



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE JORNALISMO**

JULIA FERNANDES FRAGA

**ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DAS MÍDIAS E DAS RELAÇÕES SOCIAIS DE
COMUNICAÇÃO NA MÚSICA SERTANEJA DO SÉCULO XXI**

**FORTALEZA
2024**

JULIA FERNANDES FRAGA

**ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DAS MÍDIAS E DAS RELAÇÕES SOCIAIS DE
COMUNICAÇÃO NA MÚSICA SERTANEJA DO SÉCULO XXI**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
para a obtenção do título de bacharel no Curso
de Jornalismo do Instituto de Cultura e Arte da
Universidade Federal do Ceará.

Orientador: Prof. Me. Raimundo Nonato de
Lima

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

-
- F87a Fraga, Julia Fernandes.
ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DAS MÍDIAS E DAS RELAÇÕES SOCIAIS DE COMUNICAÇÃO
NA MÚSICA SERTANEJA DO SÉCULO XXI / Julia Fernandes Fraga. – 2024.
75 f. : il.
- Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Comunicação Social (Jornalismo), Fortaleza, 2024.
Orientação: Prof. Me. Raimundo Nonato de Lima.
1. música sertaneja. 2. tecnologias da informação e da comunicação. 3. relação social. I. Título.
CDD 070.4
-

JULIA FERNANDES FRAGA

**ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DAS MÍDIAS E DAS RELAÇÕES SOCIAIS DE
COMUNICAÇÃO NA MÚSICA SERTANEJA DO SÉCULO XXI**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
para a obtenção do título de bacharel no Curso
de Jornalismo do Instituto de Cultura e Arte da
Universidade Federal do Ceará.

Aprovado em 02/10/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Raimundo Nonato de Lima
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª. Dra. Maria Érica de Oliveira Lima
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª. Erilene Firmino
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Drª. Bruna Castelo Branco
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiro, a Deus, pelo Amor que me dedica em todos os instantes, e pelos agradecimentos a seguir, pois Dele provém todas as coisas.

Agradeço a Geane e José Alberto, meus pais, por realizarem o possível, e muitas vezes o impossível, para que eu tenha condições de viver e sonhar.

Agradeço a minha maior amiga, minha irmã Luiza, por ser a melhor “não-gêmea” de todas.

Agradeço a Andressa, Beatriz, Carmen, Raquel, Séfora e Thaís por serem referencial de amizade há tantos anos.

Agradeço o incentivo de sempre dos parentes e conhecidos.

Agradeço à UFC, ao curso de Jornalismo (e seu corpo docente) e aos colegas de curso pelos quatro anos de convivência (em parte remota), e, em especial, a Nara Santos, colega de turma, de profissão, dupla dos trabalhos e amiga do coração.

Agradeço ao professor Nonato pela orientação e por todas as conversas; e a profª. Maria Érica, profª. Erilene e dra. Bruna por aceitarem avaliar este trabalho.

Agradeço pelas experiências vivenciadas na SONU, na DPU, no MPCE e no projeto “Divulgação científica através de plataformas online”, assim como pelos colegas que se tornaram amigos.

Agradeço a minha tia Isabel, a minha madrinha Nazaré e, novamente, a minha mãe Geane, por terem sido e continuarem sendo as grandes incentivadoras da minha educação.

E, por último, eu agradeço a Julinha, a menina que “queria mais do que a vida no interior”: se prepara, porque a gente ainda vai muito longe!

“A música é uma mídia? A resposta tem de ser sim, na medida em que ela transmite uma mensagem, a música evoca emoções, criando, assim, comunicação” (Parry, 2012, p. 8).

RESUMO

Este estudo se volta para a análise dos temas de mídias e práticas de comunicação na música sertaneja no século XXI. Entende-se que a produção musical pode ser tida como um corpo documental para a historiografia, considerando que as canções formam um referencial importante sobre a cultura de sua época e as visões, representações e atitudes do homem diante do mundo, da vida e da sociedade (Moreira; Massarani, 2006). Dessa forma, o trabalho baseia-se na trajetória evolutiva das Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) no mundo e no Brasil, sob a ótica de Parry (2012) e Guerreiro (2018), além da abordagem de Sena (2019) e de Oliveira Rocha (2019) sobre o percurso da música sertaneja. A esse respeito, são lançados questionamentos pertinentes sobre as nomenclaturas e as classificações atribuídas à “nova música sertaneja” (Requena, 2016), a qual inclui variados subgêneros como a “sofrência”, o “feminejo” e o “queernejo”. Para a análise em questão foram selecionadas 83 canções sertanejas, mapeadas de 2002 a 2024, na plataforma de áudio Spotify, as quais abordam em suas letras a comunicação interpessoal mediada pela tecnologia. A exploração pretendeu identificar as mudanças no modo, nas ferramentas e na motivação para o uso dos meios de comunicação. Verificou-se que a referência aos meios de comunicação nas letras das canções do gênero sertanejo marca a época em que elas foram lançadas, além dos temas, valores e formas de os sujeitos vivenciarem suas relações sociais e afetivas.

Palavras-chave: música sertaneja; tecnologias da informação e da comunicação; relação social.

ABSTRACT

This study focuses on the analysis of media themes and communication practices in sertaneja music in the 21st century. It is understood that musical production can be seen as a documentary body for historiography, considering that songs form an important reference about the culture of their time and the visions, representations and attitudes of man towards the world, life and society (Moreira; Massarani, 2006). Thus, the work is based on the evolutionary trajectory of Information and Communication Technologies (ICTs) in the world and in Brazil, from the perspective of Parry (2012) and Guerreiro (2018), in addition to the approach of Sena (2019) and Oliveira Rocha (2019) on the path of country music. In this regard, pertinent questions are raised about the nomenclature and classifications attributed to “new sertaneja music” (Requena, 2016), which includes various subgenres such as “sofrência”, “feminejo” and “queernejo”. For the analysis in question, 83 sertanejas songs were selected, mapped from 2002 to 2024, on the Spotify audio platform, whose lyrics address interpersonal communication mediated by technology. The exploration aimed to identify changes in the mode, tools and motivation for the use of the media. It was found that the reference to the media in the lyrics of sertanejas songs marks the time in which they were released, in addition to the themes, values and ways in which the subjects experience their social and affective relationships.

Keywords: sertaneja music; information and communication technologies; social relations.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Esquema “Ascensão da mídia” (Parry, 2012, p. 2)	2
Figura 2 – Qr code para a playlist "Monograneja"	2

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 AS TECNOLOGIAS DA INFORMAÇÃO E DA COMUNICAÇÃO	10
1.1 Aspectos históricos das tecnologias da informação e da comunicação	11
1.2 Tecnologias da informação e da comunicação no Brasil	19
2 PERCURSO DA MÚSICA SERTANEJA	23
2.1 “De caipira a universitário”	24
3 MÍDIAS E COMUNICAÇÃO NAS LETRAS DE MÚSICA SERTANEJA NO SÉCULO XXI	38
3.1 Metodologia	38
3.1.1 Análise do Discurso	39
3.1.2 Lista de canções analisadas: 2002 a 2024	41
3.2 Como a música sertaneja reflete a comunicação cotidiana?	44
3.2.1 Bloco 1 - o telefone	46
3.2.2 Bloco 2 - o celular	47
3.2.3 Bloco 3 - a ligação	51
3.2.4 Bloco 4 - a mensagem	53
3.2.5 Bloco 5 - o áudio	56
3.2.6 Bloco 6 - o alô	56
3.2.7 Bloco 7 - as redes sociais	58
3.3 Construção de sentidos na música sertaneja	60
CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
REFERÊNCIAS	67

INTRODUÇÃO

Quando a ideia para este estudo surgiu, não havia no horizonte referência de trabalhos anteriores que houvesse influenciado ou que servisse para fundamentar o pensamento. A definição do tema para a pesquisa foi fruto da escuta frequente de variados estilos musicais, dentre os quais a música sertaneja. Tanto que, a percepção sobre a recorrência temática das comunicações mediadas pela tecnologia nas letras de canções populares ocorreu em um momento corriqueiro, do dia a dia, enquanto uma *playlist* aleatória tocava no celular. No momento, surgiu a recordação dos versos de “Manda áudio” (2020), canção do grupo de pagode Di Propósito, como também de “Ligaçāo” (2012), da banda de rock NX Zero.

Entretanto, ao estabelecer as dimensões da ideia a ser desenvolvida, definiu-se que este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) se voltaria exclusivamente para a análise dos temas de mídias e práticas de comunicação na música sertaneja no século XXI, dada a quantidade considerável de canções passíveis de mapeamento. Ademais, o recorte direcionado ao gênero sertanejo poderá ampliar o entendimento a respeito de um campo significativo da cultura brasileira, o qual tem estado frequentemente entre os mais ouvidos do país¹.

Isto posto, com a pesquisa para montar o referencial teórico, percebeu-se a ausência de trabalhos com um recorte similar, não apenas em relação ao gênero sertanejo, mas no campo da música brasileira como um todo. O que mais se aproxima é o artigo intitulado “(En)canto científico: temas de ciência em letras da música popular brasileira” (Moreira; Massarani, 2006). Nele, os autores “exploram, de forma preliminar, um aspecto da relação complexa entre ciência e música: como, nas letras de canções da música popular brasileira, surgem e se expressam temas e visões sobre a ciência, a tecnologia e seus impactos na vida moderna” (Moreira; Massarani, 2006, p. 293). Eles salientam que, apesar do exame das letras ter preferido a harmonia e o ritmo, e isso ser “uma atitude redutora e um risco latente”, estudos dessa natureza podem ajudar a investigar como temas de ciência e tecnologia estão presentes no imaginário de compositores (*Idem*).

¹ <https://rollingstone.com.br/noticia/50-musicas-mais-tocadas-no-brasil-no-primeiro-semestre-de-2024-mostram-predilecao-por-sertanejo/> Acesso em set. 2024.

Além do mais, a produção musical pode ser tida como um corpo documental, uma fonte instigante para a historiografia (Moreira; Massarani, 2006, p. 293). Neste sentido, os autores consideram que “as canções foram sempre um referencial importante sobre a cultura de sua época e as visões, representações e atitudes do homem diante do mundo, da vida e da sociedade” (Moreira; Massarani, 2006, p. 306). Em relação a isto, Gonçalves (2021, p. 55) sublinha que, embora atualmente se veja uma abundância de trabalhos acadêmicos sobre música, o campo é cíclico e sempre são incorporadas novas temáticas na sua linguagem, o que não impede outros debates, pois reflete nos aspectos sociais das épocas nas quais determinadas vertentes musicais se destacam, apreciando uma referência aos costumes populares.

Portanto, o primeiro capítulo discorre a respeito da trajetória evolutiva das Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs), apresentada em uma linha do tempo contendo os inventos e atualizações mais relevantes para o andamento da comunicação no mundo e no Brasil, sob a ótica de Parry (2012) e Guerreiro (2018).

No capítulo seguinte vê-se que os estudos que serviram como base ao presente trabalho abordam o percurso da música sertaneja sob olhares diversos (Sena, 2019; Oliveira Rocha, 2019), lançando questionamentos pertinentes a respeito das nomenclaturas e das classificações atribuídas ao gênero, dentre elas a coerência de se continuar usando a expressão “sertanejo universitário” para o período corrente. Em complementação, esta análise anseia ajudar a situar o gênero no momento atual de heterogeneidade interna, no qual coexistem variadas vertentes que vão de herdeiros da “fase romântica”, passando pelo “sertanejo universitário”, até chegar à “sofrêncio”, ao “feminejo”, ao “agronejo”, ao “popnejo” e ao “queernejo”.

Por último, no capítulo terceiro, realiza-se a análise do corpus formado por 83 canções sertanejas mapeadas de 2002 a 2024 na plataforma de áudio Spotify, as quais abordam em suas letras a comunicação interpessoal mediada pela tecnologia. A exploração se baseia na Análise do Discurso (Orlandi, 2005) e visa identificar as mudanças no modo, nas ferramentas e na motivação para as pessoas usarem os meios de comunicação no dia a dia, “colocando o dito em relação ao não dito, o que o sujeito diz em um lugar com o que é dito em outro lugar, o que é dito de um modo com o que é dito

de outro, procurando ouvir, naquilo que o sujeito diz, aquilo que ele não diz, mas que constitui igualmente os sentidos de suas palavras” (Orlandi, 2005, p. 59).

Como parte dos resultados obtidos, verificou-se que as referências aos meios de comunicação nas letras das canções do gênero sertanejo marcam a época em que elas foram lançadas, além de temas, valores e formas de os sujeitos vivenciarem suas relações sociais e afetivas.

Entende-se, assim, que a análise empreendida neste trabalho elucida aspectos relevantes do gênero musical sertanejo, considerando a posição de destaque que este assume no campo cultural brasileiro.

1. AS TECNOLOGIAS DA INFORMAÇÃO E DA COMUNICAÇÃO

“No princípio, havia o céu e a terra” (Bíblia, A.T., 2014, p. 22). A citação que abre a versão judaico-cristã da história do mundo, embora religiosa, tem relevância, pois, pelo viés da ciência, quando as ‘partículas da vida’ se chocaram (Big Bang²), surgiram as primeiras estrelas e galáxias, os asteroides, os cometas, os buracos negros e os planetas, a Terra sendo um destes. De lá para cá, o movimento primordial que deu origem a tudo e todos continua seu percurso, impulsionando as ações do ser humano. Nesse contexto, após a afirmação do *Homo sapiens* no planeta, iniciou-se a história da comunicação e de seus meios.

Em primeiro lugar, antes de partir para os tipos e evoluções das tecnologias da comunicação é relevante apontar que o conceito de comunicação implica uma dimensão alargada, a qual se apoia, sobretudo, na oralidade. Segundo Marcuschi, seria possível definir o homem, a priori, como um ser falante, mas não como um ser que escreve, já que a escrita é derivada e a fala é primária (Marcuschi, 1997, p. 120) vide as crianças que aprendem a falar, embora não leiam e não escrevam. A oralidade tem se mostrado uma ferramenta de comunicação bastante eficaz ao longo da história,

² <https://www.nationalgeographicbrasil.com/espaco/2022/10/o-que-foi-o-big-bang> Acesso em set. 2024.

responsável por guardar a memória e compor outras linguagens expressivas como a música.

Com isso, as atividades de produção e consumo têm avançado, exigindo, portanto, uma evolução periódica da comunicação (Silva, 2016, p. 4). A escrita, por exemplo, permitiu que a comunicação fosse usufruída dentro de um conjunto de regras manipuladas no tempo e no espaço (Santos, 2011, p. 4). Já na era do digital, “o hipertexto possibilita a quebra da linearidade, tornando cada um de nós também autores de nosso processo” (*Idem*).

Nesse contexto, a história das comunicações caminha junto à história da humanidade, conforme aponta Gontijo:

A história das comunicações evolui no mesmo trilho da história da humanidade. Pelo simples fato de que a última só existe porque de alguma forma foi relatada de pai para filho, de tribo para tribo, de cidade para cidade, de país para país por meio de indivíduos e de tecnologias que expandiram os recursos do corpo humano. Os meios de comunicação são extensões de nosso corpo, e suas mensagens, de nossos sentir e pensar (Gontijo, 2004, p. 11).

Desta feita, a comunicação, que entre os primeiros seres humanos acontecia imediatamente, passa a ser mediada por canais de mídia desenvolvidos para levar o conteúdo do emissor ao receptor, do criador ao consumidor (Parry, 2012, p. 1). Assim, elementos básicos como o discurso, a música, a imagem e a escrita, possibilitaram que a imprensa, a radiodifusão e a internet multiplicassem o público (*Idem*).

1.1. Aspectos históricos das tecnologias da informação e da comunicação

Quando a história dos meios de comunicação é contada um pensamento se apresenta como marca recorrente nesse percurso: o de que uma nova mídia iria substituir a(s) anterior(es). Parry (2012, p. 2), no entanto, defende que, para além da ideia de substituição, as antigas formas de mídia não desaparecem, mas evoluem, pois há a absorção e modificação de alguns aspectos pelas sucessoras.

A partir de um esquema simples (Figura 1) mostrado na obra “A Ascensão da Mídia: A História dos Meios de Comunicação de Gilgamesh ao Google” (Parry, 2012), Roger Parry indica o andamento de ascensão da mídia, no qual é possível inferir a incorporação de elementos entre as diversas linguagens:



Figura 1:Esquema “Ascensão da mídia” (PARRY, 2012, p. 2)

O autor destaca ainda que na década de 1920 os meios de comunicação de massas tornaram-se parte da vida cotidiana, quando o termo "mídia" foi criado. Assim, viu-se o ingresso do rádio, do cinema falado e do gramofone no campo até então dominado pela tecnologia da imprensa (Parry, 2012, p. 4). Já nos anos 1970, "um típico escritório reverberava ao som das máquinas de escrever, dos aparelhos de telex e dos mimeógrafos" (Parry, 2012, p. 5). Posteriormente, os sons ouvidos vinham do fax, do processador de texto e dos computadores de mesa.

Nesse ponto, a internet conseguiu conectar as pessoas e lhes dar mais autonomia, conduzindo-as a uma cultura de comunicação global crescentemente interativa, em que a tela é o elemento central (Parry, 2012, p. 2). Em resumo, não há como escapar à onipresente influência da mídia no cotidiano (Parry, 2012, p. 4).

Diante disto, cabe traçar um panorama breve, mas pertinente a este estudo, relatando os principais acontecimentos na história dos meios de comunicação, tendo como principal fonte o livro “História breve dos meios de comunicação: da imanência pensante à sociedade em rede” (2018), do autor português Augusto Deodato Guerreiro. A cronologia montada por ele recuperou parte de outra já elaborada por Maurice Fabre

(1980), incluindo obras de referência como o “Dicionário Breve da Informação e da Comunicação” (2000).

Segundo Guerreiro (2018, p. 261), datam de 15000 antes de Cristo (de acordo com o calendário gregoriano adotado pelo Ocidente) as pinturas da gruta de Lascaux, na França, umas das primeiras manifestações materiais da comunicação humana. No entanto, recentemente foi encontrado o exemplo mais antigo de arte rupestre figurativa na ilha de Sulawesi (Indonésia)³, com pelo menos 51200 anos. Os cientistas envolvidos alegam que a descoberta coincide com o registro da primeira vez em que os humanos demonstraram capacidade de pensamento criativo. A este respeito, vale lembrar que a fala, aspecto elementar do que se entende por comunicação, pode ter vindo depois⁴ das inscrições nas rochas e até da música⁵.

Após longo salto no tempo, em 4000 a.C., a escrita suméria teria se afastado da pictografia, o que os levou a usar placas de argila para escrever em 2500 a.C. Os egípcios, por sua vez, traçavam os hieróglifos sobre o papiro em 2000 a.C. Daí, em 500 a.C., em Atenas, na Grécia, já existiam editores e livrarias. Posteriormente, apareceu em Pérgamo (Egito) o pergaminho (250 a.C.) e em Roma (Itália) fundou-se a corporação dos escribas (207 a.C.). A partir de agora, as datas importantes irão se referir a acontecimentos da fase depois de Cristo (d.C.).

Assim, tem-se que no ano 105 Ts'ai Lun inventou, na China, o papel. O compartilhamento da nova tecnologia com nações como a Coreia, o Japão e a Pérsia só ocorreram, porém, em 600 e 130 anos mais tarde a impressão de texto mais antiga, que são os sete folhetos do Kai-Yiian Tsa Bao. Em 770, Carlos Magno criou a unidade da escrita europeia com a minúscula “carolíngia” e em 868 foi imprimido o Sutra Diamante, primeiro livro completo da história, exposto no Museu Britânico.

