

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE JORNALISMO

ISADORA GONÇALVES AIRES

“BEM PRA LÁ DO FIM DO MUNDO”: A música sertaneja na televisão brasileira
de 1969 a 2017

PORTO ALEGRE

2018

ISADORA GONÇALVES AIRES

“BEM PRA LÁ DO FIM DO MUNDO”: A música sertaneja na televisão brasileira
de 1969 a 2017

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção de grau de Bacharela em Jornalismo.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Aline do Amaral Garcia Strelow

PORTO ALEGRE

2018

ISADORA GONÇALVES AIRES

**“BEM PRA LÁ DO FIM DO MUNDO”: A música sertaneja na televisão brasileira
de 1969 a 2017**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção de grau de Bacharela em Jornalismo.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr^a Aline do Amaral Garcia Strelow – UFRGS - Orientadora

Prof. Dr. Luiz Artur Ferraretto – UFRGS - Examinador

Prof.^a Dr^a Maria Berenice da Costa Machado – UFRGS - Examinadora

*“Sem um aceno
Ele pega na viola
E a lua por esmola
Vem pro quintal
Desse moreno”
(Ary Barroso e Lamartine Babo)*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Estela e Leonel, e aos meus irmãos, Rodrigo e Cassiano, que são as pessoas mais importantes da minha vida e as razões de tudo que fui, sou e serei. Sou muito grata por ter tido em quem me espelhar e espero que, no futuro, possa orgulhá-los de alguma forma. Não tenho - e acredito que nunca terei - palavras suficientes para agradecer por tudo que já fizeram por mim.

A toda a minha família, pelo companheirismo, parceria, amizade e carinho comigo desde que existo nesse mundo. Fico muito feliz de ter uma família tão unida e com a qual posso contar em todos os momentos. Em especial à minha madrinha Zelandi, pelo cuidado, compreensão e zelo e aos meus avós Calmira, Dulci, Eucaris e Palmir, que sei que ficariam muito felizes em me ver formada.

Ao meu namorado João Victor, incansável, cuidadoso, justo e companheiro como todos deveriam ser mas quase ninguém é. Pela paciência, ajuda, amizade e amor nos meses atribulados em que produzi este trabalho - e em todos os outros que já foram e ainda virão, atribulados ou não.

Às amigas e amigos sensacionais, maravilhosos e indescritíveis que essa jornada na FABICO e em Porto Alegre me trouxe. Estar em uma cidade nova com 17 anos pode ser muito difícil, mas todas as pessoas que conheci aqui nunca deixaram eu me sentir sozinha. Cresci muito com todos vocês e não vou perdê-los de vista. Muito obrigada.

Aos amigos antigos, que mantive em todo esse tempo, apesar das ausências, faltas e saudades. Em especial à Shiva, Stanzi e Rafael, com quem eu dividi, desde o início, as angústias de estar em uma nova cidade distante de nossas famílias e de tudo que conhecíamos (no fim, acho que nós até nos saímos bem, né?).

À minha orientadora Aline Strelow, pela generosidade, olhar atento e interesse em todas as etapas desta pesquisa. Por ter dividido um pouco do seu conhecimento comigo e por ter aceitado participar de um trabalho cujo tema é um pouco distante dos que habitualmente orienta. Pela atenção, apoio e cuidado constantes, não só nesse semestre e não só comigo, mas com todos os outros alunos em todas as oportunidades que pude presenciar.

A todos os professores, servidores e terceirizados que passaram pela minha trajetória na UFRGS e que possibilitaram, apesar de todas as justas críticas, que eu tenha tido o privilégio de estudar em uma universidade pública, gratuita e de

qualidade. Em especial, ao Mauro Gonçalves e ao NEPTV, lugar que carrega algumas das lembranças mais queridas que eu tenho de todo o período de faculdade.

Às pessoas desse país, que constroem a nossa cultura de forma tão rica, diversa e única.

E por último, mas não menos importante, a Deus, ao destino, aos cosmos, aos astros, ao universo, ao acaso, à sorte, ou seja lá qual nome que se dá a essa força que me colocou sempre no lugar certo, na hora certa e, principalmente, com as pessoas certas em todos os momentos da minha vida.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a analisar os espaços direcionados à música sertaneja na televisão brasileira, com foco nos programas da TV Globo, no decorrer de sua história. Foram observadas as mudanças e permanências no conteúdo e nas temáticas veiculadas, além da verificação dos elementos que fundamentam as diferentes concepções entre a música caipira e a sertaneja. A metodologia utilizada foi a Análise de Conteúdo, de Laurence Bardin (2011). O *corpus* é constituído por 51 programas veiculados entre os anos de 1969 e 2017, disponíveis no portal *Memória Globo*. Depois da análise quantitativa, um novo recorte foi feito e nove programas foram submetidos à análise qualitativa, tendo como eixos as temáticas *História do sertanejo* e *Trajectoria dos artistas*. Percebeu-se que a música sertaneja passou a ter mais espaço na televisão brasileira a partir dos anos 1990, conquistando e ampliando o lugar até então destinado à música caipira. Além disso, praticamente toda a programação atrelada à temática sertaneja retratou a ligação dos artistas com a vida e os costumes rurais.

Palavras-chave: História da Comunicação; História da Televisão; Música sertaneja; Televisão Brasileira; TV Globo.

ABSTRACT

The present work has the purpose to analyze the spaces reserved to *sertanejo* music in brazilian TV, with the focus in the programs of *TV Globo*, in the course of its history. From this programming, the changes and permanences in the content and in the themes was observed, beyond of the verification of the elements that support the different conceptions between *caipira* music and *sertanejo* music. The methodology used was Laurence Bardin's Content Analysis (2011). The corpus is constituted by 51 programs broadcasted between the years of 1969 and 2017, available on the portal *Memória Globo*. After the quantitative analysis, a new cut was made and 9 programs were submitted to the qualitative analysis, having as axes the thematics: *Sertanejo history* and *Trajectory of the artists*. It was noticed that the *sertanejo* music began to have more space in the brazilian TV from the years of 1990, conquering and expanding the place until then destined to the *caipira* music. Besides that, almost every programming related to *sertanejo* thematic show the connection of the artists with the life and costumes from the countryside.

Keywords: History of Communication; History of Television; *Sertanejo* music; Brazilian Television; *TV Globo*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Capa do livro “Jeca Tatuzinho”, de Monteiro Lobato	19
Figura 2. Foto de João Pacífico (s.d.)	20
Figura 3. Foto de Cornélio Pires (s.d.)	21
Figura 4. Foto da dupla Tonico e Tinoco (s.d.)	23
Figura 5. Foto de Inezita Barroso (s.d.)	24
Figura 6. Foto de Cascatinha e Inhana (s.d.)	25
Figura 7. Foto de Léo Canhoto e Robertinho (s.d.)	27
Figura 8. Foto de Milionário e José Rico em 1986	28
Figura 9. Foto de Chitãozinho e Xororó na década de 1990	29
Figura 10. Foto de Leandro e Leonardo (s.d.)	30
Figura 11. Foto de César Menotti e Fabiano (s.d.)	32
Figura 12. Foto de João Bosco e Vinícius em 2010	33
Figura 13. Foto de Simone e Simaria em 2016	35
Figura 14. <i>Printscreen</i> do programa Sabadão sertanejo	41
Figura 15. <i>Printscreen</i> do programa Som Brasil	42
Figura 16. <i>Printscreen</i> do programa Viola minha Viola	42
Figura 17. <i>Printscreen</i> do programa Som Brasil	65
Figura 18. <i>Printscreen</i> do programa Som Brasil	66
Figura 19. <i>Printscreen</i> do programa Bem Sertanejo	67
Figura 20. <i>Printscreen</i> do programa Bem Sertanejo	68
Figura 21. <i>Printscreen</i> do programa Bem Sertanejo	69
Figura 22. <i>Printscreen</i> do programa Bem Sertanejo	70
Figura 23. <i>Printscreen</i> do programa Bem Sertanejo	71
Figura 24. <i>Printscreen</i> do programa Bem Sertanejo gravado em Ouro Preto/MG	73
Figura 25. <i>Printscreen</i> do programa Profissão Repórter	76
Figura 26. <i>Printscreen</i> do programa Leandro & Leonardo	77
Figura 27. <i>Printscreen</i> do programa Estrelas	79
Figura 28. <i>Printscreen</i> do programa Por toda a minha vida	80

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Gêneros televisivos	52
Gráfico 2. Gêneros televisivos nas décadas de 1960 e 1970	53
Gráfico 3. Gêneros televisivos na década de 1980	54
Gráfico 4. Gêneros televisivos na década de 1990	55
Gráfico 5. Gêneros televisivos na década de 2000	56
Gráfico 6. Gêneros televisivos na década de 2010	57
Gráfico 7. Temática dos programas	59
Gráfico 8. Temática dos programas na década de 1980	60
Gráfico 9. Temática dos programas na década de 1990	61
Gráfico 10. Temática dos programas na década de 2000	62
Gráfico 11. Temática dos programas na década de 2010	63

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	MÚSICA SERTANEJA NO BRASIL	19
2.1	OS PRIMÓRDIOS DA MÚSICA CAIPIRA	19
2.2	INFLUÊNCIAS DO EXTERIOR	26
2.3	O SERTANEJO UNIVERSITÁRIO	31
3	A HISTÓRIA DA TELEVISÃO NO BRASIL E O SERTANEJO	37
3.1.	A INSERÇÃO DA TV NO COTIDIANO BRASILEIRO	37
3.2.	ASCENSÃO DA TV GLOBO NA PROGRAMAÇÃO	39
3.3.	O BOOM DAS TVS POR ASSINATURA E O POPULARESCO NAS TVS ABERTAS	43
3.4.	TV DIGITAL E CONVERGÊNCIA MIDIÁTICA	46
4	“ONDE A DOR E A SAUDADE CONTAM COISAS DA CIDADE”: Análise de conteúdo da música sertaneja na TV Globo	49
4.1	A PRÉ-ANÁLISE	51
4.2	EXPLORAÇÃO DO MATERIAL (QUANTITATIVA)	52
4.3	RESULTADOS OBTIDOS E INTERPRETAÇÃO	64
4.3.1.	Eixo 1: História do sertanejo	64
4.3.2.	Eixo 2: Trajetória dos artistas	76
4.4.	CONSIDERAÇÕES ACERCA DA ANÁLISE	80
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
	REFERÊNCIAS	85
	APÊNDICE	89
	APÊNDICE A: Aparições de artistas sertanejos na TV Globo por década	89

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho se propõe a analisar os espaços direcionados à música caipira e/ou sertaneja na televisão brasileira, tendo como objeto de estudo os programas veiculados pela Rede Globo, no período que vai desde a década de 1960 até o ano de 2017. A partir da programação, será feito um mapeamento dos elementos evidenciados que fundamentam as diferentes concepções entre a música caipira (“de raiz”) e o sertanejo popularmente conhecido. Serão verificadas, ainda, as modificações e permanências no perfil dos artistas de música sertaneja no Brasil através da televisão.

Aronchi de Souza (2004) explica que na televisão aberta brasileira existe uma programação produzida para toda a população, fazendo um corte vertical em todas as categorias sociais e tornando o programa fácil de ser assimilado tanto pelas classes AA como DD. Mesmo que as emissoras com sinal aberto tentem aproximar todos os tipos possíveis de público, a lógica de mercado determina que o “comprador desses produtos” [a programação] sejam os anunciantes publicitários, explica o autor. Dessa forma, programas de gêneros específicos começaram a ser veiculados por volta de 1950, já que “um gênero determinado atrai certo tipo de patrocinador” (ARONCHI DE SOUZA, 2004, p. 53), que vê o espectador deste programa como público-alvo de seu produto. Dentro desses gêneros, encontra-se o musical: para o autor, “a força da música popular brasileira sobre o público influenciou a criação de um gênero com as mesmas características, forte e popular” (ARONCHI DE SOUZA, 2014, p. 118).

De acordo com Rodrigues, Laignier e Barbosa (2012), a música sertaneja já existia no Brasil desde 1910. Ainda classificada como “música caipira”, possuía “a função de facilitar as relações sociais entre a comunidade, possibilitando maior sociabilidade entre os caipiras” (CALDAS, 1987, p. 25). Além disso, era marcada pelo tom da viola e pelo conteúdo de idealização do campo, geralmente interpretada por uma dupla de cantores de voz nasalada, como ressaltam Rodrigues, Laignier e Barbosa (2012). Caldas (1987) defende que a manutenção do tom nasalado foi interessante aos cantores como estratégia de venda da música sertaneja – tão bem-sucedida que continua ocorrendo até os dias atuais. O autor, diferente dos primeiros,

considera que a música caipira ou sertaneja só foi surgir em 1920, através da Turma Cornélio Pires, que teria gravado as primeiras canções do gênero.

Nos anos 1940, a dupla Tônico e Tinoco transformou-se em líder de vendas usando da mesma fórmula: idealização do campo e voz nasalada. Isso fez com que praticamente todas as duplas da época os copiassem. Tônico e Tinoco mantiveram-se em primeiro lugar até a década de 1980. Os sertanejos participaram de alguns programas da Rede Globo, entre eles *Leandro & Leonardo Especial*, em 1991, um especial de fim de ano.

Rocha e Fernandes (2007) ressaltam que a música sertaneja começa a ser mais aceita no fim da década de 1970, quando o gênero passa a ocupar espaços que antes eram pertencentes somente à elite da música popular brasileira. Já na década de 1980, ela passa a se nivelar com outras canções em nível de popularidade e é consumida por novos públicos, não atingidos anteriormente. A obra de Alonso (2011a) descreve os anos de 1980 como a transição da música sertaneja: do caipira (“música representativa de uma cultura, e de qualidade”) para o sertanejo (“o essencialmente brega, de ritmo fácil e características volúveis”). O primeiro disco de Almir Sater, lançado nessa época, marca o perfil do caipira característico – “a camisa quadriculada, as botas de esporas, entre outros aspectos, refletem de forma clara a vida no campo e dão ao tom de música do artista uma sensação de roda de viola” (RODRIGUES; LAIGNIER; BARBOSA, 2012, p. 3).

Alonso (2011b) defende que a Rede Globo, maior emissora do país, apoiou a música caipira durante os anos 1980 e veiculou diversos programas com a temática do campo brasileiro, sendo um em especial: *Som Brasil*, apresentado por Rolando Boldrin, e, posteriormente, Lima Duarte. Entretanto, nesses mesmos anos ocorreu um forte tensionamento entre a música caipira, de “raiz” e o iminente sucesso dos “novos” sertanejos: para o autor (2011b), os caipiras defendiam a tradição de seu estilo musical, enquanto repudiavam os cantores que se rendiam à indústria cultural e ao que eles chamavam de “espetacularização da música rural”.

Na década de 1990, chegam ao Brasil as famosas *boybands* e o estilo caipira de viola passa a parecer antiquado aos moldes da época. De acordo com Rodrigues, Laignier e Barbosa (2012), “o sertanejo passa por uma transição explícita, o formato de duplas retorna à popularidade, e o estilo ganha a aplicação da guitarra elétrica”. Ainda nessa época, o tema das músicas e a vestimenta dos cantores também se transformam. Zezé di Camargo e Luciano, principais expoentes da década,

procuram identificar suas canções ao público da época, relatam Rodrigues, Laignier e Barbosa (2012) – os novos temas incluem amor, brigas e traição. O figurino também é adaptado: “as roupas utilizadas pela dupla mais se assemelham aos símbolos pop da época, como o grupo musical porto-riquenho, *Menudo*, chegando ao extremo de mais lembrarem representantes do *rock'n'roll* em algumas aparições, com cores mais marcantes como preto e branco, e acessórios como correntes e braceletes.” (RODRIGUES; LAIGNIER; BARBOSA, 2012, p.5)

Foi só em 1991, com os mesmos Zezé di Camargo e Luciano, que os “novos sertanejos” passaram a aparecer na Globo. O *Zezé di Camargo & Luciano Especial* foi um especial de fim de ano da dupla, exibindo um show com músicas de autoria própria e participações de outras duplas da época. Com Chitãozinho e Xororó, em 1992, os programas globais passaram a incorporar canções sertanejas às suas trilhas: “Era o auge da música sertaneja e a Globo cedia, aos poucos, espaço para a dupla que tinha, à época, mais de vinte anos de carreira” (ALONSO, 2011b, p. 225).

Já nos anos 2000, o pop, o rock e o eletrônico encontravam-se em soberania na cena musical mundial, e em reflexo direto no Brasil, o sertanejo tornou-se restrito a alguns setores sociais, de acordo com Rodrigues, Laignier e Barbosa (2012). Ainda segundo os autores, os irmãos César Menotti e Fabiano inauguraram uma nova fase no gênero, que misturava a antiga moda de viola, o sertanejo clássico e o atualíssimo pop. Em 2007, fizeram uma de suas primeiras aparições na Rede Globo como convidados do especial *Estação Globo*, um programa de fim de ano. A mudança nos temas das músicas foi definitiva:

Se antes os temas buscavam a identificação da juventude com letras sobre relações amorosas, agora essas são a peça essencial e principal de qualquer música. A figura da mulher amada é constantemente idealizada, e os temas tratam o amor que salva e aquele é impedimento [sic] por alguma adversidade independente do casal envolvido. (RODRIGUES; LAIGNIER; BARBOSA, 2012, p. 7)

Por volta de 2010, acontece o surgimento de um dos ritmos mais ouvidos no Brasil até os dias de hoje – o sertanejo universitário. Segundo Trotta e Roxo (2014), o sertanejo da atualidade busca suas referências nas grandes cidades e descreve situações que acontecem com o jovem médio, que estuda em universidades e vive nesses espaços urbanos. O novo som se mistura aos teclados e guitarras, assemelhando-se a melodias de forró e axé, como relatam Rodrigues, Laignier e Barbosa (2012). Um dos principais expoentes desse novo estilo é Luan Santana,

que mantém o mesmo tom romântico do sertanejo pós anos 90. Já o estilo das vestimentas muda um pouco – “utiliza de camisetas quadriculadas, calças justas e microfone *headset*”, segundo os autores (2012, p. 8). O cenário na TV Globo também já havia se transformado: em 2010, um ano depois de seu primeiro hit *Meteoro* ser lançado, Luan participou de inúmeros programas do canal. Entre eles, a edição do *Criança Esperança* daquele ano, em que entoou *Tocando em frente* junto com a também sertaneja Paula Fernandes.

Com a entrada de Michel Teló e seu hit *Ai Se Eu Te Pego* (2011), outro músico que se destacou na mesma época, as músicas começam a refletir os ideais do amor sem compromisso: para Rodrigues, Laignier e Barbosa (2012), os novos temas se adaptam à juventude desapegada de compromisso, pregando a ideia de diversão como idealização e revolucionando o ideal clássico de romance presente nas canções sertanejas até então. Nesse período, nasce outra fase do sertanejo, fase essa que perdura até os dias atuais.

Trotta e Roxo (2014) relembram que, mesmo com a popularização do estilo, o sertanejo universitário ainda sofre com a crítica cultural, que julga a sua produção como sendo de má qualidade. Para os autores, essa crítica se baseia em conceitos preconceituosos quanto ao ritmo e aos seus consumidores:

Em uma manobra retórica que associa desqualificação estética com popularidade, elaborada sobre um terreno de preconceitos contra a origem rural dos gêneros musicais e a sotaques não-cariocas e não-paulistas, o sertanejo se vincula a um contexto “popular” de baixa valorização, sendo expressão de um gosto musical mais rude, pouco sofisticado e simplório. (TROTTA e ROXO, 2014, p. 7)

Nos últimos anos, a música sertaneja vem crescendo em público cada vez mais. Em 2017, 74 das 100 músicas mais tocadas nas rádios do país foram sertanejas¹. Na plataforma de *streaming Spotify* não foi muito diferente: dos cinco artistas mais ouvidos no ano no Brasil, quatro são sertanejos. Todos os álbuns do *top 5* mais escutados também são do gênero². Tendo em vista esse cenário, é fundamental que a academia e o campo da comunicação, especificamente, passem a dedicar atenção para a ascensão e as formas de consumo da música sertaneja,

¹ Dados de 1 de janeiro a 31 de dezembro de 2017 do *Connect Mix Top Musical*: <https://www.connectmix.com/ranking/index.php> Acesso em: 10/03/2018

² Dados de 1 de janeiro até 31 de dezembro de 2017 do *Spotify*: <http://bit.ly/spotify-2017-wrapped> Acesso em: 10/03/2018

estudando sua inserção na cultura midiática, o fenômeno do ritmo musical, seu público consumidor e tudo que a envolve nesses últimos anos.

Mesmo diante do sucesso do sertanejo e a crescente aparição de seus músicos na grande mídia, o gênero continuou sendo muitas vezes marginalizado e julgado de forma negativa. Em “O que é música sertaneja”, Waldenyr Caldas (1987) diz que “enquanto a música caipira [precursora do gênero sertanejo] é meio em si mesma, a sertaneja é fim cujo objetivo é o lucro”. Assim, a visão da música sertaneja pelo cidadão médio é de um estilo totalmente voltado para os fins comerciais, sem atenção à arte ou manifestação cultural.

No portal de periódicos da CAPES, há 872 ocorrências de dissertações e teses com o assunto “sertanejo” - vale lembrar que a palavra também é designada para povos advindos do sertão nordestino. Já quando a pesquisa é feita com as palavras-chave “música sertaneja”, o número diminui: são 130 trabalhos registrados no portal. Desses, só dois são relacionados ao tópico “Jornalismo & Comunicação”. O mesmo não acontece nos anais da *Intercom* dos últimos anos³, em que os trabalhos com a temática sertaneja se encontram em uma crescente: só em 2017, foram cinco artigos publicados - mais do que os dois do ano anterior. Sendo assim, é iminente a necessidade de continuar os estudos sobre esse tema, colaborando com a produção acadêmica já construída.

