar se em dois anos, até 2014, a cantora teria mudado de opinião a ponto de receber Teló no ‘Viola minha viola’ e conceder a ele uma entrevista para um documentário que aponta a música caipira, o sertanejo romântico e o sertanejo universitário como momentos de um mesmo gênero. Se isso tivesse acontecido a mensagem de continuidade da música sertaneja defendida pela série poderia ser reforçada. A presença de Inezita Barroso ao lado de cantores da modernidade, os

quais ela criticou durante anos, seria como mostrar ao público que as distinções entre tradição e modernidade na música sertaneja estão mais tênues ou até mesmo não existiriam mais.

A dupla ‘Cascatinha e Inhana’ conhecida por popularizar a mistura da música sertaneja com ritmos fronteiriços especialmente as rancheiras paraguaias, também é lembrada por Michel Teló durante esse episódio que trata das mulheres da música sertaneja. Depois de Roberta Miranda eleger ‘Meu primeiro amor’ como a música sertaneja que mais a marcou, Teló comenta sobre os interpretes dessa canção: “A gente tem algumas cablocas, na história da música sertaneja né, começando por Inhana uma mulher cantando música caipira. E Cascatinha e Inhana foi a dupla sertaneja que popularizou a influência paraguaia na música sertaneja” (BEM SERTANEJO, 10/08/2014). A fala é coberta por uma imagem de arquivo da dupla interpretando ‘Meu primeiro amor’.

Descritos na série como uma dupla caipira, Cascatinha e Inhana representaram na década de 1950 um marco acerca da estrangeirização da música sertaneja. Segundo Antunes (2012), esse processo havia começado desde a década anterior, no entanto, de acordo com Alonso (2011) foi a partir da grande repercussão de ‘Meu primeiro amor’ e ‘Índia’ em 1952 que ela passou de fato a incomodar os puristas do nacional-popular. Os autores passaram a criticar a incorporação de ritmos estrangeiros e a chamar as canções misturadas e seus interpretes de alienígenas. Antunes (2012) afirma que foi a partir da influência de outros ritmos que surgiu a distinção entre música caipira e música sertaneja:

Foi somente nos anos 1940 que o termo ‘música sertaneja’ começou a ser usado com mais frequência, rivalizando assim com a ‘música caipira’, pois o gênero já dominava 40% do mercado fonográfico. A criação dessa expressão, ‘música sertaneja’, é atribuída ao cantor e compositor Diogo Mulera (1918-1967), conhecido como Palmeira, que era também diretor da gravadora Chantecler. Ele dizia que as duplas que gravavam tangos, rancheiras e boleros não cantavam mais música caipira, e sim música sertaneja (ANTUNES, 2012, p.39).

Como se vê, para os puristas, já na década de 1940 havia quem distinguísse entre a música sertaneja e a música caipira. Desse modo, não só Cascatinha e Inhana, mas também Tonico e Tinoco e outros nomes que hoje são apontados como legítimos caipiras foram tomados como modernizadores em seu tempo e, por isso, chamados de cantores sertanejos, pois segundo os argumentos dos tradicionais eles negligenciavam a pureza ideal atribuída ao estilo caipira. Já nessa época uma ideia de linearidade na música sertaneja era discutível, mas ela ainda é buscada pelo **Bem Sertanejo**.

Sobre a delimitação do que é a música caipira para o **Bem Sertanejo** é válido prestar

atenção às falas sobre Tonico e Tinoco durante a série. A respeito deles Chitãozinho afirma: “eles pertenceram ao início da história da música sertaneja no Brasil” (BEM SERTANEJO, 27/07/2014). Essa afirmação surge de um questionamento de Teló sobre o fato deles terem vindo antes ou depois de Jacó e Jacozinho, dupla que os irmãos paranaenses disseram ser fãs desde a infância. Chitãozinho também explicou que Tonico e Tinoco foram a primeira dupla que surgiu com o timbre alto, registrando mais uma mudança na música sertaneja. A partir daí outras duplas iriam copiar o estilo anasalado de cantar inaugurado por eles.

Por meio de uma imagem de arquivo cedida pela TV Cultura, Tinoco relata que o estilo de cantar que eles inauguraram foi um problema no estúdio. Durante a primeira gravação nesse ambiente, eles estouraram os microfones quando empostaram o agudo e por isso foram expulsos. Contudo, o problema foi resolvido e conforme argumentou Teló na sequência: “Tonico e Tinoco, foi a dupla que abriu a porteira do Brasil pra música de raiz que já era muito forte, mas ela só tocava no interior, e esses caras são referência até hoje” (BEM SERTANEJO, 27/07/2014).

A dupla também foi lembrada durante o episódio gravado com Victor e Léo e Fernando e Sorocaba. Os mineiros disseram que a canção preferida do avô, o grande incentivador deles era ‘Chico Mineiro’ e Tadeu Schmidt completou: “Chico mineiro foi a canção que apresentou Tonico e Tinoco ao Brasil em 1946, e se tornou um dos principais clássicos da música sertaneja” (BEM SERTANEJO, 19/10/2014). Diante dessa informação dada por Tadeu Schmidt e retomando as falas de Chitãozinho e de Michel Teló sobre Tonico e Tinoco, é possível perceber a existência de uma ambiguidade na definição destes como caipira, sertanejo ou raiz. Observando com mais atenção compreende-se que esses termos são tomados pelo **Bem Sertanejo** como sinônimos. No entanto, ainda que eles sejam utilizados com sentidos equivalentes a música caipira estaria associada a um primeiro momento da música sertaneja. A série não chama Victor e Léo de caipiras, ainda que eles demonstrem uma proximidade com a cultura rural e regravem as canções caipiras. O mesmo acontece com Paula Fernandes e Daniel, por exemplo.

As referências à música caipira na série estão, geralmente, associadas à artistas que fizeram sucesso durante o período que vai desde a primeira gravação desta em disco até meados da década de 1970. Assim há menções sobre Mariano e Caçula, Tonico e Tinoco, Raul Torres e Florêncio, Zé Fortuna e Pitangueira, As Galvão, Inezita Barroso, Cascatinha e Inhana, Luizinho, Limeira e Zezinho, Belmonte e Amaraí, Jacó e Jacozinho e Tião Carreiro e Pardinho. O trabalho dos compositores dessa época também é lembrado e durante a série são citados os nomes de Mário Zan, Zé Fortuna, Raul Torres, Goiás e Teddy Vieira. Cada uma dessas pessoas

colocou seu nome na história da música sertaneja deixando de herança para o gênero canções que foram consagradas e mudanças que são essenciais para a adaptação da música sertaneja às transformações da própria sociedade. Algumas dessas mudanças são lembradas pelo **Bem Sertanejo** e testemunham sobre os processos de midiatização, industrialização, massificação, hibridação do gênero.

Mariano e Caçula, por exemplo, entraram para a história como a primeira dupla sertaneja a gravar a moda de viola em disco; Raul Torres com as composições de clássicos como ‘Cabocla Tereza’ - que escreveu ao lado de João Pacífico, que para fomentar a mágoa de Nepomuceno (1999) não foi citado durante a série-; Tonico e Tinoco propiciando que a música caipira se nacionalizasse e incorporando ao gênero a utilização das vozes agudas; Cascatinha e Inhana popularizando a importação de ritmos estrangeiros que havia começado com Mário Zan com a canção ‘Chalana’; Tião Carreiro inventando um novo ritmo para o gênero; Luizinho e Teddy Vieira com a composição de ‘O menino da porteira’; e assim por diante.

Sobre Zé Fortuna, Daniel o recordou como uma pessoa importante para sua própria vida musical. Daniel, Teló e Rick interpretam ‘Avenida Boiadeira’, uma das composições de Fortuna, e na sequência o apresentador da série explicou que ele “também fez carreira como cantor, foram mais de vinte e cinco anos ao lado do irmão dele Pitangueira. Mas, foi como compositor que o Zé Fortuna marcou nome na história da nossa música sertaneja” (BEM SERTANEJO, 03/08/2014). Essa fala é coberta por uma imagem de arquivo que mostra Zé Fortuna ao lado do parceiro de dupla cantando a canção ‘Folha seca’ no programa Som Brasil em agosto de 1981.

Ainda sobre Zé Fortuna, Tadeu Schmidt complementa que ele compôs clássicos como o ‘Ipê Florido’ e versões de ‘Meu primeiro amor’ e ‘Índia’. Quando Tadeu fala sobre ‘Ipê Florido’ o que entra cobrindo o *off* é um trecho do DVD de ‘João Neto e Frederico - Só modão’ gravado pela Som Livre em 2012. No caso de ‘Meu primeiro amor’ as cenas foram retiradas do DVD ‘Bruno e Marrone acústico – 2001’ gravado pela BGM. Apresentar esses clássicos sertanejos sendo cantados em versões repaginadas nas vozes de cantores atuais ajuda a construir a ideia de continuidade e tradição defendida pela série. Essas versões marcaram, especialmente a origem do sertanejo universitário (ALONSO, 2015a; ANTUNES, 2012. COSTA, 2015), mas em nenhum dos episódios a série explica sobre essa característica.