Em 1034, Pi Schêng inventou os caracteres de imprensa móveis, feitos de argila endurecida no fogo. No fim do século XI foi a vez da Europa conhecer o papel

³

<https://www.bbc.com/portuguese/articles/clwy49yvn3no#:~:text=A%20pintura%20de%20um%20porco,era%20considerada%20a%20mais%20antiga>. Acesso em set. 2024.

⁴ <https://www.bbc.com/portuguese/curiosidades-48757500> Acesso em set. 2024.

⁵ <http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=122> Acesso em set. 2024.

chinês. Já no início do século XIII, os caracteres móveis de madeira apareceram na China. Em 1418, os europeus criaram o xilografo. Foi ainda no século XV que Johannes Gutenberg inventou, ao mesmo tempo, os caracteres móveis e o prelo/prensa, viabilizando a imprensa.

Já em 1550, Cardan estudou uma lente convergente, origem da objetiva. Vinte anos depois o italiano Giovanni Baptista Della Porta criou a câmara escura. No ano de 1667 o físico inglês Hooke propôs o emprego de um “fio esticado” para transmitir o som e em 1680, Dom Gauthey utilizou uma tubagem para fazer experiências de telefonia acústica. Ao final do século XVIII, Claude Chappe criou o “telégrafo óptico”. Ainda nesse período foi construída a linha telegráfica Chappe Paris-Lille.

Com a entrada no século XIX as transformações se aceleraram ainda mais. Em 1801, Alessandro Volta inventou a pilha. Em 1818, a tinta de impressão foi trazida pelo francês Lorilleux. Em 1826, o também francês Joseph Niépce oficializou a criação da fotografia, apresentada em uma placa de estanho sensibilizada com sais de prata. Foi em 1837 que surgiu o telégrafo elétrico de Samuel Morse e em 1840 que Keller conseguiu fabricar papel com base na madeira. O britânico Fox Talbot, em 1841, tirou a patente do calótipo, que permitia obter negativos sobre papel. Na França de 1844 a rede telegráfica Chappe cobria 5 mil km.

Já na segunda metade do século, uma companhia franco-inglesa colocou um cabo submarino entre Dover (Inglaterra) e Calais (França). Em 1853, Kelvin estudava a descarga oscilante de um condensador. Três anos depois, em 1857, o físico inglês David Hughes inventou o telégrafo impressor e em 1865 Bullock construiu uma rotativa que imprimia o papel em bobina, frente e verso. Surgiu em 1876 o telefone elétrico, apresentado por Alexander Graham Bell na Exposição de Filadélfia. Entretanto, 126 anos depois, o italiano Antonio Meucci foi reconhecido pelo Congresso dos EUA como o verdadeiro inventor do telefone⁶. Ainda na década de 1870, Charles Cros formulou o princípio do fonógrafo e Thomas Edison o realizou em 1877, mesmo ano em que Hughes

⁶ <https://www.correiobraziliense.com.br/mundo/2021/03/4910674-patente-do-telefone-completa-145-anos-conheca-historia-do-aparelho-controverso.html#:~:text=Apesar%20de%20todo%20o%20imbr%C3%B3glio,269>. Acesso em set. 2024.

inventou o microfone de carvão e foi instalada uma central telefônica em Newhaven (Inglaterra).

Em 1884, Nipkow inventou um disco para analisar imagens e Maxwell estabeleceu a teoria eletromagnética da luz. No ano seguinte, Crépieux-Jamin criou a grafologia moderna. No ano de 1887, em Baltimore (EUA), Mergenthaler construiu o linotipo e, o americano Tolbert Lanston, o monotipo; Berliner inventou o disco fonográfico. Em 1888, Hertz verificou a produção de ondas eletromagnéticas e um ano mais tarde Vogel descobriu a sensibilidade cromática. No encerramento do século XIX, houve também experiências de telefotografia, por Korn; na Rússia, Popov utilizou a antena aérea e fez funcionar um telegrafo sem fio; os irmãos Lumière (franceses) inventaram o cinematógrafo, resultado de inventos concomitantes ocorridos na França, na Inglaterra, nos EUA e na Alemanha; Braun realizou o primeiro tubo catódico; e Marconi estabeleceu uma comunicação sem fio entre navios de guerra italianos.

O que havia sido produzido pelos povos e nações até aquele momento, de maneira relativamente lenta, acompanhando o ritmo da natureza no começo, foi aperfeiçoadado de tal modo no decorrer do século XX, que permitiu o alto nível tecnológico desenvolvido no século XXI, somente 20 anos depois de seu início.

Nos anos 1900, enviaram-se os primeiros sinais radioelétricos através do Oceano Atlântico, de Poldhu (Inglaterra) a Saint-Thomas (EUA); houve a primeira tentativa de um aluno da Escola Politécnica de Portugal para criar a telefonia sem fios; o físico alemão Korn transmitiu imagens por telegrafia; Theodore Roosevelt e Clarence Mackay trocaram, em nove minutos, o primeiro telegrama à volta do mundo; Elster construiu uma célula fotoelétrica; houve a primeira emissão radiofônica autêntica nos Estados Unidos; surgiu o belinógrafo, dispositivo que transmitia imagens fotográficas por telegrafo, o qual veio a ser substituído pelo fax e pelo fac-símile; e aconteceu a primeira transmissão da voz humana, a partir da Torre Eiffel (França) para o Metropolitan Opera de Nova Iorque (EUA). Já em 1913, essas duas cidades, Paris e Nova Iorque, contavam com, respectivamente, 92000 e 500 mil telefones instalados.

Em 1916, os Estados Unidos viram o nascimento da rádio, quando Lee Forest instalou a primeira “estação-estúdio” de radiodifusão em Nova Iorque, com um programa difusor de conferências, música de câmara e efetuando também gravações. Cinco anos

mais tarde, aconteceram na França as primeiras audições radiofônicas do país e a transmissão de imagens através de ondas hertzianas (belinógrafo). Em 1923, Baird transmitiu siluetas. Em 1926, “Don Juan”, da Warner, se tornou o primeiro filme sonoro da história. Um ano depois, em 1927, os laboratórios Bell fizeram as primeiras demonstrações de televisão; houve o primeiro serviço telefônico transatlântico; e foi lançado “O Cantor de Jazz”, primeiro filme falado. Em 1928, a rede britânica BBC ofereceu os seus estúdios a John Logie Baird para fazer televisão e em 1931, René Barthélémy realizou uma emissão pública de televisão. O futuro da TV foi assegurado, nesse período, pelos americanos Zworykin e Farnsworth, criadores do iconoscópio, um analisador eletrônico de imagens. No final da década de 1930, Inglaterra e França contavam com transmissões regulares de televisão.

Com o advento dos anos 1940, e a introdução massiva das tecnologias de informação e comunicação na sociedade, iniciaram-se os estudos acadêmicos a respeito do assunto. Foi nesta época que o matemático norte-americano Norbert Wiener forjou o termo cibernetica (que significa arte ou ciência do governo, do grego *kubernetikós*), nome dado à ciência dos sistemas de controle e de comunicação; assim como foram forjadas, por Adorno e Horkheimer, as designações “cultura de massa” e “indústria cultural”, usadas até hoje, para referir e criticar o aparecimento da nova cultura produzida pelos dispositivos de informação mediática.

Ainda na década de 1940, Baird propôs aos estadunidenses um sistema de televisão a cores; Arthur Clarke, um autor de ficção científica, previu a utilização de três satélites sincronizados com o movimento da Terra, os quais serviriam para a difusão do sinal televisivo e de mensagens telefônicas; os físicos Brattain e Bardeen inventaram o transistor.

Na década seguinte, foi criada a expressão “comunicação de massas” para designar o conjunto dos media (imprensa industrial, rádio e televisão) e sublinhar efeitos hipotéticos de uniformização das mensagens, modelização e manipulação do público; em 1951 aconteceu uma emissão pública de televisão a cores nos EUA; a conexão submarina entre a Grã-Bretanha e os Estados Unidos assegurava 96 conversas telefônicas simultâneas; em 1958 foi exposto por Townes e Schawlow o princípio do laser, e em 1960, fabricados os primeiros lasers.

Inaugurando os anos 1960, período de feitos significativos, ocorreu o lançamento do satélite Telstar I, no Cabo Canaveral (Califórnia), para ligar a América do Norte à Europa, empreendimento financiado pela American Telephone and Telegraph Company (ATT) em colaboração com a National Aeronautics and Space Administration (NASA); fruto do Telstar I, houve a primeira transmissão de imagens entre os dois continentes; a televisão era difundida com regularidade em 65 países; na América do Norte haviam 59 milhões de televisores, na Europa 26 milhões e na África 100 mil; a Casa Branca (EUA) e o Kremlin (União Soviética) decidiram estar ligados diretamente pelo fatídico “telefone vermelho”; os americanos batizaram de “inteletrónica” a era dos cérebros eletrônicos, capazes de transmitir os 26 volumes da Encyclopédia Britânica em três minutos, ao ritmo de 20 milhões de informações por segundo.

Na sequência, Richard-F. Rutz inventou um transístor óptico que anunciaava uma nova revolução nas máquinas de calcular e no tratamento da informação; houve o lançamento dos satélites Syncron I, II e III; foi criado o INTELSAT (consórcio internacional de satélites de telecomunicações), integrando a participação de 50 países, e o satélite Intelsat I foi lançado, abrindo caminho para ligar entre si os cinco continentes; a União Soviética, por sua vez, inaugurou um programa espacial próprio com o lançamento do satélite Molnya I. Os anos 1960 se encerraram com a transmissão televisiva, para o mundo quase todo, da visita do astronauta Neil Armstrong à Lua, saída da era da ‘mundovisão’ à era da ‘cosmovisão’.

Na revolucionária década de 1970 foi a Europa quem concebeu o seu projeto de lançamento de satélites de telecomunicações, o EUTELSAT (Organização Europeia de Satélites de Telecomunicações), sob a coordenação da Agência Espacial Europeia (ESA); o engenheiro eletrônico Martin Cooper, funcionário da Motorola⁷, criou o celular; Daniel Bell, sociólogo americano, cunhou a expressão “Sociedade Pós-Industrial” para definir as transformações decorrentes das novas tecnologias da informação; no relatório “La Informatisation de la Société”, de autoria dos franceses Simon Nora e Alain Minc, citou-se o neologismo “telemática” (telecomunicações + informática) para designar os dispositivos que conectam, à distância, sistemas informáticos como a internet.

⁷ <https://www.techtudo.com.br/noticias/2022/09/conheca-a-historia-do-celular-e-sua-evolucao-com-o-passar-dos-anos.ghtml> Acesso em set. 2024.

Já na década de 1980 foi concebido o Asynchronous Transfer Mode (ATM), na França, uma técnica de transmissão de dados (voz, imagem e texto), tendo sido adotado mundialmente a partir de 1987; marcou-se o início de vendas do celular Motorola DynaTAC⁸. Nos anos 1990, desenvolveu-se a ARPANET e a “espinha dorsal” que constituiriam a base da internet; o cientista do Centro Europeu de Investigação Nuclear (CERN), Tim Berners-Lee, criou a World Wide Web (www), e a empresa norte-americana Netscape criou o protocolo HyperText Transfer Protocol Secure (https). Neste momento, o senador estadunidense Al Gore já falava na “Superhighway of Information”, a “superestrada da informação”, que funcionaria a partir da permuta e da partilha num fluxo contínuo de informações de uma rede mundial. No fim da década, foi a vez da finlandesa Nokia lançar o primeiro telefone em barra, o modelo Nokia 6160⁹.

Então, chegou-se ao novo milênio. A partir dos anos 2000, em resposta aos inúmeros conhecimentos anteriores, surgiram os smartphones¹⁰, os grandes sites, as redes sociais e os aplicativos de mensagens, e consequentemente suas administradoras (Big Techs), como Facebook¹¹ (Meta), Microsoft, Amazon, Twitter (atual X), WhatsApp¹², Instagram¹³, Telegram, etc. Dados desse período mostraram que, em 2003, mais de 600 milhões de pessoas estavam ligadas à internet, número que já se aproximava, em junho de 2007, de um milhão e duzentos e trinta e quatro milhões de utilizadores. Foi também em 2007 que a Apple, outra Big Tech, lançou o cobiçado *iphone*, modelo que revolucionou o mercado de celulares ao trocar o teclado convencional por um teclado *touchscreen multi-touch* e inserir “um sistema operacional de um computador em um minúsculo aparelho”¹⁴. Passados 16 anos de outra leva incrível de criações tecnológicas

⁸ <https://www.techtudo.com.br/noticias/2022/09/conheca-a-historia-do-celular-e-sua-evolucao-com-o-passar-dos-anos.ghtml> Acesso em set. 2024.

⁹ *Op. cit.* ².

¹⁰ *Op. cit.* ².

¹¹ <https://www.nuvemshop.com.br/blog/o-que-e-facebook/> Acesso em set. 2024.

¹² https://www.whatsapp.com/about?lang=pt_BR Acesso em set. 2024.

¹³ <https://www.nuvemshop.com.br/blog/o-que-e-instagram/#:~:text=Instagram%20%C3%A9%20uma%20rede%20social,Reels%2C%20live%20e%20Instagram%20Shopping> Acesso em set. 2024.

¹⁴ <https://www.techtudo.com.br/noticias/2022/09/conheca-a-historia-do-celular-e-sua-evolucao-com-o-passar-dos-anos.ghtml> Acesso em set. 2024.

no ramo das comunicações, de 2023 para cá, o debate público está imerso nas mudanças e nas discussões trazidas pela “Inteligência Artificial” (IA ou AI, em inglês), um “conjunto de tecnologias que permitem aos computadores executar uma variedade de funções avançadas, incluindo a capacidade de ver, entender e traduzir idiomas falados e escritos, analisar dados, fazer recomendações, criar coisas, etc.”¹⁵.

Assim, embora se tenha tentado abranger o máximo possível de datas, a linha do tempo reproduzida neste trabalho, logicamente, não mostra a completude de eventos e acontecimentos relacionados às Tecnologias da Informação e da Comunicação (TICs), como defende Guerreiro (2018, p. 241):

A história dos meios de comunicação e das variadíssimas formas comunicacionais ao longo da vida humana é inesgotável na incomensurável riqueza que a constitui, sob o ponto de vista social, comunicacional, relacional e da interação que os diferentes povos do mundo têm vindo a criar, a utilizar e a desenvolver desde a mais remota ancestralidade.

Contudo, a listagem ainda é capaz de ilustrar o andamento dos processos ao longo dos séculos, entendendo-se de onde a sociedade partiu e para onde se está caminhando, além de perceber os indícios da relação simbiótica, estabelecida contemporaneamente, entre os meios de comunicação e os seres humanos, definida por Marshall McLuhan (1971) como os meios sendo uma extensão do corpo¹⁶.

1.2 Tecnologias da informação e da comunicação no Brasil

Em complementação ao tópico anterior, será traçada uma retrospectiva da implantação das TICs no Brasil. A inserção desses eventos visa sintonizar o estudo com o contexto da música sertaneja no país. Logo, as informações coletadas provêm de

¹⁵ <https://cloud.google.com/learn/what-is-artificial-intelligence?hl=pt-BR> Acesso em set. 2024.

¹⁶ <https://redeglobo.globo.com/globociencia/noticia/2011/08/meios-de-comunicacao-sao-extensoes-do-homem-de-acordo-com-mcluhan.html> Acesso em set. 2024.

reportagens^{17 18 19} produzidas pela Empresa Brasil de Comunicação (EBC), por meio da Agência Brasil, e de artigos relacionados ao estudo da comunicação no país.

Oficialmente, o Brasil, como o entendemos hoje, surgiu com a chegada dos colonizadores portugueses em 1500. Entretanto, sabe-se que nestas terras, desde muito tempo antes, já viviam centenas de grupos de indivíduos, os chamados povos originários, os quais se comunicavam oralmente, por meio da música e dos registros rupestres. Dessa forma, não é correto dizer que a comunicação brasileira só começou quando Pero Vaz de Caminha enviou sua carta, relatando as descobertas do Novo Mundo, ao rei de Portugal. Ou então, três anos antes, com a realização da expedição de Américo Vespuílio, que percorreu o que atualmente é o continente americano.

Por outro lado, o fato é que o progresso nas comunicações do Brasil só ocorreu com a mudança da Família Real Portuguesa, de Lisboa para o Rio de Janeiro, em 1808. A partir daquele momento, houve a abertura dos jornais Correio Braziliense e Gazeta do Rio de Janeiro (Imprensa Régia); a instalação da primeira linha telegráfica entre Petrópolis e a praia da Saúde, na cidade do Rio de Janeiro, em 1857; a chegada, em 1873, do telégrafo em Belém (PA), e em 1874 a conexão completa do litoral brasileiro, após a expansão estratégica durante a Guerra do Paraguai (1864-1870). No final da década de 1870, o país recebeu as primeiras linhas telefônicas, ligando, a mando do imperador Dom Pedro II, o Palácio da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, às residências dos ministros do império.

A partir de 1890, foi a vez do interior do Brasil (Centro-Oeste e Amazônia) ser integrado, com a instalação de linhas telegráficas e também com a confecção de mapas de lugares pouco conhecidos. A missão foi conduzida pela comitiva chefiada pelo marechal Cândido Rondon, sendo composta por soldados e cientistas, a qual, em 1917, já

¹⁷ Dia das comunicações: avanços dos meios ampliaram horizontes do Brasil.

<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-05/dia-das-comunicacoes-avancos-dos-meios-ampliaram-horizontes-do-brasil> Acesso em set. 2024.

¹⁸ Telefone faz 145 anos: brasileiros contam histórias sobre o aparelho.

<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-03/historias-que-se-contam-ao-telefone> Acesso em set. 2024.

¹⁹ Hoje é dia: chegada do celular ao Brasil completa 30 anos.

<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-10/hoje-e-dia-chegada-do-celular-ao-brasil-completa-30-anos> Acesso em set. 2024.

havia construído 2270 km de linhas telegráficas, instalado 28 estações e feito levantamento geográfico de cinquenta mil quilômetros de terras e de águas.

Dois anos mais tarde, aconteceu a primeira transmissão de rádio brasileira, em Recife, realizada por estudantes da Escola Superior de Eletricidade durante a fundação da Rádio Clube²⁰. Em seguida, em 7 de setembro de 1922, o rádio conectou o Brasil oficialmente, nas comemorações do centenário da Independência do país. Na década de 1950, o empresário Assis Chateaubriand inaugurou a TV Tupi, nossa primeira emissora televisiva, construindo sua linguagem aproveitando a linguagem do rádio, até então, único meio de comunicação de largo alcance social.

É importante destacar uma mudança na perspectiva governamental do país em relação às comunicações com o lançamento do “Plano de Metas” do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960), o qual previa a necessidade de um sistema nacional de telecomunicações que facilitasse e agilizasse a difusão de informações para atingir a desejada “integração nacional”²¹. Essa tentativa de “integração” e de avanços na comunicação social ainda se manteve até 1964, quando foi completamente desvirtuada pelo golpe de 1º de abril de 1964. Em 1967, ainda durante a ditadura, foi criado e implantado o Ministério das Comunicações²².

Em 1972, surgiu o Sistema Telebrás, criado pela Lei nº 5.792, com previsão de ser gerido por uma operadora nacional e internacional: a Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel). Nesse ano, houve ainda a criação do icônico “orelhão” (peça que servia como ‘cabine telefônica’ para os telefones públicos) pela arquiteta e design naturalizada brasileira Chu Ming Silveira, funcionária da Companhia Telefônica Brasileira²³. No ano de 1976, por sua vez, foi criado o primeiro museu do telefone no Brasil, localizado na sede da Companhia Rede Telefônica Bragantina (Bragança Paulista, SP). Chegaram, então, juntos aos anos 1980, os cabos de fibra óptica e a instalação de

²⁰ <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-08/pesquisadores-estabelecem-nova-data-de-nascimento-do-radio-no-brasil> Acesso em set. 2024.