Acredito que é importante que a música e a cultura sertaneja sejam percebidas como uma manifestação cultural relevante de uma parte substantiva do Brasil – antes, rural; hoje, além disso, universitária e urbana. É imprescindível que temas como esse, ainda tratados como periféricos e de qualidade inferior, tenham seu espaço nos meios acadêmicos, já que ocupam espaço importante no cotidiano.

A escolha pelo tema tem, ainda, relação com o âmbito pessoal. Cresci em uma cidade de médio porte do interior do Rio Grande do Sul e tive acesso à música sertaneja graças à internet e aos programas de televisão da TV aberta. Sempre gostei muito do ritmo e do conteúdo das músicas – já pertencentes à onda do sertanejo universitário –, o que fez com que eu pesquisasse sobre o assunto e, como consequência, conhecesse também as músicas mais antigas do gênero.

Optei pela televisão como meu objeto de estudo, porque, como defende Santaella (1996), esta seria a “mídia das mídias” por seu caráter antropofágico: “ela

³ Pesquisa realizada nos anais da *Intercom* de 2014 até 2017.

absorve e devora todas as outras mídias e formas de cultura, desde as mais artesanais, folclóricas e prosaicas até as formas mais eruditas” (SANTAELLA, 1996, p.42). Na Rede Globo, essa especificidade é encontrada no extenso número de especiais de fim de ano com artistas sertanejos, que são nada mais que shows dos próprios. Além de ser o maior canal de televisão do Brasil (e um dos maiores do mundo), a escolha pela emissora se deu por ser a única com uma plataforma de programas antigos online, de forma que é possível assisti-los posteriormente e analisá-los.

Ao encontro do posicionamento da autora, Wolton (1996) defende que, desde a sua criação, a televisão se impôs como um “meio de massa”. Existem quatro justificativas, que se aplicam à televisão, para essa expressão fazer sentido, mas vou ater-me a uma delas: a técnica. Wolton (1996) justifica que nenhuma outra atividade cultural consegue exibir para tantos receptores a mesma mensagem. Dessa forma, a televisão se mostra massificada por meio da técnica, já que sustenta que o mesmo conteúdo seja compartilhado em proporções enormes ao mesmo tempo. Em 2018, mesmo com o avanço da internet e das mídias digitais, a TV ainda é o meio de comunicação mais utilizado por 63% dos brasileiros, sendo que 37% nunca acessam a rede mundial de computadores⁴. Relacionado a esse aspecto, que perdura até os dias atuais, Santaella explica que “em países onde ainda domina a miséria física e intelectual de grande parte da população, como é o caso do Brasil, o receptor, quando muito, tem acesso a uma só mídia, de modo que o potencial para a multidimensionalidade fica embotado numa única dimensão.” (SANTAELLA, 1996, p. 38)

Esta monografia será estruturada em três capítulos de desenvolvimento. O primeiro deles se ocupará em discorrer sobre a história da música sertaneja no Brasil, relacionando-a com a aparição desta temática na televisão. O segundo capítulo versará sobre a história da televisão no país, também em articulação com os sertanejos na tela. Por fim, o terceiro trará a análise dos programas ligados à música sertaneja que a TV Globo produziu desde seus primórdios até 2017.

Para analisar a programação, a metodologia empregada será a análise de conteúdo de Laurence Bardin (2011). Serão catalogados todos os programas

⁴ Dados da Pesquisa Brasileira de Mídia 2016: <http://pesquisademidia.gov.br/> Acesso em 19/03/2018

disponíveis na plataforma *Memória Globo*⁵ que aparecem como ocorrência quando pesquisados os termos “sertanejo” e “música sertaneja” - a partir daí, terei meu *corpus*, “o conjunto dos documentos tidos em conta para serem submetidos aos procedimentos analíticos” (BARDIN, 2011, p. 126). Após, farei o que a autora (2011) chama de “exploração do material”, com “operações de codificação, decomposição ou enumeração, em função de regras previamente formuladas”: uma ficha catalográfica com o nome do programa, ano, gênero televisivo, tema e artistas. Em seguida, Bardin (2011) explica que os resultados brutos devem ser tratados para tornarem-se significativos e válidos e passíveis de serem codificados. A codificação “corresponde a uma transformação [...] dos dados brutos do texto, transformação esta que, por recorte, agregação e enumeração, permite atingir uma representação do conteúdo ou de sua expressão” (BARDIN, 2011, p. 133). Por fim, farei o tratamento dos resultados obtidos e a interpretação do conteúdo analisado.

⁵ <http://memoriaglobo.globo.com/>

2 MÚSICA SERTANEJA NO BRASIL

Nos anos 1910, o consagrado autor Monteiro Lobato criou um personagem chamado Jeca Tatu que, de acordo com Gustavo Alonso (2011a), era um caipira (Figura 1) que representava o Brasil “do atraso”, um homem preguiçoso demais para ter melhorias em sua vida, ou seja, se adaptar ao ritmo das grandes cidades. Na década seguinte, Lobato resolveu reformular a imagem de Jeca Tatu, “valorizando positivamente a simplicidade do caboclo” (OLIVEIRA, 2009, p. 194). De qualquer forma, para Allan Oliveira, foi a representação negativa do personagem que entrou para a história. Aqui surgiu o estereótipo do “caipira”. Segundo o autor, “todas as representações posteriores do caipira, seja na música sertaneja, seja em outros campos artísticos, teceram um diálogo com a figura do Jeca Tatu, ora afirmando-o, ora negando-o” (OLIVEIRA, 2009, p. 195).

Figura 1. Capa do livro “Jeca Tatuzinho”, de Monteiro Lobato



Fonte: www.miniweb.com.br

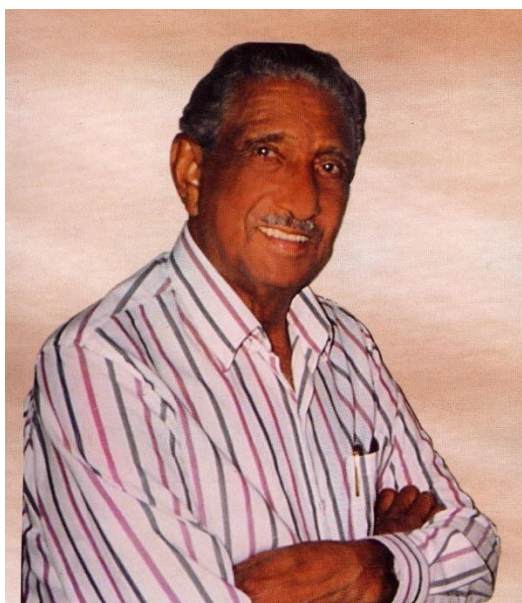
2.1 OS PRIMÓRDIOS DA MÚSICA CAIPIRA

A origem da música sertaneja no Brasil tem opiniões controversas - ela remonta ao século passado, quando “os termos caipira e sertanejo eram

intercambiáveis, sem prejuízo para qualquer um dos lados” (ALONSO, 2011a, p. 35). Para Rosa Nepomuceno (1999), o gênero caipira surgiu por volta dos anos 1920, com João Pacífico (Figura 2). Saído do interior de São Paulo, ele chegou à capital do estado para trabalhar de faz-tudo em uma fábrica. Teve sorte: graças à efervescência cultural que iniciou com a Semana de Arte Moderna e que valorizava “tudo o que era nacional, verdadeiro, nativo, original” (NEPOMUCENO, 1999, p. 19) pôde mostrar suas poesias e cantar, inicialmente, em circos, depois, no rádio.

Durante as três décadas seguintes [...] seus principais sucessos seriam ouvidos em todos os lugares onde houvesse uma quermesse, uma roda-de-violão ou um aparelho de rádio. Enquanto isso, São Paulo se agigantaria, as emissoras e as gravadoras se multiplicariam, os artistas ampliariam suas platéias, os circos lotariam suas sessões e, aos poucos, iriam perdendo bilheteria e guardando as lonas, ao mesmo tempo em que os programas de auditório saíam do ar e a televisão chegaria, fascinante, arrebatadora, na curva dos 50. (NEPOMUCENO, 1999, p. 19 e 20)

Figura 2. Foto de João Pacífico (s.d.)



Fonte: www.al.sp.gov.br/

Em contrapartida, de acordo com Waldenyr Caldas (1987), o responsável pelo início da música sertaneja foi Cornélio Pires (Figura 3), que, também na década de 1920, criou a Turma Caipira Cornélio Pires, que tinha como objetivo apresentar-se pelo interior paulista “cantando modas de viola, cateretês, cururus, contando anedotas, enfim, fazendo coisas ligadas ao repertório do caipira” (CALDAS, 1987, p.

36). Cornélio, que também era jornalista, escreveu um livro⁶ no qual ironizava “certos escritores” que julgaram “o nosso camponês como um ser ridículo”. Nepomuceno (1999) defende que o caipira de Pires foi o oposto do propagado por Lobato - era um ser divertido, perspicaz, alegre, musical e pitoresco - e que o autor foi o maior divulgador da música caipira no início do século XX.

Conforme Caldas (1987), com a série Cornélio Pires - compactos que levavam um selo vermelho, por exigência do jornalista -, foram feitas 58 gravações, de diversas duplas sertanejas em apenas um ano (entre 1929 e 1930). Ainda de acordo com o autor, foi a partir desse momento que a música caipira se profissionalizou, apesar de o repertório ter sido gravado de forma independente.

Em seus discos, Cornélio registrou as duas faces principais do gênero até então: a parte humorística, que era executada exclusivamente por artistas do interior, e a parte musical propriamente dita, da qual ele mesmo participava como intérprete, registrando músicos amadores e profissionais [...] além de revelar ao mundo uma preciosidade instrumental até então viva unicamente em sua região original: a moda de viola. (MANN e VARGAS, 2018)

Figura 3. Foto de Cornélio Pires (s.d.)



Fonte: www.recantocaipira.com.br/

⁶ *Conversas ao pé do fogo*, de 1921.

Consoante Alonso (2011a), naquela época não existia uma distinção entre as canções produzidas no interior do país e a música nordestina também fazia parte do gênero sertanejo: “não havia a identidade ‘nordestina’ em parte porque a região e identidade não existiam tal como a conhecemos hoje. [...] O que movia os afetos do começo do século era a oposição litoral-interior” (ALONSO, 2011a, p. 28). Para Oliveira (2009), no início do século XX, qualquer música que fosse advinda do interior do Brasil era categorizada como ‘sertaneja’. Alonso (2011a) ainda defende que mesmo que o “caipira” já existisse como símbolo da região colonizada por São Paulo (Minas Gerais, Goiás, sul do Mato Grosso e o próprio estado de São Paulo), o repertório caipira/sertanejo só passou a ser associado a esses lugares a partir de 1946, quando Luiz Gonzaga construiu o ‘nordestino’ na música popular e o distanciou do imaginário do sertanejo vindo do Centro-Sul.

Na década de 1940, um novo capítulo começou a ser escrito: Caldas (1987) conta que a Rádio Difusora, através do programa *Arraial da Curva Torta*, promoveu um concurso para escolher a melhor dupla de violeiros de São Paulo - o prêmio era um contrato de exclusividade com a emissora. Quem ganhou foram os então “Irmãos Peres”, que depois tornaram-se Tonico e Tinoco (Figura 4) e, ao lado de Rosalinda (depois famosa como Hebe Camargo) e Florisbela, foram os grandes nomes da estação de rádio nos anos 1940. Alonso discorre sobre a trajetória dos irmãos:

Tonico & Tinoco se apresentaram durante 40 anos em circos e teatros. Criaram uma companhia circense, com a qual percorreram todo o país. Normalmente em cada circo realizavam três sessões por noite. Durante todos esses anos encenaram mais de vinte peças. No total fizeram sete filmes. (ALONSO, 2011a, p. 101)

Figura 4. Foto da dupla Tonico e Tinoco (s.d.)



Fonte: www.saopauloantiga.com.br/

Foi nessa década que as expressões “música caipira” e “música sertaneja” passaram a ser conhecidas pelo grande público, conta Oliveira (2009). Para o autor,

a afirmação da música sertaneja neste período deve ser observada também, ou ainda, sobretudo, em termos relacionais. Ela é apenas uma das facetas de um grande processo que, iniciado nas décadas anteriores, se consagra nos anos 40: a de um discurso que afirma a existência de uma música popular brasileira, representativa da Nação, e o estabelecimento de diversos gêneros regionais. Destes últimos, a música sertaneja e o baião são os dois mais importantes. (OLIVEIRA, 2009, p. 285)

Oliveira (2009) cita que a televisão, que entrou no Brasil em 1950, foi importante para a carreira de Tonico e Tinoco. Já no ano seguinte, a dupla teve grande inserção nos programas da TV Tupi, sendo tratados como os maiores representantes do sertanejo. Ainda segundo Oliveira, foi essa década que marcou o início da divisão entre música caipira e sertaneja, devido a dois fatores: as mudanças internas que aconteceram na parte sertaneja, incorporando sons paraguaios e mexicanos ao repertório, e o surgimento de uma “intelectualidade crítica” que buscou as raízes do gênero nos cantores tradicionais e excluiu a música sertaneja do padrão de “bom gosto”, principalmente depois da invenção da Bossa Nova e da MPB.

Ainda sobre a “intelectualidade crítica”, conforme Oliveira (2009), a cantora Inezita Barroso (Figura 5), tornou-se uma porta-voz da tradição na década. Alonso (2011a) complementa que, ao mesmo tempo em que defendia a “raiz caipira”, a

intérprete incorporava compositores urbanos e de outras regiões do país à sua música. Dessa forma, "a valorização do caipira tradicional via Inezita Barroso acontecia concomitantemente à mistura da música sertaneja com gêneros estrangeiros, especialmente mexicanos e paraguaios" (ALONSO, 2011a, p. 39).

Figura 5. Foto de Inezita Barroso (s.d.)



Fonte: br.noticias.yahoo.com/

Mann e Vargas (2018) defendem que a figura do “caipira” sempre trazia consigo um viés satírico, tal qual é feito hoje nas festas de São João. Para os autores, isso justificaria a rejeição ao estereótipo caipira por parte de vários intérpretes da época: “o casal Cascatinha e Inhana rejeitava o título caipira e introduzia a guarânia paraguaia em seu repertório, mas também Tonico e Tinoco preferiam ser chamados de sertanejos” (MANN; VARGAS, 2018).

Com uma regravação dos mesmos Cascatinha e Inhana (Figura 6) de um clássico paraguaio chamado *Índia*, a música caipira/sertaneja passou a ser um problema para os intelectuais críticos, que defendiam o nacionalismo e a música “pura” brasileira, expõe Alonso (2011a). O compacto que trazia essa música (e várias outras) vendeu cerca de 500 mil cópias:

Num tempo em que o rádio ainda era o principal veículo da música (e não o LP, que seria lançado mais tarde naquele ano) a venda de 500 mil cópias de compactos é espantosa, especialmente se levarmos em conta que o Brasil possuía na época cerca de 50 milhões de habitantes. Ou seja, 1% da população tinha o disco. (ALONSO, 2011a, p. 40)

Figura 6. Foto de Cascatinha e Inhana (s.d.)



Fonte: www.esquinamusical.com.br/

Para Caldas (1987), o fim dos anos 1950 e começo de 1960 representaram a consolidação da música sertaneja no meio urbano, tornando-se um produto da indústria cultural - em outras palavras, uma “tentativa bem-sucedida de se fundir elementos da cultura rural e da cultura urbana” (CALDAS, 1987, p. 65). O autor afirma que, nessa “fricção cultural”⁷, prevaleceu a parte urbana, já que os veículos de comunicação em massa passaram a propagá-la tanto para o público das cidades como para a população rural.

Em concordância, Mann e Vargas (2018) atestam que durante os anos 1960 a Jovem Guarda também auxiliou na mudança desse cenário de depreciação do “caipira” típico: alguns artistas do movimento tinham grande influência nas periferias das grandes cidades, por muitas vezes povoadas por pessoas saídas de regiões interioranas - e por consequência, caipiras. Esses intérpretes formaram um setor secundário da Jovem Guarda - pelos fãs, eram chamados de “românticos”, pelo público da MPB, de “bregas”. Os ouvintes desses artistas também gostavam de duplas como Tonico e Tinoco, e isso fez com que algumas rádios inserissem os caipiras em suas programações.

De acordo com Diones Franchi (2015), desde os anos 1950, em decorrência da política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, o Brasil passa a ter uma indústria cultural na qual a televisão seria o principal veículo de comunicação para a construção de ídolos do mercado fonográfico. Carvalho Junior e Silva (2017) citam

⁷ “Choque de duas ou mais culturas” (CALDAS, 1987, p. 65).

que a inauguração da primeira emissora de TV no Brasil⁸ causou essa mudança de perspectiva, inaugurando uma nova fase do gênero musical sertanejo: o sertanejo romântico.

De outro lado, Alonso (2011b) descreve que a TV Globo, fundada em 1965, não viu positivamente a popularidade dos sertanejos e resistiu à sua inserção nos programas da rede. O autor ainda afirma que muitas pessoas defendem que os sertanejos sempre estiveram na programação da Rede Globo e que essa foi essencial para o sucesso dos músicos: “a primeira afirmação é uma meia verdade; a segunda é uma falácia” (ALONSO, 2011b, p. 223).

2.2 INFLUÊNCIAS DO EXTERIOR

Para Mann e Vargas (2018), os responsáveis por dividirem definitivamente a música caipira da música sertaneja foram Léo Canhoto e Robertinho, dupla formada em 1969: “eles substituíram a tradicional viola e o berrante pela guitarra elétrica e outros instrumentos da sofisticada tecnologia do som eletrônico” (CALDAS, 1987, p. 70 e 71). Alonso (2011a) atesta que a dupla incorporava um visual semelhante ao de Roberto Carlos, como exposto na Figura 7, fazendo uso de óculos escuros, coletes, medalhões e roupas coloridas. Além de negar visualmente a imagem do “caipira”, Léo Canhoto e Robertinho falavam expressões em inglês e procuravam produzir músicas “modernas”: “o tropicalismo não foi a única tentativa da música brasileira de ‘antropofagizar’ o rock internacional, como gosta de celebrar grande parte da bibliografia” (ALONSO, 2011a, p. 69).

⁸ A TV Tupi, fundada em São Paulo, em 1950.

Figura 7. Foto de Léo Canhoto e Robertinho (s.d.)



Fonte: www.portaldiariozonanorte.com.br/

Nos anos 1970, a dupla foi o principal símbolo da música sertaneja no país, incorporando a figura do *cowboy* americano ao mesmo tempo que representavam o jovem que assimilou a modernidade do meio urbano, elabora Caldas (1987). O autor cita que Léo Canhoto e Robertinho faziam de seus shows uma peça de teatro, inspirados pela tônica ítalo-americana, em voga na época. Além disso, “a temática das canções e por extensão das peças de teatro consistia invariavelmente em explorar a violência, fugindo dos temas tradicionais da música sertaneja como a terra do campo, o amor, a dor-de-cotovelo, etc.” (CALDAS, 1987, p. 72).

Mesmo com todo o sucesso, os sertanejos quase nunca atingiam as capitais, porque as rádios FMs (uma novidade na época) não introduziam músicas do gênero em sua programação e, assim, o público de classe média não era impactado diretamente, de acordo com Alonso (2011a). Na televisão não foi muito diferente:

A partir de 1973 a Globo começou a criar aquilo que ficaria conhecido como “padrão Globo de qualidade”, um requisito básico para toda sua programação. [...] No campo musical [...] significou a incorporação da MPB às trilhas sonoras da rede, em detrimento dos “bregas”. (ALONSO, 2011b, p. 229)

Só em 1979, no auge do sucesso da dupla, a Rede Globo os acolheu em seus programas, conta o autor: a canção *Motorista de Caminhão* fez parte da trilha sonora do seriado *Carga Pesada*. Ainda de acordo com Alonso (2011a), a influência de Léo Canhoto e Robertinho foi muito importante para a transformação do gênero. Dessa

forma, surgiram outras duplas modernas que queriam se distanciar do rótulo de “caipira”. A principal delas, na década de 1970, foi Milionário e José Rico (figura 8): segundo o autor, em 1979 a dupla participou do filme *Estrada da vida* interpretando a si mesmos. Em algum momento do musical, eles são chamados de “caipiras” e começam a revidar as acusações, iniciando uma confusão. Para os “novos” sertanejos, ser chamado de “caipira” era uma ofensa, defende Alonso (2011a).

Figura 8. Foto de Milionário e José Rico em 1986



Fonte: veja.abril.com.br/

A maior diferença entre Léo Canhoto e Robertinho e Milionário e José Rico foram as influências: enquanto para os primeiros, a base era o rock americano, os segundos eram adeptos da música mexicana dos *mariachi* e da guarânia paraguaia, classificam Mann e Vargas (2018). Assim, foram, de acordo com Alonso (2011a), a dupla mais bem-sucedida dentre os que misturaram os sons latino-americanos aos dramas amorosos: “passaram a vender uma média de 400 mil discos por ano, ultrapassando Léo Canhoto e Robertinho em popularidade, mas formando com eles a base de toda a moderna música sertaneja” (MANN; VARGAS, 2018). Mesmo assim, para Alonso (2011a), os intérpretes sertanejos continuaram a ter dificuldade de adentrar nas elites culturais urbanas, sendo vistos como destruidores dos valores do caipira e tendo o público majoritariamente vindo das classes inferiores: camponeses pobres e proletários das periferias das capitais. Segundo o autor, de

influências de Milionário e José Rico e Léo Canhoto e Robertinho nasceu uma das duplas mais famosas de música sertaneja até hoje: Chitãozinho e Xororó.