Goiá, outro compositor citado por Daniel, escreveu ao lado de Belmonte a canção ‘Saudade da minha terra’. Ela foi gravada por Belmonte e Amaraí em 1966 e se tornou um clássico da música sertaneja. Chitãozinho e Xororó comentam que não conheciam a dupla antes de mudarem para São Paulo, mas que quando ouviram ficaram fãs e passaram a admirá-los.

Vale destacar que Tadeu Schmidt (2014) traz a informação de que o único contato de Chitãozinho e Xororó quando criança com os cantores de sucesso na época era pelo rádio, fala que destaca a importância do veículo para a época. Sobre a música, Teló comenta que “O Belmonte e Amaraí, lançaram logo de cara no primeiro LP deles esse grande sucesso que consagrou a dupla. É uma música que foi conquistando cada vez mais importância conforme ela ia sendo regravaada pela galera, até alcançar esse status que ela tem hoje, grande hino da nossa música sertaneja” (BEM SERTANEJO, 27/07/2014), justificando também o fato dela ter sido escolhida para ser a trilha sonora da série.

Vale lembrar que um cantor que a série associa à música caipira, mas que não pertencia a esse período inicial da música sertaneja é Almir Sater. Ele despontou no gênero a partir de 1981, cantando músicas com temática rural e defendendo essa ligação com o campo e um estilo mais intelectualizado de tocar e cantar inspirado no movimento da MPB. Entretanto, sua fala contradiz com a ideia de que ele é caipira como sua inspiração: “A minha música não bate como bate a do Tião, entendeu? eles falam que acham a minha música difícil e não é. Minha música é influência diferente, não é música caipira não sei tocar pagode, acho lindo o pagode eu nunca soube tocar, eu nunca soube tocar o que o Tião Carreiro tocava” (BEM SERTANEJO, 17/08/2014).

Embora o episódio explore a carreira de Almir Sater, um personagem que recebe destaque durante as falas de Almir, Teló e Jads e Jadson é Tião Carreiro, o violeiro que inaugurou o Pagode de viola. Conforme explicou Renata Vasconcellos, a música de Tião “[...] não tem nada a ver com Samba, pagode de viola foi o estilo de tocar viola caipira que Tião Carreiro criou no final dos anos 50” (BEM SERTANEJO, 17/08/2014). Tião é considerado atualmente um representante da música caipira, mas também era inovador a seu tempo. Na série ele também é lembrado por Paula Fernandes que fez uma releitura de ‘Amargurado’ uma de suas canções e por Bruno (da dupla com Marrone) que o declarou como sua fonte de inspiração.

5.3.3.2 *De ‘Fio de cabelo’ para o mundo sem abandonar as raízes*

Em um período intermediário do que a série considera música caipira e a música sertaneja romântica estão principalmente Sérgio Reis e Milionário e José Rico. O primeiro vindo da Jovem Guarda se destaca na música sertaneja a partir de 1973 quando regrava a canção ‘O menino da porteira’ uma das composições de Teddy Vieira e Luizinho. Milionário e José Rico seguindo as influências de Léo Canhoto e Robertinho e dialogando com o que Sérgio Reis também propôs à música sertaneja reforça no gênero a mistura com vários ritmos estrangeiros

e com o estilo country americano não apenas para suas canções, mas também para toda indumentária.

Durante a série *Milionário* e José Rico são convidados a contar sobre o período no qual o sertanejo tinha como principal palco os picadeiros dos circos. Conforme destacou Teló, eles vivenciaram essa condição por mais de 17 anos. Já Sérgio Reis, apresentado por Teló como um exemplo para música sertaneja e visto atualmente como um símbolo da tradição, além de falar sobre sua história comenta sobre um período em que era comum as pessoas gravarem canções em inglês e usarem codinomes estrangeiros para conseguir se destacar no mercado. Ambos os relatos revelam um tempo de grande mudança para música sertaneja. As influências musicais que eles trouxeram para o gênero ajudaram a aproximar a música sertaneja do público jovem.

Chitãozinho e Xororó completaram essa aproximação. Eles representam uma mudança drástica na forma como a música sertaneja era vivenciada tanto para com o público como pela relação que ela estabelecia com as gravadoras e com a mídia. ‘Fio de cabelo’ como já foi destacado, se tornou um divisor de águas marcando o início da profissionalização e mediatização da música sertaneja que levaria ao *boom* dos anos 1990 e este conseqüentemente ao momento atual de hegemonia do gênero no mercado. Entretanto eles foram muito criticados e apontados como deturpadores da verdadeira música sertaneja⁶⁴. Durante o episódio, falando sobre o sucesso de ‘Fio de cabelo’ há um diálogo que aborda uma dessas críticas:

TADEU SCHIMIDT: Nem todo mundo gostou, Flávio Cavalcante um dos maiores apresentadores da TV brasileira disse na época que ‘Fio de cabelo’ era uma porcaria de música.

CHITÃOZINHO: Aí quando ele pegou o nosso LP assim e mostrou (mostra com as mãos como a pessoa fez), isso aqui é uma droga, isso “tá” estragando o som da música brasileira e “pá” (faz um gesto como se quebrasse o LP).

XORORÓ: E eu andava armado naquela época. Olha o perigo (risos).

MICHEL: “Cê” tava armado? Mas porque “cê” andava armado cara?

XORORÓ: Porque no tamanho eu era “mei” bobo, acho que... devido ao tamanho tinha que me proteger né?! Bobagem.

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

MARCIANO: Aí começou as televisões aderir, “as rádio” tocava em horário nobre.

XORORÓ: O sucesso da música sertaneja quando se vendia 100 mil cópias, ou disco de ouro, já era um baita sucesso... ‘Fio de Cabelo’ vendeu 1 milhão e meio em um ano. Então o público aumentou a gente começou a fazer show

⁶⁴ Ver capítulo 3. (Para Nepomuceno (1999) o sucesso da canção romântica de Chitãozinho e Xororó também estabeleceu uma verdadeira guerra entre tradicionalistas e modernistas: “As baladas e rancheiras com roupagem *pop* cantadas em terças por Chitãozinho e Xororó criaram um abismo intransponível entre os dois mundos [...] foi nessa época que os puristas inventaram adjetivos pouco amigáveis para defini-los, como *sertanejos*”. (NEPOMUCENO, 1999, p.198). Contudo, ignorando as críticas e focados na carreira, sem preconceitos para com outros ritmos, gêneros e influências estrangeiras, Chitãozinho e Xororó passaram a investir em tecnologias, em equipamentos, em equipe, transformando as infraestruturas destinadas aos artistas sertanejos).

pra 50/100 mil pessoas.

MICHEL: É um absurdo né...

TADEU SCHMIDT: Os irmãos começaram a investir na infraestrutura dos shows.

MICHEL: Eles foram os caras que deram o ponta pé inicial lá nos anos 80, pra gente chegar no padrão de show sertanejo que a gente tem hoje. (BEM SERTANEJO, 27/07/2014).

Diante desse diálogo é possível perceber como a série trata os conflitos. Ela os apresenta, mas não os problematiza, deixando-os de lado como se não representassem também parte importante da história. No caso específico dessa crítica à Chitãozinho e Xororó feita por Flávio Cavalcante, mas que era compartilhada por outras pessoas, que como argumentou Nepomuceno (1999), passaram a chamar esses então novos sertanejos de ‘sertanejos’, ela é demonstrada na série como um exemplo de obstáculo que foi superado. A fala de Renata Vasconcellos é prova disso. Um outro aspecto que chama atenção nesse trecho é a fala de Chitãozinho sobre andar armado. Os cantores costumam evitar esse tipo de situação controversa e esse pode ser um dos motivos para que esse seja o único episódio que não está disponível para visualização na página do **Bem Sertanejo** no Globo play⁶⁵.

Como disse Marciano no trecho citado anteriormente, os veículos de comunicação passaram a aderir Chitãozinho e Xororó, que, por sua vez, abriram as portas para outros cantores seguirem o mesmo estilo deles. A série dá ênfase a Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano, e João Paulo e Daniel, mas vários outros artistas estavam envolvidos no *boom* da música sertaneja durante os anos 1990, inclusive Chrystian e Ralf que começaram a carreira na música sertaneja em 1983. Jorge e Mateus ajudam a defini-los como representantes do sertanejo romântico:

MATEUS: Vou citar três assim, que eu acho que até que tem a ver com o nosso som né, nossa forma de cantar, que é João Paulo e Daniel, Chrystian e Ralf...

MICHEL TELÓ: Chrystian e Ralf a gente escutou muito.

JORGE: Muita moda boa.

MICHEL TELÓ: Eu também acho que uma das duplas que eu mais ouvi foi Chrystian e Ralf.

MATEUS: E Leonardo né cara. [...]

JORGE: O sertanejo que eu escutei durante a minha infância inteira é esse sertanejo romântico né. É o Zezé, é o Leandro e Leonardo, é o João Paulo e Daniel. Então eu não consigo fazer letra fora disso primeiro (BEM SERTANEJO, 20/07/2014).