²¹ SILVA, J. S. da. História da comunicação e dos seus meios: um constitutivo pedagógico, 2007, p. 7.

²² <https://www.gov.br/mcom/pt-br/noticias/2022/maio/dia-nacional-das-comunicacoes-celebra-uma-historia-de-evolucao-e-conquistas> Acesso em set. 2024.

²³ <https://novabrasilfm.com.br/notas-musicais/voce-sabia-que-o-orelhao-foi-inventado-aqui-no-brasil> Acesso em set. 2024.

internet nas universidades, a exemplo da *Binet*, que conectava, por meio de um fio de cobre dentro de um cabo submarino, a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) ao Fermilab (Illinois, EUA), laboratório de física especializado no estudo de partículas atômicas. Em 1982, surgiram os cartões telefônicos, uma invenção do engenheiro brasileiro Nelson Guilherme Bardina.

Na década seguinte, aconteceu no Rio de Janeiro, em 30 de dezembro de 1990, a primeira chamada de celular; em 1991 a primeira conexão usando TCP/IP (protocolo adotado pela internet atual que padroniza as comunicações de rede, principalmente as comunicações na web); e em 1994 a Embratel lançou o Serviço Internet Comercial, em caráter experimental e com conexão internacional de 256 Kbps, direcionado a cinco mil usuários convidados para o teste.

Com a virada para os anos 2000, foi realizada a primeira transmissão oficial de sinal de TV digital no Brasil, em dezembro de 2007. Mesmo ano de realização do leilão das faixas de frequências para uso da terceira geração da rede móvel de internet (3G)²⁴, o que viabilizou a expansão da tecnologia de dados em território nacional. Fator importante para que, nos anos 2010, houvesse a popularização das primeiras redes sociais no país (MSN²⁵, MySpace²⁶, Orkut²⁷, etc.). Em 2013, passada a onda 3G, foi a vez da tecnologia da quarta geração da rede móvel (4G)²⁸ começar a ser implementada nas capitais que receberam a Copa do Mundo de 2014.

Após seis anos, pesquisas revelaram que três em cada quatro brasileiros tinham acesso à internet, sendo o celular o responsável pela maior parte dos acessos, com 59% deles ocorrendo exclusivamente pelo telefone. Por último, em 2021, a Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel) aprovou o edital do leilão das faixas de

²⁴ <https://blog.nubank.com.br/5g-4g-3g-qual-a-diferenca/> Acesso em set. 2024.

²⁵ <https://www.techtudo.com.br/listas/2019/07/msn-faz-20-anos-relembre-funcoes-do-programa-que-eram-muito-inovadoras.ghtml> Acesso em set. 2024.

²⁶ <https://museucapixaba.com.br/hoje/myspace-de-2003/> Acesso em set. 2024.

²⁷ <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-era-o-orkut> Acesso em set. 2024.

²⁸ *Ibid.*

radiofrequência para a prestação de serviços de telecomunicações por meio da quinta geração da rede móvel (5G)²⁹.

Perante o conjunto dessa evolução, em níveis global e local, é que os ‘media de massa’ permitiram ao cidadão pôr-se ao corrente das “coisas do mundo”, contudo, ao mesmo tempo, separando-o um pouco das “coisas do seu mundo” (Guerreiro, 2018, p. 217):

Quantos encontros, públicos ou privados, perderam a sua importância (*in loco*) na sequência do desenvolvimento dos meios tecnicocomunicacionais, sobretudo auditivos e audiovisuais? [...] O simples telefone dispensa-nos hoje de ir visitar um familiar, um amigo, sobretudo idoso ou doente. A generalização do “videofone”, do iPhone, iPhade, e o uso dos mesmos tornarão a nossa presença física (ao lado dos que nos são queridos) cada vez menos considerada tão necessária e urgente, dada a virtualização interpessoal presencial [...].

Guerreiro argumenta ainda que vivemos uma “Revolução Informacional e Tecnológica, atribuída a uma evolução associada a grandes redes comunicacionais, que interfere em diversas esferas sociais e em diferentes domínios” (Castells, 2005). Transformações essas que estão “mudando o mundo e as formas de comunicação nos dias de hoje, transformando, sob o ponto de vista qualitativo, a experiência humana” (*Idem*).

Em última instância, a partir da utilização da internet, a rede mundial e as outras diferentes redes ganharam um novo fôlego estrutural em torno de plataformas *online*, passando-se, além da comunicação interpessoal em presença, para a sociabilidade e a comunicabilidade de modo virtual, via Web (Guerreiro, 2018, p. 235). Conceito que já introduz o que foi observado nos discursos das canções sertanejas lançadas desde os anos 2000, problema de pesquisa deste estudo.

2 PERCURSO DA MÚSICA SERTANEJA

Neste capítulo, vamos discutir o conceito de música sertaneja no Brasil, desde os primórdios, com os artistas caipiras, passando pelo sertanejo romântico, até chegar a vertentes contemporâneas como o “universitário”, o “agronejo”, o “feminejo” e o

²⁹ *Ibid.*

“agropoc”. Para tanto, concorda-se que a essas reflexões não se limita datas específicas, por isso adota aproximações como entende Oliveira Rocha (2019, p. 29):

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

2.1 “De caipira a universitário”

A frase que intitula este subcapítulo faz referência ao livro “De Caipira a Universitário. A História do Sucesso da Música Sertaneja” (Antunes, 2012). A expressão cunhada por Edvan Antunes remete ao “pensamento de que a música caipira e a música sertaneja sejam o mesmo gênero musical, ou que o sertanejo seja a "evolução" da música caipira” (Sena, 2019, p. 33). No entanto, pesquisadores como Sena (2019) e Oliveira Rocha (2019) apontam que, embora elas tenham tido associação na origem do sertanejo, não necessariamente são resultado uma da outra.

Na música caipira as letras costumavam expressar e contar a história e a vida no campo, sendo intrínseca às práticas simbólicas de seu contexto, da religião, do trabalho, do lazer e do folclore (Sena, 2019, p. 34). Todavia, Oliveira Rocha (2019, p. 20) ressalta “que o julgamento de que a música caipira versava apenas sobre o cotidiano rural e evitava as letras de amor se trata de uma idealização”. Já o gênero sertanejo, para Ana Maria Sena, se inicia quando, no contexto de gravação e produção da música caipira (séc. XX), houve dificuldade em encontrar artistas advindos da zona rural que possuíam os dotes requisitados pelas gravadoras, e os legítimos caipiras foram substituídos por artistas urbanos (Sena, 2019, p. 36 e 37):

[...] quando vemos a interferência do capital fonográfico e posteriormente do capital comunicacional em desenvolver e expandir um novo tipo de música como se fosse a mesma caipira, porém, sem carregar suas principais características. [...] assim, o sertanejo não apenas devido ao seu propósito

mercadológico, mas em confluência à isto, trata-se de um outro estilo, outra forma, outra harmonização, literalmente, um outro tipo de música.

Oliveira Rocha (2019, p. 15 e 16), baseado em Alonso (2013), por sua vez, diz que o termo “caipira” foi utilizado primeiramente em 1964 no livro “Parceiros do Rio Bonito”, de Antonio Cândido. A obra examina os processos de obtenção dos meios de vida do “caipira paulista”, o que a faz marcante não apenas por utilizar a palavra ‘caipira’, que já existia há quase um século, mas por empregá-la de maneira sistemática, sem misturá-la com “sertanejo”.

Antes, porém, para demarcar na prática a separação entre música caipira e música sertaneja, ambos os autores citam o caso do jornalista e violeiro Cornélio Pires, que se apresentava como cantor de anedotas ao som da viola e passou a percorrer o interior paulista com pequenos espetáculos apresentando modas de violas, cururus e cateretês, junto a alguns amigos músicos, formando a "Turma Caipira" (Caldas, 1987, p. 37 e 38 *apud* Sena, 2019, p. 38).

Em decorrência disso, Cornélio Pires decidiu reunir em disco esses diferentes tipos de música que, apesar de pertencerem a um mesmo contexto, possuíam estabilidade estrutural e temática próprias, tornando possível que estas fossem agrupadas sob uma denominação comum: música sertaneja (Oliveira Rocha, 2019, p. 17).

Afirma-se ainda que os discos de Cornélio não apenas disseminaram a ‘música do caipira’, mas que, de certa forma, a inventaram como gênero musical (*Idem*). Ideia reforçada por Allan de Paula Oliveira:

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

Já no caso de “música sertaneja”, o termo era usado no Rio de Janeiro, do final do séc. XIX até 1930, e se referia à toda música que não fosse própria da capital da república, sobretudo as músicas da região Nordeste e também do "Centro-Sul" (Dias, 2014, p. 2 *apud* Sena, 2019, p. 37). Nesse sentido, “ocorre a modificação da conotação deste termo a partir da constituição de um "novo conceito de estética musical que não possui vínculo nenhum com a tradição nordestina e que, por outro lado, será negado pelas duplas caipiras tradicionais”” (Dias, 2014, p. 4 *apud* Sena, 2019, p. 37).

Inicialmente chamada de moda de viola, e conhecida assim até 1929, a música sertaneja se originou na desvinculação da música caipira com o folclórico e da introdução desta ao processo de mercantilização, burocratização e urbanização. [...] já havia aí o objetivo empresarial e mercadológico, ponto inicial das maiores alterações sofridas pela música sertaneja com a incorporação do capital fonográfico e do capital comunicacional, a exemplo da redução para 4 minutos por ‘moda’ (Sena, 2019, p. 38 e 39). Nesse momento, predominou o uso de temáticas amorosas, em contraponto à maioria de letras relativas ao cotidiano do interior da música caipira. Ademais, a viola (símbolo da música caipira) perde o protagonismo para a sanfona e nas décadas seguintes para as guitarras e os teclados.

Contudo, [...] na década de 1950 a distinção entre caipiras e sertanejos ainda não era clara e, embora alguns já preferissem um termo ao outro, as nomenclaturas eram utilizadas quase indiscriminadamente e sem problemas de valor (Alonso, 2013, p. 127). A distinção entre música caipira e música sertaneja só se tornou mais evidente nas décadas de 1960 e 1970, quando duplas como Léo Canhoto & Robertinho e Milionário & José Rico abriram de vez as portas da música sertaneja para as influências estrangeiras [...] (*Idem*). Aqui, [...] “a música caipira foi sendo ‘inventada’ enquanto projeto estético e campo cultural ao mesmo tempo em que criava e delimitava a sua oposição, os sertanejos” (Alonso, 2013, p. 132).

Dessa maneira, Oliveira Rocha “observa que a oposição entre música caipira e música sertaneja está em grande parte baseada em uma tradição inventada, no sentido próximo ao que Eric Hobsbawm (2008) atribui a este termo” (2019, p. 18):

Esta oposição se baseia em uma tradição de estruturas sonoras que de acordo com Oliveira (2009) teria sido invenção do fonograma, e não nos costumes caipiras antigos aos quais estas gravações se referiam. Sendo assim, de maneira contraditória, todo o embate de autenticidade e tradição presente ao longo da história da música sertaneja esteve em grande parte ancorado em uma tradição que, sob uma interpretação tão purista quanto à dos opositores das inovações do gênero, poderia ser considerada em si uma deturpação ou modificação dos costumes caipiras.

Simultaneamente, na primeira fase da música sertaneja (1929-1950) (Sena, 2019) ou fase da “música caipira: raiz” (Oliveira Rocha, 2019, p. 29), o mercado musical brasileiro era transformado pelo rádio comercial, o qual crescia dentro de um contexto econômico e político conturbado, em que o Brasil refletia a crise internacional de 1929,

era disputado pelas elites que detinham o poder nesta época e passou pela chamada Revolução de 1930 (Vicente; Marchi, 2014 *apud* Sena, 2019, p. 42). Foi em meio a essas mudanças sociopolíticas, culturais e ideológicas que Ariovaldo Pires (Capitão Furtado), sobrinho de Cornélio Pires, consagrou-se como o grande nome da música sertaneja daquele período (Sena, 2019, p. 43).

O artista criou até um programa radiofônico na cidade de São Paulo, em que promovia concursos de cantores e duplas sertanejas, tendo revelado nomes como a dupla Tonico & Tinoco e a apresentadora Hebe Camargo, que na época formava a dupla “Rosalinda & Florisbela” com sua irmã (Ferrete, 1985, p. 60 *apud* Sena, 2019, p. 45).

Posteriormente, a música sertaneja ‘abandona’ a ‘cultura rústica’ e assume valores da realidade urbana, consequência, em grande medida, do êxodo rural brasileiro ocorrido na segunda metade do século XX (Caldas, 1979, p. 7 *apud* Sena, 2019, p. 44). Diante desse “fenômeno sociológico importante”, Caldas aponta que o compositor rural que antes versava sobre as condições da agricultura, da boiada e da vida no campo, dá lugar ao compositor urbano que explora o amor vivido na cidade [...] (Sena, 2019, p. 52).

Em consonância com a análise, Oliveira Rocha afirma que “em função da midiatização do gênero e de sua gradual urbanização, com a migração do seu público para a capital, a música sertaneja passou por um processo de “desenraizamento” dos limites de localidade” (Sena, 2019, p. 22), característica marcante do universo caipira.

Dentre os artistas caipiras que se destacaram estão Alvarenga & Ranchinho, Torres & Florêncio, Jararaca & Ratinho, Tonico & Tinoco, Vieira & Vieirinha, Caçula & Mariano, Mandi & Sorocabinha, Zico Dias & Ferrinho, João Pacífico, Cornélio Pires, Serrinha, Angelino de Oliveira, Capitão Furtado, Laureano, José Fortuna, Palmeira & Piraci, Brinquinho & Briosi e Zé Carreiro & Carreirinho (Oliveira Rocha, 2019, p. 32).

O ‘sertanejo’, então, seguiu para a segunda fase (1950 até 1980) (Sena, 2019, p. 47) ou fase da “influência paraguaia e mexicana” (Oliveira Rocha, 2019, p. 29), na qual muitos dos cantores de sucesso permaneceram. Na ocasião, a música sertaneja vivenciou transformações que fizeram com que vários cantores, autodeclarados “caipiras legítimos”, as classificassem “como sendo a distorção e negação da verdadeira música ‘caipira’, sertaneja raiz” (Sena, 2019, p. 55). Figuras como Cascatinha & Inhama, Milionário & José Rico, Trio Parada Dura, Irmãs Galvão e Sérgio Reis eram consideradas

violadoras da música sertaneja autêntica. Hoje, em situação diferente, as mesmas são reconhecidas no consenso popular como os grandes nomes da música sertaneja raiz, e até da música caipira (*Idem*). Sobre isso, Sena é categórica em dizer que “se trata de um equívoco afirmar que a música sertaneja, a partir de 1929, seja "raiz"”:

[...] ao ser inserida no processo de mercantilização, burocratização e competição a música sertaneja perdeu sua radicalidade, desmembrou-se do caipira, do rural, tornando-se produto e não mais simples expressão dos sentimentos e cultura do ser humano do campo (Sena, 2019, p. 55).

Ademais, Oliveira Rocha (2019, p. 21) acrescenta que as interpretações de tradição podem variar entre os indivíduos e através do tempo, ou seja, a interpretação de tradição pode se deslocar:

De maneira geral, aqueles músicos que em seu surgimento foram acusados de corrompidos passam a ser considerados tradicionais pelas gerações futuras. [...] este deslocamento temporal da tradição faz com que alguns artistas que em seu tempo estiveram na posição de acusados se tornem acusadores das gerações seguintes, assumindo o papel de guardiães da tradição. Em movimento contrário, muitas vezes que os cantores do “sertanejo universitário” se propõem a resgatar a tradição da música sertaneja, eles remetem não só às primeiras gerações do gênero, mas também às que os precedem diretamente. A expressão “modão” se popularizou entre as gerações mais recentes para representar os sertanejos antigos, contudo, ao contrário do que o nome sugere, não se trata apenas de modas-de-viola, mas de qualquer subgênero que seja das gerações anteriores. Portanto, quando estes músicos fazem um momento de “modão”, a exemplo do disco Só Modão de João Neto & Frederico, podem conter desde as modas de viola até as baladas dos anos 90. É como se todo o passado da música sertaneja se tornasse tradição e servisse como conexão entre os novos sertanejos e as raízes do gênero (Oliveira Rocha, 2019, p. 23 e 24).

Outrossim, é preciso destacar que não só as letras sofreram alterações, mas as próprias melodias, ao aglutinar “outros ritmos, outros instrumentos, outras mensagens, outro tempo de duração a fim de atender aos requisitos do capital fonográfico e do capital comunicacional, os quais consolidados, são caracterizados pela intensificação e ampliação da mercantilização da cultura e do público consumidor” (Sena, 2019, p. 60).

Para Oliveira Rocha (2019, p. 21 e 28), essas diversas modificações marcaram o percurso da música sertaneja por meio da incorporação de elementos culturais externos à tradição caipira (nacionais e/ou internacionais). Não obstante, o autor lembra que na música popular brasileira é frequente a presença de “termos genéricos” para denominar um gênero musical composto por vários outros (ex. forró e samba). Por conseguinte, ‘o sertanejo’ se inclui nesse grupo:

[...] Allan de Paula Oliveira afirma que [...] a música sertaneja é um gênero musical formado por diferentes subgêneros – todos com estabilidade em

termos de estrutura, temática e estilo: moda-de-viola, cururu, catira, querumana, cana-verde, batidão, guarânia, pagode-de-viola, toada, corrido, polca mato-grossense, dentre outros. Alguns subgêneros se tornam mais ou menos frequentes em determinadas épocas, e são acompanhados também por mudanças de instrumentação, forma e até temática (OLIVEIRA, 2009, p. 42).

Na era da “influência paraguaia e mexicana”, os nomes importantes da música sertaneja eram Irmãs Castro, Palmeira & Biá, Serrinha & Caboclinho, Cascatinha & Inhana, Nhô Pai, Raul Torres, Rielinho, Irmãs Galvão, Mário Zan, Souza & Monteiro, Anacleto Rosas Jr., Zacarias dos Santos Mourão, Capitão Furtado, José Fortuna, Pedro Bento & Zé da Estrada, Tibagi & Miltinho, Milionário & José Rico, Leo Canhoto & Robertinho e Trio Parada Dura. Oliveira Rocha (2019, p. 49) destaca que, diferente da fase anterior, surgem aqui artistas do sexo feminino de relevante repercussão e a organização em trio.

Daí em diante, começa a “terceira fase” (1980 a 2000) (Sena, 2019) ou fase da “música sertaneja romântica” (Oliveira Rocha, 2019, p. 29). O período é colocado como ápice do sentimentalismo romântico, no qual há uma consolidação das alterações mencionadas e a inserção de novas características, diante do contexto de avanço de tecnologias e da atuação mais contínua do capital comunicacional (Sena, 2019, p. 60). Nesse ponto, a música sertaneja, apesar de lucrativa, era vista como um gênero periférico.

A condição mudou com a entrada nos anos 1990, momento de consagração do segmento, a partir de ações envolvendo a televisão, com músicas que integraram as trilhas sonoras de novelas como Pantanal (1990), Tieta (1990), Ana Raio & Zé Trovão (1991) e Rei do Gado (1996) (*Idem*).

Ainda na década de 1990, mais precisamente no ano de 1995, a Rede Globo de Televisão lançou o Show “Amigos”: um especial de final de ano com as duplas sertanejas Chitãozinho & Xororó, Zezé di Camargo & Luciano, e Leandro & Leonardo, o qual foi exibido até o ano de 1999 (Alonso, 2011, p. 232). O programa era bastante grandioso e contava com o que havia de mais moderno até então, apresentado em um palco de 70m de largura e 30m de profundidade, dançarinos, entre outros (*Idem*). Em 2019, 20 anos depois do último especial, os “Amigos” (sem Leandro, falecido em 1998)

se reuniram para uma turnê comemorativa, a qual rendeu gravação audiovisual e esteve outra vez na programação de fim de ano da TV Globo³⁰.