Para Alonso, (2011a), os irmãos consolidaram a sua modernização a partir do sucesso do LP *60 dias apaixonado*, de 1979. Logo a seguir, explodiram em popularidade e foram a dupla mais conhecida e requisitada nos anos 1980. De acordo com Mann e Vargas (2018), Chitãozinho e Xororó (Figura 9) seriam os primeiros, em 1982, a conquistar a marca de 1 milhão de discos vendidos, com a música *Fio de Cabelo*. Dessa forma, a dupla, que posava para as fotos vestidos de *cowboys*, consolidou a música sertaneja como um negócio multimilionário, atestam os autores - para os novos sertanejos, os “caipiras” já tinham ficado no passado.

Figura 9. Foto de Chitãozinho e Xororó na década de 1990



Fonte: noticias.bol.uol.com.br/

Mann e Vargas (2018) contam que essa rejeição do status de caipira estabeleceu um conflito, ora velado, ora aberto, no cenário do gênero musical. O programa *Som Brasil*, de Rolando Boldrin, estreou na TV Globo em 1981 e foi um símbolo desse antagonismo, colocando os representantes da música caipira em sua programação e excluindo os “sertanejos modernos” como Chitãozinho e Xororó, explicitam os autores.

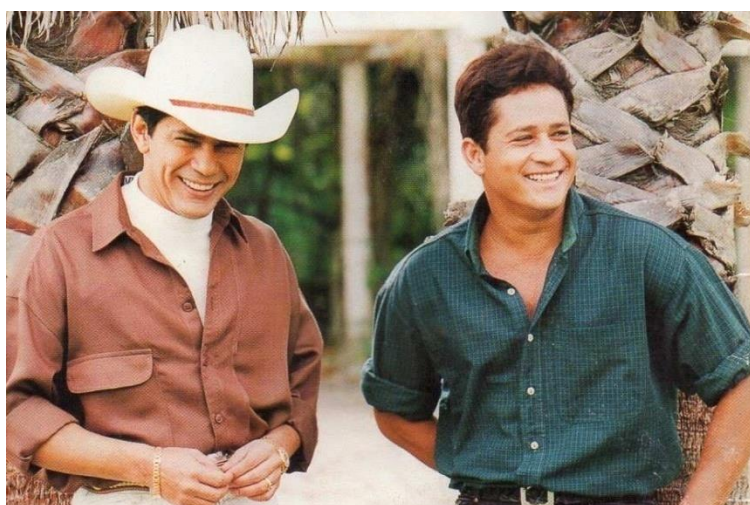
A identidade “caipira” catalisada nos anos 70 e 80 em oposição ao sucesso sertanejo exprimia em parte os desejos de determinados setores urbanos que buscavam resgatar as raízes rurais da música brasileira. [...] Defendiam a música do caipira tradicional, que supostamente não se rendia aos ditames da indústria cultural, e repudiavam a importação de instrumentos e

o que entendiam como espetacularização da música rural. (ALONSO, 2011b, p. 226)

De acordo com Alonso (2011a), Boldrin dizia que sua preocupação era mostrar que existia um Brasil bem definido, apesar de todas as influências vindas de fora do país. Em contrapartida, no ano de 1986, Chitãozinho e Xororó inauguraram seu próprio programa no SBT e selecionaram apenas intérpretes dedicados à música sertaneja moderna, como Leandro e Leonardo, para participarem dele, explicam Mann e Vargas (2018). Segundo os autores, a dupla declarou, naquela época, que adorava cantar sobre “o laço e a poeira”, mas as fazendas já tinham micro-ondas e parabólica. Além disso, em oposição ao purismo da Globo em manter em sua programação apenas músicos caipiras, disseram ter orgulho de serem “bregas”.

Os anos 1990 representaram o *boom* das duplas sertanejas “modernas” no Brasil - “detentores das mais valiosas moedas do mundo capitalista, o dinheiro e a popularidade, os sertanejos já não constrangiam ninguém” (NEPOMUCENO, 1999, p. 209). Até 1999, de acordo com a autora, uma das principais duplas da década (e por que não, da história do sertanejo), Leandro e Leonardo (Figura 10), já haviam alcançado três milhões de cópias com o CD que continha o hit “Pense em mim”. Para Alonso (2011a), a maior diferença entre o sucesso destes e o de Milionário e José Rico nos anos 70, foi que, duas décadas depois, a popularidade dos irmãos ultrapassou as barreiras de classe social.

Figura 10. Foto de Leandro e Leonardo (s.d.)



Fonte: www.otvfoco.com.br/

O cenário também mudou nos programas de televisão: conforme Alonso (2011b), a TV Globo passou a chamar os novos sertanejos para suas programações de fim de ano - Chitãozinho e Xororó em 1990 e 1992, Zezé di Camargo e Luciano em 1991 e Leandro e Leonardo em 1991 e 1992, com direito a um programa mensal.

Em 23 de setembro de 1995 foi ao ar o primeiro programa *Amigos*, um programa de fim de ano dos sertanejos. Quando se fala dos sertanejos, a principal lembrança do senso comum apela a este programa, que era um especial de fim de ano sem o peso de penetração como o de uma novela. Ainda assim, o *Amigos* se tornaria semanal apenas em seu último ano, 1999. (ALONSO, 2011b, p. 232)

Mesmo com essa mudança de paradigma, o autor considera que a Globo demorou para incorporar os sertanejos em programas duradouros, pois nessa data o gênero já não estava tão em evidência como no início da década.

2.3 O SERTANEJO UNIVERSITÁRIO

Conforme Rodrigues, Laignier e Barbosa (2012), o cenário mundial no mundo em 2000 estava dominado pelo pop, rock e música eletrônica. Dessa forma, o sertanejo tornou-se exclusivo de poucos setores sociais e a renovação de músicos no contexto nacional era ínfima - para os autores, os principais representantes do ritmo ainda eram os mesmos da década passada. Assim sendo, “a aparição da dupla César Menotti e Fabiano [Figura 11] estabelece um gênero sertanejo que tenta novamente atualizar a música caipira, tornando-a mais acessível ao público da época” (RODRIGUES; LAIGNIER; BARBOSA, 2012, p. 7).

Figura 11. Foto de César Menotti e Fabiano (s.d.)



Fonte: www.verdinha.com.br/

No começo do século, a temática amorosa tornou-se essencial em praticamente todas as letras das músicas do gênero; falando sobre o amor “salvador” e que é impedido por alguma adversidade que vai além da vontade do casal: “é como se o amor fosse estabelecido como um sentimento nobre, e aqueles apaixonados são absolvidos de qualquer falha” (RODRIGUES; LAIGNIER; BARBOSA, 2012, p. 7). Por conseguinte, a música sertaneja acaba por converter-se em um estilo mais sóbrio e sofisticado, o que facilitou a popularização entre a juventude que já tinha sido cativada pelo rock, defendem os autores. César Menotti e Fabiano surgem como os precursores do que viria a se chamar “sertanejo universitário”.

Mann e Vargas (2018) alegam que o marco inicial da fase contemporânea da música sertaneja (o próprio sertanejo universitário) aconteceu com a dupla João Bosco e Vinícius (Figura 12), estudantes universitários do Mato Grosso do Sul, que tocavam nas festas da região misturando músicas que iam do arrocha⁹ até o axé¹⁰.

⁹ “O Arrocha surgiu em Candeias, na Bahia, inventado pelo cantor Pablo. É um ritmo influenciado pelas músicas bregas de seresta que mistura letras românticas com uma dança sensual.” (FIGUEIREDO, 2015, p. 11)

¹⁰ “A estética musical herdada pela Axé music é composta por diversos estilos e gêneros musicais locais e globais, como o frevo, o ijexá, o samba, o reggae, a salsa, o rock e lambada, entre outros.

Por volta de 2002 - “esses rapazes [...] deram uma representatividade concreta ao que ocorria em grandes cidades do Sudeste e do Centro-Oeste naquela época” (MANN; VARGAS, 2018). Carvalho Junior e Silva (2017) elencam os fatores que influenciaram na transição da música sertaneja do campo para a cidade: políticas públicas que favoreceram a entrada de estudantes em universidades públicas, e que, por consequência, oportunizaram que jovens do interior dos estados do Brasil pudessem ir morar nas grandes cidades. Assim, esses puderam difundir a cultura e os valores históricos de suas regiões, um deles, a paixão pela cultura sertaneja.

Figura 12. Foto de João Bosco e Vinícius em 2010



Fonte: joaoboscoevinicius.com.br

Consoante Rodrigues, Laignier e Barbosa (2012), em 2008 o sertanejo universitário tornou-se um dos ritmos mais ouvidos no Brasil. Um dos intérpretes que mais se destacou foi Luan Santana, tendo seu primeiro grande sucesso em 2009, com *Meteoro*. O som do cantor “é trabalhado em instrumentos como teclado e guitarra, e lembra melodias de forró e axé. Os shows são marcados por jogos de luzes, e até mesmo a formação típica em duplas sertanejas passa a se tornar irrelevante” (RODRIGUES; LAIGNIER; BARBOSA, 2012, p. 8). As músicas, apesar de terem letras pouco trabalhadas, um refrão fácil e ritmo repetitivo, ainda mantém o

Percussão e guitarras – baianas, preferencialmente - temperavam o “caldeirão” de uma cidade [Salvador] que reverbera música e etnicidade.” (CASTRO, 2010, p. 204)

tom romântico do sertanejo pós anos 1990, colocam os autores. Nesse período, Luan passa a participar de programas de televisão e novelas com a temática jovem, como *Malhação*, da TV Globo.

Michel Teló, cantor que também se sobressaiu na década de 2010, buscava em suas músicas identificar-se com a juventude atual, desapegada de compromisso, cansada da ideia clássica de romance e mais ligada à idealização da diversão em detrimento do amor romântico. Alonso (2011b) defende que, só nessa época, quase vinte anos depois do *boom* da música sertaneja, a TV Globo realmente aceitou e incorporou o gênero a sua programação. Um dos reflexos dessa aceitação foi a participação de artistas sertanejos nos especiais do cantor Roberto Carlos, tradicional programação de fim de ano da Globo. Em 2010, a sertaneja Paula Fernandes foi a escolhida para participar do programa. Outro exemplo dessa inserção é o quadro *Bem Sertanejo*, apresentado pelo próprio Michel e veiculado no dominical *Fantástico*, que, na segunda temporada, em 2017, transformou-se em DVD, página na Internet, musical apresentado em várias cidades do país e especial no canal GNT, devido ao sucesso entre os espectadores.

Artistas como Michel Teló, Gustavo Lima e Luan Santana apresentam narrativas sobre o jovem contemporâneo que deslocam ênfase em pertencimentos geográficos ou de classe, construindo uma identificação ampla em torno de ideias gerais sobre festa, sexualidade e consumo. Porém, o sertanejo universitário ressent-se de legitimidade estética reconhecida pela crítica cultural, que costuma apontar uma má qualidade de sua produção. (TROTTA e ROXO, 2014, p. 7)

Nascimento, Corrêa e Stancki (2017) apontam para um aspecto dessa má qualidade, defendendo que as músicas que trazem a mulher enquanto protagonista da história costumam retratá-las como submissas - ou seja, sempre dispostas a ceder às ordens do homem para satisfazer os seus gostos; tendo em vista que a maior parte dos intérpretes são do sexo masculino. A boa notícia é que essa realidade já começou a mudar - de tão recente, praticamente não há bibliografia acerca do assunto.

Segundo Lima (2017), em 2016, a música *10%*, das irmãs gêmeas Maiara e Maraísa foi a terceira mais ouvida no Brasil pela plataforma de *streaming Deezer*. Na mesma plataforma, Marília Mendonça e as gêmeas ocuparam, respectivamente, as duas primeiras posições entre as artistas mulheres mais tocadas no ano. Em entrevista com Alonso, a autora defende que o que difere a presença das mulheres no cenário atual ao que sempre aconteceu é que, agora, elas podem cantar as

mesmas coisas que os homens em suas músicas - ir a motéis, chorar em bares, “beber até cair”, etc. - e efetivamente o fazem. Musicalmente, as intérpretes do ‘feminejo’ (nome dado ao sertanejo universitário quando cantado por mulheres) têm se aproximado do *pop* - fato consumado em diversas parcerias, dentre elas, *Loka*, de Simone e Simaria (Figura 13) e Anitta.

Figura 13. Foto de Simone e Simaria em 2016



Fonte: simoneesimaria.com.br/

A temática das músicas também é diferente: “as irmãs Simone e Simaria fizeram a música ‘*Ele bate nela*’, contra a violência doméstica. Nela, abordam inclusive o medo que a mulher tem de romper uma relação com um companheiro violento” (LIMA, 2017). A autora defende que, mesmo quando as letras tratam de sofrimento amoroso como as de Maiara e Maraísa, Marília Mendonça, Paula Mattos, Naiara Azevedo, entre outras, se diferem do usual à medida que as situações são protagonizadas por mulheres e as intérpretes se colocam na posição de porta-vozes de outras mulheres.

Mesmo com todas as mudanças acerca da música caipira/sertaneja no decorrer de um século, um aspecto se manteve por muito tempo - a resistência das capitais e de suas elites culturais quanto às músicas do interior. A maior inserção na TV (especialmente no canal mais assistido do Brasil, a Globo), a aproximação com outros gêneros musicais e a variação de temáticas nas músicas são as responsáveis

por esse paradigma ter se transformado, de certa forma. É importante avaliarmos essas manifestações culturais como um retrato da maior parte do Brasil - que vive distante do litoral, cresceu no interior e, depois, por uma série de fatores, mudou-se para uma grande cidade e, dali, tenta manter viva sua cultura através das músicas.

3 A HISTÓRIA DA TELEVISÃO NO BRASIL E O SERTANEJO

Para Marialva Barbosa (2013), a televisão já estava no imaginário do brasileiro desde 1939, quando foi realizada a Feira de Amostras do Rio de Janeiro. Promovida pelo governo do Estado Novo em parceria com o Terceiro Reich Alemão, a feira foi o pontapé inicial da inserção da TV no cotidiano brasileiro. A inauguração só foi acontecer no dia 18 de setembro de 1950, com a TV Tupi, “em estúdios precariamente instalados em São Paulo, graças ao pioneirismo do jornalista Assis Chateaubriand” (MATTOS, 2010, p. 53).

3.1. A INSERÇÃO DA TV NO COTIDIANO BRASILEIRO

No seu início, a televisão brasileira submeteu-se à influência do rádio, utilizando a mesma estrutura e formato de programação, além dos mesmos técnicos e artistas. Os primeiros anos da TV no Brasil - com a TV Tupi em São Paulo e Rio de Janeiro - ficaram marcados pela falta de recursos e improvisação nas programações. Mesmo assim, pouco mais de um ano após o seu surgimento, já existiam mais de sete mil televisores nos dois estados (Mattos, 2010).

De qualquer forma, conforme o autor (2010), nessa fase - que perdurou até 1964 - a televisão era considerada um luxo ao qual só a elite econômica tinha acesso. Consoante Barbosa (2010), a escassez de receptores, causada pelo alto custo dos aparelhos televisores, criou uma espécie de “sarau doméstico”, em que os vizinhos se reuniam em uma única casa com televisão para assistir a programação. Foram nesses anos que a TV Record, fundada em 1953, viveu “o seu período de ouro com os programas musicais e o sucesso dos festivais de música, que revelaram os cantores e compositores que ainda hoje dominam a música popular brasileira” (MATTOS, 2010, p. 93).

Ainda em conformidade com Barbosa (2010), os anos 1950 também ficaram marcados pela proliferação das estações de televisão, já que de 1955 a 1961 foram inauguradas 21 emissoras novas. Para Mattos (2010), essa expansão dos canais pode ser atribuída ao favoritismo político, que concedia licenças sem um plano preestabelecido por parte das empresas de televisão. Assim, “além de ampliar o mercado consumidor da indústria cultural, a televisão age também como instrumento mantenedor da ideologia e da classe dominante” (MATTOS, 2010, p. 63).

Em 1964, coincidindo com o início da ditadura, a TV iniciou sua fase “populista”, considerada um exemplo de modernidade e cheia de programas de auditório e tidos como de “baixo nível”. Nessa época, os “veículos de comunicação de massa, principalmente a televisão, passaram a exercer o papel de difusores não apenas da ideologia do regime como também da produção de bens duráveis e não duráveis” (MATTOS, 2010, p. 95). Dessa forma, o Estado seguiu mantendo sua influência direta e indireta sobre o crescimento dos meios de comunicação por intermédio de políticas econômico-financeiras. Durante esse período de maior restrição governamental, ocorreu um grande desenvolvimento da televisão, principalmente da TV Globo. (Mattos, 2010)

O início da década de 1960 também ficou marcado pela chegada do videoteipe, conta Mattos (2010). O uso do VT foi o que possibilitou a implantação de uma estratégia de programação horizontal, que se ajustou à rotina da casa de uma família e estendeu-se por toda a história da TV brasileira. Para o autor (2010), foi essa fase que adotou os padrões de administração estadunidenses e tornou a televisão no Brasil cada vez mais profissional: a TV Excelsior, fundada em 1959, é considerada a primeira emissora administrada nos padrões empresariais atuais.

No ano de 1965, um televisor portátil custava aproximadamente US\$200, afirma Mattos (2010). Apesar disso, de acordo com Napolitano (2010), a televisão se popularizou nesse período: passou de 3,5 mil aparelhos em 1951 para 1,66 milhão em 1964 - um aumento significativo para apenas 13 anos. No mesmo ano, já existiam 34 estações de TV, que alcançavam uma parte significativa do território brasileiro: “do ponto de vista da grade de programação, os gêneros dos anos 1950 - teleteatros, quiz show, entrevistas, show de variedades - continuavam dando o tom no começo dos anos 1960” (NAPOLITANO, 2010, p. 85 e 86). De qualquer forma, para o autor, o crescimento do número de televisores não refletiu em uma maior ligação entre os artistas e o público ou o conjunto da sociedade.

Na mesma década, os festivais de música foram sucesso em várias emissoras - conforme Aronchi de Souza (2004), o primeiro e o segundo festivais de MPB - promovidos, respectivamente, pela TV Excelsior em 1966 e pela TV Record, em 1967 - abriram espaço para o gênero aparecer cada vez mais na programação dos canais de TV, fazendo-os disputarem músicos e cantores para alcançar mais audiência em seus programas. De acordo com Napolitano (2010), os programas

musicais transformavam as experiências culturais que vinham do rádio em imagens, relacionando-as com os antigos programas de auditório radiofônicos.

Conforme o autor (2010), foi só no final dos anos 1960 que se constituiu um público propriamente televisivo, sem o auxílio dos mecanismos utilizados na programação radiofônica. Assim, se mostrou um período-chave para a história da TV no Brasil, pois foi o início da ruptura tanto com o rádio como com o teatro e o cinema; se incorporando à rotina das famílias de uma forma diferente a do primeiro. Foi no fim da década também, segundo Mattos (2010), que a Globo afirmou sua popularidade, conquistando larga audiência por causa do direcionamento da programação para as camadas socioeconômicas mais baixas.

3.2. ASCENSÃO DA TV GLOBO NA PROGRAMAÇÃO

Por ser capaz de atingir uma grande audiência – abrangendo da população analfabeta até a alfabetizada - a televisão tornou-se o veículo preferido das agências publicitárias a partir dos anos 1960, defende Garcia (2011). A Rede Globo teve uma grande participação na cultura de assistir à televisão em família graças à criação da programação-sanduíche¹¹. De acordo com Borelli e Priolli (2000), a consolidação do hábito de assistir TV teve como um dos responsáveis Walter Clark que, a partir de 1968, elaborou uma grade de programação que tinha como princípio a colocação de um telejornal entre duas telenovelas.

Para os militares que governavam o país na época, o papel político e militar das telecomunicações era o de tornar a presença do estado efetiva - “para aumentar a coesão da nação, da presença de seu pensamento, ligando o interior ao centro, permitindo a ‘pronta intervenção’ deste centro na periferia quando necessário” (WAINBERG, 2001, p. 27). Isso deu a televisão uma grande responsabilidade no que diz respeito ao seu papel na cultura, educação e desenvolvimento nacional. Dessa forma, quando a Globo se consolida como a maior emissora do Brasil nos anos 1970, ela corrobora com a ideia de que a TV é um “produto familiar”, afirma Bergamo (2010). Além disso, os governantes, preocupados com a influência dos

¹¹ Nome que designa a programação de televisão composta de uma telenovela, seguida de um telejornal e depois, novamente, uma telenovela: “[...] cria-se o hábito de ver TV, em família, com programações e horários reforçando-se mutuamente e garantindo uma fidelidade de público e um aumento vertiginoso dos índices de audiência, nos vinte anos subsequentes: alguns acompanham à primeira telenovela, enquanto esperam o telejornal e outros assistem ao telejornal, enquanto aguardam a próxima telenovela” (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p. 19).

conteúdos veiculados, começam a priorizar o interesse nacional e evitar os “enlatados”, ou seja, a importação de programas de outros países, conta Leal (2009).

[...] tanto empresários das comunicações quanto dirigentes militares, por motivos diferentes, viam vantagens na integração do país. Os militares queriam a unificação política das consciências e a preservação das fronteiras do território nacional. Os homens da mídia, por sua vez, vislumbravam a integração do mercado de consumo. (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 116)

Mesmo assim, conforme os autores, essa adequação de interesses não significou ausência de conflitos: os programas com baixo apuro técnico e com conteúdo e tema julgados como impróprios - ou pelo modo popularesco, ou pela crítica política - eram censurados, o que, algumas vezes, trazia prejuízos financeiros para as emissoras. Por isso, a partir de 1973, a Globo criou o que ficaria conhecido como o “padrão Globo de qualidade”, explica Alonso (2011b) - no campo musical, isso significou a inserção da música popular brasileira nas trilhas sonoras da emissora, excluindo os “bregas”, cantores sertanejos da época.