⁶⁵Há uma página com dedicada aos episódios do Bem Sertanejo no Globo Play, disponível em: <https://globoplay.globo.com/bem-sertanejo/p/10115/>

Como se vê ambos se sentem influenciados pelos cantores dos anos 1990. E essa é uma característica inicial do sertanejo universitário. O estilo é marcado em seu início por regravações de clássicos da música sertaneja, muitos deles desse período da música romântica, de acordo com Piunti (FERNANDO..., 2017). Em entrevista no programa *Conversa com Bial* e 2017, Piunti comentou a respeito dizendo que os representantes da vertente universitária cresceram ouvindo Zezé, Leonardo, Chitãozinho, Trio Parada Dura (como é verificável ao longo da série) em um momento que os veículos midiáticos estavam voltados para outros gêneros musicais em especial o rock nacional. Isso fez com que por detrás dos holofotes surgisse o sertanejo universitário e a Indústria Cultural precisou correr atrás deles.

Isso, essa galera que nasceu nos anos 1980. No caso nós aqui nascemos nos anos 1980⁶⁶. Fomos criados a base do ‘Amigos’ aqui da Globo. Chitãozinho e Xororó, Zezé di Camargo e Luciano, Leandro e Leonardo influencia... O jovem tinha a influência da MTV com coisas gringas, mas a grande parcela ouvia esses caras. Ouviam Zezé e Luciano, Rick e Renner, Gian e Giovani... E quando a gente chega na faculdade nos anos 2000, quando ele pega um violão pra tocar ele não tocava um rock dos anos 1980, ele tocava um Trio Parada Dura. E isso não foi local. Não foi só no Paraná em Londrina. Tinha lá em Londrina, tinha no Paraná, aí tinha em Goiás, tinha em Mato Grosso do Sul, Mato Grosso (FERNANDO..., 2017).

Como pode ser verificado, existe uma formação histórica por trás da origem do sucesso do sertanejo universitário. Suas raízes estavam no sertanejo romântico, mas também nas músicas hoje tidas como caipiras, pois, como argumentou Alonso (2015a), para esses novos cantores não era mais vergonhoso se dizer caipira.

Chitãozinho e Xororó, Zezé di Camargo e Luciano, Leandro e Leonardo, entre outros nomes dessa época, embora tivessem surgido na música sertaneja rompendo bruscamente com o estilo tradicional caipira, depois de consolidados reconstruíram essa ponte. Alonso (2015a) argumentou que após o *boom* dos anos 1990, quando o gênero alcançou sucesso e ficou mais popular, os representantes do sertanejo romântico puderam recontar suas histórias. Já consagrados eles puderam se autodeclarar herdeiros de uma tradição na música sertaneja e, assim, eles, que lutaram para modernizar o gênero, passaram por um processo que Alonso (2015a) denominou de “recaipirização”:

Diante da louvação da tradição, a história da música sertaneja foi criando novas raízes. Raízes que aparentemente eram sólidas, mas que na verdade só tinham sido resgatadas havia pouco tempo. As gerações que antes eram modernas viraram “de raiz”. Nos anos 1980 já se usava o termo “sertanejo de

⁶⁶ ‘Nós’ significa Piunti, Fernando e Sorocaba os participantes da *Conversa com Bial* daquele dia.

raiz” para se referir às duplas modernas das décadas anteriores que, diante do trem da história, se transformava em tradição. Nos anos 2000 esse processo de transformar todo o passado em “raiz” formatou uma história simplista, sem atritos, linear. Não obstante forjou uma identidade comum, um passado e um presente comuns, além de uma proposta de futuro para os sertanejos. E o termo “sertanejo raiz” para designar duplas modernas do passado era vivido como se não fosse em si paradoxal (ALONSO, 2015a, p.431).

Nesta pesquisa, entendeu-se que o **Bem Sertanejo** pode ser compreendido como um novo veículo de formatação linear da história da música sertaneja. Por meio da realização da leitura flutuante e ao longo das etapas de análise, verificou-se a existência de uma tentativa por parte da série de apresentar a história da música sertaneja como uma trajetória linear, contínua, fluída.

Os cantores mais recentes são mostrados como apreciadores dos anteriores e os tradicionais elogiam características dos nomes atuais. Assim, os conflitos geracionais/culturais que marcaram as transições da música sertaneja foram omitidos e silenciados de maneira que ajudam a promover uma ideia de continuidade e tradicionalidade na música sertaneja. Um caso emblemático da omissão de conflitos é a linearidade com a qual se apresenta o sertanejo o universitário. Embora ele seja a vertente mais popular da música sertaneja, foi alvo de muitas críticas até mesmo pelos nomes que haviam rompido com preconceitos e barreiras na década anterior. Parte das críticas foram associadas ao próprio nome que a vertente adquiriu ‘sertanejo universitário’, mas também e principalmente as mudanças que ele trazia (ALONSO, 2015a).

De acordo com o que expuseram João Bosco e Vinícius no primeiro episódio do **Bem Sertanejo**, o sertanejo universitário recebeu esse nome porque, ao menos inicialmente, seu principal público consumidor seriam os universitários. Contudo, como já foi apontado neste trabalho a realidade atualmente é outra. Diante da consolidação do gênero essa nomenclatura foi perdendo seu sentido, já que o público consumidor dessa vertente foi ampliado para diversas faixas etárias e classes sociais, incluindo pessoas que não ouviam música sertaneja. Essa é uma mudança destacada por Mateus (da dupla com Jorge). Falando sobre a inspiração que tiveram em João Bosco e Vinicius para a gravação do primeiro CD ele afirma que “Aquele som puxou muita gente que não escutava sertanejo pro sertanejo” (BEM SERTANEJO, 20/07/2014). Nessa mesma direção, Jorge comentou sobre a origem da dupla e apontou ela se deu ‘num momento em que a música sertaneja começou a dar uma mudada, que começou a ter música sertaneja na balada’ (BEM SERTANEJO, 20/07/2014).

O sertanejo universitário também esteve associado a regravação de antigos sucessos do gênero, com versões de sucessos que foram regravados com uma melodia repaginada e um ritmo mais dançante. Isso incomodou vários dos antigos cantores do gênero que se sentiam

plagiados e lançaram comentários pouco favoráveis aos novos sertanejos e o sufixo ‘universitário’ serviu como motivação para diversas críticas. Zezé di Camargo e Luciano, por exemplo, foram publicamente contra o movimento no seu início. Em entrevista à jornalista Lígia Nogueira (2008), Luciano (da dupla Zezé di Camargo e Luciano) criticou o sertanejo universitário dizendo: “Você vê um monte de cover de Zezé di Camargo e 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”.

Em outra oportunidade Zezé di Camargo, que já havia chamado a vertente de “mentira marqueteira”⁶⁷, manteve o tom de crítica do irmão afirmando:

Vejo que não mudou nada. No fundo, criaram-se rótulos para justificar novas safras de cantores. O que eles fazem, nós já fazemos há tempos, que é tocar mais acelerado, com um "pitizinho" de guitarra a mais. E ainda por cima o sucesso deles é em cima de regravações de músicas nossas, na maioria das vezes. Não dá para contestar o sucesso, mas o talento dá. Sertanejo universitário por quê? Tem uns lá que são mais analfabetos que a gente, porque eu sei! (COMPANHARO e ANDRADE, 2010).

Críticas como essas se repetiram nas falas de diversos artistas. Milionário e José Rico comentaram a James Cimino (2013) do UOL que os universitários precisavam se formar, que eles ainda tinham muita coisa a aprender sobre arte e cultura e que precisavam conhecer a origem sertaneja antes de cantá-la. Sérgio Reis que durante o episódio do **Bem Sertanejo** se esquivou da pergunta de Michel Teló sobre qual a diferença entre a música caipira e a música sertaneja afirmando apenas que a distinção entre uma e outra “Tá numa batata doce assada na fogueira e a viola em ‘vorta’ e uma sanfoninha. É tudo nosso!” (BEM SERTANEJO, 09/11/2014). No entanto, o cantor disse à Marília Neves (2015) que “o sertanejo universitário não tem nada de sertanejo. É universitário, mas sertanejo não é. Sou contra só esse título, que não tem nada a ver. Mas se serviu para eles é bom. Eu sou amigo deles todos. Cresceram ouvindo Sérgio Reis”. Durante a série Roberta Miranda se mostrou favorável aos universitários dizendo: “Adoro toda essa garotada, adoro vocês e sempre brinco, falando a verdade, não cobrem deles, falar de amor como eu falo. Vocês falam do amor de uma forma light, uma forma de brincadeira de balada, entendeu?! ” (BEM SERTANEJO, 08/10/2014).