Para mais, as festas de rodeio e as feiras agropecuárias foram (e continuam sendo) importantes locais de atuação dos artistas sertanejos, sejam os consagrados ou os de início de carreira: ser aclamado na Festa de Peão de Boiadeiro de Barretos ou de Americana, no Jaguariúna Rodeio Festival (todos no estado São Paulo), ou ainda no festival Cowboys do Asfalto (Goiânia), “representa, para os artistas consagrados, a reafirmação da realeza, e para os emergentes, a chance de ouro de estourar” (Nepomuceno, 2005, p. 217).

Nesse momento, ‘estritamente romântico’ da música sertaneja, foram adotados instrumentos de sopro da família dos metais, instrumentos eletrônicos como teclado, contrabaixo, e instrumentos de cordas como piano, violino e violoncelo, visando “sofisticar” as músicas, aproximando-as da estética da “música romântica”, além de receber influência da música norte-americana, principalmente do gênero *country* (Sena, 2019, p. 64).

Nesta fase, Chitãozinho & Xororó, Chrystian & Ralf, Edson & Hudson, Leandro & Leonardo, Roberta Miranda, João Paulo & Daniel, Zezé di Camargo & Luciano, Matogrosso & Mathias, Gian & Giovani, Bruno & Marrone, João Mineiro & Marciano, Rionegro & Solimões, Cleiton & Camargo e Rick & Renner, ocuparam lugar de destaque (Oliveira Rocha, 2019, p. 65).

De agora em diante, o percurso da música sertaneja adentra a seara do “sertanejo universitário”, momento deveras importante não somente para o gênero, bem como para o presente trabalho.

Findo o século XX, a música sertaneja se deparou com a instauração do chamado “sertanejo universitário”. O movimento tem perdurado e é ligado, primeiramente, às duplas César Menotti & Fabiano (de Minas Gerais) e João Bosco & Vinícius (do Mato Grosso do Sul), tendo o ano de 2004 como referência temporal (Sena, 2019, p. 68), completando 20 anos neste 2024. De acordo com Ana Maria Sena, uma das

³⁰ <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/salve-o-sul/noticia/2024/06/27/5-fatos-que-marcaram-a-historia-da-turne-amigos-que-voce-talvez-nao-saiba.ghtml> Acesso em set. 2024.

explicações dadas para o nascimento desse gênero é a chegada de jovens do interior às universidades, os quais teriam disseminado nos *campus* e repúblicas a música sertaneja de raiz, associada, logo depois, com metais, guitarra, baixos, baterias e instrumentos de percussão (Gomes; Sena, 2013, p. 1 e 2 *apud* Sena, 2019, p. 68).

Outros ainda interpretam o “universitário” como sendo referente à formação dos próprios músicos, os quais eram também estudantes universitários, tais como João Bosco & Vinícius e Fernando & Sorocaba (dupla do Paraná, outra expoente desse período), e costumavam tocar para os colegas (Oliveira Rocha, 2019, p. 79).

Em outra perspectiva, o uso do termo “universitário” seria a tentativa de comercializar um novo produto, criando uma espécie de nova embalagem, mais atrativa ao público jovem, para um gênero antigo e muitas vezes associado ao mau gosto e às gerações mais antigas (Requena, 2016, p. 24). À vista disso, Sena (2019, p. 68) pontua que, aparentemente, “a motivação por fabricar um sertanejo identificado como “universitário” carrega motivos mais profundos, relacionados ao capitalismo e com a mentalidade burguesa”. Para a pesquisadora, “diferentemente de um simples acontecimento natural, o qual a palavra “nascimento” associa, há uma construção intencional e proposital na origem deste gênero” (*Idem*).

Anexo à nomenclatura em pauta está um problema quanto a sua coerência, a qual é questionada por parte dos artistas do próprio meio que não se reconheciam, e ainda não se reconhecem, como “sertanejos universitários”, já que a expressão continua sendo amplamente empregada pela grande mídia para denominar a nova geração de artistas do gênero (Oliveira Rocha, 2019, p. 76). O autor indica, aliás, que o adjetivo pode ter sido usado pela mídia como uma estratégia de marketing para conquistar o público jovem (Requena, 2016, p. 106).

Em última análise, Requena acredita que o adjetivo “universitário” não delimita a música sertaneja esteticamente, por isso prefere não adotar o termo em seu trabalho. Contudo, ele reconhece que é possível compreender o contexto no qual o estilo surge, assim como os acontecimentos e artistas que foram determinantes para que se constituísse e recebesse tal rótulo (*Idem*).

Aqui, os grandes nomes do meio nos anos iniciais, vários dos quais permanecem nos topos das paradas de sucesso, eram Jorge & Mateus, Henrique &

Juliano, João Neto & Frederico, Cristiano Araújo (falecido em 2015), Marília Mendonça (falecida em 2021), Matheus e Kauan, Thiago Brava, Guilherme & Santiago e Humberto & Ronaldo; João Bosco & Vinícius, Michel Teló, Luan Santana, Maria Cecília & Rodolfo, Jads & Jadson, Munhoz & Mariano e Bruninho & Davi; Paula Fernandes, Victor & Leo, Gusttavo Lima, César Menotti & Fabiano, Eduardo Costa e Lucas Lucco; Fernando & Sorocaba, Thaeme & Thiago, Naiara Azevedo e Bruno & Barreto; Zé Neto & Cristiano e Marcos & Belutti; Henrique & Diego e Maiara & Maraisa; Simone & Simaria (Oliveira Rocha, 2019, p. 89). Mais à frente serão incluídos neste grupo artistas revelação que hoje dão uma nova cara à música sertaneja.

A partir dessa discussão mais enfaticamente focada na história e debate conceitual, passa-se agora a um tópico igualmente relevante que é o das mudanças técnicas. Como em cada uma de suas fases, a música sertaneja passa pela inserção de novos ritmos agregados de outros gêneros musicais e em decorrência desse fato, ocorre acréscimo de novos instrumentos, havendo também variações nos temas explorados nas letras cantadas (Sena, 2019, p. 68).

Nesse sentido, acentuam-se, por exemplo, o hedonismo e o individualismo, que vão sendo disseminados em músicas que expressam uma cultura burguesa, propagando valores e mensagens carregadas de uma lógica mercantil e competitiva (Sena, 2019, p. 77). Esse novo sertanejo, dedicado especialmente à juventude, apresenta elementos do rock, do pop, do axé, do forró, e até do funk, tornando-se, assim, um gênero misto, desde canções românticas até as mais dançantes (Sena, 2019, p. 82).

No entanto, mesmo o “sertanejo de balada”, para dançar, se concentra nos relacionamentos entre casais, a despeito de serem duradouros ou não, estratégia herdeira das fases anteriores, incorporando elementos como “a ostentação, o humor, e um desprendimento afetivo associado à uma autoestima elevada e às festas noturnas” (Oliveira Rocha, 2019, p. 100 e 110). De 2016 em diante, é a “sofrência” que ganha notoriedade na música sertaneja (estilo de canções em que o sujeito narrativo sofre demasiadamente pela distância de seu amor) (*Idem*).

Sobre o estilo de “sofrência”, Brasiliense e Seixas (2020, p. 27 e 28) percebem que as canções tratam a dor de amor com grandes doses de álcool e o bar sendo um cenário bastante recorrente. Nesse artigo, os autores pensam a respeito da relação entre felicidade

e sofrimento no campo da música e indicam que entre os indivíduos, tanto os que sofrem, quanto os que conclamam a felicidade, o hábito do consumo de álcool está presente. E a questão alcoólica não se restringe somente às duplas e cantores do sexo masculino, nem tampouco foi deixada de lado nas composições com o passar dos anos.

A partir de então, o que se vê é a afirmação da vertente chamada “feminejo”, tida como “uma manifestação feminista contra as estratégias de subalternização e silenciamento, dadas pela cultura do poder hegemônico patriarcal, especialmente, no estilo musical sertanejo, que possui um universo prioritariamente masculino” (Brasiliense; Seixas, 2020, p. 29).

Com o feminejo, porém, não se quer afirmar que antes não houveram mulheres representando o gênero. Na década de 1950, por exemplo, Inezita Barroso (falecida em 2015), uma das maiores referências femininas no sertanejo, enfrentou as opiniões da época acerca da questão da mulher e da embriaguez feminina ao cantar o clássico caipira “A marvada pinga” (Brasiliense; Seixas, 2020, p. 28). Outros nomes importantes no segmento são o de Roberta Miranda³¹, alcançada ao estrelato nos anos 1980, e o de Paula Fernandes, artista de enorme sucesso nos anos 2010³².

Contudo, a partir de 2015 é que a categoria do sertanejo universitário feminino, de fato, eclodiu e ganhou visibilidade, sobretudo com o lançamento do primeiro disco de Marília Mendonça (Macêdo et. al., 2017, p. 2). Nesse sentido, Brasiliense e Seixas (2020, p. 28) defendem que na atualidade é bem maior o número de duplas femininas e cantoras solo, livres e emancipadas, que trazem à luz novas subjetividades.

Outro movimento que nasce na fase do sertanejo universitário é o “funknejo”. De acordo com Oliveira Rocha (2019, p. 120), a mescla entre sertanejo e funk tem sido comum desde a segunda década dos anos 2000, uma aproximação evidenciada pelas participações de funkeiros em gravações de músicas sertanejas (e vice-versa) e pela

³¹ <https://natelinha.uol.com.br/famosos/tudo-sobre/roberta-miranda#:~:text=O%20sucesso%20come%C3%A7ou%20em%20meados,aproximadamente%2018%20mil%C3%B5es%20de%20c%C3%B3pias> Acesso em set. 2024.

³² <https://www.paulafernandes.com.br/biografia.php> Acesso em set. 2024.

incorporação do funk a alguns arranjos sertanejos, mesmo sem a participação de artistas do outro gênero.

Algumas das canções representantes desse período são “Eu quero tchu, eu quero tcha” (João Lucas & Marcelo, 2011), “Suíte 14” (Henrique & Diego part. MC Guimê, 2015), e “Cê Acredita” (João Neto & Frederico feat. MC Kevinho, 2017). O funknejo, no entanto, parece viver um segundo “boom” nos últimos anos, aliado, frequentemente, ao estilo “agronejo”, o qual faz referência ao universo do agronegócio³³. Luan Pereira, Léo & Raphael, US Agroboy (Gabriel e Jotinha) e Zé Felipe (filho do cantor Leonardo) são alguns dos músicos reconhecidos nesta categoria^{34 35}.

Canções como “Os Menino da Pecuária” (Léo & Raphael, 2021)³⁶, “Roça Em Mim” (Zé Felipe feat. Ana Castela e Luan Pereira, 2022)³⁷, “Dentro da Hilux” (Luan Pereira feat. Mc Daniel e Mc Ryan SP, 2023)³⁸ e “Da Da Da (Us Agroboy feat. Chris No Beat e Gleydson Rodrigues, 2023)³⁹ misturam batidas eletrônicas, traços da cultura agropecuária e coreografias, uma receita que tem somado milhões de visualizações nas plataformas de música.

O “agronejo”, aliás, se coloca, há pelo menos sete anos, como a grande aposta do *showbusiness* sertanejo, a exemplo do DVD “Sou do Interior”, gravado em 2017 pela dupla Fernando & Sorocaba. “O próprio título já é simbolicamente relevante para o “marco” do sertanejo universitário que a dupla representa; interior – ligado ao sentido de campo; em contraposição a centro/capital, ligada ao urbano” (Porcionato et. al 2022, p. 169). Em 2024, a dupla segue na estratégia ao lançar o álbum “Na Pescaria” e o EP

³³ <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/universitario-ou-raiz-veja-qual-a-diferenca-entre-os-subgeneros-do-sertanejo/> Acesso em set. 2024.

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=rQdxjTE2a-q> Acesso em set. 2024.

³⁵ <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/11/23/ze-felipe-como-filho-de-leonardo-caiu-na-bregadeira-e-emplacou-hit-com-ajuda-da-noiva-virginia.ghtml> Acesso em set. 2024.

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=9bibdQXOqyM> Acesso em set. 2024.

³⁷ https://www.youtube.com/watch?v=5fl3cK7iDeg&pp=ygUMcm_Dp2EgZW0gbWlt Acesso em set. 2024.

³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=HZli8pArLSE&pp=ygUPZGVudHJvIGRhIGhpHV4> Acesso em set. 2024.

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=6NbmU4LS4Es> Acesso em set. 2024.

“Nash”, este com forte pegada *country*, composições em inglês e gravado em Nashville, nos Estados Unidos.

Na atualidade, mais um subgênero de sucesso é o “popnejo”⁴⁰, outro parceiro fundamental do “agronejo”, cuja expoente é Ana Castela. A jovem de 20 anos, contratada da gravadora paranaense “AgroPlay”⁴¹ (a qual agencia também Luan Pereira e a dupla Léo & Raphael), se tornou conhecida do público durante a pandemia, quando gravava covers musicais para o Tik Tok e o YouTube. No curto tempo de carreira, a “Boiadeira”⁴², como é conhecida, já conquistou feitos relevantes na música: em 2022 chegou aos *trendings* globais (“topo das paradas”) da plataforma Spotify com “Pipoco” (Ana Castela feat. Melody e DJ Chris no Beat)⁴³; em 2023 a canção “Nosso Quadro” teve o videoclipe mais assistido no YouTube e foi a música mais ouvida do ano no Spotify, além de Castela ter sido a artista mais ouvida do Brasil também no Spotify⁴⁴; já em 2024, Ana foi anunciada como embaixadora da edição de 70 anos da Festa do Peão de Barretos (2025), rodeio mais importante da América Latina⁴⁵, assim como teve o DVD “Boiadeira Internacional” (2024) indicado ao Grammy Latino⁴⁶.

Prosseguindo com as tantas variações recentes sofridas pelo “sertanejo universitário”, a próxima da lista é o “agropoc” ou “pocnejo”, expressão que une “poc” (um termo pejorativo para se referir a homossexuais afeminados) a “agro”, de agronegócio, ou a “nejo”, sufixo da palavra sertanejo, e representa a música sertaneja feita por homens homossexuais, num gesto de ressignificação e empoderamento (Konageski; Santos, 2020 *apud* Arantes; Konageski, 2023, p. 239).

⁴⁰ <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/universitario-ou-raiz-veja-qual-a-diferenca-entre-os-subgeneros-do-sertanejo/> Acesso em set. 2024.

⁴¹ <https://agroplaymusic.com.br/> Acesso em set. 2024.

⁴² <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/entenda-como-ana-castela-chegou-ao-topo-do-spotify-e-do-youtube-em-2023/> Acesso em set. 2024.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ <https://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/festa-do-peao-de-barretos/2024/noticia/2024/08/22/ana-castela-e-anunciada-embaixadora-da-festa-do-peao-de-barretos-2025.ghtml> Acesso em set. 2024.

⁴⁶ <https://www.correobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2024/09/6947882-com-apenas-tres-anos-de-carreira-ana-castela-e-indicada-ao-grammy-latino.html> Acesso em set. 2024.

O movimento destoa dentro do contexto sertanejo, marcado pela predominância de artistas heterossexuais, mas integra, no quadro cultural brasileiro, as vertentes da música contemporânea identificadas como “queer”, neste caso o “queernejo”⁴⁷ : “dragnejo” (feito por drags), “sapanejo” (feito por mulheres homossexuais), “travanejo” (feito por travestis) e o “sertransnejo” (feito por transgêneros) (*Idem*). Dentre os artistas que defendem diretamente essas subdivisões estão Gabeu, Zerzil, Bemti, Reddy Allor, Alice Marcone e Gali Galó.

Vale mencionar que o primeiro do grupo é Gabriel Silva Felizardo (Gabeu), filho do cantor Solimões, o qual faz dupla com Rio Negro desde 1989. O jovem, que representa especificamente o “pocnejo”, lançou em 2021 o álbum “AGROPOC”, fruto da necessidade pessoal de resgatar a raiz caipira aprendida com o pai⁴⁸, articulando-a com suas causas próprias. No ano seguinte, 2022, o movimento “queernejo” ganhou os holofotes com a indicação de “AGROPOC” na categoria "Melhor Álbum de Música Sertaneja" do Grammy Latino⁴⁹, concorrendo com "Chitãozinho & Xororó Legado" (Chitãozinho & Xororó), "Expectativa X Realidade" (Matheus & Kauan), "Patroas 35%" (Marília Mendonça, Maiara & Maraísa) e "Natural" (Lauana Prado). Registra-se que Gabeu não era o único membro LGBTQIAPN+⁵⁰ da lista. A cantora Lauana Prado é uma mulher assumidamente bissexual, um dos raros casos no meio sertanejo mais tradicional, elencado ainda por Paula Mattos, Luiza Martins, Yasmin Santos (lésbicas) e pela consagrada Roberta Miranda (pansexual)⁵¹.

Posto este panorama, de acordo com Sena (2019, p. 99), vemos que a “música sertaneja universitária”, com o decorrer dos anos, parece não mais se identificar como universitária, pois depois de alcançar a expansão pretendida, tornou a ser denominada

⁴⁷ <https://midianinja.org/queernejo-conheca-a-vertente-lgbtqiapn-do-sertanejo/> Acesso em set. 2024.

⁴⁸ <https://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/noticia/2022/09/21/indicado-ao-gammy-latino-2022-gabeu-leva-o-queernejo-pela-1a-vez-a-premiação-abrindo-as-porteiras.ghtml> Acesso em set. 2024.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ <https://orientando.org/o-que-significa-lgbtqiap/#:~:text=LGBTQIAPN%2B%20%C3%A9%20uma%20sigla%20que,que%20consideram%20seus%20g%C3%AAneros%20parecidos>. Acesso em set. 2024.

⁵¹ <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/10/01/sertanejas-lgbtqia.htm> Acesso em set. 2024.

simplesmente “música sertaneja”, o que, para a autora, reflete os valores doutrinados pela hegemonia burguesa.

Em linha similar, Oliveira Rocha (2019, p. 77) argumenta que “o sufixo universitário deve ser lido como um mero marcador mercadológico e não como um definidor musical-estético desses novos artistas”. Ele prefere adotar a denominação genérica de “nova música sertaneja”, proposta por Brian Requena (2016, p. 22), para análise sociológica. Ainda sobre isso, o pesquisador cita o caso dos artistas que acreditam que o “sertanejo universitário” existiu, de fato, no início dos anos 2000, mas que o termo não define o sertanejo atual (Oliveira Rocha, 2019, p. 77).

Neste caso, a “nova música sertaneja” realmente se adequa bem ao estágio vigente do gênero, pois tomando a música anteriormente citada ‘‘Nosso Quadro’’⁵² (Ana Castela, 2023), nota-se que ela é uma espécie de resumo da história do sertanejo até o presente, no qual o amor romântico predomina, mas está havendo também o resgate de temas da vida no campo (“fase caipira” > “agronejo”); existe a mistura de ritmos, com forte pegada *reggaeton* (“fase da influência paraguaia e mexicana” > “popnejo”/“funknejo”), e ainda se tem ligação com o uso do termo “universitário” no trecho “Final do ano de 2017 / Eu começando odonto e você na vet”, com “odonto” se referindo ao curso de Odontologia e “vet” ao de “Medicina Veterinária”. Além disso, a vertente “feminejo” pode ser aplicada à cantora Ana Castela.