Na mesma década, surgiu outra inovação: a TV em cores, tendo como início oficial das transmissões no Brasil o dia 10 de fevereiro de 1972, em Caxias do Sul (RS), na Festa da Uva de Caxias, afirma Garcia (2011) - “uma vez estabelecida a televisão colorida, a Globo soube muito bem encarnar o símbolo do progresso que ela trazia. A emissora abusava de videografismos, de edições velozes baseadas em planos curtos, de *chromakey* para realizar pirotecnias visuais e de figurinos bastante coloridos” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 123).

O fim da década de 1970 até o início dos anos 1980 ficou marcado como a fase do desenvolvimento tecnológico, “quando as redes de TV se aperfeiçoaram e começaram a produzir, com maior intensidade e profissionalismo, os seus próprios programas com estímulo de órgãos oficiais, visando, inclusive, a exportação” (MATTOS, 2010, p. 85). A rede de Sílvio Santos, o SBT - Sistema Brasileiro de Televisão - iniciou suas transmissões em agosto de 1981. No início, o canal ficou marcado pelo sensacionalismo nos programas, tendo sua representação no telejornal *Aqui Agora*, atesta Roxo (2010).

Segundo Mattos (2010), essa fase também se caracterizou pelo fim da censura prévia à programação e a televisão pôde alcançar maior maturidade técnica e empresarial, deixando de lado de vez os “enlatados” estrangeiros e reprisando

seus próprios sucessos quando necessário. É nesses anos também que se popularizam os programas musicais - principalmente os de auditório - como *Sabadão Sertanejo* (Figura 14), do SBT, *Som Brasil* (Figura 15), da Globo, e *Viola Minha Viola* (Figura 16) da Cultura, afirma Aronchi de Souza (2004). De acordo com o portal *Memória Globo*, o objetivo do programa *Som Brasil* era divulgar a música brasileira de inspiração regional, sendo exibido aos domingos de manhã. O apresentador Rolando Boldrin contava causos, dançava e exibia peças teatrais e pequenos documentários. Além disso, recebia atrações musicais e era seletivo com o repertório, que só poderia ser integrado por músicas de cantores e compositores que tinham como fonte a cultura popular brasileira, como Dominginhos, Luiz Gonzaga e Chico Buarque de Hollanda. Segundo Mattos (2010), ao se aproximar do fim da década, durante a Nova República, se intensificam as exportações de programas brasileiros, e, para Garcia (2011), confirma-se a existência de um cenário praticamente monopolizado pela Rede Globo.

Figura 14. *Printscreen* do programa Sabadão sertanejo



Fonte: youtube.com

Figura 15. *Printscreen* do programa Som Brasil



Fonte: memoriaglobo.globo.com

Figura 16. *Printscreen* do programa Viola minha Viola



Fonte: youtube.com

A última década do século XX foi marcada pela fragilização das fronteiras nacionais, graças ao movimento de globalização, fruto do capitalismo:

o que se consolidou foi o princípio da livre concorrência, com a ampliação no número de emissoras televisivas e o acirramento de lógicas mercadológicas. Frente a isso, grupos de visual aberto do Brasil partiram

para outros setores, como a TV paga, e a exploração de negócios em outros países, reposicionando-se de forma reativa, mas buscando a inovação. (BRITTOS; SIMÕES, 2010, p. 220).

3.3. O BOOM DAS TVS POR ASSINATURA E O POPULARESCO NAS TVS ABERTAS

Para Brittos e Simões (2010), a estabilização da moeda gerou o aquecimento do mercado, que ampliou as marcas interessadas em expor seu nome nos nichos segmentados - isso solidificou o sistema de televisão paga no país, especialmente entre os anos de 1993 a 1997. Conforme Mattos (2010), essa fase pode ser definida no espaço de tempo em que o Brasil buscou a modernidade a qualquer custo e a televisão teve de se adaptar à redemocratização do país. O autor (2010) afirma que o sucesso do Plano Real, iniciado em 1994, mudou o perfil do consumidor de televisão brasileiro: “as camadas mais pobres da população aumentaram o poder aquisitivo, podendo adquirir inúmeros novos televisores, o que fez crescer a audiência das classes C, D e E” (MATTOS, 2010, p. 158).

Consoante o autor (2010), a nova audiência vinda da população mais pobre, combinada com o fato de grande parte das classes A e B terem começado a consumir os canais por assinatura, acirrou a briga entre as emissoras da TV aberta. Ao disputar a audiência das classes C, D e E, que era quantitativamente maior, os canais passaram a inserir programas popularescos, sensacionalistas e com teor sexual e de violência em sua grade, conta Mattos (2010). Segundo Brittos e Simões (2010), a época ficou marcada pela proliferação de tragédias, dramas e sexo de forma apelativa, banalizando situações e sentimentos. Os autores (2010) destacam os dominicais *Domingo Legal*, com Gugu Liberato, no SBT, e *Domingão do Faustão*, com Fausto Silva, na Globo, como exemplos do que havia se transformado a programação da TV brasileira.

De um lado, emissoras como a Rede Globo foram obrigadas a rever suas estratégias e criar programas de auditório para personalidades recém-contratadas, como Luciano Huck, Ana Maria Braga e Angélica e elaborar novas para aquelas que já faziam parte da emissora, como Faustão e Xuxa. De outro, a lógica noticiosa do grotesco se espalhou em graus variados por diversos programas como o "Linha Direta", no qual o ideal de prestação de serviço público, com o bordão "denuncie você também", é usado numa tentativa de "apagar" a lógica sensacionalista do programa. (ROXO, 2010, p. 193)

Por outro lado, se antes os sertanejos não eram “considerados de ‘bom tom’ pelos diretores globais, pois expunham um país ‘sujo’, ‘exagerado’, ‘simples’, ‘banal’” (ALONSO, 2011b, p. 229), na televisão brasileira dos anos 90 eles encontraram espaço. Segundo o autor (2011b), os antes chamados “bregas” fizeram apresentações no próprio *Domingão do Faustão* e no *Globo de Ouro*, além de terem especiais de fim de ano produzidos nos anos de 1990, 1991 e 1992. Em uma década em que até o tradicional *Jornal Nacional* “priorizou o sentimentalismo, os dramas humanos e o mundo animal, abordando menos as notícias consideradas sérias” (BRITTOS; SIMÕES, 2010, p. 234), um dos sertanejos teve protagonismo. Em 1998, o drama do cantor Leandro, que enfrentava um câncer no pulmão, teve requintes de “carnavalização”, cita Mattos (2010). Com uma transmissão diretamente da porta do hospital, foi mais importante do que eventos como a Copa do Mundo de Futebol e as eleições para o noticiário da época.

Em 1999, a programação da TV aberta chegou a um nível tão baixo que quatro entidades em defesa da criança, entre elas a UNICEF, redigiram um código de ética para ser entregue às emissoras, por conta de seus programas sensacionalistas e popularescos:

O código apresenta dez sugestões, entre as quais: que a programação destinada ao público infanto-juvenil tenha caráter educativo e formador de valores éticos; que não sejam veiculados programas, anúncios ou merchandising para a venda de produtos que possam causar dependência física; que as emissoras evitem expor as crianças a situações de constrangimento físico, psicológico, humilhação e a situações vexatórias, mesmo quando no interesse de obtenção de ajuda humanitária. (MATTOS, 2010, p. 144).

Segundo Mattos (2010), devido ao aquecimento do consumo, em 1996, a compra de televisores chegou ao seu ponto máximo, contabilizando 8,5 milhões de aparelhos. No ano seguinte, o número foi para 6,5 milhões. No próximo, 1998, foram comercializados menos ainda: seis milhões. Essa diminuição também refletiu, além dos outros aspectos já mencionados, na queda da audiência da TV Globo, caindo dez pontos percentuais entre 1994 e 1998, como descrevem Brittos e Simões (2010). Isso aconteceu porque os outros canais de TV aberta investiram, por toda a década, em programas muito sensacionalistas e popularescos. Os autores (2010) também destacam que, concomitantemente, no final dos anos 1990, a programação brasileira adotou uma postura autorreflexiva, mostrando outros países em sua grade.

No fim de um decênio tão cheio de novidades, crescimentos e quedas, as empresas de comunicação tiveram alguns contratemplos:

A última década do século XX foi positiva para a mídia nacional de um modo geral, uma vez que jornais, revistas, emissoras de rádio e de televisão se modernizaram, tanto no aspecto tecnológico como no editorial. No final do século XX, entretanto, as empresas de comunicação já amargavam alguns prejuízos, e o novo século começou com uma retração no bolo publicitário e com as empresas do setor acumulando dívidas de 10 bilhões de reais, dos quais 60% eram das Organizações Globo. (MATTOS, 2010, p. 133).

Conforme o autor (2010), a fase que começa em 2000 e termina no fim da década pode ser definida pela sua convergência e qualidade digital, além de carregar uma maior interatividade dos veículos de comunicação, em especial da televisão com a Internet. Foi nesses anos também que se iniciou a implantação do sistema de televisão digital, o qual o autor presumiu que teria substituído o analógico em sua totalidade até 2016. Hoje, no primeiro semestre de 2018, sabemos que essa transição ainda não aconteceu completamente.

No início do século, em 2001, a TV por assinatura já tinha 3,6 milhões de assinantes, ou seja, 9% de todas as casas do país tinham acesso a TV paga, segundo Mattos (2010). Apesar disso, Brittos e Simões (2010) defendem que o sistema não atingiu tanta inserção no mercado como em outros países, em que a assinatura de TV já havia sido implantada anos antes e onde foi construída uma cultura de consumir a televisão paga. Mesmo com a valorização das emissoras segmentadas, por causa do início da televisão por assinatura no Brasil na década anterior, pouco se alterou no cenário da TV aberta: de acordo com o autor (2010), os grandes canais (Rede Globo, SBT, Bandeirantes, Manchete, Record e Central Nacional de Televisão, CNT) detinham mais de 97% da audiência total, sendo só o restante dividido entre as emissoras educativas ou segmentadas, como a MTV, Rede Mulher e Rede Vida. Brittos e Simões (2010) também observam que, enquanto o eixo de programação dos canais pagos é desterritorializado, já que muitas vezes as transmissões acontecem mundialmente; nos canais abertos há um número elevado de programas nacionais.

Em 2003, o então presidente Lula assinou um decreto em que estabelecia as bases para o Sistema Brasileiro de Televisão Digital (SBTVD):

De acordo com o decreto, as principais finalidades da TV digital no Brasil são, entre outras: promover a inclusão social, a diversidade cultural do país

e a língua pátria por meio do acesso a tecnologia; propiciar a criação da rede universidade de educação a distância; estimular a pesquisa e o desenvolvimento e propiciar a expansão de tecnologias brasileiras e da indústria nacional relacionadas à tecnologia de informação e comunicação; planejar o processo de transição da TV analógica para a digital, de modo a garantir a gradual adesão de usuários a custos compatíveis com sua renda. (MATTOS, 2010, p. 171)

Essas finalidades enumeradas, sobretudo a última, evidenciam a importância das classes mais pobres nesse período, em especial da classe C - “são pessoas que saíram da classe D a partir de um ganho real de renda do trabalho de 7,3% no período e hoje detém o maior poder de compra da população” (GOMES, 2011, p. 59). A autora (2011) elenca o avanço da escolaridade; a diminuição do tamanho das famílias; a estabilização da economia; o aumento de registros de empregos formais e os planos do Governo, além da ampliação das ofertas de créditos, como os fatores responsáveis pelo surgimento dessa “nova classe média”, que ainda não possui todos os bens que fazem parte da vida de outros brasileiros, mas considera o consumo de artefatos culturais uma possibilidade.

Para Gomes (2011), esse crescimento de uma “nova classe média” também impactou os canais de televisão, que transformaram suas políticas editoriais, linguagem, grade de programação, visual e conteúdos para se adequar às transformações que a sociedade brasileira vem passando. Em reflexo disso, a Rede Globo tem investido numa maior participação do telespectador na programação e na geração de conteúdo, atesta a autora (2011). Além disso, na parte de telejornalismo, os globais têm apostado num jornalismo mais informal e coloquial como forma de aproximar-se do público.

3.4. TV DIGITAL E CONVERGÊNCIA MIDIÁTICA

Em dezembro de 2007, a TV digital foi finalmente implantada - primeiro em São Paulo, depois, nas outras principais cidades do país:

Desde então, a televisão digital aberta vem convergindo com outras áreas digitais. O sinal digital pode ser recebido e editado num terminal de computador (PC) ou em notebooks, em minitelevisores móveis, instalados em aviões, automóveis e ônibus, ou em aparelhos de telefone celular. (MATTOS, 2010, p. 172).

De forma sucinta, Brittos e Simões (2010) separam o contexto entre os anos 1990 e 2000: se nos primeiros inicia-se a entrada no país, em larga escala, de novas

tecnologias ligadas aos meios de comunicação graças à globalização e às privatizações; nos segundos há, pelas empresas de TV por assinatura, o oferecimento de novos serviços, com venda casada da programação televisual. Os autores (2010) defendem que, mesmo com a inserção de novos agentes de mídia no fim do século XX e a sua reorganização no início do século XXI, não foi possibilitada às comunicações brasileiras uma real democratização, já que o sistema preservado ainda é pouco representativo acerca da diversidade nacional.

A fase que nos encontramos hoje, desde 2010, é definida por Mattos (2010) por sua portabilidade, mobilidade e interatividade digital, tendo como pilar mais importante para as redes de televisão a produção e distribuição de conteúdo. O autor enfatiza a importância do telefone celular nessa convergência digital, enumerando seus recursos: “transmissão e recepção da voz, acessar a internet, verificar e-mails, fazer download de músicas, vídeos e filmes, fotografar, assistir programa de televisão, ouvir emissora de rádio, além de armazenar conteúdos e dados” (MATTOS, 2010, p. 174). Por conta desses, projetou em 2010 que o celular viria a ser um dos principais receptores de programas televisivos no Brasil nos próximos anos. Foi o que aconteceu, mas não exatamente nesses moldes, afinal, a TV ainda é o meio de comunicação mais utilizado por 63% dos brasileiros¹².

Ricco e Vannucci (2017) lembram que, no começo do século XXI surgiram previsões apocalípticas a respeito do fim da televisão, do rádio e dos jornais, que não teriam condições de competir com a instantaneidade e interatividade da envolvente e sedutora internet. As projeções não se concretizaram. Para os autores (2017), o que aconteceu de fato foi um longo período de modificações e ajustes para a televisão brasileira, que reviram (e ainda reveem) seus conteúdos e processos de produção para tornarem-se atrativos aos mais jovens, que não se envolvem com o sistema de grade horizontal imposta pelos canais.

De acordo com Gomes (2011), desde o início do século XXI iniciou-se uma aproximação, no telejornalismo, entre a informação e o entretenimento, chamada de *infotainment*. O *Fantástico*, da Globo, é um exemplo dessa fusão: “se configura como um espaço de experimentação de novos formatos para a Rede Globo e, transmite, em seus distintos quadros, jornalismo investigativo, dramaturgia, humor, documentários, música” (GOMES, 2011, p. 74). Um dos principais quadros dos

¹² Dados da Pesquisa Brasileira de Mídia 2016: <http://pesquisademidia.gov.br/> Acesso em 19/03/2018

últimos anos, exibido em 2014, 2015 e 2017 foi o *Bem Sertanejo*, capitaneado pelo cantor Michel Teló, que contava a história do sertanejo a partir de entrevistas com os intérpretes do gênero, relatam Carvalho Junior e Silva (2017). O sucesso da iniciativa convergiu para outras plataformas: livro; DVD; página na internet; musical apresentado em várias cidades do país e programa especial num canal de TV por assinatura, o GNT.

Dessa forma, o que vem acontecendo nos últimos anos é menos 'assistir a programação dos canais de televisão pelo celular' e mais consumir a convergência de recursos e elementos desta, em diversas plataformas e sistemas diferentes como o telefone celular. Para Ricco e Vannucci (2017), assim se inicia uma nova fase de comunicação de massa no Brasil e no mundo - "não há concorrência entre a televisão e a mídia digital, mas uma convergência cada vez mais intensa que obriga mudanças estruturais para atender aos anseios do público" (RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 436).

4 “ONDE A DOR E A SAUDADE CONTAM COISAS DA CIDADE”: Análise de conteúdo da música sertaneja na TV Globo

A Análise de Conteúdo, desenvolvida pela psicóloga Laurence Bardin, será a metodologia utilizada neste trabalho - “em concepção ampla, se refere a um método das ciências humanas e sociais destinado à investigação de fenômenos simbólicos por meio de várias técnicas de pesquisa” (FONSECA JÚNIOR, 2009, p. 280). A metodologia proposta por Bardin (2011) se organiza em três fases cronológicas: pré-análise (o planejamento do trabalho a ser elaborado), exploração do material (a análise propriamente dita com operações de codificação) e tratamento dos resultados (quando os resultados brutos são tratados para tornarem-se significativos e válidos).

Para Bardin (2011), a fase da pré-análise corresponde ao período da organização, sistematização das ideias iniciais e construção de um esquema preciso do desenvolvimento das operações sucessivas para torná-lo, depois, um plano de análise. Essa primeira fase geralmente tem três objetivos: a escolha do que vai ser submetido à análise, a formulação das hipóteses e a elaboração de indicadores para a fundamentação do que vai ser interpretado. A primeira atividade é definida pela autora como uma “leitura flutuante”, ou seja, trata-se de estabelecer contato com o material a ser analisado e conhecê-lo superficialmente. Em seguida, a leitura deve se tornar mais precisa, projetando hipóteses e teorias sobre o material e a possível aplicação da metodologia nestes.

Depois da definição do tema e do referencial teórico, o próximo passo é a constituição do *corpus*, que é “a definição do conjunto de documentos a serem submetidos à análise” (FONSECA JÚNIOR, 2009, p. 292). Segundo Bardin (2011), a constituição do *corpus* geralmente implica em escolhas, seleções e regras - destas, a autora destaca quatro:

Regra da exaustividade: uma vez definido o campo do *corpus* [...], é preciso ter-se em conta todos os elementos desse *corpus*. Em outras palavras, não se pode deixar de fora qualquer um dos elementos por esta ou aquela razão (dificuldade de acesso, impressão de não interesse), que não possa ser justificável no plano do rigor. Esta regra é completada pela de não seletividade. (BARDIN, 2011, p. 127)

Regra da representatividade: a análise pode efetuar-se numa amostra desde que o material a isso se preste. A amostragem diz-se rigorosa se a amostra for uma parte representativa do universo inicial. Neste caso, os

resultados obtidos para a amostra serão generalizados ao todo. (BARDIN, 2011, p. 127)

Regra da homogeneidade: os documentos retidos devem ser homogêneos, isto é, devem obedecer a critérios precisos de escolha e não apresentar demasiada singularidade fora desses critérios. (BARDIN, 2011, p. 128)

Regra de pertinência: os documentos retidos devem ser adequados enquanto fonte de informação, de modo a corresponderem ao objetivo que suscita a análise. (BARDIN, 2011, p. 128)

Com o *corpus* escolhido, chega-se à etapa da formulação das hipóteses, ou seja, afirmações provisórias as quais o trabalho se propõe verificar e confirmar ou informar. É uma suposição que surge da intuição e só é provada - ou não - quando submetida aos dados. O que se segue é a escolha dos índices em função das hipóteses antes criadas e sua organização em um sistema de indicadores. Desde o início, devem ser feitos recortes “em unidades comparáveis de categorização para análise temática e de modalidade de codificação para o registro dos dados” (BARDIN, 2011, p. 130). A última etapa antes da análise é a preparação do material a ser analisado.

A segunda fase da metodologia desenvolvida por Bardin compreende a exploração do material, sendo baseada em operações de codificação, decomposição e enumeração em função de regras previamente formuladas. Assim chegamos à terceira e última fase: o tratamento dos resultados obtidos e sua interpretação. Nela, os resultados brutos são tratados com operações estatísticas (simples ou complexas) para que tornem-se significativos e válidos, permitindo a construção de quadros de resultados, diagramas, figuras, modelos que resumem e dão relevâncias as informações obtidas na análise. A partir daí pode-se propor inferências ou adiantar interpretações que digam a respeito dos objetivos previstos ou de outras descobertas inesperadas.

A Análise de Conteúdo foi a metodologia que escolhemos porque nos permite trabalhar com indicadores que propiciam estabelecer quadros de resultados e diagramas que destacam as informações obtidas e propor inferências. Além disso, é um método muito utilizado nas pesquisas sobre comunicação de massa, por se basear em procedimentos que são aplicados da mesma forma a todo o conteúdo a ser analisado, que era o que buscávamos, também, para este trabalho.

4.1 A PRÉ-ANÁLISE

Na etapa que compreendeu a pré-análise, foram realizados todos os passos explicitados por Bardin (2011) e explicados anteriormente. A primeira atividade, definida como “leitura flutuante”, começou a ser realizada por nós a partir do programa *Bem Sertanejo*, da TV Globo, que possui um grande arquivo na internet. Ao nos depararmos com a plataforma *Memória Globo*, percebemos que ali existia um material muito maior a ser explorado acerca da programação da Rede Globo desde a sua criação, em 1964. Assim foi feita a primeira delimitação dos arquivos: todos os programas com a temática “sertaneja” presentes na plataforma foram selecionados, constituindo o nosso *corpus* a ser pesquisado.