⁶⁷ Segundo Mariana Tramontina (2009) em reportagem para o UOL Música, Zezé teria feito esse comentário em uma coletiva de imprensa no lançamento do CD/DVD “Duas horas de sucesso – Ao vivo” em São Paulo. Veja a reportagem completa em: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2009/07/17/zeze-di-camargo-diz-que-e-contra-mentira-marqueteira-da-musica-sertaneja-universitaria.htm>;

Essas falas ajudam a perceber que a ideia de continuidade entre os representantes do sertanejo apresentada pelo **Bem Sertanejo** não é exatamente tão linear como aparenta. Na série, cantores das diferentes gerações aparecem juntos, dialogam entre si, e manifestam apreço pelo trabalho um do outro. Pode até ser que, atualmente, alguns deles tenham repensado seus posicionamentos, mas o fato de que a série não comenta sequer a existência desses conflitos pode ser entendido como uma forma de silenciar a existência destes e naturalizar o processo, além de ser uma maneira de amenizar as tensões e causar ainda mais empatia no público.

A mesma coisa aconteceu com a transição entre o sertanejo de raiz (aqui considerado até meados do lançamento de 'Fio de Cabelo') e o sertanejo romântico. Na série as mudanças foram naturalizadas como parte do processo, o que não é necessariamente um problema, contudo o fato de não falar sobre os conflitos que envolvem as mudanças da música sertaneja impede a compreensão dos aspectos que elas envolvem e as razões para as suas ressignificações.

Zezé di Camargo, como foi visto, foi um crítico ferrenho do sertanejo universitário, mas atualmente ele não expõe as opiniões contrárias aos representantes dessa vertente apresentando-se inclusive ao lado deles. O que fez ele mudar de opinião? Seria o sucesso que a vertente está trazendo para eles? Seriam os benefícios ou cantores que se mostravam contrários apenas passaram por cima dessas diferenças? Uma outra pesquisa sobre o assunto seria necessária para o aprofundamento no tema e solução das causas, mas pode-se confirmar que, por meio desta análise, a série nega um esclarecimento sobre esses conflitos ao público quando os omite. Infere-se que por prezar exatamente pela questão da empatia, tradicionalidade e querer mostrar todos os representantes numa evolução contínua e não com diversas rupturas paradigmáticas que por sua vez, trouxeram embates e até rixas dentro do gênero, do mercado e até entre o público ouvinte, a série decide silenciar os confrontos.

Todavia, esses silêncios também podem ser, em alguma medida, consequências da disponibilidade de tempo que é oferecido para a exibição da série no *Fantástico*, bem como da própria dinâmica do formato revista eletrônica, que é essencialmente dinâmica em sua pretensão de aliar jornalismo e entretenimento em um mesmo produto. Logo, há a necessidade de fazer escolhas quanto ao material que iria ao ar, assim, conteúdos e menções a momentos importantes podem ter ficado de fora. Todavia, isso também é uma escolha a cerca da história que se pretende contar e de como a série deseja que ela seja compreendida.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como a história da música sertaneja é contada atualmente? Essa é a pergunta que norteou o desenvolvimento desta investigação. Todavia ela veio acrescida do objeto que permitiu essa análise: a série **Bem Sertanejo**. Assim, a questão central da investigação configurou-se da seguinte maneira: Como a história da música sertaneja é contada atualmente a partir da série **Bem Sertanejo**? A hipótese inicial era de que a maneira como a série apresentava os cantores, seus relatos de vida, as imagens de arquivo, os cenários, as informações sobre popularidade e delimitações do gênero tudo costurado pela edição, pudesse construir sentidos sobre o que é a música sertaneja na contemporaneidade.

De fato, ao longo da análise foi possível identificar que vários sentidos foram atribuídos ao gênero e seus representantes. Os principais envolviam a ideia de que a música sertaneja possui uma trajetória linear sem conflitos entre os cantores e suas vertentes. Durante a série não se fala, em nenhum momento, das disputas internas do gênero acerca das críticas que cada onda modernizadora sofria por parte dos que já haviam se consagrado. Como foi destacado posicionamentos mais radicais como o de Inezita Barroso e Zezé di Camargo foram silenciados em prol de uma ideia de continuidade. Esta, por sua vez, foi reforçada pelos encontros amigáveis promovidos pela série unindo gerações diferentes desse estilo musical.

Esse sentido de continuidade era reforçado por um ideal de vínculo com a tradição bastante difundido pela série. Vínculo que se observava de maneira mais evidente em alguns cantores que vendem a imagem de proximidade com o ambiente do campo, com os interiores e sua situação cotidiana mais bucólica, como é o caso de Paula Fernandes, Almir Sater, Victor e Léo e Daniel. Esses quatro artistas apresentam-se, durante a série, mais ligados as tradições familiares e ao ambiente onde supostamente cresceram. Contudo, o sentido de tradição não deixa de estar presente nos modernizadores. Leonardo que surgiu no mundo sertanejo ao lado do irmão, rompendo com o passado por meio da estética musical e do estilo como se apresentavam, disse durante a série que estava cansado de saber daquelas coisas da roça, que não queria saber de raiz. Logo, estava distante da vontade de manter a tradição, tão celebrada por Inezita Barroso, por exemplo. Entretanto, seu vínculo com as origens fica em evidência na série quando ele leva Teló em um *tour* pelos lugares que fazem parte da história de seu passado.

Vale destacar, porém que embora ao longo da série exista a ideia de vínculo, proximidade com a tradição, não faz parte do conteúdo dela propostas de manutenção desta no sentido de uma suposta pureza como desejavam os autores tradicionais. A tradição é percebida como um vínculo com os costumes, com o passado, com o familiar. Ela é difundida pela série

como algo inerente aos modos de vidas dos cantores sertanejos e conversa amigavelmente com os elementos da modernidade tal como propuseram Martín-Barbero (1997) e García-Canclini (2011) quando argumentaram que no contexto cultural da América Latina tradição e modernidade, rural e urbano, popular e massivo se misturam intimamente.

A ideia da tradição rural é usada também como elemento de mediação, já que a maior parte dos brasileiros vivem no interior do país e grande parte deles, como defendeu César Menotti durante o sexto episódio da série, tem algum vínculo com esse ambiente nem que seja por intermédio de um pai, avô, tio. Nesse sentido, a ideia do êxodo rural e da migração, realizadas por Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, Zezé Di Camargo se constrói nos depoimentos dos cantores como um lugar de reconhecimento. Quantos brasileiros não largaram tudo para trás e seguiram para a cidade grande em busca de um sonho? Logo, as dificuldades das trajetórias dos cantores apresentadas ao longo da série também podem dialogar com as do público de maneira que depoimentos como os de Almir Sater no quinto episódio dizendo “E tudo que a gente faz na vida é fruto de um pouco de sonho. Se uma criança não sonha ela não vai muito longe. Então a gente tem que fazer as pessoas sonhar” (BEM SERTANEJO, 17/08/2014) tem uma relação com a proposta de Sobrinho (2011) de ter no *Fantástico* um espaço de divulgação da esperança. O público pode olhar para os cantores apresentados no vídeo e pode percebê-los como exemplos de que os sonhos são possíveis, alcançáveis.

Entretanto, ainda que os cantores discorram sobre momentos de dificuldades, todos eles vivem atualmente uma situação financeira cômoda, conforme é possível perceber por meio das locações utilizadas como cenário pela série. A vida econômica desses artistas pode ser um fator de admiração por parte do público no sentido de que estes podem desejar alcançá-la, contudo, a maior parte do público consumidor do gênero é a classe média e esta dificilmente poderá viver com as mesmas regalias que vivem os cantores sertanejos. Assim a elite e o pobre são articulados na série por meio do objetivo de vida. Ser bem-sucedido foi o objetivo de Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano, Gustavo Lima, Luan Santana, Jorge e Mateus, todos eles sonharam com o modo de vida que conquistaram na música sertaneja. Logo, vende-se a ideia de que se eles conseguiram você também pode’.

Ao longo dos doze episódios que formaram o *corpus* de análise, foi possível observar também que a música sertaneja foi apresentada pela série como uma música popular brasileira. Esse popular veio da popularidade que o gênero e seus representantes possuem no cenário cultural, quase sempre reforçados, durante a série, pelos dados sobre venda de discos, cachê de shows e imagens de arquivo com cenas de espetáculos dos cantores sertanejos lotados. Essa

popularidade esteve assim associada ao sucesso que por sua vez é fruto do amplo consumo cultural que o gênero alcançou.

Desse modo o sentido de popular divulgado pelo **Bem Sertanejo** condiz com o que é proposto por Martín-Barbero (1997) e García-Canclini (2011). O documentário fala de um popular que é intrínseco ao massivo, pois a produção e o consumo da música sertaneja são massivos. Os números apresentados ao longo da série testemunham a esse respeito. Portanto, infere-se que a história da música sertaneja contada pelo Fantástico constrói o sentido de que as práticas culturais populares podem estar ligadas ao mercado. Na série, a relação entre esses elementos não anula a música sertaneja como uma prática cultural, contrariando o que era argumentado pelos autores tradicionais que tematizaram sobre o gênero. Poder olhar para o consumo como um lugar de cultura é um benefício proveniente da reformulação do entendimento de cultura proposto pelos teóricos dos Estudos Culturais.