Por fim, retoma-se a discussão sempre em voga em relação ao sertanejo, de que as músicas são bastante ‘comerciais’ e produzidas sob a intenção de gerar retorno financeiro e não necessariamente de fazer algo de qualidade. Ana Maria Sena (2019, p. 46) é um dos exemplos que defende essa tese, afirmado que devido à música sertaneja “possuir um caráter descompromissado com a qualidade, propriamente dita, os consumidores deste ‘produto’ não apresentam exigências e não esperam algo de grande inovação criativa, na produção ou que apresente técnicas apuradas”, o que, na visão dela, “facilita ainda mais a produção e o consumo, em outras palavras, abre portas para o sucesso deste gênero musical”.

⁵² <https://www.letras.mus.br/ana-castela/nosso-quadro/> Acesso em set. 2024.

Outro ponto criticado por Sena, e associado ao item anterior, é o da formação do gosto musical do público:

[...] a respeito do gosto musical, reforçando que diante de tais mudanças promovidas no capitalismo com a ascensão do regime de acumulação integral, o gosto musical torna-se ainda mais manipulado pela ação do capital comunicacional e de toda a interferência na cultura e no modo de vida dos indivíduos. [...] Especialmente quanto ao aspecto cultural e ideológico, vemos que o que mais influencia parcela da juventude das classes abastadas são as “novas modas”, concepções/ideologias, ação dos meios oligopolistas de comunicação, etc. Isso articula a juventude como mercado consumidor e como manifestação cultural (Viana, 2012, p. 63 *apud* Sena, 2019, p. 77 e 81).

Perante a realidade vista dentro do universo sertanejo, nota-se a coerência de suscitar essas ideias e questionamentos. No entanto, ao continuar tentando reduzir, academicamente, a importância desse gênero musical para a cultura brasileira, serão cultivados ainda mais, entre os intelectuais, o preconceito e a incompreensão; e na parcela consumidora, a antiga e inequívoca sensação de distanciamento para com a academia.

Sobre isso, Faria e Teixeira corretamente consideraram:

Seja como for, não há como ignorar a potência do gênero [sertanejo]. Quanto mais preterido for o papel exercido pela música sertaneja dentro da cultura e do comportamento brasileiros, com os pretextos de que a música é simplória e alienante e de que seus intérpretes não têm nada de novo ou relevante a dizer, menos será possível compreender sua essência, proposta e influência, o que abrirá mais espaço para julgamentos superficiais e preconcebidos. Ainda que não revele aprimoramentos estéticos, as mudanças pelas quais o sertanejo vem passando e a grande popularidade do gênero certamente dizem muito sobre o povo e a cultura brasileira e deveriam ser estudadas a fundo em campos como a Sociologia, as Letras e a Comunicação, além de contextos interdisciplinares (Faria; Teixeira, 2023, p. 15).

Assim como os autores, defendemos que pesquisas e análises se ampliem nesse campo, “criando alicerces para a desconstrução dos estereótipos e a promoção do gênero enquanto cultura, sem cair na armadilha reducionista do intelectual posicionado como porta-voz do povo” (*Idem*).

3 MÍDIAS E RELAÇÕES DE COMUNICAÇÃO NAS LETRAS DE MÚSICA SERTANEJA NO SÉCULO XXI

A par da evolução na história das tecnologias de informação e comunicação no mundo e no Brasil, e das discussões já existentes no campo acadêmico da música

sertaneja, passa-se, neste capítulo, à análise das canções sertanejas mapeadas que abordam em suas letras a comunicação interpessoal mediada pela tecnologia.

3.1 Metodologia

O estudo das canções sertanejas, cujas letras abordam a temática da comunicação interpessoal mediada pela tecnologia, pretende identificar as trocas nas expressões utilizadas ao longo do tempo e, por conseguinte, as mudanças no modo e nas ferramentas que as pessoas usam para se comunicar no dia a dia. Para tanto, será utilizada a análise do discurso nas letras de música selecionadas a partir da década de 2000.

O quantitativo de canções identificadas foi reunido durante os meses de abril, agosto e setembro de 2024, período de pesquisa e de seleção da fundamentação teórica para este trabalho, em busca manual no Spotify, “serviço digital que dá acesso instantâneo a milhões de músicas, podcasts, vídeos e outros conteúdos de criadores no mundo todo”⁵³, plataforma de uso massivo e que permite a criação de listas com músicas selecionadas. Na procura, foram estabelecidos ‘termos-chave’, os quais nomeiam as tecnologias de comunicação usadas no período escolhido (telefone, celular, bateria, redes sociais), se referem a elas e/ou se originaram no seu uso (telefonema, ligação, mensagem, chamada, áudio, “alô”, *stories*, WhatsApp).

Os termos serviram como referência, mas também foram encontradas canções que não os utilizavam literalmente. Nestas, há a presença de palavras similares ou derivadas, assim, verifica-se que o alcance dos algoritmos pertencentes ao Spotify consegue mapear uma ampla lista de produções dentro de uma mesma temática, a partir de um único termo de busca. O sistema, no entanto, não permite uma filtragem mais específica por gênero musical e ano de publicação, por exemplo. Logo, foi necessário identificar a qual gênero musical as canções listadas pertenciam, o ano no qual foram lançadas e então, ler as letras de cada uma delas.

⁵³ <https://support.spotify.com/br-pt/article/what-is-spotify/> Acesso em 17/09/2024.

É importante destacar que o apanhado obtido não abrange a totalidade de canções sertanejas com essa temática existentes, devido às limitações da própria plataforma e de tempo para aprofundar a busca. Ressalte-se que se trata de uma amostra significativa do segmento música sertaneja e, portanto, em condições de proporcionar uma reflexão de bases qualitativas dentro dos objetivos deste trabalho monográfico.

3.1.1 Análise do Discurso

Escolher a Análise de Discurso como teoria e método de trabalho, passa pela compreensão de que se irá "problematizar as maneiras de ler, levar o sujeito falante ou o leitor a se colocarem questões sobre o que produzem e o que ouvem nas diferentes manifestações da linguagem" (Orlandi, 2005, p. 9). Em “Princípios e Procedimentos”, Eni Orlandi discorre sobre a percepção de estar sujeito à linguagem, a seus equívocos, sua opacidade e sua ausência de neutralidade. Ela reforça que não temos como não criar interpretações, ainda que no uso aparentemente mais cotidiano dos signos, por isso a contribuição da análise de discurso é a de gerar o estado de reflexão, permitindo uma relação menos ingênua com a linguagem (*Idem*).

Em relação a esse aspecto, se mostra apropriado que a teoria sirva para o estudo das letras das canções sertanejas, em face da posição proeminente ocupada por esse gênero musical na sociedade brasileira, como justificado na seção “Percurso da Música Sertaneja”. Ao enxergar que essas músicas retratam o cotidiano e fazem parte dele na mesma medida, a pesquisadora “se coloca na encruzilhada de um duplo jogo da memória: o da memória institucional que estabiliza, cristaliza, e, ao mesmo tempo, o da memória constituída pelo esquecimento que é o que torna possível o diferente, a ruptura, o outro” (Orlandi, 2005, p. 10).

A autora sustenta que com a análise de discurso é possível “colocar o dito em relação ao não dito, o que o sujeito diz em um lugar com o que é dito em outro lugar, o que é dito de um modo com o que é dito de outro, procurando ouvir, naquilo que o sujeito diz, aquilo que ele não diz, mas que constitui igualmente os sentidos de suas palavras” (Orlandi, 2005, p. 59).

Importante lembrar que, sendo assim, “os sentidos e os sujeitos se constituem em processos em que há transferências, jogos simbólicos dos quais não se tem o controle e nos quais o equívoco - o trabalho da ideologia e do inconsciente - estão largamente presentes” (Orlandi, 2005, p. 60), o que se mostra particularmente útil para o estudo da música e da canção, haja vista as complexidades envoltas nesse universo.

A Análise do Discurso “[...] descreve a relação do sujeito com a própria memória” (Orlandi, 2005, p. 60). Para tal, acontece a inter-relação entre descrição e interpretação, nos seguintes moldes:

[...] a) em um primeiro momento, é preciso considerar que a interpretação faz parte do objeto da análise, isto é, o sujeito que fala interpreta e o analista deve procurar descrever esse gesto de interpretação do sujeito que constitui o sentido submetido à análise; b) em um segundo momento, é preciso compreender que não há descrição sem interpretação, então o próprio analista está envolvido na interpretação. Por isso é necessário introduzir-se um dispositivo teórico que possa intervir na relação do analista com os objetos simbólicos que analisa, produzindo um deslocamento em sua relação de sujeito com a interpretação: esse deslocamento vai permitir que ele trabalhe no entremeio da descrição com a interpretação (Orlandi, 2005, p. 60).

O processo deve seguir, dando prioridade à constituição do *corpus* (Orlandi, 2005, p. 62) e à passagem entre a superfície linguística (o material de linguagem bruto coletado, tal como existe) e o objeto discursivo (quando o *corpus* já recebeu um primeiro tratamento de análise superficial, feito em uma primeira instância, pelo analista, e já se encontra ‘de-superficializado’) (Orlandi, 2005, p. 6). Nesse caso, o que interessa discursivamente é descrever e compreender o funcionamento das marcas dentro do texto (*Idem*).

Antes, porém, um adendo: é prudente refletir no sentido do pensar; colocar em suspenso a interpretação; contemplar (Orlandi, 2005, p. 61). Afinal, os textos não devem ser tidos como documentos que ilustram ideias pré-concebidas, mas monumentos nos quais se inscrevem as múltiplas possibilidades de leituras (Orlandi, 2005, p. 64).

É desse modo que, uma vez analisado, o objeto permanece para novas abordagens, sem se esgotar em uma descrição (Orlandi, 2005, p. 64). O que tem a ver com o fato de que todo discurso é parte de um processo discursivo mais amplo recortado, cuja forma determina o tipo de análise e o dispositivo teórico da interpretação que se constrói (*Idem*). “Por isso o dispositivo analítico pode ser diferente nas diferentes tomadas

que se fazem do *corpus*, relativamente à questão posta pelo analista em seus objetivos, e isto conduz a resultados diferentes" (*Idem*).

Por último, se avalia a capacidade analítica do pesquisador pela habilidade com que pratica a teoria, diante da responsabilidade teórica, bem como a capacidade de escrita - explicitação da análise - para interpretar os resultados do processo de compreensão do discurso analisado" (Orlandi, 2005, p. 64).

3.1.2 Lista de canções analisadas: 2002 a 2024

As canções sertanejas listadas abaixo (em ordem crescente para os anos e em ordem alfabética, em cada bloco de data, para os títulos) estão disponíveis na plataforma de áudio Spotify e foram lançadas pelos respectivos artistas a partir dos anos 2000. No total, foram selecionadas 83 canções, por meio da busca manual no site, datando de 2002 a 2024 conforme os objetivos deste estudo. Com esse número, pretendeu-se dar um panorama o mais amplo possível do fenômeno observado, o qual, poderia, inclusive, dispor de mais canções.

1. "Ligaçāo Urbana" (Bruno & Marrone, 2002)
2. "Foi Engano" (Bruno & Marrone, 2003)
3. "Telefone No Ar" (Gino e Geno, 2004)
4. "Chora, Me Liga" (Joāo Bosco & Vinícius, 2008)
5. "É Pra Valer" (Léo Magalhāes feat. João Neto & Frederico, 2009)
6. "Locutor" (Léo Magalhāes, 2009)
7. "Alô" (Roberta Miranda, 2010)
8. "Balada" (Gusttavo Lima, 2011)
9. "Vamo Mexê" (Michel Teló feat. Bruninho & Davi, 2011)
10. "Atende o telefone" (Gian e Giovani, 2012)
11. "Vidro Fumê" (Bruno & Marrone, 2012)
12. "Maus Bocados" (Cristiano Araújo, 2013)
13. "Telefone" (Israel & Rodolffo, 2013)
14. "Telefone Grampeado" (Israel & Rodolffo, 2013)

15. "Alô Dj" (Humberto & Ronaldo, 2014)
16. "Cê Que Sabe" (Cristiano Araújo, 2014)
17. "Facebook" (Cacio & Marcos, 2014)
18. "Fala Comigo (Alô)" (Léo Magalhães, 2014)
19. "Ligaçāo" (Fred & Gustavo, 2014)
20. "Quando o Telefone Toca" (Zé Henrique & Gabriel, 2014)
21. "Celular" (Gino & Geno, 2015*⁵⁴)
22. "E Agora?" (George Henrique & Rodrigo, 2015)
23. "Senha do Celular" (Henrique & Diego, 2015)
24. "Vó Tô Estourado" (Israel Novaes, 2015)
25. "Alô Porteiro" (Marília Mendonça, 2016)
26. "Localizaçāo" (Villa Baggage feat. Maiara & Maraísa, 2016)
27. "Amigo Taxista" (Zé Neto & Cristiano, 2017)
28. "Bateria Acabou" (Zé Neto & Cristiano feat. Marília Mendonça, 2017)
29. "Chamou Chamou" (Léo Magalhães, 2017)
30. "Eu Ligo Pra Você" (Zé Neto & Cristiano, 2017)
31. "Por Telefone Não" (Maiara e Maraísa, 2017)
32. "Ausência" (Marília Mendonça, 2018)
33. "Ligaçāo de Emergência" (Maiara & Maraísa, 2018)
34. "Notificação Preferida" (Zé Neto & Cristiano, 2018)
35. "Oi, Nego" (Jefferson Moraes feat. Maraísa, 2018)
36. "Status Que Eu Não Queria" (Zé Neto & Cristiano, 2018)
37. "Zé da Recaída" (Gusttavo Lima, 2018)
38. "Aí Eu Bebo" (Maiara & Maraísa, 2019)
39. "Alô Ex-Amor" (João Bosco e Gabriel feat. Humberto & Ronaldo, 2019)
40. "Áudio" (Diego & Victor Hugo, 2019)
41. "Bebi Liguei" (Marília Mendonça, 2019)
42. "cê vai perder essa mulher" (Luan Santana, 2019)
43. "Oi Sumido" (Maiara & Maraísa, 2019)

⁵⁴ O uso de * (asterisco) no item "21" indica que a data original da composição pode não ser aquela, já que está contida em um álbum comemorativo.

44. "Online" (Gusttavo Lima, 2019)
45. "Tijolão" (Jorge & Mateus, 2019)
46. "Alô Ambev (Segue Sua Vida)" (Zé Neto & Cristiano, 2020)
47. "Alô Bebê" (Henrique & Juliano, 2020)
48. "Bateria Externa" (Henrique & Juliano, 2020)
49. "Eterno Replay" (Henrique & Juliano, 2020)
50. "De Seguidor Virou Amor" (Yasmin Santos, 2020)
51. "Hackearam-me" (Tierry feat. Marília Mendonça, 2020)
52. "Ligaçāo Covarde" (Henrique & Juliano, 2020)
53. "Mensagem Só de Ida" (Yasmin Santos feat. Maiara & Maraísa, 2020)
54. "Online" (Henrique & Juliano, 2020)
55. "Segunda Taça" (João Bosco e Vinícius feat. Matheus, 2020)
56. "Sem Rede" (Henrique & Juliano, 2020)
57. "Textāo" (Zé Neto e Cristiano, 2020)
58. "Bloqueado" (Gusttavo Lima, 2021)
59. "Iphone 11" (Tierry, 2021)
60. "Mensagem" (Eduardo Costa, 2021)
61. "O Pai Tá Off" (Tierry, 2021)
62. "Stories" (Tierry, 2021)
63. "Alô, Oi" (Allana Macedo, 2022)
64. "Bloqueia Meu Zap" (Paula Fernandes, 2022)
65. "Chegou um Áudio" (Israel e Rodolffo, 2022)
66. "Fora Dos Stories" (Netto & Henrique, 2022)
67. "Mensagem no Celular" (Eduardo Costa, 2022)
68. "Mensagem Visualizada" (Allana Macedo, 2022)
69. "Número Restrito" (Zé Neto & Cristiano, 2022)
70. "Zap" (Lauana Prado, 2022)
71. "Alô Tranqueira" (Zé Neto & Cristiano, 2023)
72. "Barulho Do Foguete" (Zé Neto & Cristiano, 2023)
73. "Digitando" (Gustavo Moura & Rafael, 2023)
74. "Manda um Oi" (Guilherme & Benuto feat. Simone Mendes, 2023)
75. "Mensagem Pra Ela" (César Menotti & Fabiano feat. Ícaro & Gilmar, 2023)
76. "Pátio Posto" (Zé Neto & Cristiano, 2023)

77. "Equivocada" (Traia Véia feat. Gusttavo Lima, 2024)
78. "Gotejou No Celular" (Fred & Fabrício feat. Clayton & Romário, 2024)
79. "Mensagem Errada" (Gian & Giovani, 2024)
80. "Não Me Bloqueia Não" (Clayton & Romário, 2024)
81. "Por Telefone" (Gian & Giovani, 2024*⁵⁵)
82. "Wi-Fi" (Traia Véia feat. Luan Pereira, 2024)
83. "300 celular" (João Bosco & Vinícius feat. Israel & Rodolffo, 2024)

Acesse a *playlist*:



Figura 2: QR Code para a *playlist* "Monograneja".

3.2 Como a música sertaneja reflete a comunicação cotidiana?

O recorte temporal escolhido para este trabalho tem o intuito de direcionar mais adequadamente os esforços de pesquisa, no entanto, na história da música sertaneja existem canções de enorme importância para o gênero, relacionadas justamente à tecnologia, porém anteriores aos anos 2000. Dentre elas estão "Telefone Mudo" (Trio Parada Dura, 1983), "Telefone Mais" (João Mineiro & Marciano, 1984), "Liguei Pra

⁵⁵ O uso de * (asterisco) no item “81” indica que a canção se trata de uma regravação da versão original de 1998.

"Dizer Que Te Amo" (Alan e Aladim, 1987), "Pense Em Mim" (Leandro & Leonardo, 1998) e "Alô" (Chitãozinho & Xororó, 1999).

Quem acompanha o universo sertanejo pode atestar que regravações de "Telefone Mudo", não raro, figuram em boa parte dos álbuns de artistas sertanejos antigos e atuais, sendo considerada uma das composições sertanejas de maior sucesso⁵⁶. Aqui, arrisca-se dizer que essas e outras canções trilharam o caminho para o fenômeno estabelecido na música sertaneja dos últimos 20 anos de retratar situações nas quais a comunicação interpessoal mediada pela tecnologia é central.

Agora, a fim de iniciar a análise das canções, estas serão divididas nos seguintes grupos: Bloco 1 - o telefone, Bloco 2 - o celular, Bloco 3 - a ligação, Bloco 4 - a mensagem, Bloco 5 - o áudio, Bloco 6 - o alô e Bloco 7 - as redes sociais, cujos temas e termos usados sejam semelhantes, já que foi observada uma repetição desses aspectos.

A priori, por outro lado, a canção "Ligaçāo Urbana", lançada em 2002 pela dupla Bruno & Marrone, a qual abre a lista, é a única que faz referência à tecnologia de comunicação "orelhão" (telefone público), por isso será analisada individualmente, embora em sua letra constem expressões definidoras como "alô".

Dessa maneira, quando a dupla entoa os versos apaixonados "*alô, amor / tô te ligando de um orelhão / tá um barulho, uma confusão / mas eu preciso tanto te falar [...] um beijo pra você / não posso demorar / tô numa ligação urbana / tem mais gente pra ligar / Um beijo pra você, não posso demorar / tô numa ligação urbana / Vem correndo me encontrar*", há uma explícita demarcação de tempo, tanto pessoal, quanto cronológico. Pessoal, por indicar que a duração de uma 'ligação urbana' é limitada pelo espaço físico e por outros indivíduos; cronológico, pela visão de uma realidade que quase não existe mais em 2024: a da presença de telefones públicos, os famosos "orelhões", pelas ruas das cidades⁵⁷.

⁵⁶ <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2020/12/4897799-telefone-mudo-e-a-musica-mais-tocada-em-shows-do-centro-oeste.html> Acesso em set. 2024.