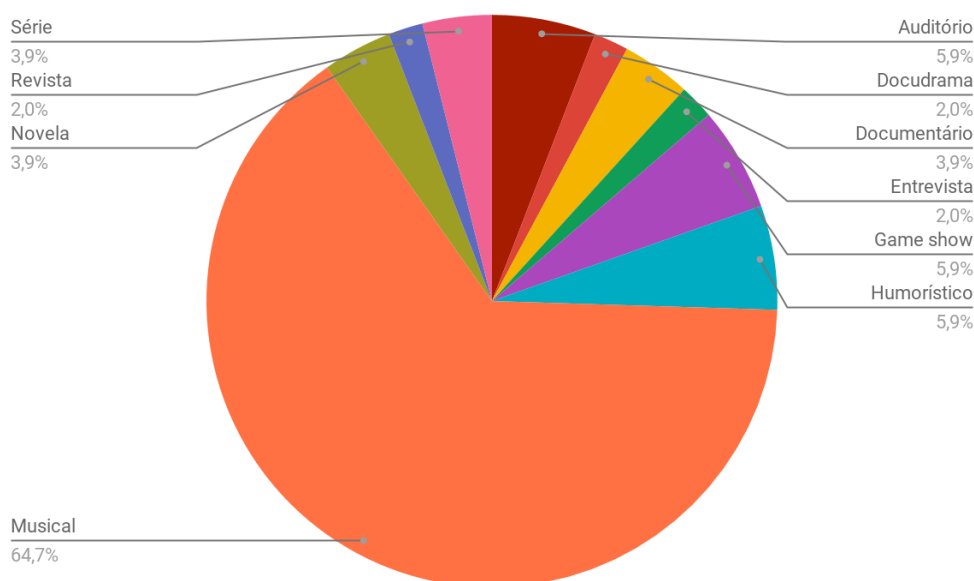
Em seguida, conforme a metodologia de Bardin (2011), partimos para a formulação das hipóteses e objetivos da análise. Antes da pesquisa, já sabíamos intuitivamente das transformações pelas quais o gênero caipira/sertanejo passou no decorrer dos anos desde o seu surgimento. Formulamos a hipótese desta forma: desde os primórdios da televisão no Brasil, houve mudanças profundas nas temáticas dos programas que abordam a música sertaneja. Desse modo, tendo como objeto os programas da TV Globo, nosso objetivo foi analisar os espaços direcionados à música sertaneja, no decorrer de sua história, atentando para as mudanças e permanências no conteúdo e nas temáticas abordadas. Assim, foram formulados dois índices: toda e qualquer ocorrência das palavras “sertanejo” e “música sertaneja” no portal *Memória Globo*.

Esse levantamento, feito com base nos índices citados anteriormente, foi organizado e catalogado em seis categorias: nome do programa; ano em que ele foi veiculado; gênero televisivo; existência (ou não) de vídeo na plataforma *Memória Globo* (ou na *Globo Play*, caso não estivesse disponível na primeira); temática e artistas apresentados. Dessa organização, foram encontrados 87 programas de televisão já veiculados na TV Globo. Todos os programas contidos nesse material foram divididos em 12 gêneros televisivos, seguindo as definições de Aronchi de Souza (2004): auditório, docudrama, documentário, entrevista, filme, *game show*, humorístico, musical, novela, revista, série e telejornal. A partir daí, fizemos um primeiro recorte com os programas que seriam considerados na pesquisa. Como antes citado neste trabalho, o termo “sertanejo” também é utilizado para designar a

população advinda dos sertões da região Nordeste do Brasil¹³. Do total, encontramos 51 programas alinhados com o nosso objetivo de análise, reduzindo em 10 os gêneros televisivos (foram excluídos os itens “filme” e “telejornal”). Dentro desse aspecto, realizamos um segundo recorte: definimos como objeto de análise apenas os programas que continham um ou mais vídeos, item indispensável para a observação, totalizando 21 programas. Separamos, então, este material em dez categorias temáticas: competição; cotidiano do artista; diversidade de ritmos musicais; história do sertanejo; homenagens a compositores; relatos de bastidores; sertanejo universitário; shows; trajetória dos artistas e vida no campo.

4.2 EXPLORAÇÃO DO MATERIAL (QUANTITATIVA)

Gráfico 1. Gêneros televisivos



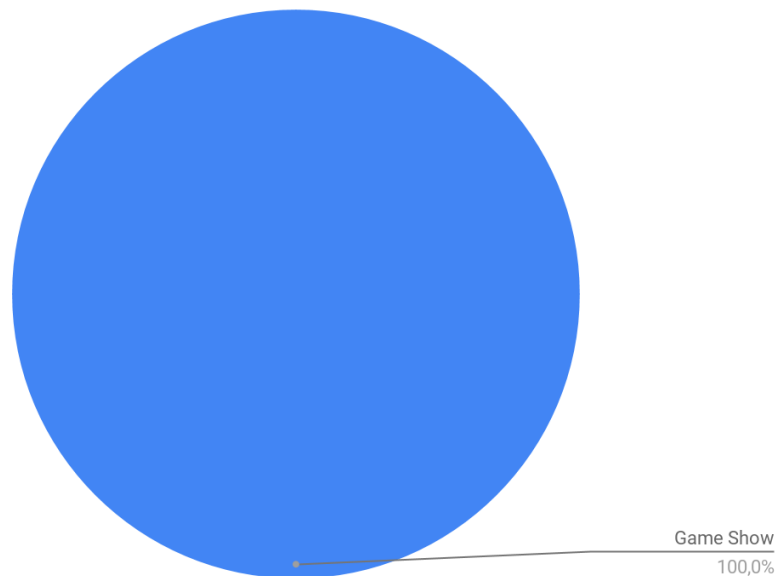
Fonte: Elaboração da autora

O Gráfico 1 apresenta os gêneros televisivos de todos os programas ligados à temática sertaneja disponíveis na plataforma *Memória Globo*. A definição dos gêneros televisivos se deu, como antes citado, conforme os conceitos de Aronchi de Souza (2004). Foram 51 programas encontrados: 33 musicais, três programas de auditório, três humorísticos, três *game shows*, dois documentários, duas novelas, duas séries, um docudrama, um programa de entrevistas e uma revista. Ou seja,

¹³ Conforme explanado no item “2.1 Primórdios da Música Caipira” desta monografia.

quase 65% de todos os programas atrelados ao tema são musicais. Para o autor, foi a força da música popular brasileira que “forçou” a criação de um gênero específico pra isso. Apesar de o gênero ter surgido para a transmissão de festivais de MPB, foi só nos anos 1980 que os sertanejos passaram a ser inseridos na programação da televisão - especialmente, na Rede Globo - como supracitado. Mesmo assim, nas décadas que vieram a seguir as participações só aumentaram, o que fez com que fosse o gênero televisivo mais utilizado para a inserção dos músicos sertanejos. Todos os outros programas, juntos, representam pouco mais de 30% da totalidade. Isso demonstra o poder e a importância dos programas musicais quando se trata de artistas, músicas e apresentações - nesse caso, especificamente, do gênero sertanejo.

Gráfico 2. Gêneros televisivos nas décadas de 1960 e 1970

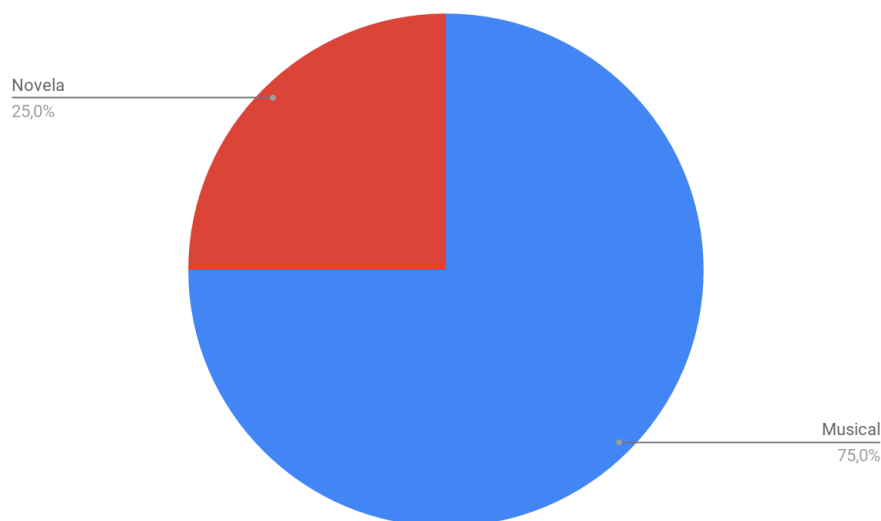


Fonte: Elaboração da autora

O primeiro programa dentre os disponíveis na plataforma a inserir sertanejos em sua apresentação foi o *game show Alô Brasil, aquele abraço*, veiculado entre 1969 e 1971, representando a totalidade deste gráfico. O *game show* funcionava como uma disputa entre os estados brasileiros, tendo representantes de cada estado ou região definida. Entremendo a competição, ocorriam apresentações musicais e circenses. Numa delas, estavam Tônico e Tinoco. *Alô Brasil, aquele abraço* foi o único programa disponível no portal *Memória Globo* que contemplou sertanejos nas

décadas de 1960 e 1970 (Gráfico 2). Segundo Alonso (2011b), o ano de 1973 ficou marcado pela criação do “padrão Globo de qualidade”, que afastou os “bregas” e incorporou a MPB a sua programação a partir daquele ano. Coincidência ou não, só na década de 1980 que os artistas sertanejos voltaram às telas da Rede Globo.

Gráfico 3. Gêneros televisivos na década de 1980



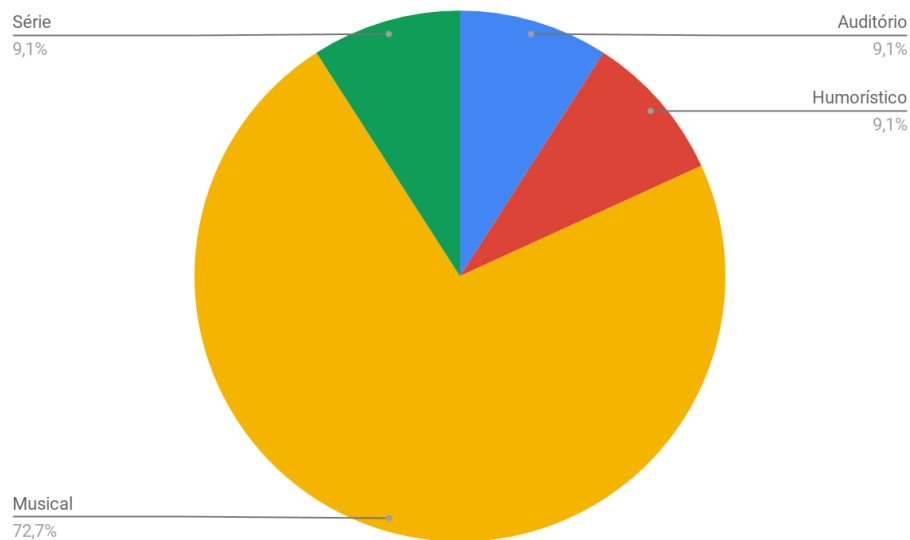
Fonte: Elaboração da autora

O Gráfico 3 apresenta os programas com artistas sertanejos na década de 1980, três musicais e uma novela. Entre os musicais estão *Especial MPB* (1982), um programa que apresentava os grandes nomes da música popular brasileira; *Roberto Carlos Especial* (1986), um especial de fim de ano do cantor que homenageou o samba e o sertanejo, e *Som Brasil* (1981-1989), programa dedicado à música regional brasileira. Enquanto os dois primeiros contaram apenas com participações especiais de artistas sertanejos, o último era especialmente voltado aos caipiras. Se os anos 1980 foram o auge do tensionamento entre “caipiras” e “sertanejos”, a TV Globo definiu o seu “lado”: o dos mais antigos. O *Som Brasil* surgiu nesse contexto - apresentado por Rolando Boldrin e, posteriormente, por Lima Duarte, o musical foi um grande apoiador da música caipira na década, excluindo os “novos” sertanejos de sua programação. (Alonso, 2011b)

A telenovela *O Salvador da Pátria* (1989), protagonizada pelo mesmo Lima Duarte, tratou da conjuntura política brasileira da época: a volta das eleições diretas para presidente. A participação especial de Chitãozinho e Xororó, considerados

pertencentes ao “novo” sertanejo, no último ano da década, sinalizou uma mudança de paradigma na Rede Globo e uma inserção maior dos sertanejos modernos no decênio que veio a seguir.

Gráfico 4. Gêneros televisivos na década de 1990



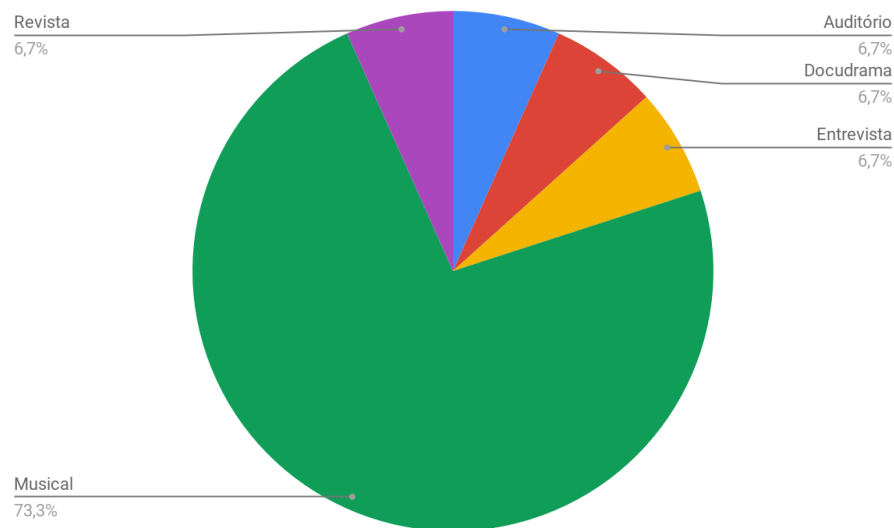
Fonte: Elaboração da autora

O Gráfico 4 diz respeito aos gêneros televisivos com a temática e/ou artistas sertanejos presentes nos anos 1990: oito musicais, um programa de auditório, um humorístico e uma série. A última década do século XX ficou marcada pela mudança do perfil consumidor de TV no Brasil, segundo Mattos (2010). Por conta da nova audiência advinda das classes mais pobres e da ascensão dos canais por assinatura, as redes de televisão abertas passaram a inserir programas mais popularescos em sua grade.

Assim, se antes os “novos” sertanejos representavam um país simplório demais, na década de 1990 eles foram uma das estratégias para alavancar a audiência. Entre os musicais veiculados estão *Chitãozinho & Xororó* (1990), *Zezé Di Camargo & Luciano Especial* (1991), *Leandro e Leonardo Especial* (1991), *Chitãozinho e Xororó - Planeta Azul* (1992), *Amigos* (1995-1998) e *Amigos & Amigos* (1999) - com exceção do último, todos especiais de final de ano. Os seis musicais traziam a temática dos novos sertanejos com muita força, sendo apresentados pelas duplas expoentes no momento: Chitãozinho e Xororó, Zezé Di Camargo e Luciano e Leandro e Leonardo (em *Amigos & Amigos*, depois do falecimento de Leandro,

Leonardo cantou solo). Além disso, *Leandro & Leonardo*, uma série de 1992, apresentou a trajetória dos cantores rumo ao sucesso - mesmo sendo uma obra de ficção, eles interpretaram a si mesmos. Fica evidente, nessa década, que a Rede Globo reformulou o seu “padrão de qualidade”, ao menos no que fica relacionado aos sertanejos. Os novos artistas, antes rejeitados e excluídos da programação, conquistaram inserções em todos os anos do decênio, com participações em outros programas e, especialmente, com atrações unicamente dedicadas a eles.

Gráfico 5. Gêneros televisivos na década de 2000

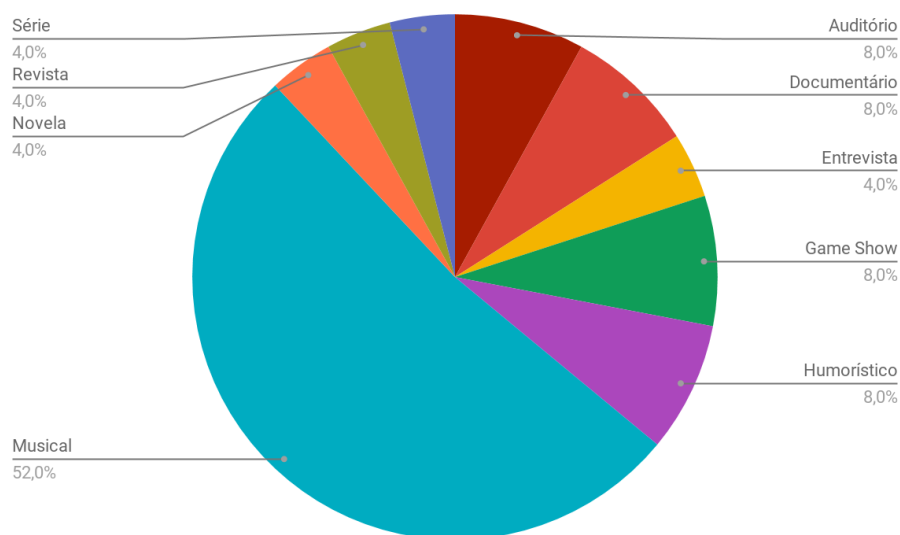


Fonte: Elaboração da autora

O Gráfico 5 se refere aos gêneros televisivos relacionados ao sertanejo no início do século XXI. Ao todo, são 11 musicais, um programa de auditório, um docudrama, um programa de entrevistas e uma revista. Nessa década, a maior inserção das temáticas sertanejas encontra-se nos programas de música em geral, sem a necessidade de ter uma programação específica para elencar este ou aquele artista. Os sertanejos estiveram presentes nos *Show da Virada* (2002, 2003, 2004, 2005 e 2007), especiais de *réveillon* da Globo, no *Estação Globo* (2004 - 2009), um musical que apresentava diferentes artistas e gêneros musicais e na nova versão do *Som Brasil* (2007 - 2013), que homenageava compositores em geral. Com a transição para o sertanejo universitário, o ritmo tornou-se mais acessível ao público da época e, em reflexo disso, conquistou maior popularidade entre os jovens. Essa relação se reflete na maior inserção dos sertanejos em programações com cantores

de outros gêneros musicais. Além disso, Leandro, da dupla com Leonardo, ganhou um episódio no docudrama *Por toda a minha vida* em 2007, que contava as histórias e trajetória da carreira de artistas já falecidos.

Gráfico 6. Gêneros televisivos na década de 2010



Fonte: Elaboração da autora

O Gráfico 6 contempla a programação relacionada ao sertanejo que inicia no ano de 2010 e termina em 2017. Foram encontrados 13 musicais, dois programas de auditório, dois documentários, dois *game shows*, dois humorísticos, um programa de entrevistas, uma novela, uma revista e uma série. A última década é a com maior variação entre os gêneros televisivos e, também, com o maior número de programas em que os sertanejos foram inseridos. Destacam-se os episódios da série *Bem Sertanejo*, apresentada por Michel Teló no Fantástico, que foi veiculada em 2014, 2015 e 2017. Tratando do sertanejo com um viés histórico a partir de entrevistas com os artistas do gênero, antigos ou atuais, a série mostra que o sertanejo já tomou tamanha proporção que tem a capacidade de falar sobre si mesmo.

A construção de novos ídolos foi tema no episódio *Cantores sertanejos*, no *Profissão Repórter* em 2015, tratando da trajetória dos que já são bem-sucedidos e apresentando outros que estão trilhando o caminho para a fama. Nesse momento, o gênero passa a ter as suas nuances expostas, gera debate e tem a atenção de programas tradicionalmente mais sérios. Além das transmissões de shows e apresentações em programas de auditório, nessa década, o sertanejo

(especialmente o universitário) começa a ser tratado como um movimento cultural de grande importância, que merece espaço na programação, discussão acerca do tema e reportagens mais aprofundadas.

Em relação aos artistas ligados à temática sertaneja que tiveram espaço na TV Globo desde a década de 1960 até os dias atuais, a mudança é perceptível. Realizamos uma análise quantitativa de cada período, cuja tabela consta como apêndice (ver Apêndice A). Se nas décadas de 1960 e 1970 apenas Tonico e Tinoco tiveram uma participação em um programa, os anos 1980 ampliaram a exibição dos sertanejos na telinha. Foram seis: Alvarenga e Ranchinho (o último também participou sozinho), Chitãozinho e Xororó, Chrystian e Ralf, Rolando Boldrin, Sérgio Reis e Sorocabinha.

Entretanto, para Alonso (2011b), foi a última década do século XX que fez esse número aumentar definitivamente: os sertanejos se apresentaram em programas de auditório e as três principais duplas da época (Chitãozinho e Xororó, Zezé Di Camargo e Luciano e Leandro e Leonardo) ganharam especiais de fim de ano em que eram os protagonistas. Além desses, mais 12 artistas ou duplas foram inseridos na programação global, segundo acervo disponível na plataforma *Memória Globo*. O crescimento continuou nos anos 2000: são 18 artistas ou duplas apresentados, sendo os de maior destaque Daniel (antigamente, dupla de João Paulo¹⁴), Zezé Di Camargo e Luciano e Leandro e Leonardo (antes dupla de Leandro). Todos os artistas são remanescentes do *boom* do sertanejo na Globo nos anos 1990, o que demonstra uma constância nas aparições ao longo dos anos.