O fato dos cantores serem apresentados, pela série em ambientes de seu cotidiano, de contarem suas histórias, lembrarem da família como berço de formação, de se mostrarem supostamente naturais sem maquiagem e roupa de show, contribui para uma relação de reconhecimento. Os depoimentos apresentados pelos cantores por mais específicos que sejam tratam sobre dificuldades vividas por diversos brasileiros, são elementos de mediação. Falam de modos de vida.

Historicamente a série deixa de comentar sobre os programas de rádio do passado, ignoram o posicionamento político dos representantes da música sertaneja em relação a ditadura militar e ao governo Collor, por exemplo. Assunto que é abordado por Alonso (2015a), mas que não é do conhecimento geral. Assim prevalece a ideia de que apenas os representantes do MPB tinham atividade política ativa. A série também não destaca que no começo do século XX a música sertaneja viveu os anos de ouro do rádio. E não se lembrou de personagens como Amácio Mazzaropi que além de ter consagrado a imagem caricata do Jeca Tatu esperto também foi cantor.

Compreende-se que o tempo de exibição é limitado para uma história tão extensa e cheia de detalhes. Assim, o que entra em cena são menções a momentos históricos que a série classificou como importantes de serem lembrados. A gravação do primeiro disco de moda de viola é retratada no depoimento de Caçulinha e ilustrada pelas imagens de arquivo. A menção a Cascatinha e Inhana e a importação da rancheira paraguaia feita por eles que também é ilustrada nas imagens de arquivo, falam sobre os processos de hibridação que marcaram as transformações da música sertaneja com a importação de ritmos estrangeiros. Tônico e Tinoco aparecem na série como os pioneiros da música caipira. O **Bem Sertanejo** também relembra as

contribuições trazidas por Tião Carreiro pelo seu estilo de tocar viola e retrata os tempos do circo como o principal palco da música sertaneja. O cinema também é citado como um elemento que compõe a história da música sertaneja, ainda que não seja explorado com profundidade.

Na sequência há referências a inserção da música sertaneja nas FM'S por meio de 'Fio de Cabelo'. E a descrição histórica segue. Comentando sobre a presença da música sertaneja nas telenovelas com menção a 'Rancho Fundo' em Tieta 1989, mas a série não discorre sobre as razões para que apenas em meados dos anos 1990 uma música sertaneja fosse veiculada em uma telenovela global. Fala-se do 'Amigos', mas silencia-se outros programas que vieram antes dele por serem de outras emissoras. E enfim chega-se no sertanejo universitário. Tudo isso sem ordem cronológica para reforçar a ideia de continuidade, de mistura entre as vertentes.

Logo, ao final da análise, retomando aos objetivos inicialmente propostos verificou-se que a série utiliza de todos os recursos característicos do documentário conforme definiu Nichols (2012), para contar a história do gênero. Reúne representantes do estilo que classifica como importante para contar essa história. Ao longo de cada episódio a série apresenta esses cantores definindo-os: "a voz mais afinada", "o maior cachê", "os pioneiros". Características que testemunham sobre o sucesso de cada um deles. Os depoimentos dos cantores são costurados na edição por informações adicionais dos jornalistas fora de quadro recurso chamado 'Voz de Deus'. Os erros de gravação são mantidos para reforçarem a ideia de naturalidade, de verdade. Os personagens são filmados em ambientes de seu cotidiano.

Os processos de modernização, industrialização, hibridação, midiaticização, são trabalhados no decorrer dos episódios em seus contextos históricos. A referência a importação dos gêneros paraguaios é um exemplo disso. No episódio gravado com Almir Sater mesmo com todo o seu estilo bucólico, supostamente puro diante da ideia de música caipira, entra o assunto das importações de ritmos estrangeiros quando eles comentam sobre a canção 'Chalana'. Ela é um exemplo assim como 'Meu primeiro amor' que também é mencionada durante a série no quarto episódio gravado com Paula Fernandes e Roberta Miranda, ambas representam um processo de hibridação cultural já que para além da mistura de ritmos o que elas revelam é a própria mistura dos modos de vida das pessoas que vivenciam esse encontro da música sertaneja com os outros gêneros fronteiriços.

A ideia de evolução do rádio à internet também testemunha sobre esses processos de modernização do gênero. Durante a série lembra-se de nomes que fizeram sucesso no rádio na década de 1950 como as Irmãs Galvão, comenta sobre Chitãozinho e Xororó terem ajudado a profissionalizar a música sertaneja para que ela pudesse se transformar nessa indústria que é muito forte conforme destacou Teló no episódio gravado com os irmãos paranaenses. A série

retrata também a inserção desse gênero na televisão comentando sobre o ‘Amigos’, por exemplo. E fala sobre a expansão da música sertaneja conquistando espaços em lugares característicos de outros ritmos como Bahia e Rio de Janeiro destacados no primeiro episódio, sobre a lógica da pirataria com a popularização da internet, sobre o Youtube como canal de difusão do sertanejo universitário.

A disposição de todos os dados colhidos na análise, que diante da obra audiovisual é apenas um pequeno recorte de tudo que é passível de análise no **Bem Sertanejo**, pode-se inferir que a série auxilia a explicar a importância do gênero ao reforçar sua presença na TV, ao mostrar que a música sertaneja ganhou espaço no horário nobre da Rede Globo sendo tema de uma série que fala sobre sua história. Ela também ressignifica a música sertaneja ao enfatizar sua popularidade, vendendo sua expansão, destacando que “O Brasil virou o país do sertanejo” (BEM SERTANEJO, 20/07/2014).

Vista como um ritmo representante do povo brasileiro a música sertaneja pôde ser entendida como uma forma de cultura, uma expressão popular que fala sobre o modo de vida do brasileiro, que talvez não seja igual ao modo de vida dos representantes da música sertaneja exibidos na série, mas que tem ligação com a história de luta narrada por eles.

Diante do que foi exposto, o resultado dessa investigação pode servir de base para outros estudos tematizando a música sertaneja. No caso específico da análise da série **Bem Sertanejo** em oportunidades futuras outras categorias de análise podem ser observadas almejando uma continuidade da investigação e as categorias observadas nessa dissertação também podem ser destrinchadas como foco de novas pesquisas. O ângulo de investigação também pode ser direcionado para a recepção em outras oportunidades tendo os resultados aqui obtidos como fonte de dados de comparação, referência, e até mesmo contestação. Logo essa pesquisa ajuda a aprimorar e a dar continuidade no processo de conhecimento que deve ser constantemente atualizado, repensado, refletido.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 169-214.
- AGUNZI, Mariana; AZEVEDO, Victoria. Mulheres quebram barreiras e ganham voz no sertanejo universitário. **Folha de São Paulo**, Shows, 5 maio 2017. Disponível em: <<http://guia.folha.uol.com.br/shows/2017/05/mulheres-quebram-barreiras-e-ganham-voz-no-sertanejo-universitario.shtml?loggedpaywall?loggedpaywall>>. Acesso em: 05 ago. 2017.
- 'AI Se Eu Te Pego' só é sucesso onde as pessoas não são normais, diz crítico britânico. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 13 out. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/10/1168834-ai-se-eu-te-pegso-e-sucesso-onde-as-pessoas-nao-sao-normais-diz-critico-britanico.shtml>>. Acesso em: 28 nov. 2017.
- AIEX, Toni. As 100 músicas mais tocadas nas rádios do Brasil em 2016. Tenho Mais Discos que Amigos. R7, Música, 09 jan. 2017. Disponível em: <<http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2017/01/09/100-musicas-mais-tocadas-radios-brasil-2016/>>. Acesso em: 07/05/2018.
- ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto**: música sertaneja e modernização brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.
- _____. Jeca Total: a invenção do sertanejo urbanizado na academia paulista. In: III SEMINÁRIO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA DA USFCar, 2012, São Carlos. **Anais...** São Carlos: GT1: Cultura, identidades e diferenças; Sessão 1: Estudos Culturais, Identidades e Diferenças, 2012, p. 1-26. Disponível em: <https://iiiseminarioppgsufscar.files.wordpress.com/2012/04/alonso_gustavo.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2017.
- _____. Michel Teló foi assassinado.... **Carta Capital**, Farofafá, 6 jul. 2015b. Disponível em: <<http://farofafa.cartacapital.com.br/2015/07/06/michel-telo-foi-assassinado/>>. Acesso em: 06 jan. 2018.
- _____. O sertão na Televisão: Música Sertaneja e Rede Globo. In: Revista Contemporânea – Dossiê Contemporaneidade. Ano 1, n. 1, 2011. Disponível em: <https://www.academia.edu/31355706/O_sert%C3%A3o_na_televis%C3%A3o_-_a_m%C3%BAsica_sertaneja_e_a_Rede_Globo>. Acesso em: 10 ago, 2017.
- ANTUNES, Edvan. De caipira a universitário: a história de sucesso da música sertaneja. 1. ed. São Paulo: Matrix, 2012.
- ARAÚJO, Paulo César. **Eu não sou cachorro, não**: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Portugal: Edições 70, 2010.
- BARRETO, Rodrigo Ribeiro. **A fabricação do ídolo pop**: a análise textual de videocliques e a construção da imagem de Madonna. 2005. 198 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-

graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005. Disponível em: <[https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/1075/1/Rodrigo Ribeiro Barreto.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/1075/1/Rodrigo_Ribeiro_Barreto.pdf)>. Acesso em: 04 jan. 2018.