⁵⁷ <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2022/07/16/apesar-da-popularizacao-dos-celulares-muita-gente-ainda-utiliza-orelhoes-no-brasil.ghml> Acesso em set. 2024.

Mesmo assim, a locução “ligação urbana” (ligação local) e sua correspondente “ligação interurbana” não caíram em desuso. A primeira, indica a chamada realizada para um número da mesma área de registro - mesmo DDD (Discagem Direta à Distância), e a segunda, a realizada para um número de área de registro diferente - DDD diferente⁵⁸. Ainda desse período nos resta a expressão “cair a ficha”, que remetia ao ato de colocar fichas/cartões no aparelho fixo de telefone para ativar o crédito disponível para a ligação, sendo usada atualmente como sinônimo para o processo de entender/compreender uma situação de interação verbal/social cotidiana.

3.2.1 Bloco 1 - o telefone

Parte-se, então, para o 1º bloco desta análise, “telefone”, formado pelas canções "Foi Engano" (Bruno & Marrone, 2003), "Telefone No Ar" (Gino e Geno, 2004), "Atende o telefone" (Gian e Giovani, 2012), "Telefone" (Israel & Rodolffo, 2013), "Telefone Grampeado" (Israel & Rodolffo, 2013) e "Quando o Telefone Toca" (Zé Henrique & Gabriel, 2014).

O maior ponto em comum se trata da menção ao suporte telefone, de modo genérico, o qual não permite atestar se se trata de um telefone fixo ou um celular, dúvida que decorre da variação de anos entre as músicas. Chama a atenção que somente “Foi Engano” não utiliza a palavra telefone como título, e sim a expressão corriqueira da prática de telefonar “foi engano”, a qual é empregada nos casos em que a pessoa do outro lado da linha não era a esperada ou a ligação foi para um número errado.

Na letra da canção, no entanto, o engano se deve a uma troca de nomes, o que resultou no desligamento do telefone “por uma besteira à toa”. “Telefone no Ar”, por sua vez, é um dos exemplos da lista em que o sujeito não telefona diretamente para a pessoa

⁵⁸ [https://vivo.com.br/para-voce/por-que-vivo/vivo-explica/para-descomplicar/como-fazer-ligacoes-para-outros-estados-e-internacionais#:~:text=Liga%C3%A7%C3%A3o%20interurbana%20nacional%3A%20realizada%20para,para%20Goi%C3%A2nia%20\(DDD%2062\)](https://vivo.com.br/para-voce/por-que-vivo/vivo-explica/para-descomplicar/como-fazer-ligacoes-para-outros-estados-e-internacionais#:~:text=Liga%C3%A7%C3%A3o%20interurbana%20nacional%3A%20realizada%20para,para%20Goi%C3%A2nia%20(DDD%2062)) Acesso em set. 2024.

com quem deseja falar. Essa interação é mediada por um terceiro, sendo aqui um locutor de rádio, que apresenta um programa ouvido por quem é a real destinatária do telefonema.

A referência é pertinente, pois, na dinâmica do rádio, é comum que os ouvintes liguem para “passar recados, procurar parentes e até ‘namorar’⁵⁹ (“Caro amigo locutor, é a primeira vez / que estou ligando para o seu programa / [...] por isso eu te peço um favor / põe meu telefone no ar / preciso falar com alguém / que nesse instante te ouve também [...] / te abraçar é tudo que eu quero / naquele mesmo lugar te espero / agora desligo meu amor, mil beijos!”). Segundo Guerreiro (2018, p.218), “na rádio a informação revela-se, sobretudo, através da criação de espaços de debate de ideias para incentivar o ouvinte à participação por intermédio do telefone e/ou dos novos meios comunicacionais/multimédia”.

Ainda a respeito do bloco “Telefone”, tem-se duas canções nele, da dupla Israel & Rodolffo, cujo ano é 2013, com títulos similares e ambas pertencendo a mesma coletânea. Nessas, são atribuídos ao telefone, ser inanimado, traços humanos como se vê a seguir em “Telefone”: “[...] Telefone, por favor, atenda / Não deixe esse meu peito, esse pobre sujeito sofrer e chorar / Telefone, não faz assim comigo / até pra meu castigo, nem meu telefone quer me ajudar” e em “Telefone Grampeado”: “[...] telefone é traiçoeiro, é bom mas é complicado / o argumento não desmente um telefone grampeado”.

Já no final da letra de “Atende o telefone” acontece o inverso, é o aparelho quem empresta característica ao ‘cantador’: “Por favor atende o telefone, vai / meu amor eu preciso me desculpar, te falar [...] / por favor atende o telefone / por favor, só penso em você / por favor, fugir não é solução / por ciúmes eu fiz tudo errado / atende o meu coração”. O bloco se encerra com os versos de “Quando o Telefone Toca” resumindo o clima geral de tentativas de reconciliação: “Quando o telefone toca / me vem você na cabeça / me arrependo toda hora / e nada faz com que eu te esqueça”.

3.2.2 Bloco 2 - o celular

⁵⁹ <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-03/historias-que-se-contam-ao-telefone> Acesso em set. 2024.

O 2º bloco analisado, que envolve o suporte “celular” e suas funcionalidades, é formado por: "É Pra Valer" (Léo Magalhães feat. João Neto & Frederico, 2009), "Locutor" (Léo Magalhães, 2009), "Celular" (Gino & Geno, 2015), "Senha do Celular" (Henrique & Diego, 2015), "Localização" (Villa Baggage⁶⁰ feat. Maiara & Maraisa, 2016), "Bateria Acabou" (Zé Neto & Cristiano feat. Marília Mendonça, 2017), "Tijolão" (Jorge & Mateus, 2019), "Bateria Externa" (Henrique & Juliano, 2020), "Eterno Replay" (Henrique & Juliano, 2020), "Hackearam-me" (Tierry feat. Marília Mendonça, 2020), "Sem Rede" (Henrique & Juliano, 2020), "Bloqueado" (Gusttavo Lima, 2021), "Iphone 11" (Tierry, 2021), "O Pai Tá Off" (Tierry, 2021), "Zap" (Lauana Prado, 2022), "Pátio do Posto" (Zé Neto & Cristiano, 2023), "Gotejou No Celular" (Fred & Fabrício feat. Clayton & Romário, 2024), "300 celular" (João Bosco & Vinícius feat. Israel & Rodolffo, 2024).

De início, vale destacar que Léo Magalhães, Zé Neto & Cristiano, Henrique & Juliano e Tierry repetem o caso anterior de Israel & Rodolffo, possuindo mais de uma música selecionada do mesmo álbum. Em “É Pra Valer”, Magalhães cita as funcionalidades telefonar e enviar mensagem ao tentar se comunicar com a pessoa amada, as mesmas levantadas em “Pátio do Posto”: “*Com o celular na mão e um olhar de arrependida / só no contato, amor, foram doze mensagens / e cinco ligações perdidas*” e em “Gotejou no Celular”: “*É cada tapa no volante / ouvindo o som tocar / só não mando mensagem / pra não dirigir e digitar / nem vi que eu te liguei / com o som botando pra torrar / é que chegou no refrão / e gotejou no celular*”.

Em “Locutor” (2009) se ouve uma reprise mais dramática de “Telefone no Ar” (2004): “*Tô no celular / falando de um bar / bebi todas pra poder ligar / perdi um grande amor / não sei o que fazer / Amigo, locutor liguei pra te dizer / manda um recado e um beijo meu / sei que ela não perde um programa seu / ela não abre a porta e não tem celular / então só tem um jeito dela me escutar*”.

⁶⁰ O trio Villa Baggage, desfeito em 2018, era formado por Gui e Nuto Artioli e por Emy Maziero. Após a separação, os irmãos formaram a atual dupla Guilherme & Benuto:
<https://www.instagram.com/guilhermeebenuto/p/Bq20oBiFnht/> Acesso em set. 2024.

Seguindo no 2º bloco, o ponto alto do quarteto “Celular (1)”, “Bateria Acabou” (2), “Bateria Externa” (3) e “Zap” (4) é a necessidade de recarregar a bateria dos celulares, e consequentemente dos próprios relacionamentos, dando maior ênfase nas letras ao objeto ‘carregador’: (1) *“O meu celular acabou a bateria / vixe maria, não trouxe o carregador / E sem carregador, meu Deus, que agonia / celular sem bateria eu não falo com meu amor / O meu celular me deixou na mão / como eu vou falar com minha paixão?”*;

(2) *“Eu aqui, nessa mesa com o meu celular / torcendo pra ele descarregar / apaguei o seu número, mas não esqueci / tô com medo de te procurar / tô com medo de não aguentar / 10% ainda dá pra ligar [...] bateria acabou, tô quase enlouquecendo”*;

(3) *“Eu sou o teu socorro / sou tipo bateria externa / você recarrega e some de novo / é um tal de namora, me exclui / separa, me chama”*;

(4) *“Eu vou mandar um zap pra ver / se você dá um pouco de valor / eu vou mandar um zap pra avisar que a minha saudade / tá acabando a bateria e não tem carregador / 0% de amor e não vai ter carregador”*.

Ademais, na canção (1), Gino & Geno resgatam a figura do “orelhão” (“Eu sei que ela está esperando a ligação / e aqui por essas bandas não existe orelhão”); na (4), Luana Prado insere “zap” como abreviação de WhatsApp, o popular aplicativo de mensagens que começou como uma alternativa ao SMS e hoje oferece suporte ao envio e recebimento de textos, fotos, vídeos, documentos, localização e chamadas de voz⁶¹.

As próximas citadas no bloco “Celular” são “Bloqueado” e “300 celular”. O assunto tratado é a condição de contato bloqueado, funcionalidade que celulares, aplicativos e redes sociais virtuais disponibilizam para que seus usuários impeçam o recebimento de ligações e mensagens de números específicos.

A diferença entre as duas é que na canção de Gusttavo Lima o “eu” é um contato bloqueado ‘conformado’ (“Me bateu uma saudade / daquelas que o coração arde / 9912-5003 / olha eu recaindo outra vez / lembrei / que tô bloqueado”), e na de João Bosco & Vinícius feat. Israel & Rodolffo, esse “eu” não aceita o bloqueio e insiste nas

⁶¹ https://www.whatsapp.com/about?lang=pt_BR Acesso em set. 2024.

tentativas de se comunicar (“*Na mesa tem uma garrafa / e no meu celular tem um chip novo / prontinho pra ser bloqueado por ela / quando ela ouve minha voz / ela desliga na cara / quando eu ligo de novo (tututu) / vai direto pra caixa / mas eu insisto mais um pouco / aí eu ligo pelo celular dos outros / trezentos celular nessa balada pra eu te ligar / e um por um você vai ter bloquear / vai ser tipo cobrança de banco / cê recusa e eu ligo de novo / eu só quero ouvir o seu oi / para de ligar seu louco / continua atendendo / só falta uns duzentos e pouco*”).

No subgrupo seguinte de “Celular”, composto por (5) “Eterno Replay” e (6) “Sem Rede”, de Henrique & Juliano; (7) “Iphone 11” e (8) “O Pai Tá Off”, de Tierry; além de (9) “Tijolão”, de Jorge & Mateus, às atenções se voltam para uma vontade do sujeito, não muito firme, de se afastar, também virtualmente, da pessoa amada que já está distante. Esse suposto desejo é explicitado quando os sujeitos traçam analogias entre seus sentimentos e as falhas de sinal da operadora de telefonia, do sistema de posicionamento global (GPS) e do serviço de internet: (5) “*Tenho que ir pra algum barzinho afastado / onde sinal de celular não me alcança / e o gps não me leva pro teu quarto / [...] e eu não vim com um dispositivo de te recusar / a gente tá num eterno replay*”;

ou quando desligam / desativam as funcionalidades e equipamentos arbitrariamente: (7) “*Mesmo ela me enganando, olha eu de novo ligando / tentei modo avião, para evitar ligação / mas o wi-fi funcionando, mandei pra ela, "eu te amo" / [...] o meu iPhone 11 branco, 250 e tantos gigas acabei quebrando*”;

(8) “*Desliguei o modem, me tranquei no quarto / me isolei de tudo, tô sempre ocupado / eu fiquei sem clima, joguei meu celular na piscina / tô me escondendo, chorando no banho / até na rede eu tô sumidão / eu tô mal, o meu coração tá sem sinal [...] agora o pai tá off*”;

quando utilizam a ferramenta ‘bloquear contato’: (6) “*Agora não chega mais / nenhuma notificação sua / te bloqueei / então virtualmente eu não te amo mais / mas só uma pergunta / onde é que bloqueia a saudade / que eu tô sentindo da gente? / Ah, como eu queria que o meu coração / fosse um celular sem rede / pra não dar sinal de você*”;

ou, de modo mais “radical”, quando pretendem se desfazer do moderno *smartphone* e comprar um celular antigo do modelo “Nokia tijolão”⁶²: (9) “Por que você não me bloqueou / pra eu parar de chorar em cima da tela? / eu vou trocar meu celular num Nokia tijolão / que só manda mensagem e faz ligação / se eu ver mais um vídeo seu, sem eu, sendo feliz / certeza que a minha vida vai tá por um triz / me mata não, essa internet virou arma na sua mão”.

Encerram o bloco “Celular” as canções “Senha do Celular”, “Localização” e “Hackearam-me”. Nas duas primeiras, há similaridade entre as situações retratadas nas letras, com foco no suporte celular e em suas ferramentas, as quais relatam a descoberta de mensagens comprometedoras no celular do parceiro do sujeito e uma terceira pessoa, porém em cada uma delas há contornos específicos. Em “Localização”, se entende que a conversa foi vista por acaso, mas comprovada pelo envio da ‘localização’: “[...] O celular aberto uma conversa estranha / o contato era de um homem / mas chamava de Fernanda / a mim você não engana / falava de um encontro que tinha marcado / foi bem no dia que fez hora extra no trabalho / e ainda deixou comprovação / você mandou a localização”. Este diálogo, aliás, acontece durante uma ligação.

Já em “Senha do Celular”, a descoberta foi provocada, atitude que levanta questionamentos sobre a dinâmica de um relacionamento: “Se não deixa pegar o celular / é porque tá traindo / e tá mentindo / alguma coisa tem / se não deixa pegar o celular / é porque tá devendo / me enganando de papo com outro alguém / Eu descobri a senha do seu celular / e machucou tudo que eu vi / eu fui na sua página e no seu Whatsapp / vi suas mensagens todas / agora eu entendi o seu desespero / que até no banheiro leva o celular / desliga se eu tô do lado diz que está descarregado / ou que esqueceu o carregador”.

Por fim, “Hackearam-me”, do representante do arrocha⁶³ Tierry, foi incluída neste grupo, individualmente, porque se utiliza da materialidade dos meios, mas não indica por onde acontece o diálogo relatado na canção, se de fato é real, ou um devaneio,

⁶² <https://forbes.com.br/forbes-tech/2024/05/o-tijolao-esta-de-volta-conheca-o-modelo-comemorativo-da-nokia/> Acesso em set. 2024.

⁶³ <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/universitario-ou-raiz-veja-qual-a-diferenca-entre-os-subgeneros-do-sertanejo/> Acesso em set. 2024.

além de, mais uma vez, haver a ‘coisificação’ da pessoa: “*Joguei as nossas fotos na lixeira / pergunte se depois esvaziei / Não tive coragem / tô vendo sempre que me bate saudade / tô evitando os lugares pra não te ver / tô rejeitando os convites pra beber / me dói falar em beber / bebê era como eu chamava você / meu coração clonou meu chip / e só para te avisar / se essa noite eu te ligar / não me atenda / se acaso, de madrugada / chegar algum: Volta pra mim / Hackearam-me, hackearam-me / Dizendo: Ainda te amo / É alguém que sabe que eu te perdi / Hackearam-me*”.

3.2.3 Bloco 3 - a ligação

A análise adentra agora o grupo de “ligação”, termo que designa uma chamada telefônica / chamada de telefone e é a conexão de uma rede telefônica a partir de aparelhos fixos e móveis. A escolha por “ligação” considerou as situações contadas nas letras e a palavra parece criar uma unidade entre elas. A seleção inclui: "Chora, Me Liga" (João Bosco & Vinícius, 2008), "Balada" (Gusttavo Lima, 2011), "Vamo Mexê" (Michel Teló feat. Bruninho & Davi, 2011), "Vidro Fumê" (Bruno & Marrone, 2012), "Maus Bocados" (Cristiano Araújo, 2013), "Cê Que Sabe" (Cristiano Araújo, 2014), "Ligaçāo" (Fred & Gustavo, 2014), "E Agora?" (George Henrique & Rodrigo, 2015), "Vó Tô Estourado" (Israel Novaes, 2015), "Amigo Taxista" (Zé Neto & Cristiano, 2017), "Chamou Chamou" (Léo Magalhães, 2017), "Eu Ligo Pra Você" (Zé Neto & Cristiano, 2017), "Por Telefone Não" (Maiara e Maraisa, 2017), "Ligaçāo de Emergência" (Maiara & Maraisa, 2018), "Oi, Nego" (Jefferson Moraes feat. Maraisa, 2018), "Zé da Recaída" (Gusttavo Lima, 2018), "Aí Eu Bebo" (Maiara & Maraisa, 2019), "Bebi Liguei" (Marília Mendonça, 2019), "cê vai perder essa mulher" (Luan Santana, 2019), "Ligaçāo Covarde" (Henrique & Juliano, 2020), "Número Restrito" (Zé Neto & Cristiano, 2022) e "Por Telefone" (Gian & Giovani, 2024).

À princípio, o quarteto "Chora, Me Liga", "Balada", "Vamo Mexê" e "Vó Tô Estourado" se correlacionam na temática e no período em que foram lançadas, pois se tratam de canções voltadas para a juventude, o ambiente de festas e os relacionamentos passageiros, marcas, como visto, da fase do “sertanejo universitário” dos anos 2010. Em “Balada” e “Vamo Mexê”, o sujeito combina, ou pretende combinar, por ligação,

encontros amorosos na “balada”; em “Vó Tô Estourado”, ele está na tal balada, porém quem lhe telefona ‘pedindo notícias’ é a avó; e em “Chora, Me Liga”, o sujeito diz para a “ficante de uma noite” que, quem sabe, se ela “chorar e ligar implorando”, eles fiquem juntos de novo.

Outro subgrupo que se parece na temática é (10) “Vidro Fumê”, (11) “Ligaçāo” e (12) “Oi, nego”. Elas focam essencialmente em traições amorosas, porém a ligação desempenha em cada uma um papel: em (10) o sujeito recebe uma ligação anônima contando que ele é traído e sua reação, “de cara”, é pensar nas ‘ligações de pegadinha’, o trote; já em (11), o sujeito (amante) efetua a ligação para a mulher com quem se relaciona a fim de marcar um encontro. A situação se complica, pela presença do outro, e eles inventam que é uma ‘ligação enganosa’; em (12), o sujeito é o traído que descobre, pessoalmente, através do próprio amante. A ligação, neste caso, pretende encerrar a relação com a parceira.

No terceiro bloco de “Ligaçāo”, o qual reúne (13) "Maus Bocados", (14) "Cê Que Sabe", (15) "E Agora?", (16) "Eu Ligo Pra Você", (17) "Ligaçāo de Emergência", (18) "Aí Eu Bebo", (19) "Bebi Liguei", (20) "Ligaçāo Covarde" e (21) "Zé da Recaída", o grande motivador para as ligações é a junção de bebida e carência: (13) “*É que eu também passei / Por esses maus bocados / Sofri, chorei largado / E não te esqueci, não / Também passei e te liguei bêbado, fora de hora / Que nem cê tá fazendo agora, ligando a cobrar*”.