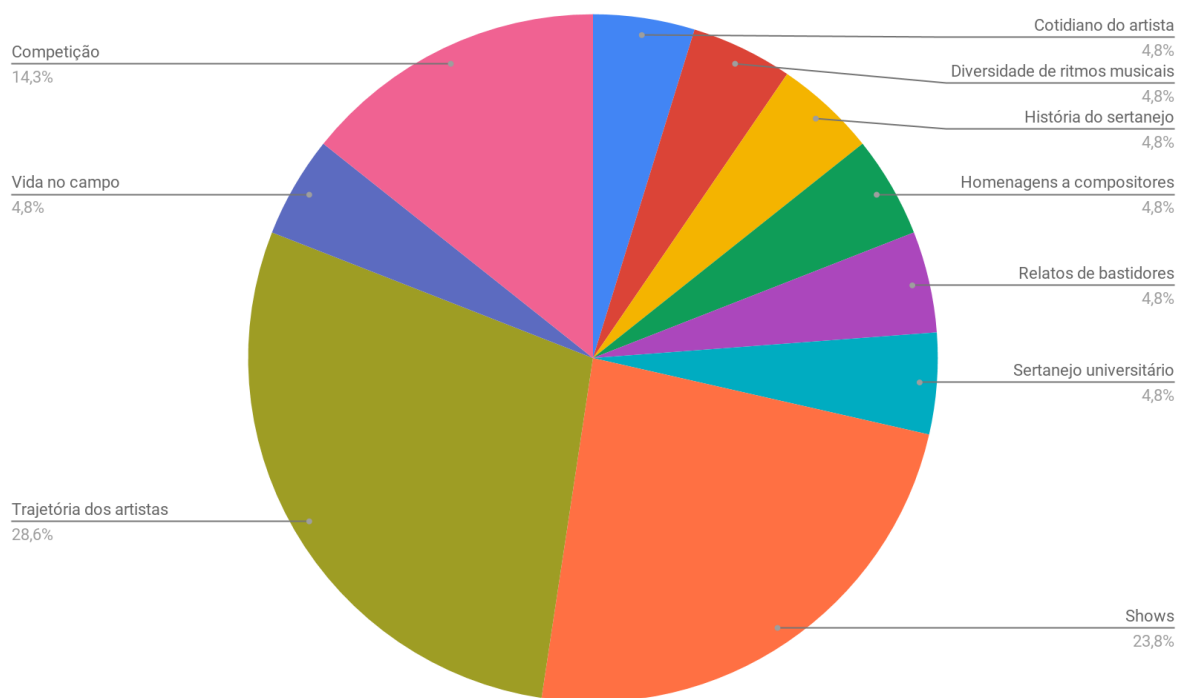
Por fim, de acordo com a plataforma, nos anos 2010 um total de 38 artistas ou duplas tiveram espaço na Globo. Se formos considerar as inserções de artistas sertanejos em toda a existência do canal expostas no arquivo, totalizam-se 53. Isto é, mais da metade de todas as duplas ou artistas sertanejos que já foram apresentados na TV Globo tiveram pelo menos uma inserção entre os anos de 2010 e 2017.

Na mesma década, temos Almir Sater, César Menotti e Fabiano, Chitãozinho e Xororó, Luan Santana, Maiara e Maraisa e Rio Negro e Solimões, como supracitado, artistas de anos e vertentes completamente diversas. De acordo com

¹⁴ Segundo material disponível no Acervo O Globo, no dia 11 de setembro de 1997 depois de um show em São Paulo, João Paulo resolveu dirigir até a cidade em que morava com a esposa e a filha, Brotas (SP). Na Rodovia dos Bandeirantes, seu carro capotou e pegou fogo. João Paulo morreu carbonizado, preso às ferragens.

Rodrigues e Laignier (2012), enquanto Sater tem em sua música uma raiz essencialmente cultural e caipira, Luan usa instrumentos como teclado e guitarra em suas canções, que lembram melodias de forró e de axé e são “produzidas por uma indústria de canção para vir ao encontro de algumas tendências que esta individual (e cultiva) no mercado nacional” (ECO, 2006, p. 291). Desse modo, a diversidade entre os artistas retratados explicita o novo posicionamento da emissora, que visa abranger os mais diferentes públicos e dar voz a uma cultura antes interiorana e designada a estar distante dos grandes centros brasileiros. Assim, na forma de diferentes cantores e cantoras, a temática e a música sertaneja vêm, cada vez mais, angariando espaço no maior canal de televisão do país.

Gráfico 7. Temática dos programas



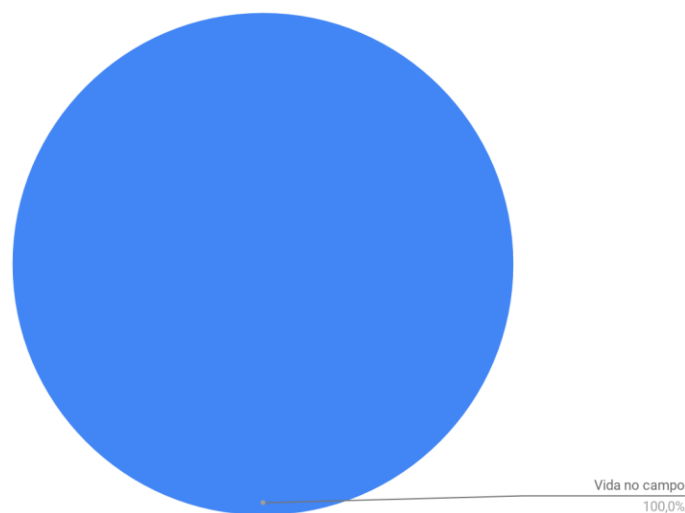
Fonte: Elaboração da autora

Para analisar a programação sertaneja da TV Globo em conformidade com a temática, foi necessário fazer um outro recorte. Dos 51 programas antes selecionados, consideramos 21 deles - o critério utilizado foi ter pelo menos um vídeo presente nas plataformas da emissora (*Memória Globo* e *Globo Play*). Os temas foram escolhidos de acordo com o eixo principal que guia o programa a ser analisado: seis falam da trajetória dos artistas; cinco são apresentações e/ou shows;

três mostram competições; um fala do cotidiano do artista; um de diversidade dos ritmos musicais; mais um discorre sobre a história do sertanejo; um trata de sertanejo universitário, um traz relatos dos bastidores e, por fim, um exalta a vida no campo.

O tema mais comum, *Trajatória dos artistas*, é representado por programas que vêm desde 1991 (*Leandro & Leonardo Especial*) até 2015 (entrevista com o cantor Cristiano Araújo no *Estrelas*). Isso demonstra que essa temática é um aspecto que está sempre em voga, por gerar a curiosidade do público em saber como foi a caminhada dos artistas, agora famosos, até o sucesso. Outro tema recorrente são os shows e apresentações dos artistas, atestando a importância do gênero televisivo musical para a inserção das temáticas sertanejas na televisão, já que foi a criação dele que permitiu a exibição de transmissões ao vivo ou gravadas das apresentações.

Gráfico 8. Temática dos programas na década de 1980

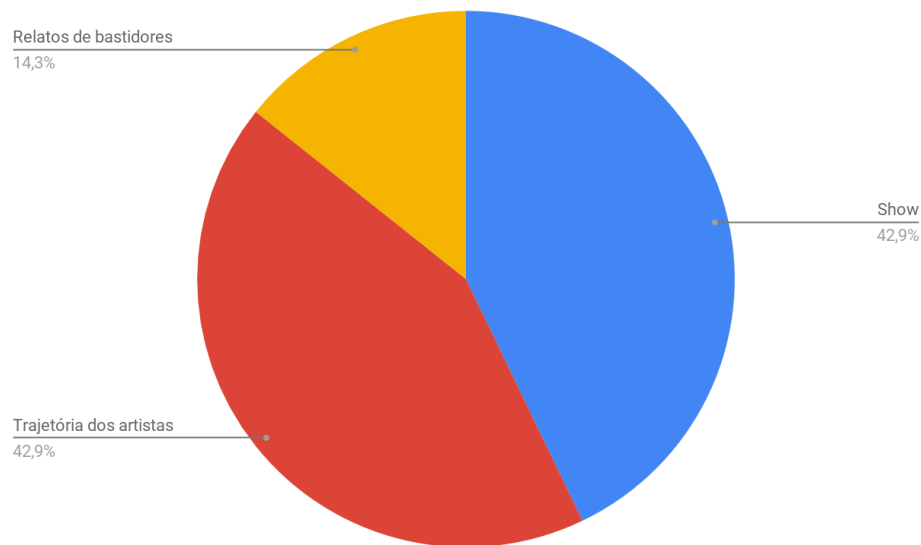


Fonte: Elaboração da autora

O Gráfico 8 coloca a temática do único programa da década de 1980 considerado na análise, *Som Brasil*, que tem como eixo principal a vida no campo. Segundo o *Memória Globo*, o programa estreou em 1981 com o objetivo de divulgar a música brasileira de inspiração regional. Rolando Boldrin, o apresentador, contava causos, dançava e exibia peças teatrais e pequenos documentários. Além disso, destacava-se pelas atrações musicais - apesar de aberto em relação ao número de

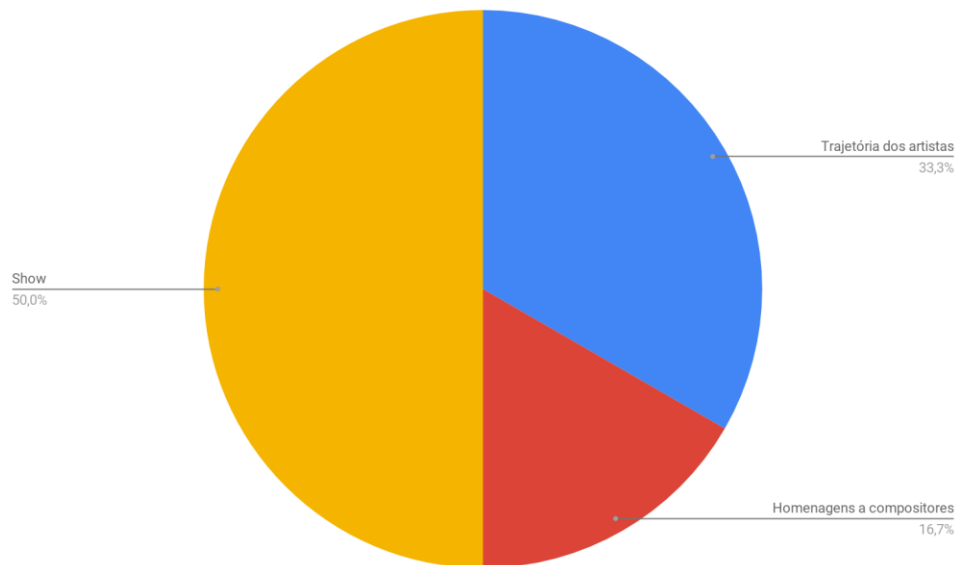
intérpretes, Boldrin era seletivo na escolha do repertório. As músicas escolhidas sempre eram ligadas à cultura popular brasileira, “de raiz”, e o programa tinha cenário bucólico e estilo de exaltação ao campo. *Som Brasil* é a representação do Brasil da música caipira, que não aceitava os novos sertanejos como seus porta-vozes.

Gráfico 9. Temática dos programas na década de 1990



Fonte: Elaboração da autora

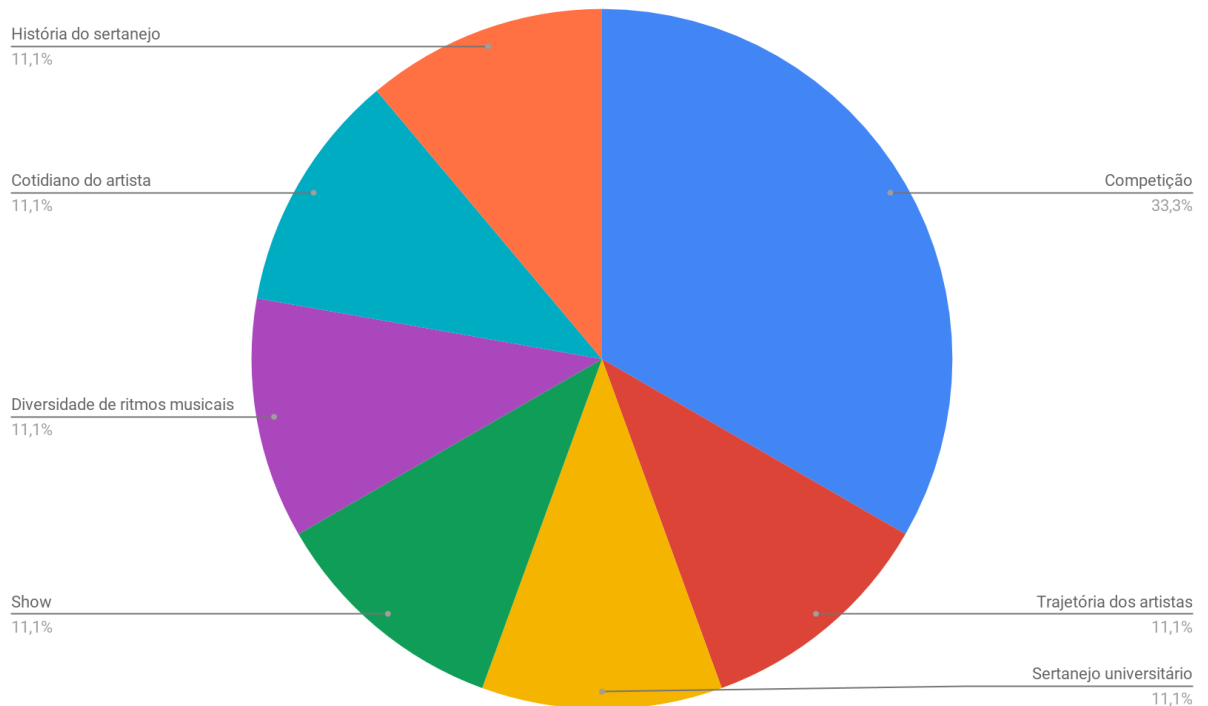
O Gráfico 9 diz respeito à temática da programação nos anos 1990: foram considerados três programas de shows, três que tratam da trajetória dos artistas e um que mostra relatos de bastidores. Os três que falam sobre o caminho dos artistas até o sucesso são *Leandro & Leonardo Especial* (1991), *Chitãozinho e Xororó - Planeta Azul* (1992) e *Leandro & Leonardo* (1992), que traçam as histórias dos artistas homônimos. Os dois primeiros têm o mesmo formato: são gravações de um show único entremeado por bastidores e conversas com outros sertanejos sobre suas trajetórias na música. O terceiro é ligeiramente diferente: uma série de ficção em que os cantores interpretam a si mesmos e as histórias que viveram, romanceadas e roteirizadas. Também há a participação de músicos sertanejos, inclusive Chitãozinho e Xororó. Em seus últimos episódios, o programa tornou-se mais parecido com os outros: os irmãos transformaram-se em apresentadores, levando atrações expoentes de todos os gêneros da música brasileira da época.

Gráfico 10. Temática dos programas na década de 2000

Fonte: Elaboração da Autora

O Gráfico 10 retrata os programas da primeira década de XXI e suas temáticas. Os números em relação à década anterior não se alteram muito: são três programas de shows, dois que trazem a trajetória dos artistas e um que faz homenagens a compositores. Dessa vez, entretanto, a história dos artistas está inserida em meio à programação rotineira da emissora, sem programas especiais ou de exibição única. A trajetória de alguns músicos está descrita no *Programa do Jô* e em *Por toda a minha vida*, um programa de entrevistas e um docudrama, respectivamente, por meio de entrevistas e matérias acerca do tema. Dessa forma, fica clara a inserção dos sertanejos nas pautas “comuns” da emissora e não só em espaços destinados exclusivamente a eles. Ao ocupar o mesmo espaço dos demais, é demonstrada uma relação de igualdade entre os artistas do gênero e outros músicos, algo pouco visto anteriormente.

Gráfico 11. Temática dos programas na década de 2010



Fonte: Elaboração da autora

O Gráfico 11 traz os números acerca das temáticas dos programas sertanejos a partir dos anos 2010. Foram encontrados nove programas: três com temática de competição, um sobre a trajetória dos artistas, um show, um que trazia diversidade de ritmos musicais, um quanto ao cotidiano do artista, um sobre sertanejo universitário e, por fim, um sobre a história do sertanejo. O programa que trata do caminho até a fama é uma entrevista com um artista na atração *Estrelas* (2015). O documentário presente no *Profissão Repórter* (2015) aborda o sertanejo universitário e atual, mostrando o caminho de um cantor para tornar-se um artista de sucesso e a grande quantia de dinheiro que a indústria desse gênero musical movimentava. Já o programa que fala sobre a história do sertanejo, a série *Bem Sertanejo* apresentada por Michel Teló, teve sua primeira temporada em 2014, misturando nomes consagrados com novos talentos. Segundo o acervo disponível na plataforma *Memória Globo*, em 2015, o quadro retornou em uma edição especial para homenagear o cantor Cristiano Araújo, que morreu em um acidente de carro naquele

ano. Em 2017, o *Bem Sertanejo* fez uma releitura da primeira temporada e, como já citado neste trabalho, foi um sucesso multimidiático.

4.3 RESULTADOS OBTIDOS E INTERPRETAÇÃO

Para expor e interpretar os dados obtidos, selecionamos entre todo o material os programas que tinham os seguintes temas: *História do sertanejo*, *Sertanejo universitário*, *Trajectoria dos artistas* e *Vida no campo*. As temáticas foram selecionadas por serem representativas no conjunto de programas sertanejos na televisão. Assim, passamos de 21 para nove programas, que foram divididos em dois eixos: *História do sertanejo* e *Trajectoria dos artistas*.

4.3.1. Eixo 1: História do sertanejo

O primeiro eixo de programas analisados, chamado de *História do sertanejo*, é composto por três programações com as seguintes temáticas: *História do sertanejo*, *Sertanejo universitário* e *Vida no campo*. Esses três temas se complementam para mostrar um recorte geral da história do sertanejo exibida na televisão brasileira, e, em especial, na TV Globo.

O programa mais antigo dos três, *Som Brasil*, esteve na TV brasileira por toda a década de 1980 - de 1981 até 1989. Inicialmente apresentado por Rolando Boldrin, a atração tinha em seu cenário alusões à vida no campo (Figura 17) e muita interação com o público; em forma de conselhos, conversas sobre a vida e piadas. Posteriormente, com Lima Duarte como apresentador, até dicas de plantação e agricultura foram exibidas, reforçando o caráter interiorano da programação.

Figura 17. *Printscreen* do programa Som Brasil



Fonte: memoriaglobo.globo.com

As aberturas também remetem à vida no campo, já que mostram pessoas trabalhando em meio à roça e ao mar ou em casas com objetos alusivos ao interior, além de conter imagens de rebanhos e da natureza no Brasil distante das capitais. No programa em que o objetivo era divulgar e valorizar a cultura e a música regional brasileira, Boldrin apresentava suas canções, além de receber convidados de diversos gêneros e regiões do país, como o baiano Gilberto Gil e o grupo gaúcho Farroupilha (Figura 18).

Figura 18. *Printscreen* do programa Som Brasil



Fonte: memoriaglobo.globo.com

O segundo programa que traz a temática da história do sertanejo é o *Bem Sertanejo*, quadro inserido no dominical *Fantástico*. Até 2017, teve quatro temporadas (duas em 2014 e duas em 2017) além de um especial em 2015 em homenagem ao cantor Cristiano Araújo, vítima fatal de um acidente de trânsito. O programa é apresentado pelo artista Michel Teló, que faz as vezes de entrevistador, encontrando intérpretes caipiras e/ou sertanejos de todas as regiões do país para rememorar a história do gênero através de conversas, lugares, culinária e música.

Na primeira e na segunda temporada, Teló conversou com cantores de diversas “fases” do sertanejo, já explicadas neste trabalho: Jorge e Mateus, Daniel, Paula Fernandes, Roberta Miranda, Almir Sater, Bruno e Marrone, César Menotti e Fabiano, Milionário e José Rico, Zezé Di Camargo e Fabiano, entre outros. Na maioria das entrevistas, o programa manteve a estética interiorana, por vezes indo até a cidade natal do entrevistado, como no caso de Paula Fernandes, no interior de Minas Gerais (Figura 19).

Figura 19. *Printscreen* do programa Bem Sertanejo



Fonte: globoplay.globo.com

A segunda temporada entrevistou alguns dos artistas mais antigos na música sertaneja, como, por exemplo, Milionário e José Rico, que cantam juntos há 43 anos. Os cantores foram até um picadeiro de circo para relembrar o principal palco da música sertaneja na década em que começaram a vida artística, os anos de 1970 (Figura 20). Os dois, que se destacaram no cenário da música sertaneja de sua época por fazer um som diferente dos demais, apontaram as influências diversas que tiveram para atingir essa sonoridade: “Música nordestina, música mexicana, música paraguaia, música argentina e aprendemos a gostar da música gaúcha com Teixeira”, afirmam.

Para atrair o público para os shows, era comum que acontecessem peças de teatro durante as apresentações. Outra dupla famosa da época, Léo Canhoto e Robertinho, se inspirava nos *cowboys* norte-americanos para fazer as encenações, que depois se transformaram em um filme. Milionário e José Rico seguiram os mesmos passos: *Estrada da vida*, longa-metragem produzido por eles, foi exportado para 16 países e os levou para fazerem shows até na China. Ainda hoje, os intérpretes fazem, em média, 170 apresentações por ano.