BEM sertanejo: Maiara & Maraisa relembram da infância no Tocantins. 2017. **G1**, Fantástico 07 maio 2017. Disponível em: <<http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2017/05/bem-sertanejo-maiara-maraisa-relembra-da-infancia-no-tocantins.html>>. Acesso em: 03 out. 2017.

BOMFIM, Cristiane. 'Ai se eu te pego' dá o mundo a Michel Teló. **Estadão**, Cultura, 30 dez. 2011. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,ai-se-eu-te-pegue-da-o-mundo-a-michel-telo,816798>>. Acesso em: 03 dez. 2017.

BORELLI, Silvia et al. **A deusa ferida**: por que a Globo não é mais a campeã absoluta de audiência. São Paulo: Summus, 2000.

BORGES, Dudu. **CONHEÇA TUDO SOBRE: DUDU BORGES**. [2018]. Disponível em: <<http://www.duduborges.com.br/dudu-borges/>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

BRIGATTI, Gustavo. Dançada no Brasil e na Europa, música de Michel Teló é candidata a hit do verão. **GauchaZH Geral**, 13 dez. 2011. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2011/12/dancada-no-brasil-e-na-europa-musica-de-michel-telo-e-candidata-a-hit-do-verao-3594136.html>>. Acesso em: 29 nov. 2017.

BULLA, Edmar. As lições de marketing de Michel Teló. Administradores, Artigos, Marketing, 3 jan. 2012. Disponível em: <<https://www.administradores.com.br/artigos/marketing/as-licoes-de-marketing-de-michel-telo/60785/>>. Acesso em: 06 fev. 2018.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora**: Música sertaneja e indústria cultural. 1. ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1977.

_____. **O que é música sertaneja**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPANHARO, Carol; ANDRADE, Naiara. Sertanejo universitário: o sertanejo faz escola. **Extra**, TVe Lazer, 2 out. 2010. Disponível em: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/sertanejo-universitario-sertanejo-faz-escola-363067.html>>. Acesso em: 03 jan. 2018.

CANDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito**: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. Disponível em: <http://www.geografia.fflch.usp.br/graduacao/apoio/Apoio/Apoio_Valeria/flg0563/1s2015/ANTONIO_CANDIDO---OS_PARCEIROS_DO_RIO_BONITO.pdf>. Acesso em: ago. 2017.

CARNEIRO, Júlia Dias. Avenida Brasil reflete 'uma classe C que quer se ver'. **BBC Brasil**, 19 out. 2012. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/10/121019_avenidabrasil_jc.shtml>. Acesso em: 03 jan. 2018.

CARVALHO, José Jorge de. Os estudos culturais como movimento de inovações nas humanidades e nas ciências sociais. **Cadernos da Escola de Comunicação**, Paraná, v. 1, n. 4, 2006. Disponível em:

<<http://revistas.unibrasil.com.br/cadernoscomunicacao/index.php/comunicacao/article/view/49>>. Acesso em: ago. 2017.

CARVALHO, Márcia. Coisas da roça: a música sertaneja no cinema brasileiro. In: XXX Congresso de Ciências da Comunicação, 2007, Santos-SP. **Anais...**Santos-SP: NP de Comunicação Audiovisual, INTERCOM, 2007, p.1-10. Disponível em:

<<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0922-1.pdf>>. Acesso: 10 ago. 2007.

CASTRO, Natalia; BRITO, Thais. Reflexo da vida social. **Diário do Nordeste**, Zoeira, 19 maio 2012. Disponível em:

<<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/zoeira/reflexo-da-vida-real-1.459897>>. Acesso em: 05 jan. 2018.

CERVI, Emerson Urizzi. Estudos culturais: de análise subalternas a alternativas teóricas produtivas a explicação de fenômenos sociais brasileiros. **Cadernos da Escola de Comunicação**, Paraná, v. 1, n. 4, 2006. Disponível em:

<<http://revistas.unibrasil.com.br/cadernoscomunicacao/index.php/comunicacao/article/view/50/49>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

CEVASCO, Maria E. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

CHARTIER, Roger. "CULTURA POPULAR": revisitando um conceito historiográfico. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995, p. 179-192. Disponível em:

<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2005/1144>>. Acesso em: ago. 2017.

CIMINO, James. Com 43 anos de carreira, Milionário e José Rico dizem que sertanejo universitário ainda precisa se formar. UOL, Música, 19 mar. 2013. Disponível em: <<https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2013/03/19/com-43-anos-de-carreira-milionario-e-jose-rico-dizem-que-sertanejo-universitario-ainda-precisa-se-formar.htm>>. Acesso em: 18 jan. 2018.

COM ícones do 'feminejo', festival Festeja Brasil bate recorde na Globo. 2017. Notícias da TV. Disponível em: <<http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/audiencias/com-icone-do-feminejo-festival-festeja-brasil-bate-recorde-na-globo--18337?cpid=txt>>. Acesso em: 05 jan. 2018.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

COSTA, Márcio. **A mídia na formação da identidade dos artistas sertanejos de São Luís: uma análise cultural**. 2015, 209 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2015.

CRAVO ALBIN, Ricardo. [n] Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira [n]. Editora Paracatu, Instituto Cultural Cravo Albin, 2012. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/chrystian-e-ralf/dados-artisticos>>. Acesso em: 14 jan, 2018.

CRUZ, Felipe Branco. Entrevista: Inezita Barroso. **Estadão**, Variedades, 2012. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/blogs/jt-variedades/entrevista-inezita-barroso/>>. Acesso em: 03 dez. 2017.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru, Edusc, 2002.

CUNHA, Breno. “Meu quadro aumentava a audiência do Fantástico”, diz Michel Teló sobre o “Bem Sertanejo”. **Terra**, Portal RD1, 21 dez. 2014. Disponível em: <<https://rd1.com.br/meu-quadro-aumentava-a-audiencia-do-fantastico-diz-michel-telo-sobre-o-bem-sertanejo/>>. Acesso em: 31 dez. 2017.

DAS 100 músicas mais tocadas nas rádios em 2015, 74 são sertanejas. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, jan. 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/01/1725567-das-100-musicas-mais-tocadas-nas-radios-em-2015-74-sao-sertanejas.shtml>>. Acesso em: ago. 2017.

DE volta ao sertanejo, Wanessa Camargo revela que vai lançar letra inédita de Zezé: Na redação do GLOBO, cantora falou sobre novo CD e a separação dos pais: 'O filho é quem mais sofre'. **Jornal O Globo**, 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/de-volta-ao-sertanejo-wanessa-camargo-revela-que-vai-lancar-letra-inedita-de-zeze-21094070>>. Acesso em: 09 jan. 2018.

2011, o ano em que Michel Teló desbancou Adele e Lady Gaga. 2016. Baladice, Portal Terra. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/musica/baladice/2011-o-ano-em-que-michel-telo-desbancou-adele-e-lady-gaga,a8ae932db4df39e156c6306acfb61636r6jx5bta.html>>. Acesso em: 06 jan. 2018.

DONEDA, Priscila. 10 passos que fizeram Roberto Carlos ser o Rei: Em 1966, Chacrinha levou um cantor em seu programa e o batizou como o "Rei da Juventude". Esse jovem era Roberto Carlos, que usaria a coroa ao longo da vida, tornando-se a majestade de várias gerações. Conheça os dez passos que o levaram ao posto!. **MdeMulher**, Famosos e TV, 5 nov. 2016. Disponível em: <<https://mdemulher.abril.com.br/famosos-e-tv/10-passos-que-fizeram-roberto-carlos-ser-o-rei/>>. Acesso em: mar. 2018.

ECAD – Escritório Central de Arrecadação e Distribuição. Rankings; [2018]. (online). Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/pt/eu-facomusica/Ranking/SitePages/ranking.aspx>>. Acesso em: jan. 2018.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais**: uma versão latino-americana (*On-line*). Belo Horizonte: Autêntica, 2010. Disponível em: <<https://identidadesculturais.files.wordpress.com/2011/05/cartografias-dos-estudos-culturais-uma-versao-latino-americana.pdf>>. Acesso em: ago. 2017.

_____. Quando a recepção já não alcança: os sentidos circulam entre a produção e a recepção. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, E-compós, Brasília, v. 12, n. 1, jan./abr. 2009. Disponível em:

<<http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/348/318>>. Acesso em: ago. 2017.

FALCHETI, Fabrício. "Festeja Brasil" bate recorde de audiência superando edições passadas com grande vantagem. **Site Na Telinha**, 2017. Disponível em: <<https://natelinha.uol.com.br/noticias/2017/12/21/festeja-brasil-bate-recorde-de-audiencia-superando-edicoes-passadas-com-grande-vantagem-113004.php>>. Acesso em: 05 jan. 2018.