Note-se que aqui surge a expressão “ligar a cobrar”, a qual se refere à ligação que será paga por quem está recebendo e não por quem a está chamando. Vale mencionar que nem todos os sujeitos são “os carentes”; como em “Maus Bocados”, eles quem estão sendo procurados. ‘Sujeito carente’: (14), (16), (18), (19), (21); ‘interlocutor carente’: (13), (15), (17), (20). Sobre isso, logicamente, há os casos em que o outro lado não corresponde.

Mais um trio deste bloco, composto por (22) “Amigo Taxista”, (23) “Por Telefone Não” e (24) “Por Telefone”, traz um assunto interessante. Nas três letras o conflito acontece porque o sujeito não aceita que o relacionamento seja terminado pelo celular. Em (23) e (24), os parceiros estão em ligação, o interlocutor diz que quer terminar, mas o sujeito nega e ameaça desligar, alegando que a decisão precisa ocorrer “olho no

olho”. A cena de (22), de outra forma, mostra que o término se realizou por mensagem. Assim, o sujeito, que estava no bar e ligou para que um taxista o levasse até a casa da mulher, também ficou indignado com o formato do término, mas disposto a perdoar.

Todavia, na ‘ligação’ de Gian e Giovani (24), surge o verso “Desse jeito não vou aceitar / Porque não foi por telefone que te conheci”. Talvez em 1998, ano da primeira gravação da canção, dizer algo assim fizesse todo sentido, porém, em 2024, com a onipresença do celular, das redes sociais e dos aplicativos de relacionamento é plausível manter esse posicionamento? Será que a comunicação via tecnologias informacionais serve para quase todas as etapas e ações de um relacionamento, como se conhecer, marcar encontros, brigar e reatar, menos para terminá-lo?

Enfim, temos as últimas três canções de “Ligaçāo”: (25) “cê vai perder essa mulher”, (26) “Número Restrito” e (27) “Chamou Chamou”. Em (25) e (26), a história contada é a de um homem que liga para a ex-parceira, mas quem atende é uma outra pessoa. Na primeira, a mulher está no banho, seu amigo atende à chamada e aconselha o ‘arrependido’; na segunda, é o atual parceiro quem responde à ligação do “número restrito” (ocultado para quem recebe a chamada) e confronta o rival. Em (27), a razão para ligar é, mais uma vez, o desejo, marcado pela dúvida, de reatar a relação e para isso o sujeito descreve todo o passo a passo daquele telefonema: “*Digitei seu número do telefone / Mas o dedo trava na tecla verde / Não sei se desligo ou fico distante / Ou se ligo e mato logo essa sede / E se eu te ligar, você não atender / E se eu não ligar, como é que eu vou saber? / Tá chamando vai, atende, por favor / 'Tá chamando vai, só quero seu alô / Chamou mais uma vez / Será que ela ouviu? / Chamou, chamou, chamou, caiu / [...] Chamou, chamou, até dar ocupado*”.

3.2.4 Bloco 4 - a mensagem

O próximo bloco de análise será “mensagem”. Como a palavra sugere, as canções escolhidas discorrem sobre as situações em que a comunicação interpessoal ocorre via mensagem no celular e em seus aplicativos. Na lista estão: “Ausência” (Marília Mendonça, 2018), “Online” (Gusttavo Lima, 2019), “Mensagem Só de Ida” (Yasmin

Santos feat. Maiara & Maraisa, 2020), "Online" (Henrique & Juliano, 2020), "Textão" (Zé Neto e Cristiano, 2020), "Mensagem" (Eduardo Costa, 2021), "Bloqueia Meu Zap" (Paula Fernandes, 2022), "Mensagem no Celular" (Eduardo Costa, 2022), "Mensagem Visualizada" (Allana Macedo, 2022), "Digitando" (Gustavo Moura & Rafael, 2023), "Manda um Oi" (Guilherme & Benuto feat. Simone Mendes, 2023), "Mensagem Pra Ela" (César Menotti & Fabiano feat. Ícaro & Gilmar, 2023), "Mensagem Errada" (Gian & Giovani, 2024) e "Não Me Bloqueia Não" (Clayton & Romário, 2024).

Nesta seção, (28) “Ausência”, (29) “Online” (2019), (30) “Mensagem Visualizada”, (31) “Digitando”, (32) “Mensagem Pra Ela”, (33) “Não Me Bloqueia Não” e (34) “Online” (2020), ‘cantam’ que as mensagens enviadas não estão sendo respondidas, mas em (28), (29) e (31) os sujeitos entendem também que não responder ou não receber uma mensagem já mostra qual a posição do outro naquele relacionamento.

O tema geral, novamente, combina bar, bebida e a tentativa de reatar uma relação, mas desta vez por mensagem, principalmente, o que não exclui outras formas de contato como a ligação. Importante observar que existem duas canções com o título “Online”, cujos contextos são parecidos, porém, enquanto em (34) a palavra representa o que significa, em (29) ela representa, na verdade, que o sujeito está *offline* para o interlocutor. O uso de expressões como (30) “mensagem visualizada”; (31)“visto por último”, “dedo batendo na tela, foto aleatória e áudio chegando”, “mas essa saudade, só eu que tô carregando / você deve tá gastando bateria com outro fulano”; (32) “secretária eletrônica”; (33) “textão”, “minha saudade tá com o celular na mão”; (34) “o seu online nunca vai vê meu escrevendo”, marcam a linguagem proveniente do uso dos meios, bem como dão um tom conativo ao manuseio desses aparelhos, estratégia já vista nos blocos anteriores.

“Textão”, a qual se refere exatamente ao que o título sugere e que ao longo das estrofes tece uma analogia entre a língua portuguesa e o relacionamento, é outra letra que segue nesse caminho: “[...] E você só respondeu / Com oi com um I / E um áudio mudo / E já foi suficiente / Pra desmoronar meu mundo / Duas letras só / Nem gastou seu português / Me bloqueou de vez”. O verso “com oi com um I”, por exemplo, representa o pensamento, muito atual, a respeito dos mecanismos usados no envio de uma mensagem, a fim de que ela seja lida e compreendida da maneira desejada.

Neste caso, a saudação “oi” não estar acompanhada da repetição de letras, de um *emoji*⁶⁴ ou de um ponto de exclamação (!), significa que a relação entre o sujeito e a pessoa do outro lado da tela não está bem, e provavelmente permanecerá assim, já que ele diz ter sido “bloqueado de vez”. Em “Mensagem Só de Ida” o bloqueio de contato também é utilizado para cortar relações entre os personagens, mas antes o sujeito enviou uma mensagem “dizendo o queria” e sem intenção de obter resposta (vide o título). Outro caso de ‘bloqueio’ é o de “Bloqueia Meu Zap”, na qual se usa uma abreviação para WhatsApp e o bloqueio no app é pedido como a solução para o afastamento na vida real.

O Bloco 4 ainda inclui “Manda Oi”, a qual repete o tema de “Senha do Celular” (Bloco 2), mas desta vez o “flagrante” acontece na frente do possível traidor, pois ele está “a uma mensagem de provar o que vale ou de perder” a parceira (fato comprovado pelos versos “Mas o erro do errado é achar que faz tudo direito / [...] Aí não teve o que fazer / Aí eu vou falar o que?”); “Mensagem Errada”, que também envolve uma traição descoberta por mensagem, a qual foi enviada, por engano, pela parceira do sujeito: “uma mensagem confusa escrita depressa demais / e apagada segundos depois, mas deu tempo de ler / um endereço onde, geralmente, só entram casais”. Outro verso interessante é “ela beijando outro, eu gritando: Para! / o povo filmando, eu não acreditava”, porque cita a prática bastante comum na contemporaneidade de as pessoas, munidas de seus celulares, filmarem o que acontece ao redor delas, ainda que a situação não lhes diga respeito.

Enfim, as duas canções que encerram este bloco foram lançadas pelo cantor Eduardo Costa e possuem títulos quase idênticos, entretanto contam histórias diferentes. Em “Mensagem”, a letra resgata o contato com a figura do locutor de rádio para que a amada possa escutar uma música feita pelo sujeito, além de apelar para que a televisão o mostre sofrendo num “videotape, vídeo-amor”. Aqui, não fica claro se “mensagem” se refere à forma como ele contatou o rádio e a TV, ou se representa o seu objetivo final: falar com a pessoa querida. Já em “Mensagem no Celular”, o sujeito diz que está sofrendo porque preparou um momento especial a dois e a outra pessoa enviou uma “mensagem no celular” informando que naquele dia “não dá”.

⁶⁴ <https://www.significados.com.br/emoji/#:~:text=Emoji%20%C3%A9%20um%20pictograma%20ou>
Acesso em set. 2024.

3.2.5 Bloco 5 - o áudio

No quinto bloco montado, temos apenas três canções: “Áudio” (Diego & Victor Hugo, 2019), “Chegou um Áudio” (Israel & Rodolffo, 2022) e “Equivocada” (Traia Véia feat. Gusttavo Lima, 2024). Embora em exemplos já citados tenha surgido a ferramenta, apenas nestas três o foco central é dado a ela.

A primeira retrata um sujeito que tenta, por três vezes, gravar um áudio para encerrar uma relação, porém desiste e na última tentativa diz o seguinte: “*eu tô gravando esse áudio / pra dizer que não dá mais / pra aguentar essa saudade de você / pra entender o quanto ainda te quero / eu tô jogando orgulho fora / chego aí em meia hora / pra acabar com esse clima / você vai ver, eu tô falando sério / áudio enviado com sucesso*”.

A segunda, por sua vez, relata a ansiedade do sujeito, bêbado, diante do envio de um “tô com saudade” e do que será dito em um áudio de resposta enviado pela parceira, da qual está separado: “*mandei "tô com saudade" já me arrependi / eu tentei apagar / e apaguei só pra mim / tava no grau e até sarei na hora / e ela 'tá gravando e desgravando já faz tempo / ó, chegou um áudio / [...] nunca fiquei nervoso assim / por um áudio que dizia / então "volta pra mim"*”.

Já em “Equivocada”, numa trama similar a de “Mensagem Errada” (Bloco 4), o sujeito descobre que foi traído, de manhã, indo para o trabalho, pelo áudio que a parceira, alcoolizada, lhe enviou equivocadamente: “*dentro do meu carro / indo pro trabalho / dando play no áudio / ela me mandou na madrugada / quando ela 'tava beba' e desbocada / sem filtro nenhum na suas palavras / fechei o vidro e enxuguei as lágrimas / e o sinal abria, fechava / E eu engasguei no choro, na marcha / ao som de buzinada / do nada a ficha caiu / que ela me traiu, se distraiu / mandou um áudio equivocada e dormiu*”.

3.2.6 Bloco 6 - o alô

O sexto bloco foca na saudação “alô”, que é uma tradução para o *hello* (em inglês) sugerido pelo inventor da lâmpada elétrica, Thomas Edison, o qual foi rapidamente adotado pelas pessoas na época do lançamento do telefone⁶⁵. As canções que compõem o Bloco 6 são: "Alô" (Roberta Miranda, 2010), "Alô Dj" (Humberto & Ronaldo, 2014), "Fala Comigo (Alô)" (Léo Magalhães, 2014), "Alô Porteiro" (Marília Mendonça, 2016), "Alô Ex-Amor" (João Bosco e Gabriel feat. Humberto & Ronaldo, 2019), "Alô Ambev (Segue Sua Vida)" (Zé Neto & Cristiano, 2020), "Alô Bebê" (Henrique & Juliano, 2020), "Alô, Oi" (Allana Macedo, 2022) e "Alô Tranqueira" (Zé Neto & Cristiano, 2023).

De início, temos a versão de Roberta Miranda para uma canção de Roberto e Erasmo Carlos, a qual relata mais um caso de ligação carente na madrugada (“O telefone entra rasgando a madrugada a enlouquecer / O coração dispara a mesma história vejo acontecer / E atordoado eu digo alô e é você), característica que a integra ao conjunto mesmo não sendo uma composição originalmente sertaneja. O ‘grupo da recaída’ é representado ainda por (35) “Fala Comigo (Alô)”, (36) “Alô Ex-Amor”, (37) “Alô Ambev”, (38) “Alô Bebê”, (39) “Alô, oi” e (40) “Alô Tranqueira”, mas com a diferença de (35) e (39) não ocorrerem de madrugada ou estarem associadas à bebida.

Em resumo, o ‘grupo da recaída’ usa algumas palavras e expressões diferentes entre si, transita do simples “Alô” ao ressentido “Alô Tranqueira”, mas acabam relatando sempre a mesma situação: um casal separado, um dos dois bebe ‘além da conta’ (o homem, na maioria das vezes), sente saudade e então tenta falar com a(o) ex.

É o caso também de “Alô Dj”: “*briguei, depois jurei nunca mais te procurar / foi só beber mais umas, deu vontade de ligar / liguei, não me atendeu, só deu na caixa postal [...] passou cinco minutos, me mandou uma mensagem / dizendo que tá tarde, pra eu parar com essa bobagem [...] / Eu bebi, chorei, quando tocou aquela moda, alô Dj!*”, mas chama atenção o uso do alô, não durante uma ligação, e sim como uma gíria, um efeito de sentido de cumprimentar, ‘mandar um alô’⁶⁶ para o dj da festa. Esse estilo, como

⁶⁵ <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/por-que-dizemos-alô-ao-telefone> Acesso em set. 2024.

⁶⁶ <https://www.dicionarioinformal.com.br/dar+um+al%F4/> Acesso em set. 2024.

já foi visto, era bem típico das canções dos anos 2010. O que não impediu que (37), em 2020, usasse “Alô Ambev” empregando também o efeito de ‘mandar um alô’.

Fechando o bloco, tem-se “Alô Porteiro”, uma canção que diverge de todas as outras deste estudo por falar sobre a ligação entre interfones, aparelho que é instalado para a comunicação interna em condomínios residenciais, por exemplo. Aqui, a canção “femineja” de Marília Mendonça retrata o momento em que a mulher traída expulsa o traidor de casa, avisando na portaria do prédio que ele não poderá mais entrar.

3.2.7 Bloco 7 - as redes sociais

No último bloco de canções selecionadas os aspectos em comum são as citações diretas ou referenciais às redes sociais e seus elementos. Dentre elas estão: "Facebook" (Cacio & Marcos, 2014), "Notificação Preferida" (Zé Neto & Cristiano, 2018), "Status Que Eu Não Queria" (Zé Neto & Cristiano, 2018), "Oi Sumido" (Maiara & Maraisa, 2019), "De Seguidor Virou Amor" (Yasmin Santos, 2020), "Segunda Taça" (João Bosco e Vinícius feat. Matheus, 2020), "Stories" (Tierry, 2021), "Fora Dos Stories" (Netto & Henrique, 2022) e "Barulho Do Foguete" (Zé Neto & Cristiano, 2023).

O Instagram é a rede social com mais representatividade no bloco, contando com quatro canções: (41) “De Seguidor Virou Amor”, (42) “Stories”, (43) “Fora Dos Stories” e (44) Barulho Do Foguete”. Em (42) e (43) aparece o termo “*stories*”, funcionalidade que permite compartilhar fotos e vídeos que ficam disponíveis no perfil por apenas 24 horas⁶⁷. Na canção de Tierry (42) há um casal separado, no qual a mulher “fala mal do ex pra geral”, mas o acompanha frequentemente pela rede social. O detalhe: ela criou um perfil fake para isso, contudo foi descoberta, pois esqueceu de mudar a conta vinculada ao “mandar um inbox” para o sujeito. Já na letra cantada por Netto & Henrique (43), é o sujeito quem ‘segue’ a ex e a questiona se “fora dos stories” ela está realmente bem, apesar de “na foto tá sobrando sorriso” e de ela “tá bebendo e vivendo num grau infinito”. Para arrematar ele pede: “se não tiver, volta [...] me manda em off o print do

⁶⁷ *Ibid.*

seu coração”, ou seja, será que fora do mundo virtual (*offline*) ela consegue ‘provar’ (‘tirar’ um *print*) que já superou ele?

Acompanhar o perfil do interesse amoroso também é a prática descrita em (44): “cadê a foto de vocês com a legenda de textão? Cadê o nome dele na sua bio do lado de um coração? Aconteceu alguma coisa?”, e o sujeito se mostra contente ao oferecer à mulher “um ombro para chorar”. Nesse exemplo, a letra faz referência às funcionalidades de “postar foto” e de o usuário poder preencher a “bio de seu perfil” com as informações que desejar. O que não fica explícito é se o sujeito é um ex-parceiro ou se pretende ficar junto pela primeira vez. A (41) finaliza este tópico dando, finalmente, um ‘sopro de esperança aos corações apaixonados’: “*me chamou no privado (direct) só pra me cantar / foi puxando assunto até chegar no "me passa o seu celular" / no zap é bem melhor da gente conversar [...] saiu de seguidor e foi parar comigo na foto de perfil / de seguidor virou amor / hoje é só dele as minhas curtidas / directamente do Instagram pra minha vida*”.

Agora será a vez de (45) “Notificação Preferida”, (46) “Status Que Eu Não Queria”, (47) “Oi Sumido” e (48) “Segunda Taça”. O quarteto não menciona nenhuma rede social específica, sendo, portanto, seu elo comum. Em (45) e (46), ambas de Zé Neto & Cristiano, há a atribuição de possíveis características de um meio de comunicação a pessoas: “foi, mas não é mais a minha notificação preferida” e “tô no status que eu não queria”. Na primeira, a palavra notificação, que é um sinal (sonoro ou não), pode se aplicar à ligação, à mensagem de texto, a áudio, às redes sociais, etc., e é empregada no contexto de superação de uma relação; na segunda, o “status” abre margem para ser interpretado tanto como posição social, quanto como referência ao ‘estado’ de algo ou alguém: status do WhatsApp e do Facebook, modo do celular, etc., e representa a situação de ‘não-superação’ da relação.

Em (48), o sujeito, que tem intenção de se reconciliar, recorda as tentativas em que “acampou na porta” da mulher, das “120 chamadas por madrugada”, e de “ir em todo lugar que ela estivesse”, antes de lembrar que “o ciúme era o seu ponto fraco”. Assim, ele “posta uma foto com um cenário falso, duas taças de vinho e um coraçõzinho escrito “vida nova”, ela vê e liga logo depois chorando e xingando o homem”. O verbo postar, então, não infere de qual rede se trata, pois é usado amplamente.

Por último, em (47), um “ex-sumido” adiciona novamente a mulher que abandonou, despertando nela dúvidas quanto a esse comportamento, que então responde com a expressão usual do universo *online* dos relacionamentos: “Oi, sumido!”⁶⁸. Daí, o verbo adicionar, assim como postar, não determina a qual rede se refere, por outro lado, a ideia de ‘adicionar alguém’ provém de plataformas como Orkut e Facebook.

O Facebook, aliás, tematiza a canção que fecha o Bloco 7. Lançada em 2014, época de grande sucesso da rede social, “Facebook” cria uma analogia entre as funcionalidades “curtir”, “comentar”, “cutucar” e “compartilhar” para descrever o contexto do provável ato de traição do sujeito: *“ela me curtiu, comentou com as amigas / agora o que eu faço? Tô num beco sem saída / Sou comprometido, eu não sei o que fazer [...] Tá todo mundo comentando no que a gente anda fazendo / Me cutuca todo dia, só tá me comprometendo [...] Eu sei que tenho outra, mas não dá em nada não / É meio arriscado, mas vou compartilhar meu coração”*.

De maneira semelhante ao início desta análise, a qual começou com uma canção sem bloco definido, o seu fechamento será com uma canção sem bloco definido. A história de "Wi-Fi" (Traia Véia feat. Luan Pereira, 2024) se aproxima dos temas da traição e da ‘coisificação da pessoa’ (“*Por que é que depois das dez da noite / cê não atende chamada de vídeo? / Será que tem alguém aí escondido? / A nossa conexão tá falhando, já faz tempo / que aqui não chega os: Eu te amo / daqueles que deixa o coração vibrando*”), porém sua letra não revela qual suporte ou aplicativo realiza a interação, além de “Wi-Fi”⁶⁹ ser uma tecnologia de rede de internet sem fio, classe diversa de todos os blocos (“*e é por isso que eu tô me preocupando / nosso amor tá oscilando / se o Wi-Fi tá lento, travando / tem mais gente usando / e nem é de internet que eu tô falando / do seu amor eu tô me desligando*”).