Figura 20. *Printscreen* do programa Bem Sertanejo



Fonte: globoplay.globo.com

Almir Sater, expoente da música caipira dos anos 1980, foi entrevistado ainda na primeira temporada, em sua fazenda no Pantanal, reforçando a intenção do programa de retratar a estética do interior do Brasil (figura 21). O cantor é famoso por ter criado um novo estilo de “moda de viola”, em oposição a Tião Carreiro, grande instrumentista e criador do “pagode de viola”. Almir defende que o “primeiro instrumento da música sertaneja foi a viola caipira”, apontando as diferenças entre esta e o violão. É perceptível que a entrevista de Sater é a mais “técnica” entre as veiculadas na primeira e na segunda temporada. A ele, são feitos questionamentos sobre os instrumentos e a conversa tem um tom mais sóbrio e com menos brincadeiras. Apesar de o entrevistador ser um representante do sertanejo universitário, perguntas semelhantes não foram feitas aos seus colegas de vertente. Tendo essa entrevista sido realizada logo na primeira temporada, conclui-se que o programa tem como objetivo documentar a música sertaneja/caipira em todas as suas nuances, mesmo que a maioria das entrevistas seja com intérpretes do “novo sertanejo”.

Figura 21. *Printscreen* do programa Bem Sertanejo



Fonte: globoplay.globo.com

Para Michel Teló, os anos 1990 foram “o maior momento da música sertaneja” até hoje. Com o objetivo de retratar esta década, artistas que representaram a ascensão do gênero estiveram presentes em dois episódios. A dupla Zezé Di Camargo e Luciano esteve entre os escolhidos. Os irmãos, que saíram de Goiás para tentar construir uma carreira em São Paulo, emplacaram seu primeiro hit *É o amor* em 1991, chegando a um milhão de cópias. Mesmo assim, eles contam que foi só com o musical *Amigos*, de 1995, que ficaram famosos no Brasil todo. Luciano observa que, nesse momento, “a música sertaneja realmente conquistou o respeito de mídia e de crítica”.

Também participante do musical, Leonardo teve uma trajetória parecida: saiu do interior de Goiás, com o irmão Leandro, para tentar iniciar seu caminho na música. Em 1987, conquistaram o primeiro Disco de Ouro, com *Solidão*. Leonardo relembra que, ao sair do interior, estava “enjoado de cantar aquele negócio de raiz” e, por isso, ele e o irmão começaram a cantar músicas românticas - “sertanejo dor de cotovelo”.

No último episódio da primeira temporada, foram convidadas as duplas Bruno e Marrone e César Menotti e Fabiano para representar o sertanejo nos anos 2000, já com ‘ares de novidade’. A conversa com os intérpretes aconteceu na casa no interior de um dos cantores, Bruno, e apesar do cenário de campo ao fundo, as instalações e, conseqüentemente, a imagem em primeiro plano são modernas (Figura 22),

passando a mensagem dessa mescla de costumes - presente também no sertanejo do início do século XXI. César considera essa mistura benéfica: “O legal do sertanejo é que ele aceita todos os estilos. Dentro do sertanejo você canta pagode, axé, batidão...”. O cantor ainda explica o sucesso (seu e do sertanejo universitário em geral): “Não existe nenhum brasileiro que não tenha ou um pai ou um tio ou um avô que não tenha vindo do campo, da roça. Então, o Brasil é um país sertanejo. [...] A música sertaneja ser a mais popular do nosso país é uma questão de identificação”.

Figura 22. *Printscreen* do programa Bem Sertanejo



Fonte: globoplay.globo.com

Como já citado neste trabalho, Alonso (2011a) defende que a oposição litoral-interior exercia forte influência nos sentimentos da população no início do século XX. Isso distanciava os cantores sertanejos, advindos das regiões interioranas do país, do litoral e conseqüentemente, das metrópoles e capitais. O *Bem Sertanejo* demonstrou, logo no início da primeira temporada, que esse padrão está se alterando: as primeiras imagens do episódio mostram intérpretes de sertanejo universitário se apresentando em trios elétricos no carnaval do Rio de Janeiro e da Bahia. Sendo assim, a presença desses em destaque no feriado mais festivo do país comprova uma mudança de perspectiva quanto ao lugar que os sertanejos ocupam no Brasil deste século. Mateus, da dupla com Jorge, defende que o princípio do sertanejo universitário, capitaneado por João Bosco e Vinícius e logo depois seguido

por eles, inspirou essa mudança: “aquele som puxou muita gente que não escutava sertanejo”. Na mesma época, juntaram-se ao coro Fernando e Sorocaba, que cantavam em bares e tiveram também, como primeiro público, universitários.

O sertanejo universitário trouxe a popularização de artistas solo, como Luan Santana, Gustavo Lima e o próprio Michel Teló. Os cantores lembram que as músicas *Balada Boa* e *Ai Se Eu Te Pego*, hits do segundo e do terceiro, respectivamente, reforçaram o “movimento de balada” que acontecia no gênero sertanejo naquele momento. Luan Santana, que tinha um estilo mais romântico, teve sucesso pela primeira vez com a música *Meteoro*, composta por Sorocaba. A entrevista com os cantores demonstra a mudança de perspectiva do artista sertanejo no Brasil - longe dos confins do país, os intérpretes são inseridos na programação em uma casa moderna, jovial e típica das grandes cidades (Figura 23).

Figura 23. *Printscreen* do programa Bem Sertanejo



Fonte: globoplay.globo.com

Além do sucesso com as suas próprias músicas, alguns sertanejos também se destacaram como compositores e/ou empresários na nova fase do gênero. Victor, da dupla com Léo, e Sorocaba, da dupla com Fernando, por exemplo, são os dois compositores que mais arrecadaram com direitos autorais no Brasil de 2010 até 2014. O último considera que o sucesso nas composições se dá por suas músicas terem uma sonoridade mais voltada pro *pop*: “se eu compor (*sic*) algo muito

rebuscado que só você entende [se referindo a Michel Teló] não dá certo, se eu compor algo muito popular, isso é muito bobinho”.

Além da carreira como compositor, Sorocaba também investe em outra área. O cantor agencia artistas ligados à música sertaneja: Marcos e Belutti, Lucas Lucco e Thaeme e Thiago estão entre os mais famosos. Segundo o *Bem Sertanejo*, os principais intérpretes do gênero costumam se apresentar 180 vezes ao ano e cada show, em média, custa 175 mil reais. Marcos Miotto, produtor de eventos, destaca a ascensão do ritmo e complementa: “[há] 10 anos atrás no Brasil, eram cinco shows sertanejos para cinco shows de outros estilos. Hoje, para cada dez shows, oito são sertanejos”. Apenas esses dados já expressam o grande sucesso financeiro que a empresa de Sorocaba provavelmente está tendo ao agenciar estes artistas.

Muitos dos intérpretes entrevistados comentam sobre como os pais e a infância humilde influenciaram no início da vida artística. Daniel lembrou a compra do primeiro violão, as competições de escola e o começo da amizade com quem viria a ser sua dupla, João Paulo, em uma entrevista no segundo episódio. Paula Fernandes também rememorou a infância, o trabalho de vendedora de banana desde os oito anos, a influência do pai para começar a cantar e a inspiração nas mulheres que foram pioneiras ao cantar caipira/sertanejo: Inezita Barroso, já citada neste trabalho, e Roberta Miranda.

Roberta, cantora que lançou seu primeiro disco em 1986 e, portanto, não pertencente à nova geração de cantores sertanejos, contou que a influência, para ela, veio mais tarde, depois que já tinha começado a carreira artística cantando em bares. Além disso, a intérprete defendeu os cantores do ‘novo sertanejo’, como Paula Fernandes, em sua entrevista: “Não cobrem deles falar do amor como eu falo. Vocês [se referindo a Michel Teló] falam de amor de uma forma ‘light’, de brincadeira, de balada”. Sérgio Reis, um dos maiores representantes da música caipira, também engrossou o coro na defesa dos sertanejos ‘modernos’. Quando perguntado, na segunda temporada, sobre a diferença desse e da música que ele canta, brincou: “[a diferença] tá numa batata doce assando na fogueira, a viola em volta e uma sanfona... É tudo nosso.”

A terceira e a quarta temporada do *Bem Sertanejo* têm uma proposta diferente das duas primeiras. Nelas, Michel Teló pega a estrada Brasil afora para entender de onde vêm as influências que constroem a música sertaneja. Sendo assim, começa pelo Tocantins, passando por Minas Gerais, Paraná, interior e capital

de São Paulo, Goiás e, por fim, Mato Grosso do Sul. As gravações sempre são feitas em algum ponto turístico ou característico do local em que estão (Figura 24) e, ao fim, é servido aos convidados - sempre nascidos ou criados no local - uma comida típica da região.

Figura 24. *Printscreen* do programa Bem Sertanejo gravado em Ouro Preto/MG



Fonte: globoplay.globo.com

O primeiro episódio da terceira temporada se passa em Tocantins. Os convidados são duplas da nova geração de sertanejos: Maiara e Maraísa e Henrique e Juliano. O programa lembra que, por Tocantins ter feito parte de Goiás até 1988, muito do sertanejo produzido na região continua tendo influências do seu vizinho ao sul. Isso explica, de certa forma, o porquê de “as caras” do sertanejo no estado serem representantes do sertanejo universitário - o mais novo de todos.

Logo depois, Minas Gerais foi representada pelo Trio Parada Dura, com 44 anos de carreira, Gino e Geno, dupla dos anos 1970, e Gustavo Lima e Paula Fernandes, expoentes do sertanejo universitário. Gustavo relembra que a Folia de Reis, festa religiosa comemorada na época do Natal e Ano Novo teve grande influência sobre a sua musicalidade. Já a dupla Gino e Geno, destacou a importância de um sanfoneiro nas músicas vindas de Minas Gerais, por considerar o estilo mineiro (e também o goiano) “mais choroso” do que o paulista, que seria mais agudo.

O capítulo sobre o Paraná trouxe as duplas Chitãozinho e Xororó, Chico Rey e Paraná, Teodoro e Sampaio e Fernando e Sorocaba. Sorocaba cita que a mistura da música paranaense com a vaneira gaúcha fez com que o sertanejo do estado fosse diferente de todos os outros. Além disso, eles destacaram as inovações que a região trouxe para o gênero musical. Nos anos 1980, com Teodoro e Sampaio - pelas suas músicas bem-humoradas, como *Mulher Chorona* - e com Chitãozinho e Xororó - por causa da inserção de instrumentos eletrônicos no gênero. Sorocaba conta que o sertanejo universitário também encontrou muita aceitação na região: “as faculdades de [Ciências] Agrárias - agronomia, [medicina] veterinária, zootecnia - começaram a curtir uma nova roupagem da música sertaneja”.

Os próximos dois episódios falam de São Paulo: interior e capital. Os convidados relembram que foi lá, na década de 1920, que Cornélio Pires descobriu os primeiros artistas sertanejos. Logo depois, em 1930, surgiram Tônico e Tinoco, que, para Michel Teló, são os principais nomes da música caipira até hoje, já que “quebraram a barreira do preconceito”. O programa ainda cita a Festa do Peão de Barretos e o estilo de “moda de viola”, criado por Tião Carreiro, como aspectos muito característicos do sertanejo paulista e paulistano. Além desses, outros nomes, como Daniel, Rio Negro e Solimões, Sérgio Reis, Renato Teixeira, César Menotti e Fabiano, Inezita Barroso e Marcos e Belutti também foram lembrados.

Goiás, que tem como principal cidade “a capital da música sertaneja”, Goiânia, também teve um episódio em sua homenagem. O final dos anos 1980 colocou em evidência Leandro e Leonardo e Zezé Di Camargo e Luciano, destaques do estado. Segundo Jorge, da dupla com Mateus - também goianos -, “antes dessa época você não lembra de ver dupla sertaneja cantando na televisão”. Bruno e Marrone, conterrâneos dos anteriores, começaram a carreira fazendo sucesso com uma música que homenageia Goiás, denominada *Goiás é mais*. Assim como em Minas Gerais, o sertanejo goiano “tem uma grande influência das folias, das rezas, dos terços”, além do “canto mais choroso”, aponta André, musicista do estado.

O último estado a ser exibido é o Mato Grosso do Sul. Para Almir Sater, sul-mato-grossense, a proximidade com o Paraguai e a Bolívia influencia na musicalidade do estado. Foi no Mato Grosso do Sul, com os primeiros artistas cantando em bares, que surgiu o sertanejo universitário, tendo como precursores João Bosco e Vinícius. Munhoz e Mariano, conterrâneos dos primeiros, também são expoentes do novo estilo: os donos do hit *Camaro Amarelo* acreditam que o que os

destacou “foram as músicas mais irreverentes, de balada”. Da mesma forma, Maria Cecília e Rodolfo e Jads e Jadson são intérpretes de destaque que saíram do estado. Por fim, Michel Teló destacou, igualmente, a importância dos bailes na região - nos quais ele mesmo fazia apresentações com seu antigo grupo *Tradição* - para o começo do sertanejo universitário.

O último programa deste eixo, um documentário sobre cantores sertanejos dentro do *Profissão Repórter* produzido em 2015, mostra a trajetória de quem está tentando construir uma carreira no sertanejo universitário e a realidade dos artistas bem-sucedidos nessa vertente. O programa inicia apontando jovens que pretendem se profissionalizar enquanto artistas sertanejos e sua mudança para Goiânia. A cidade é considerada a “capital do sertanejo” e, por isso, acaba sendo o caminho natural para quem quer iniciar uma trajetória nesse estilo musical. Um intérprete em especial, Jefferson Moraes, tem seu dia a dia documentado pelos repórteres do programa.

Jefferson chegou a Goiânia contratado por um grande escritório para tentar iniciar seu caminho na música. A reportagem exhibe o novato passando por uma série de procedimentos estéticos e gravações musicais para se preparar para a filmagem do seu primeiro DVD. Segundo o *Profissão Repórter*, o custo do lançamento de um novo cantor pode chegar a até três milhões de reais.

Os cantores ‘veteranos’, no geral, se recusam a falar sobre seus rendimentos para os repórteres. Chitãozinho e Xororó brincam dizendo que ganham “mais do que precisam, mas menos do que vocês [telespectadores] pensam”. Quando perguntado sobre o valor de seus shows, Sorocaba, da dupla com Fernando, é evasivo: “de 0 a 300 [mil reais] você tem o nosso cachê”. Padre Alessandro Campos, cantor sertanejo líder de vendas de CDs no Brasil e um dos 50 artistas que mais venderam no mundo em 2014, também não fala em valores. Segundo apuração da reportagem, seu show custaria cerca de 90 mil reais.

Pinocchio, produtor musical que contratou Jefferson, destaca a importância da composição das músicas terem algo de diferente, que chame a atenção. Para ele, no contexto do sertanejo universitário, “os compositores sofrem uma influência muito grande do que tá tocando”, o que facilitaria que as canções ficassem todas muito semelhantes. Fernando, da dupla com Sorocaba também enfatiza que a música tem que ter um “papo diferente, [...] falar de amor de forma diferente” pra chamar atenção.

O programa termina com a exibição da primeira aparição de Jefferson depois de contratado - uma participação especial no show de Israel Novaes, artista conhecido no circuito do sertanejo universitário. Além disso, são apresentadas imagens de shows de Fernando e Sorocaba, que segundo o primeiro, sempre são “interativos” (figura 25) e com “uma pitada de mágica, de surpresa, de tecnologia” como forma de se aproximar do público.

Figura 25. *Printscreen* do programa Profissão Repórter



Fonte: globoplay.globo.com

4.3.2. Eixo 2: Trajetória dos artistas

O segundo eixo, denominado de *Trajetória dos artistas* é composto por seis programas de temática de mesmo nome. Esse foi o tema mais frequente entre os programas analisados, o que já demonstra, por si só, a sua importância. Além disso, são perceptíveis alguns padrões nas narrativas de diferentes artistas, que serão explicitadas a seguir.

A história de Leandro e Leonardo, transformada em série no programa homônimo, inicia com os dois saindo do interior - onde moravam - de trem para encontrar um tio em São Paulo (Figura 26). Na viagem, encontram outra artista, Sula Miranda, que pergunta a eles qual é o tipo de música que eles fazem: eles respondem cantando *Não aprendi a dizer adeus*, música de sucesso dos dois.

Figura 26. *Printscreen* do programa Leandro & Leonardo



Fonte: memoriaglobo.globo.com

O programa *Por toda a minha vida*, de homenagens póstumas a artistas brasileiros, também relembra a carreira dos irmãos no episódio em homenagem a Leandro em 2007. O pai deles conta sobre a infância pobre, de muito trabalho na plantação de tomate desde os oito anos: “nunca tiveram lazer enquanto crianças [...] mas trabalhavam sempre cantando”. Foi o pai também que descobriu o talento para a música em Leonardo, quando o encontrou cantando sozinho enquanto trabalhava perto de um córrego. Foi assim que, em 1980, os dois irmãos começaram a cantar com o nome de “Mano e Maninho”. Segundo Leonardo, foi “dali pra frente que surgiram os convites dos amigos” e os dois passaram a se apresentar em festas e aniversários.

Chitãozinho e Xororó também lembraram, em entrevista ao *Programa do Jô* em 2000, a influência do pai para começar a cantar. Na mesma conversa, os dois falam sobre a aparência e o estilo de roupas: botas, corte *mullet* no cabelo (Chitãozinho comenta que “as fãs não deixam” que eles usem outro penteado) e uso de chapéu (para Xororó, graças a “onda de rodeios”). No especial *Chitãozinho e Xororó - Planeta Azul*, de 1992, também lembraram a inspiração em outros artistas até na forma de vestir: “quando a gente ouviu no rádio Léo Canhoto e Robertinho

cantando *Apartamento 37*, a gente pegou a capa do disco e viu dois artistas cabeludos”. Chitãozinho observou, também, outros modismos que começaram com a dupla mais antiga: “se o artista não levava uma peça de *bang-bang* [para o show] ninguém ia assistir, e os causadores disso foram Léo Canhoto e Robertinho”.

Os programas *Leandro & Leonardo Especial* e *Leandro & Leonardo*, de 1991 e 1992, respectivamente, exploram a chegada dos cantores a grandes centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo. No caso do Rio, foram exibidas imagens da frente do “Canecão”, famosa casa de shows da cidade, lotada de filas para comprar ingressos para a apresentação da dupla. O repórter questiona: “Até bem pouco tempo não se poderia sequer imaginar que o Canecão abrisse suas portas para a música sertaneja e muito menos que o carioca entrasse na fila para comprar ingressos com antecedência para ver um show assim [...] Que fenômeno é este?”.

Em *Chitãozinho e Xororó - Planeta Azul*, a dupla que dava o nome ao programa também relembrou o estranhamento de algumas pessoas a respeito de sua fama. Em uma conversa com Jair Rodrigues e Roberta Miranda, os dois contam de quando participaram, pela primeira vez, do programa do Chacrinha. Nos bastidores, um pouco antes de entrarem no palco, o apresentador disse que a dupla tinha vendido mais um milhão e meio de discos com a música *Fio de Cabelo*. Luiz Gonzaga, que estava perto dos irmãos na hora, comentou que o que Chacrinha estava dizendo era uma bobagem, uma informação errada - “realmente ele não sabia”, lembrou Chitãozinho.

A mudança para nomes mais “comerciais” também é uma história em comum das duplas: Leandro e Leonardo são, na verdade, Luís e Emival, e Chitãozinho e Xororó, José e Durval. Os primeiros decidiram pela troca de nome quando Leonardo soube de alguém que teria gêmeos com os nomes Leandro e Leonardo e acreditou que fossem “modernos”. Já Chitãozinho e Xororó, que no início eram “Irmãos Lima”, mudaram para o nome de dois pássaros brasileiros para que tivessem uma identidade mais caipira e um nome mais marcante, “que retratasse a música sertaneja de raiz”. Os dois lembram que não gostaram muito da mudança, sugerida por um radialista, porque sua intenção, na verdade, era a de modernizar o gênero: “nós sempre tivemos a mentalidade de fazer música sertaneja pra jovem”.