FANTÁSTICO tem a pior audiência dos últimos anos. **Observatório da Televisão**, abr. 2014. Disponível em: <<https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/audiencia-da-tv/2014/04/fantastico-tem-pior-audiencia-dos-ultimos-anos>>. Acesso em: 02 jan. 2018.

FERNANDES, Arthur. Esporte impulsiona hit do “ai, se eu te pego”. **Jornal Correio de Uberlândia**, 2012. Disponível em: <<http://www.correiodeuberlandia.com.br/esportes/esporte-impulsiona-hit-do-ai-se-eu-te-pego/>>. Acesso em: 29 dez. 2017.

FERNANDO e Sorocaba analisam o cenário da música. **GSHOW**, Conversa com Bial, 2017. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/programas/conversa-com-bial/episodio/2017/07/27/fernando-e-sorocaba-analisam-o-cenario-da-musica.html>>. Acesso em: 02 jan. 2018.

'FESTEJA Brasil': 8 motivos para não perder o especial de fim de ano. 8 motivos para não perder o especial de fim de ano. **Gshow**, 2017. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/Musica/Festeja-Brasil/noticia/festeja-brasil-8-motivos-para-nao-perder-o-especial-de-fim-de-ano.ghtml>>. Acesso em: 06 fev. 2018.

FIM de ano na Globo começa neste domingo, dia 14; confira calendário. **Globo**, Fim de Ano, 8 dez. 2014. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/fim-de-ano/noticia/2014/12/fim-de-ano-na-globo-comeca-neste-domingo-dia-14-confira-calendario.html>>. Acesso em: 06 fev. 2018.

FISCHER, Neuber. Novo Fantástico abusa da tecnologia e peca no conteúdo. 2014. **Observatório da Televisão**, 28 abr. 2014. Disponível em: <<https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/critica-de-tv/2014/04/novo-fantastico-abusa-da-tecnologia-e-peca-conteudo>>. Acesso em: 02 jan. 2018.

FRANÇA, Vera; VIEIRA, Vanrochris. Sertanejo universitário: expressão e valores de jovens urbanos no Brasil contemporâneo. **Contemporânea – Comunicação e Cultura**. v. 13, n. 1, jan./abr. 2015. p. 106-122.

FREIRES, Luan Flavio. Dudu Borges, o “cara” por trás dos maiores sucessos sertanejos do país: O produtor musical, de 32 anos, fez de seu estúdio na Aclimação uma fábrica de hits. 2015. **Veja**, Veja São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/cidades/dudu-borges-produtor-sertanejo/>>. Acesso em: 22 dez. 2017.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar Narrativas**. São Paulo: Ática, 1997.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

_____. **Culturas híbridas:** Estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. 5. reimp. - São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2011.

_____. Ni Folclórico, ni massivo: Que es lo Popular?. **Revista Dialogos de la Comunicación**, Lima, n. 17, 1997. Disponível em: <<http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/17-revista-dialogos-ni-folklorico-ni-masivo.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

GLOBO Rural conta a história da música sertaneja. **CULTURA CAIPIRA BLOG, MÚSICA CAIPIRA**, 10 jan. 2014a. Disponível em: <<http://www.culturacaipira.com/2015/01/10/globo-rural-counta-a-historia-da-musica-sertaneja/>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

GLOBO transmite o maior festival sertanejo do país: o Villa Mix. o Villa Mix. 2014b. GSHOW, Especiais Fim de Ano, Sintonize Festival Vila Mix, 22 nov. 2013. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/programas/especiais-fim-de-ano/Sintonize-Festival-Villa-Mix/noticia/2013/11/globo-transmite-o-maior-festival-sertanejo-do-pais-o-villa-mix.html>>. Acesso em: 25 nov. 2017.

GOMES, Augusto. "Ai Se Eu Te Pego", com Michel Teló: a música do ano no Brasil. **Portal IG**, 2011. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/ai-se-eu-te-pegocom-michel-telo-a-musica-do-ano-no-brasil/n1597394066121.html>>. Acesso em: 03 jan. 2018.

GOMES, Itânia Maria Mota; JANOTTI JUNIOR, Jeder (Org.). **Comunicação e estudos culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011.

GRANDE Cuiabá recebe festival com atrações da música sertaneja. **G1**, Mato Grosso, 27 out. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mato-grosso/noticia/2015/10/grande-cuiaba-recebe-festival-com-atracoes-da-musica-sertaneja.html>>. Acesso em: 06 fev. 2018.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição (on-line)**. Rio de Janeiro: Estação das Letras e Cores, 2010. Disponível em: <<https://michaelherschmann.files.wordpress.com/2013/05/indc3bastria-da-mc3basica-em-transic3a7c3a3o.pdf>>. Acesso em: ago. 2017.

HOLZBACH, Ariane Diniz; NERCOLIN, Marildo José. Videoclipe: em tempos de reconfigurações. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINAREM EM CULTURA, 5., 2009, Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA, 2009. p. 1-14. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19312.pdf>>. Acesso em: 05 jan. 2018.

IZEL, Adriana. Michel Teló e André Piunti revisitam história do sertanejo em livro. **Correio Braziliense**, 2 ago. 2015. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/08/02/interna_diversao_arte,492865/michel-telo-e-andre-piunti-revisitam-historia-do-sertanejo-em-livro.shtml>. Acesso em: 31 out. 2017.

JORGE e Mateus vencem a Batalha dos Sertanejos no Fantástico: com mais de 6 milhões de votos, foram eleitos os mais queridos do Brasil. G1, FANTÁSTICO, BEM SERTANEJO, 26 OUT. 2014. Disponível em: < <http://g1.globo.com/fantastico/quadros/bem-sertanejo/noticia/2014/10/jorge-e-mateus-vencem-batalha-dos-sertanejos-no-fantastico.html>>. Acesso em: maio, 2018.

KEMPFER, Ângela. Depois da capa da Época, Michel Teló gera polêmicas seguidas de polêmicas. **Campo Grande News**, 2012. Disponível em: <<https://www.campograndenews.com.br/lado-b/diversao/depois-da-capa-da-epoca-michel-telo-gera-polemica-seguida-de-polemica>>. Acesso em: 29 nov. 2017.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do saber: Manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**. Porto Alegre: Armed; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LUAN Santana, Wesley Safadão e outros nomes da música se reúnem para o 'Show da Virada'. **GSHOW**, Show da Virada, 2017. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/programas/show-da-virada/noticia/luan-santana-wesley-safadao-e-outros-nomes-da-musica-se-reunem-para-o-show-da-virada.ghtml>>. Acesso em: mar, 2018.

LUAN Santana: sertanejo universitário? Nem faculdade eu fiz!. sertanejo universitário? Nem faculdade eu fiz!. **Vírgula**, 16 abr. 2010. Disponível em: <<http://www.virgula.com.br/home/luan-santana-sertanejo-universitario-nem-faculdade-eu-fiz/>>. Acesso em: 01 fev. 2018.

MAGALHÃES, Thiago; SAWAIA, Juliana. Tribos musicais. **Ibope Media**, [2013]. 52 slides, color. IBOPE Media. Disponível em: <http://www.ibope.com.br/pt-br/noticias/Documents/tribos_musicais.pdf>. Acesso em: 29 set. 2017.

MAIA JUNIOR, Humberto et al. Michel Teló: Ai, se eu te pego..... **Época**, dez. 2011. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/vida/noticia/2011/12/michel-telo-ai-se-eu-te-pegando.html>>. Acesso em: 07 dez. 2017.

MARON, Alexandre. Cantada eletrônica. 1999. **Folha de São Paulo**, TV Folha, 23 maio 1999. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv23059914.htm>>. Acesso em: 03 jan. 2018.

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

MARTINS, José. Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. In: **Capitalismo e Tradicionalismo**. São Paulo: Pioneira, 1975.

MATSUKI, Edgard. Saiba o que significa "viral na internet". **EBC**, 28 nov. 2012. Disponível em: <<http://www.ebc.com.br/tecnologia/2012/11/o-que-e-viral>>. Acesso em: 29 dez. 2017.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos Estudos Culturais**. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MEDEIROS, E. V. Narrativa ficcional, empatia e altruísmo. **Revista Letras**, Curitiba, n. 93, p. 226-236, jan./jun. 2016. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/45793/28692>>. Acesso em: mar. 2018.

MEIRELLES, Renato. **Data popular: a nova classe média brasileira**. [201-]. Disponível em: <<https://www2.fenacor.org.br/congresso/18/apresentacoes/desejos-aspiracoes-renato-meirelles.pdf>>. Acesso em: 3 jan. 2018.

MELO, Cristina. O documentário como gênero audiovisual. **Comun. Inf.**, v. 5, n.1/2, p. 23-38, jan./dez. 2002. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/ci/article/viewFile/24168/14059>>. Acesso em: fev. 2018.

MEMÓRIA GLOBO. Memória Globo. **GShow**, 2013. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/>>. Acesso em: mar. 2018.

MICHEL Teló comanda churrasco sertanejo com música, bom papo e carne com tempero especial. **Globo Play**, Programa Fantástico, 28 dez. 2014. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/3859162/>>. Acesso em: 06 fev. 2018.