A temática da trajetória dos artistas também tratou do sucesso dos intérpretes do sertanejo universitário. Em entrevista no programa *Estrelas*, veiculada poucos dias depois do acidente que resultou em sua morte em 2015, Cristiano Araújo

lembrou da família vinda da roça em meio ao Pantanal, lugar mais uma vez ligado aos programas de temática sertaneja (Figura 27). O cantor goiano também contou sobre como um de seus primeiros hits, *Bara Bara*, ficou conhecido por tanta gente:

sempre gostei de trabalhar as músicas românticas no rádio porque eu acredito que eternizam o artista. As músicas que são mais animadas, que a gente costuma chamar de 'besteiro', a música que fala de brincadeira, tipo a 'Bara Bere', a gente joga na internet. De repente, a música começa a virar sucesso e começa também a tocar no rádio sozinha. (ARAÚJO, 2015)

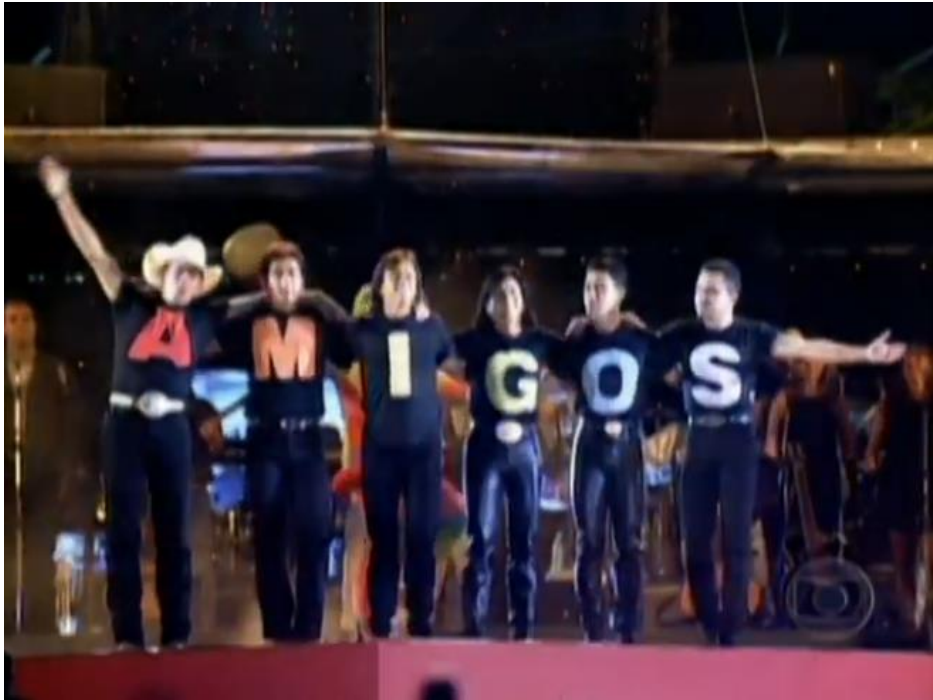
Figura 27. Printscreen do programa Estrelas



Fonte: memoriaglobo.globo.com

Em *Por toda a minha vida*, Zezé Di Camargo recordou outro programa da Rede Globo, em que participou junto com Leonardo: o *Amigos* (Figura 28). Como já citado neste trabalho, a atração reuniu três das principais duplas dos anos 1990 - Leandro e Leonardo, Zezé Di Camargo e Luciano e Chitãozinho e Xororó - para especiais de fim de ano na TV Globo. Apesar disso, a amizade dos dois primeiros vinha de muito antes disso: enquanto ainda moravam em Goiás, Zezé foi se apresentar em um circo na cidade de Leandro e Leonardo com sua antiga dupla, Zazá. Os dois se ofereceram para fazer serviços para o circo em troca de uma entrada gratuita e, naquele dia, se conheceram. Para Zezé, “o *Amigos* não foi um programa que provocou uma amizade, foi uma amizade que provocou um programa”. Leonardo completa: “o *Amigos* serviu muito pra fortalecer mais o gênero da música sertaneja”.

Figura 28. *Printscreen* do programa *Por toda a minha vida*



Fonte: memoriaglobo.globo.com

4.4. CONSIDERAÇÕES ACERCA DA ANÁLISE

A partir da análise qualitativa do conjunto de nove programas veiculados na TV Globo desde 1981 até 2017, é possível realizar uma série de constatações. A primeira – e mais evidente - delas é a de que as temáticas ligadas à música sertaneja começaram a ganhar mais espaço no decorrer dos anos 1990. Dois dos motivos que justificam essa mudança podem ser o sucesso eminente do gênero musical sertanejo, especialmente no interior do Brasil, o que o tornou difícil de ser ignorado e também a popularização das TVs abertas, com o objetivo de tornarem-se mais competitivas umas com as outras e com as TVs por assinatura, que explodiram no fim da década de 1990.

Além disso, é perceptível que, mesmo nos programas que tratavam da modernização do gênero sertanejo em alguma escala, os artistas sempre acabavam ligados ao campo, de uma forma ou de outra. Entre os nove programas analisados, em apenas um (*Profissão Repórter*) não são veiculadas imagens relacionadas à vida no campo. Mesmo em entrevistas com intérpretes da vertente do sertanejo universitário, como Paula Fernandes e Cristiano Araújo, esta prática é observada. A vida no campo é retratada de tal forma que dá a impressão de que, não importa o

quão moderno o gênero esteja, os artistas e suas origens musicais sempre estarão, de uma forma ou de outra, ligados ao interior do Brasil.

Do mesmo modo, foi observada uma maior aceitação da música sertaneja em detrimento da música caipira ao longo dos anos. Se na década de 1980 apenas a segunda tinha espaço na programação da TV Globo, o mesmo não se repetiu nos decênios posteriores. Além de pequenas participações em alguns programas que tratavam da trajetória de artistas ligados à música sertaneja, os caipiras só tiveram espaço novamente em um determinado número de episódios da série *Bem Sertanejo*, dedicada a tratar da história do gênero desde os seus primórdios, o que fazia da participação desses caipiras essencial e indispensável.

Já a temática que trata da trajetória dos artistas na música sertaneja se manteve desde o início da década de 1990 até os dias atuais. Mesmo com formatos diferentes, esse tema se mostrou caro e interessante aos produtores da TV Globo, que exploraram a biografia de mais de um intérprete de diversas formas. Por outro lado, programas que versam sobre o gênero de forma mais séria e jornalística só foram exibidos na última década. O *Bem Sertanejo* e o *Profissão Repórter* discutem e destacam aspectos importantes relacionados à cultura sertaneja por meio de entrevistas, reportagens e artifícios documentais, o que demonstra que o gênero está sendo tratado com mais importância atualmente.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs, originalmente, a fazer uma análise sobre a forma que a música caipira e/ou sertaneja foi representada na televisão brasileira desde os seus primórdios até o ano de 2017. A partir da programação da TV Globo, o objetivo foi analisar os espaços direcionados à música sertaneja, observando as mudanças e permanências no conteúdo e nas temáticas abordadas.

A ideia inicial da pesquisa partiu do interesse de relacionar música popular, televisão e Brasil. Entre os gêneros musicais que compõem a música popular brasileira (não só a MPB, que carrega o nome), o sertanejo me chamou mais atenção, tanto pelo gosto pessoal quanto pela ausência de trabalhos acerca do tema no campo da Comunicação. Na minha concepção, análises sobre a cultura de um país são essenciais para compreendermos o ambiente que nos cerca e os costumes que nos definem enquanto Unidade Federativa. Além disso, o gênero musical em questão, ainda que, como citam Trotta e Roxo (2014), vinculado a um contexto de baixa valorização, representando um gosto musical rude e simplório, está em constante ascensão e onipresente nas rádios e plataformas de *streaming*.

Apesar dos poucos trabalhos sobre o tema no campo da Comunicação, foi surpreendente - de forma positiva - a quantidade de artigos, teses e dissertações que tratam sobre o gênero musical, geralmente atrelados à área de Ciências Humanas. Por isso, uma dificuldade encontrada ao produzir este trabalho foi definir o que era relevante ou não para ser citado em minha pesquisa. Obviamente, a grande quantidade de material quanto à história da TV também aumentou a complexidade do trabalho na etapa de deliberação do que seria importante para a análise. Tanto no tema de história da música sertaneja quanto no de história da televisão brasileira, a carência de materiais mais atuais também foi um percalço, já que meu objetivo, desde o início, era pesquisar até o ano de 2017. Apesar disso, felizmente foram encontrados materiais qualificados, mesmo que em menor quantidade, para que os anos mais recentes pudessem ser retratados.

Depois das leituras e conexões quanto ao tema, fica nítido que a TV Globo passou a inserir os artistas sertanejos em sua grade de programação a partir dos anos de 1990, com raras exceções anteriormente. Com a análise dos programas disponíveis no acervo da plataforma *Memória Globo*, essa percepção é duplamente comprovada. Antes da última década do século XX, a emissora manteve-se ao lado

dos “caipiras” no embate que as duas frentes atuantes no gênero travavam há alguns anos. A representação dessa “tomada de lado” foi o programa *Som Brasil*, veiculado de 1981 a 1989, que trazia representantes da música popular brasileira em todos os episódios, mas excluiu permanentemente os porta-vozes da “nova” música sertaneja.

Alguns aspectos podem ser elencados para explicar a inserção dos sertanejos modernos no último decênio do século XX, mas atendo-me a dois. Um deles foi a necessidade de popularizar (com pitadas de sensacionalismo) a TV aberta por causa da competição iminente com as televisões por assinatura e seus programas segmentados. O outro foi o sucesso estrondoso dos novos artistas sertanejos, que vinha rompendo os limites geográficos e de classe social. Ou seja, o gênero estava conquistando a aceitação de parte das camadas mais abastadas da sociedade brasileira, além de estar chegando nos grandes centros do país, o que antes não acontecia. Dessa forma, ficou quase que impossível para a TV Globo ignorá-los e não incluí-los na programação.

Utilizei como metodologia a Análise de Conteúdo de Bardin (2011), constituindo um *corpus* que foi catalogado por ano, gênero televisivo, temática e artistas presentes nos programas a partir do acervo disponível na plataforma *Memória Globo*. Os gêneros televisivos foram os primeiros a serem analisados, definidos a partir das divisões de Aronchi de Souza (2004), seguido da análise sobre os artistas. Por último, um recorte foi feito dentre os programas que tinham ao menos um vídeo disponível na plataforma (item essencial para podermos analisá-los) e foram elencadas as temáticas em 10 categorias definidas por nós.

Após a análise quantitativa, foi necessário fazer um novo recorte para definir quais programas seriam tratados pela análise qualitativa. Foram selecionados nove programas, que acreditamos que sejam os mais representativos acerca da temática abordada. Eles foram divididos em dois eixos: *História do sertanejo*, com três programas, e *Trajetória dos artistas*, com seis.

É perceptível a presença do campo, mesmo quando se trata de artistas ligados às novas vertentes do sertanejo, em oito dos nove programas, o que demonstra que essa ligação, existente desde o início do gênero, ainda não se perdeu. Outro aspecto importante é que só na última década os sertanejos foram inseridos em programas de perfil jornalístico, como o *Fantástico* e o *Profissão*

Repórter - o que demonstra, também, uma mudança de perspectiva no olhar da televisão sobre o estilo musical.

Apesar de o acervo da plataforma *Memória Globo* ser muito abrangente, sei que ele não representa os programas da emissora em sua totalidade, além de haver vários outros canais e programas a serem explorados acerca do tema - e, também, de outros gêneros musicais. Assim, espero que meu trabalho contribua para o início de pesquisas mais aprofundadas sobre a história de ritmos populares brasileiros entremeados à história da televisão em nosso país.

Dessa forma, creio que esta pesquisa foi importante para mim de muitas formas, tanto quanto futura comunicadora como jornalista. Acredito que estudar sobre a cultura do Brasil e as influências que nos cercam é essencial para entendermos o contexto em que estamos inseridos. Além disso, compreender as motivações, os costumes e os gostos de boa parte da população é importantíssimo para que nossos debates não se restrinjam aos meios acadêmicos e possam 'falar a mesma língua' de muitos dos nossos compatriotas. Esse trabalho foi muito enriquecedor para mim, pois pude aprofundar ainda mais as disciplinas que tive na Universidade a respeito da história da TV, e também, descobrir um 'novo mundo' acerca da história da música sertaneja no nosso país.

REFERÊNCIAS

ACERVO O GLOBO (Brasil). **Cantor João Paulo, da dupla com Daniel, morreu em acidente de carro em SP.** 2017. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/cantor-joao-paulo-da-dupla-com-daniel-morreu-em-acidente-de-carro-em-sp-21808533>>. Acesso em: 02 jun. 2018.

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto:** Música sertaneja e modernização brasileira. 2011. 528 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011a.

ALONSO, Gustavo. O Sertão na Televisão: Música Sertaneja e Rede Globo. **Revista Contemporânea: Dossiê Contemporaneidade**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p.222-235, mar. 2011b.

ARONCHI DE SOUZA, José Carlos. **Gêneros e Formatos na Televisão Brasileira.** São Paulo: Summus, 2004. 196 p.

BARBOSA, Marialva. **História da comunicação no Brasil.** Petrópolis: Vozes, 2013. 389 p.

BARBOSA, Marialva Carlos. Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2010. p. 16-35.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo.** São Paulo: Edições 70, 2011.

BERGAMO, Alexandre. A reconfiguração do público. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2010. p. 59-83.

BORELLI, Sílvia H. Simões; PRIOLLI, Gabriel (Org.). **A deusa ferida:** por que a Rede Globo não é mais campeã absoluta de audiência. São Paulo: Summus, 2000. 261 p.

BRITTOS, Valério Cruz; SIMÕES, Denis Gerson. A reconfiguração do mercado de televisão pré-digitalização. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2010. p. 219-237.

CALDAS, Waldenyr. **O que é música sertaneja.** São Paulo: Brasiliense, 1976. (Coleção Primeiros Passos, 186)

CARVALHO JUNIOR, Rone Fabio; SILVA, Maria Sueli Ribeiro da. Do Rádio à Transmídia: A Relação entre a Evolução Histórica dos Meios de Comunicação para Valorização do Gênero Sertanejo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 40, 2017, Curitiba. **Anais...** . Curitiba: Intercom, 2017. p. 1 - 15.

CASTRO, Armando Alexandre. Axé music: mitos, verdades e world music. **Per Musi** – Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte, v. 22, n. 1, p.203-217, jul/dez. 2010.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados: A Canção do Consumo**. Ed. Perspectiva, 2006

FIGUEIREDO, Dayanne Souza. **O arrocha: O "novo" ritmo nordestino** - Uma discussão sobre desvalorização social. 2015. 197 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Psicologia Social, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2015.

FONSECA JÚNIOR, Wilson Corrêa da. Análise de conteúdo. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas S.a., 2009. p. 280-304.

FRANCHI, Diones. A mídia e a música brasileira: das canções ideológicas do passado à erotização nas músicas massificadas. **Contemporâneos: Revista de Artes e Humanidades**, Santo André, v. 12, n. 1, p.1-24, out. 2013. Semestral.

GARCIA, Santiago Naliato. A nossa telinha: A TV brasileira e seu desenvolvimento, do preto e branco ao digital, a partir de políticas públicas e comerciais. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DA ESCOLA LATINO-AMERICANA DE COMUNICAÇÃO, 15., 2011, Araraquara. **Anais...** . Araraquara: Unesp, 2011. p. 1 - 16.

GLOBO COMUNICAÇÕES E PARTICIPAÇÕES S.A. (Brasil). **Globo Play**. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/>>. Acesso em: 20 maio 2018.

GLOBO COMUNICAÇÕES E PARTICIPAÇÕES S.A. (Brasil). **Memória Globo**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

GOMES, Itania Maria Mota. Tendências do telejornalismo brasileiro no início do século XXI: telejornalismo popular e *infotainment*. In: FREIRE FILHO, João; BORGES, Gabriela. **Estudos de televisão: Diálogos Brasil - Portugal**. Porto Alegre: Sulina, 2011. p. 56-87

LEAL, Plínio Marcos Volponi. Um olhar histórico na formação e sedimentação da TV no Brasil. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA NA MÍDIA, 7., 2009, Fortaleza. **Anais...** . Fortaleza: Alcar, 2009. p. 1 - 18.

LIMA, Juliana Domingos de. O que é 'feminejo': E qual o lugar das mulheres na história da música sertaneja. **Nexo**. São Paulo, p. 1-1. 14 jan. 2017. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/01/14/O-que-é-o-‘feminejo’.-E-qual-o-lugar-das-mulheres-na-história-da-música-sertaneja>>. Acesso em: 2 abr. 2018.

MANN, Henrique; VARGAS, Leandra. Como se deu, ao longo dos anos, o domínio avassalador da música sertaneja no Brasil? **Zero Hora**. Porto Alegre, p. 1-1. 09 mar. 2018. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2018/03/como-se-deu-ao-longo-dos-anos-o-dominio>>

avassalador-da-musica-sertaneja-no-brasil-cjeioijpv019y01p4mxrqh7cm.html>. Acesso em: 21 mar. 2018.

MANN, Henrique; VARGAS, Leandra. Domínio sertanejo: como se formou a versão moderna do gênero musical preferido dos brasileiros. **Zero Hora**. Porto Alegre, p. 1-1. 09 mar. 2018. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2018/03/dominio-sertanejo-como-se-formou-a-versao-moderna-do-genero-musical-preferido-dos-brasileiros-cjek3nz8n01nd01r4rtfbo3d6.html>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

MANN, Henrique; VARGAS, Leandra. Sertanejo "de raiz" ou moderno: os embates entre as correntes do gênero de maior sucesso do Brasil. **Zero Hora**. Porto Alegre, p. 1-1. 09 mar. 2018. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2018/03/dominio-sertanejo-a-trajetoria-do-genero-musical-mais-popular-do-brasil-ate-o-topo-das-paradas-cjek36apx01mz01p440m8uaur.html>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

MATTOS, Sérgio. **História da Televisão Brasileira**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2010. 283 p.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB na era da TV. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 85-105.

NASCIMENTO, Cristhine de Souza Fanha do; CORRÊA, Paulo Vinícius Metling; STANCKI, Rodolfo. Mulheres de baladas: a representação da mulher no sertanejo universitário. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 40., 2017, Curitiba. **Anais...** . Curitiba: Intercom, 2017. p. 1 - 8.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999. 430 p.

OLIVEIRA, Allan de Paula. **Miguilim foi pra cidade ser cantor: Uma antropologia da música sertaneja**. 2009. 352 f. Tese (Doutorado) - Curso de Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. A renovação estética da TV. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 109-135.

RICCO, Flávio; VANNUCCI, José Armando. **Biografia da televisão brasileira**. São Paulo: Matrix, 2017. 2 v.

ROCHA, Camila Maria Corrêa; FERNANDES, Luiz Carlos. A ideologia da frustração amorosa na música sertaneja. **Celli: Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários**, Maringá, v. 3, n. 1, p.1-11, dez. 2007.

RODRIGUES, Indira; LAIGNIER, Pablo; BARBOSA, Marialva. Da Viola Ao Teclado: Uma Análise da Transição da Música Sertaneja da Década de 80 até os Dias Atuais. **Intercom**, Ouro Preto, v. 1, n. 1, p.1-12, jun. 2012.

ROXO, Marco. A volta do "jornalismo cão" na TV. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 177-193.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das mídias**. São Paulo: Experimento, 1996. 292 p.

TROTTA, Felipe; ROXO, Marco. O gosto musical do Neymar: pagode, funk, sertanejo e o imaginário do popular bem sucedido. **Comunicação e Gosto**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 3, p.1-12, nov. 2014.

WAINBERG, Jacques A.. **Casa-grande e Senzala com Antena Parabólica: Telecomunicação e o Brasil**. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público: Uma teoria crítica da televisão**. Ática, 1996. 319 p.

APÊNDICE

APÊNDICE A: Aparições de artistas sertanejos na TV Globo por década

	1960/70	1980	1990	2000	2010	Total
Adair Cardoso	-	-	-	-	1	1
Almir Sater	-	-	1	-	2	3
Alvarenga e Ranchinho	-	1	-	-	-	1
Bruno e Marrone	-	-	-	5	8	13
César Menotti e Fabiano	-	-	-	1	7	8
Chitãozinho e Xororó	-	2	6	5	6	19
Chrystian e Ralf	-	1	2	-	-	3
Cristiano Araújo	-	-	-	-	1	1
Daniel	-	-	1	7	5	13
Edson e Hudson	-	-	-	1	-	1
Fernando e Sorocaba	-	-	-	-	3	3
Gian e Giovani	-	-	1	-	1	2
Guilherme e Santiago	-	-	-	1	1	2
Gusttavo Lima	-	-	-	1	6	7
Henrique e Juliano	-	-	-	-	2	2
Hugo e	-	-	-	1	-	1

Thiago						
Hugo Pena e Gabriel	-	-	-	1	1	2
Israel Novaes	-	-	-	-	1	1
Jads e Jadson	-	-	-	-	1	1
Jean e Marcos	-	-	1	-	-	1
João Bosco e Vinícius	-	-	-	-	3	3
João Lucas e Marcelo	-	-	-	-	2	2
João Mineiro e Marciano	-	-	1	-	-	1
João Neto e Frederico	-	-	-	-	2	2
João Paulo e Daniel	-	-	1	-	-	1
Jorge e Mateus	-	-	-	-	4	4
Leandro	-	-	-	1	-	1
Leandro e Leonardo	-	-	4	-	-	4
Léo Canhoto e Robertinho	-	-	1	-	-	1
Leonardo	-	-	1	6	5	12
Luan Santana	-	-	-	-	5	5
Lucas Lucco	-	-	-	-	2	2
Lucyana	-	-	-	-	1	1
Maiara e Maraisa	-	-	-	-	1	1
Marcos e	-	-	-	-	2	2

Belutti						
Maria Cecília e Rodolfo	-	-	-	-	1	1
Marrone	-	-	-	-	1	1
Michel Teló	-	-	-	-	6	6
Milionário e José Rico	-	-	-	-	2	2
Nalva Aguiar	-	-	-	-	1	1
Padre Alessandro Campos	-	-	-	-	1	1
Paula Fernandes	-	-	-	-	9	9
Pedro e Thiago	-	-	-	2	-	2
Pena Branca e Xavantinho	-	-	1	-	-	1
Ranchinho	-	1	-	-	-	1
Renato Teixeira	-	-	-	-	1	1
Rick e Renner	-	-	-	1	-	1
Rio Negro e Solimões	-	-	-	1	1	2
Roberta Miranda	-	-	4	-	2	6
Rolando Boldrin	-	1	-	-	-	1
Rud e Robson	-	-	-	1	-	1
Sérgio Reis	-	1	2	1	3	7
Sorocabinha	-	1	-	-	-	1
Sula Miranda	-	-	1	-	-	1

Thaeme e Thiago	-	-	-	-	2	2
Tinoco	-	-	1	-	-	1
Tonico e Tinoco	1	-	2	-	-	3
Victor e Léo	-	-	-	3	10	13
Xavantinho	-	-	1	-	-	1
Zezé Di Camargo e Luciano	-	-	5	8	7	20