MINTZ, Sidney W. Comida e antropologia: uma breve revisão. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 16, n. 47, p.31-41, out. 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v16n47/7718.pdf>>. Acesso em: 23 nov. 2017.

MÚSICA SERTANEJA. Bem Sertanejo. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2014. Programa de TV. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/bem-sertanejo/p/10115/>>. Acesso: 14 mar, 2018.

MÚSICAS MAIS TOCADAS. **Top 100 músicas mais tocadas nas rádios em 2014**. 2014 Disponível em: <<http://www.musicasmaistocadas.com.br/top-100-musicas-mais-tocadas-nas-radios-em-2014/>>. Aceso em: ago. 2017.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Ed. 34, 1999. (Coleção todos os Cantos).

NEVES, Marília. Sérgio Reis: Tenho que me comportar como um velho de 75 anos'. [2015]. **EGO**, Globo, Sertanejo, 1 jun. 2015. Disponível em: <<http://ego.globo.com/sertanejo/noticia/2015/06/Sérgio-reis-tenho-que-me-comportar-como-um-velho-de-75-anos.html>>. Acesso em: 19 jan. 2018.

_____; A hora e a vez dos artistas solos no mercado sertanejo: cantores mostram que nem só de duplas vive o segmento 'o mercado brasileiro tem espaço para todos os tipos de artista', afirma Lucas Lucco. **EGO**, Globo, Sertanejo. 7 jun. 2015. Disponível em: <<http://ego.globo.com/sertanejo/noticia/2015/06/hora-e-vez-dos-artistas-solo-no-mercado-sertanejo.html>>Aceso em: 06 mar. 2018.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

NOGUEIRA, Lígia. 'O sertanejo universitário repetiu de ano', dizem Zezé Di Camargo e Luciano. **G1**, Música, Sertanejo, 4 nov. 2008. 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>. Acesso em: 01 dez. 2017.

OLIVEIRA, Allan de P. **MIGUILIM FOI PRA CIDADE SER CANTOR**: Uma antropologia da música sertaneja. 2009. 352 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/30373836.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

OLIVEIRA, Luccas. Cidade do Rock espera 30 mil para festival de música sertaneja: Festa, neste sábado, terá nomes como Marília Mendonça, Maiara & Maraisa, Paula Fernandes e Wanessa Camargo. **O Globo**, 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/cidade-do-rock-espera-30-mil-para-festival-de-musica-sertaneja-22028855>>. Acesso em: 08 fev. 2018.

PADIGLIONE, Cristina. A conversa com Boni, na íntegra. **Estadão**, Cultura 16 dez 2015. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/cristina-padiglione/boni-ve-gente-morta-em-unidos-do-outro-mundo-a-integra-da-nossa-conversa/>>. Acesso em: 04 jan. 2018.

PIUNTI, André. BASTIDORES: Entrevista com Marcos Mioto. 2013. **UOL**, Entretenimento, 20 maio 2013. Disponível em: <<https://universosertanejo.blogosfera.uol.com.br/2013/05/20/bastidores-entrevista-com-marcos-mioto/>>. Acesso em: 04 jan. 2018.

_____; TELÓ, Michel. **Bem Sertanejo**: a história da música que conquistou o Brasil. 1. ed. São Paulo: Planeta, 2015.

REDE GLOBO (Rio de Janeiro). **Negócios Globo**: Show - Fantástico. [201-]. Rede Globo. Disponível em: <<http://negocios8.redeglobo.com.br/Programas/Paginas/FANTASTICO.aspx>>. Acesso em: 07 nov. 2017.

REIS, Ingrid. Leonardo afirma que estreia de filme que conta sobre a sua história com o irmão ocorre em 2018. **Jornal Diário da Manhã**, out. 2017. Disponível em: <<https://www.dm.com.br/cultura/2017/10/leonardo-afirma-que-estreia-de-filme-que-Conta-sobre-a-sua-historia-com-o-irmao-ocorre-em-2018.html>>. Acesso em: 02 jan. 2018.

Revista Época, 02 de janeiro 2012. Ed. 711.

RODRIGUES, Leonardo. Dupla mais antiga em atividade, As Galvão criticam machismo no sertanejo. **UOL**, Música, 7 jul. 2016. Disponível em: <<https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2016/07/07/dupla-mais-antiga-do-pais-as-galvao-criticam-machismo-no-sertanejo.htm?cmpid=copiaecola>>. Acesso em: 06 fev. 2018.

ROSÁRIO, Nísia. A via da complementariedade: reflexões sobre a análise de sentidos e seus percursos metodológicos. **Metodologias de pesquisa em comunicação**: olhares, trilhas e processos. Porto Alegre: Sulina, 2016. p. 41-64.

ROSE, Diane. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. 10 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

SÉRGIO Reis. **A Máquina**. São Paulo: TV Gazeta, 1 out. 2013. Programa de televisão. Disponível em: <<https://www.tvgazeta.com.br/videos/a-maquina-Sérgio-reis-programa-completo-011013/>>. Acesso em: 03 set. 2017.

SILVA, Tomaz. **Alienígenas na Sala de Aula**: Uma introdução aos estudos culturais em educação. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

'SINTONIZE' vai ao ar neste domingo recheado de atrações sertanejas. **GSHOW**, 4 dez. 2013. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/programas/especiais-fim-de-ano/Sintonize-Festival-Villa-Mix/noticia/2013/12/sintonize-vai-ao-ar-neste-domingo-recheado-de-atracoes-sertanejas.html>>. Acesso em: 07 fev. 2018.

SOARES, Igor. Spotify mostra artistas e músicas mais ouvidos no Brasil em 2017. **PAPEL POP**, dez. 2017. Disponível em: <<http://www.papelpop.com/2017/12/spotify-mostra-artistas-e-musicas-mais-ouvidas-no-brasil-em-2017/>>. Acesso em: mar, 2018.

SOBRINHO, José B. **O livro do Boni**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Tradução Wagner de Oliveira Brandão; 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____. **Ideologia e cultura moderna**: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

TOLEDO, Heloísa. **Som livre**: as trilhas sonoras das telenovelas e o processo de difusão da música. 2010. 362 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara. Araraquara-SP, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/106230/toledo_hms_dr_arafcl.pdf?sequence=1>. Acessado em: jan/2018.

TRAMONTINA, Mariana. **Zezé Di Camargo diz que é contra "mentira marqueteira" da música sertaneja universitária**. 2009. UOL música, Portal UOL. Disponível em: <<https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2009/07/17/zeze-di-camargo-diz-que-e-contra-mentira-marqueteira-da-musica-sertaneja-universitaria.htm?cmpid=copiaecola>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Cultura e Sociedade**: 1780 – 1950. Tradução Leônidas H. B. Hegenberg, Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

_____. **Palavra-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. Tradução Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

ZUAZO, Pedro. Zezé Di Camargo diz que 'Ai, se eu te pego' é hit descartável: 'essa música não vai ficar'. **Jornal Extra**, 2011. Disponível em: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/zeze-di-camargo-diz-que-ai-se-eu-te-pego-hit-descartavel-essa-musica-nao-vai-ficar-5685203.html>>. Acesso em: 01 dez. 2017.

APÊNDICE A – Modelo do roteiro trecho do 1º Episódio Bem Sertanejo com participação de Jorge & Mateus

VIDEO	AUDIO
INTERNA - ESTÚDIO FANTÁSTICO: Plano aberto mostra através de uma linha do tempo em infográfico trechos de vídeos de clássicos "sertanejos" como Chitãozinho e Xororó, Edson e Hudson e Zezé di Camargo e Luciano. Câmera revela os apresentadores Renata Vasconcellos e Tadeu Schmidt, que estão ao lado do cantor Michel Teló. Michel Teló segurando sua sanfona canta uma palinha de "Ai se eu te pego".	<u>RENATA VASCONCELLOS (OFF),</u> O sertanejo que os brasileiros ouvem hoje não é mais aquele dos tempos de clássicos como "Tristeza do Jeca". <u>TADEU SCHMIDT (OFF.)</u> Ou "Saudade da minha terra". <u>RENATA VASCONCELLOS (OFF.)</u> O som que invadiu as rádios nos anos 80, com "Fio de cabelo. <u>TADEU SCHMIDT (OFF.)</u> E estourou de Norte a Sul, nos anos 90. Quem não se lembra de "É o amor"? <u>RENATA VASCONCELLOS</u> Ficou cada vez mais pop, e hoje o Brasil virou o país do sertanejo. <u>TADEU SCHMIDT</u> É ou não é? Michel Teló! <u>MICHEL TELÓ</u> "Nossa, nossa, assim você me mata". Isso aí Renata, isso aí Tadeu. O sertanejo ganhou o mundo, e a partir desse domingo, a gente vai refazer esse caminho desde as origens, e entender como a música caipira se renova. E eu decidi começar essa viagem com uma das duplas de maior sucesso hoje em dia. <u>RENATA VASCONCELLOS</u> Opa. <u>TADEU SCHMIDT</u> Maravilha, vamos lá.