3.3 Construção de sentidos na música sertaneja

⁶⁸ <https://pt.quora.com/O-que-o-oi-sumido-significa> Acesso em set. 2024.

⁶⁹ <https://tecnoblog.net/responde/o-que-e-wi-fi-como-funciona/> Acesso em set. 2024.

A seleção de músicas para este trabalho mostrou que as canções sertanejas lançadas desde os anos 2000 refletem as transformações ocorridas na sociedade, a partir do avanço da tecnologia, e são marcadas pelos tempos histórico e comunicacional nos quais foram produzidas. Ao abordar a virtualização das relações, cuja mediação ocorre pelos meios de comunicação, a música sertaneja se torna um documento que registra a evolução das TICs, sem, no entanto, delimitar os períodos de uso dos suportes e ferramentas, a exceção do “orelhão” de “Ligaçāo Urbana”, que praticamente não mais existe.

Esta característica do gênero sertanejo foi ilustrada em cada um dos sete blocos de análise, pois neles estão reunidas canções lançadas em anos diferentes, mas que usam termos e retratam situações semelhantes. No “Bloco 1 - o telefone” (seis canções), nota-se a distância de 11 anos entre a canção mais antiga e a mais recente; no “Bloco 2 - o celular” (18 canções), a diferença sobe para 15 anos; e no “Bloco 3 - a ligação” (22 canções), para 16 anos, maior número entre os blocos; no “Bloco 4 - a mensagem” (14 canções), a distância diminuiu para seis anos; no “Bloco 5 - o áudio” (três canções), chega a três anos, menor índice; no “Bloco 6 - o alô” (nove canções), volta a subir e alcança 13 anos; e o “Bloco 7 - as redes sociais” (nove canções) fecha com a diferença de nove anos entre as canções.

A respeito destes dados é factível tecer relações quanto ao que tem predominado nas composições sertanejas desde os anos 2000, fundamentando-as no “Bloco 3 - a ligação”, o qual possui a maior quantidade de canções e mais tem perdurado no tempo. Além disso, telefone (“Desligou o telefone por uma besteira à toa”- “Foi Engano”, 2003) e celular (“Nem vi que eu te liguei / Com o som botando pra torar / É que chegou no refrão / E gotejou no celular” - “Gotejou no Celular”, 2024) são os suportes para realizar um telefonema; “alô” é a saudação inicial de uma conversa por ligação (“Se eu beber eu vou chorar e vou ligar [...] Alô bebê, bebi deu falta de você” - “Alô Bebê”, 2020); em alguns casos, mensagem e áudio se mostraram os passos preliminares antes de haver uma chamada (“No primeiro copo eu já mandei um oi / No segundo copo eu já mandei textão / Do terceiro pra frente se eu ligar, não liga” - “Não Me Bloqueia Não”, 2024), junto às redes sociais, as quais serviram como gatilho para ligações e/ou mensagens (“Postei uma foto com o cenário falso [...] / Foi eu postar e cê ligar na hora” - “Segunda Taça”, 2020); e até mesmo em “Ligaçāo Urbana” e em “Wi-Fi” (“Por que é

que depois das dez da noite / Cê não atende chamada de vídeo?”, 2024) a funcionalidade ligar está presente.

Portanto, existe relação direta entre a totalidade de marcadores identificados, sendo a ligação a “grande estrela” da música sertaneja, e não só nos últimos 20 anos, visto que os sucessos “Telefone Mudo” (1983), “Telefone Mais” (1984), “Liguei Pra Dizer Que Te Amo” (1987), “Pense Em Mim” (1998) e “Alô” (1999), contam histórias que têm o ato de “ligar” como foco.

Vale destacar que, devido à quantidade expressiva de músicas selecionadas (83) nota-se a adoção recorrente dos temas midiáticos e práticas de comunicação pela música sertaneja. A dupla Zé Neto & Cristiano lidera o grupo de artistas masculinos repetidos, com 11 aparições, seguido por: Henrique & Juliano (6), Gusttavo Lima (4 e 1 feat.), Léo Magalhães (4), Tierry (4), Israel & Rodolffo (3 e 1 feat.), Bruno & Marrone (3), Gian & Giovani (3), João Bosco & Vinícius (3), Cristiano Araújo (2), Eduardo Costa (2), Gino & Geno (2), Traia Véia (2), Clayton & Romário (1 & 1 feat.) e Humberto & Ronaldo (1 e 1 feat.). Já entre as mulheres, se repetem os nomes de Maiara & Maraisa (4 e 3 feat.), Marília Mendonça (3 e 2 feat.) e Yasmin Santos (2).

Nesse sentido, outro aspecto observado toca a disparidade entre a presença de homens e mulheres na lista de canções escolhidas. Das 83 músicas, apenas 21 contam com as artistas femininas sendo intérpretes, das quais 14 se distribuem entre Maiara & Maraisa, Marília Mendonça e Yasmin Santos. Destaque para o caso da banda Villa Baggage, formada por uma mulher e dois homens, os quais vieram a se tornar a dupla Guilherme & Benuto, enquanto Emy Maziero parece não atuar mais na música sertaneja. Em vista disso, cabe reafirmar que este campo se mostra um ambiente dominado por homens desde a fase inicial, com a música caipira, cedendo espaço a poucas mulheres.

No entanto, nas letras cantadas pelos homens e pelas mulheres não se verificou a existência de temas exclusivos para cada gênero. De modo geral, ambos falam sobre relacionamentos amorosos, o que dá peso à presença das mulheres, porque, historicamente, o gênero apresentou nas músicas, exclusivamente, o “lado masculino” do relacionamento. Logo, com as representantes do “feminejo” na lista, é possível conhecer as visões e comportamentos delas perante os acontecimentos.

Desta forma, se pode depreender ainda que, a título do que foi apresentado no capítulo “Percorso da Música Sertaneja”, o amor romântico, de fato, está estabelecido como mote do gênero. Dentre as 83 canções listadas, apenas “Vó Tô Estourado” não implica o contato entre um casal ou ex-casal. Segundo Jáuregui (2019, p. 78), “o componente afetivo-sexual é central para os textos, que demonstram também relevante investimento narrativo, trazendo relatos amorosos que enfatizam situações de término ou retomada de relacionamentos”.

Assim, com a inserção massiva das TICs na sociedade e a facilidade de comunicação proporcionada pelo celular, por aplicativos e pelas redes sociais, o tema ‘amor à distância’ tornou-se uma constante nas canções sertanejas. Realidade essa que dá a essa música o papel de ‘espelho’ da sociedade brasileira contemporânea:

Pode-se verificar a existência de toda uma ideologia presente por trás de uma letra de música sertaneja, pois essa expressa claramente um estilo de vida comum ou almejado pelos consumidores. Os compositores, assim como os intérpretes e músicos, também estão inseridos na sociedade e refletem em suas obras aquilo que enxergam, vivenciam ou desejam vivenciar. Essa é uma premissa fundamental ao se analisar a mensagem de uma letra de música, a sociedade onde está sendo produzida e comercializada (Gonçalves, 2021, p. 56)

Ainda sobre o tipo de amor expresso nas canções sertanejas estudadas neste trabalho, ficou evidente que, em grande maioria, sua materialização é marcada pelas relações frustradas que logo acabam, para homens e mulheres, e fazem o ‘eu da canção’ afogar as mágoas na bebida alcoólica. Como demonstrado, este é o momento no qual as tecnologias de comunicação se fazem sempre presentes, a fim de tentar aproximar o sujeito que está distante física e emocionalmente do interlocutor. Nesse sentido, Jáuregui (2019, p.77) discorre sobre uma visão predefinida de que as paixões nas canções do “sertanejo universitário” estariam ligadas, de modo geral, à tríade “dinheiro, mulher e balada”, o que, em seus estudos e também neste trabalho, não se comprovou.

Logo, a “nova música sertaneja” (Requena, 2016) agrega [...] canções que acabam por representar uma grande mistura de gêneros musicais, sendo possível encontrar músicas representantes da “sofrênci”; músicas com temas relacionados às

baladas universitárias; e músicas que valorizam um sentimento interiorano de proximidade com a natureza (Faria; Teixeira, 2023, p. 14).

A contar deste trabalho é assinalado também o exagero no comportamento e a dependência afetiva desenvolvida entre os sujeitos e seus parceiros, exemplificado em duas das canções da dupla João Bosco & Vinícius: “Segunda Taça” (2020) (“*Eu já tinha tentado de tudo / Pra ver se eu te fazia voltar / Acampei na sua porta / Eu quase alaguei sua rua de tanto chorar / 120 chamadas por madrugada / Ia em todo lugar que 'cê 'tava e nada*”) e “300 celular” (2024) (“*Trezentos celular nessa balada pra eu te ligar / E um por um você vai ter bloquear / Vai ser tipo cobrança de banco / Cê recusa e eu ligo de novo / Eu só quero ouvir o seu oi / Para de ligar seu louco / Continua atendendo / Só falta uns duzentos e pouco*”).

De modo similar, o conceito de exagero corresponde à citação frequente ao consumo de álcool nas letras das canções, uma prática que não é apenas cantada, mas vivida pelos próprios artistas sertanejos, o que já resultou em problemas para cantores como Zé Neto e Gusttavo Lima⁷⁰ ⁷¹.

Em síntese, a análise da presença dos temas midiáticos e práticas de comunicação nas letras de canções sertanejas do século XXI, permite atestar a incorporação indiscutível dos meios de comunicação ao cotidiano, numa relação, por vezes, de inversão entre o que é humano e o que é máquina. De igual modo, essa inserção é aliada a conceitos e questões de estudos anteriores a respeito do gênero, como a sólida valorização do amor nas composições desde a “fase romântica” e a combinação entre “sofrêncio” e consumo de álcool vista na análise de Brasiliense e Seixas (2020). A prevalência da temática amorosa pode ser inferida, inclusive, pela maior ocorrência de canções no “Bloco 3 - a ligação”, já que dentre os mecanismos de comunicação interpessoal, a ligação / chamada de vídeo é a que mais aproxima os interlocutores apaixonados, devido ao uso da voz e da imagem

⁷⁰ https://youtu.be/e2FL0UPaei0?si=_Bo1xYayLNgV97dG Acesso em set. 2024.

⁷¹ <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/04/18/por-que-bebedeira-de-sertanejos-em-lives-tem-gerado-debate-e-incomodou-o-conar.ghtml> Acesso em set. 2024.

Finalmente, ajuda a situar o gênero no momento atual de heterogeneidade interna, no qual coexistem variadas vertentes que vão de herdeiros da “fase romântica, passando pelo “sertanejo universitário”, até chegar à “sofrência”, ao “feminejo”, ao “agronejo”, ao “popnejo” e ao “queernejo”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A atualização constante das tecnologias da informação e da comunicação (TICs) ao longo dos anos permitiu a popularização de equipamentos como o telefone, o computador, a Internet, o celular e seus derivados, sem os quais é impensável viver na atualidade. Diante disso, as práticas envolvendo os meios de comunicação interpessoal se tornaram recorrentes no dia a dia das pessoas, fazendo parte de diferentes âmbitos sociais.

Assim, os meios e as relações de comunicação acabam deixando marcas também nas produções artísticas e na cultura, como, por exemplo, se observa nas letras de músicas brasileiras de variados estilos e épocas, onde, com frequência, retratam situações nas quais o foco é uma interação mediada pelas tecnologias da comunicação. Nesse sentido, verificou-se ainda que essa é uma estratégia presente em várias canções da música sertaneja, gênero musical consumido amplamente em todo o território nacional.

A análise aqui produzida buscou identificar como as músicas do gênero sertanejo no século XXI mostram essa realidade de mídias e comunicações através da linguagem verbal. Para tanto, foram selecionadas 83 canções, datando de 2002 a 2024, separadas por grupos temáticos, a partir das quais foi possível observar que o emprego dos meios de comunicação marca a época em que a canção foi lançada e se referem principalmente à esfera dos relacionamentos amorosos, sobretudo dos que terminaram.

Desse modo, o uso do telefone, do celular, da ligação, das redes sociais, e do envio de mensagem de texto e de áudio, servem para mediar a distância entre o sujeito constituído na canção e seu interesse amoroso, geralmente na tentativa de se reconciliar.

No campo afetivo das canções destacou-se também o exagero nas atitudes e na condução dos relacionamentos, ora do sujeito, ora do interlocutor. Percebeu-se ainda que um número significativo de canções vincula os contatos a momentos nos quais a figura retratada está mais vulnerável devido ao declarado consumo de álcool. Vale mencionar que, dada a assimilação da utilização dos meios, as ideias de ‘coisificação do humano’ e de ‘humanização das coisas’ se faz presente em algumas das letras, ao dizer,

por exemplo, que o “telefone não me atende” ou ao comparar o relacionamento a uma conexão de Wi-Fi.

Quanto à música sertaneja em si, o estudo trouxe à tona discussões sobre as classificações e as fases existentes desde o final dos anos 1920, a exemplo da diferença entre “música caipira” e “música sertaneja” e a aceitação do termo “sertanejo universitário”, até chegar ao conceito de “nova música sertaneja” (Requena, 2016) para denominar o estágio atual. Esse, caracterizado pela mistura de vertentes musicais e pela abertura de espaço para a ascensão de artistas do gênero feminino, embora de modo gradual, numa área, que, como vimos na amostra aqui analisada, ainda tem muito poucas mulheres

Entende-se, assim, que a análise empreendida neste trabalho elucida aspectos relevantes do gênero musical sertanejo, considerando a posição de destaque que este assume no campo cultural brasileiro. Portanto, defende-se que a música sertaneja seja objeto de estudos mais aprofundados, tanto acerca de temas de mídia, quanto a outros aspectos que possam ser observáveis em suas letras, melodias, intérpretes e produtores.

REFERÊNCIAS

- ALONSO, G. **Cowboys do Asfalto:** Música sertaneja e modernização brasileira. 2011. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFF-2_cc78eead761f7e0b39f20622b315f09b. Acesso em: setembro 2024.
- ALONSO, G. Oposição no sertão: a construção da distinção entre música caipira e música sertaneja. **Outros Tempos: Pesquisa em Foco História** – São Luís, [S. l.], v. 10, n. 15, p. 122-145, 2013. Disponível em: https://www.outrostempos.uema.br/index.php/outros_tempos_uema/article/view/258. Acesso em: setembro 2024.
- ANTUNES, E. **De Caipira a Universitário:** a história do sucesso da música sertaneja. São Paulo: Matrix, 2012.
- ARANTES, M. O.; KONAGHESKI, L. S. O álbum “Agropoc” no país do agro pop: representatividade queer na música sertaneja. **Caderno Espaço Feminino** – Uberlândia, v.36, n.1, p. 228-259, 2023. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/69869/36270>. Acesso em: setembro 2024.
- BÍBLIA, Português. **Bíblia sagrada:** a nova Bíblia Pastoral. 1. ed. São Paulo: Paulus, 2014.
- BRASILIENSE, D.; SEIXAS, L. Sofrência em tempos de felicidade: música sertaneja e os signos da contemporaneidade. **Comunicação & Inovação** – São Caetano do Sul, v. 21, n. 45, p. 22-43, 2020. Disponível em: https://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/6135/2902. Acesso em: setembro 2024.
- CALDAS, W. **Acorde na Aurora:** Música Sertaneja e Indústria Cultural. São Paulo: Nacional, 1977.
- CASTELLS, M. **A Sociedade em Rede.** Portugal: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005. Disponível em:

https://egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/a_sociedade_em_rede_-_do_conhecimento_a_acao_politica.pdf. Acesso em: setembro 2024.

FARIA, P. B. C. D.; TEIXEIRA, P. B. A tristurinha virou sofrênci: considerações sobre a música sertaneja em busca de legitimação. **Ipotesi** – Juiz Fora, v. 27, n. 2, p. 3-17, 2023. Disponível em:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/41220/26734> . Acesso em: setembro 2024.

GONÇALVES, P. H. B. **Rumo a Goiânia**: músicos migrantes na capital do sertanejo. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tedeserver/api/core/bitstreams/a92fa794-5dbd-49f7-9bc9-c269f4280cf3/content> . Acesso em: setembro 2024.

GONTIJO, S. **O Livro de Ouro da Comunicação**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GUERREIRO, A. D. **História breve dos meios de comunicação**: da imanência pensante à sociedade em rede. 2 ed. Lisboa: Edlars, 2018. Disponível em: <https://research.ulusofona.pt/pt/publications/hist%C3%A3ria-breve-dos-meios-de-comunica%C3%A7%C3%A3o-da-iman%C3%A3ncia-pensante-%C3%A0-s> . Acesso em: setembro 2024.

HOBSBAWM, E.; RANGER, T. **A Invenção das Tradições**. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

JÁUREGUI, C. Do sertanejo à sofrênci: o universo afetivo das canções mais tocadas no rádio brasileiro. *In: Revista Rádio-Leituras* – Ouro Preto, v. 10, n. 2, p. 69-92, 2019. Disponível em : <https://periodicos.ufop.br/radio-leituras/article/view/4038/3104> . Acesso em: setembro 2024.

MACÊDO, H. F. L.; LACERDA, J; R. S.; SOARES, T. Representações Femininas No Feminejo de Marília Mendonça. *In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste (Intercom)* – Fortaleza, ano 19, p. 1-13, 2017. **Anais**. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2017/resumos/R57-1146-1.pdf> . Acesso em: setembro 2024.

MARCUSCHI, L. A. Oralidade e escrita. In: **Signótica** – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, v. 9, p. 119-145, 1997. Disponível em:
<https://revistas.ufg.br/sig/issue/view/435> . Acesso em: setembro 2024.

MOREIRA, I. DE C.; MASSARANI, L. (En)canto científico: temas de ciência em letras da música popular brasileira. In: **História, Ciências, Saúde-Manguinhos** – Rio de Janeiro, v. 13, s. p., 2006. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/hcsm/a/vphm6KLWvSbmQkrnPBMkVQh/> . Acesso em: setembro 2024.

NEPOMUCENO, R. **Música Capira:** da roça ao rodeio. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005. Disponível em:
https://books.google.com.br/books?id=rk2BO6sDiSQC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false . Acesso em: setembro 2024.

ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso:** Princípios e Procedimentos. Campinas: Pontes, 2005.

OLIVEIRA, A. **Miguilim Foi Pra Cidade Ser Cantor:** uma antropologia da música sertaneja. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. Disponível em:
https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFSC_e748042c2dbdf4db9d41d017b7a8e4e6 .
Acesso em: setembro 2024.

OLIVEIRA ROCHA, M. B. **O Sertanejo universitário:** apontamentos históricos, estruturais, sonoros e temáticos. 2019. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em:
<http://hdl.handle.net/1843/30485> . Acesso em: setembro 2024.

PARRY, R. **A Ascensão da Mídia:** A História dos Meios de Comunicação de Gilgamesh ao Google. Rio de Janeiro: Campus, 2012.

PORCIONATO, G. L.; VASQUES, L.; SOUZA, T. Canções de amor e sofrimento: o amor romântico como crença na construção do mercado do sertanejo universitário. In: **Política & Sociedade** – Florianópolis, vol. 21, n. 51, p. 158-191, 2022. Disponível em:
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/91472> . Acesso em: setembro 2024.

REQUENA, B. H. A. F. **A Universidade do Sertão:** o novo retrato cultural da música sertaneja. 2016. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002794027> . Acesso em: setembro 2024.

SANTOS, M. C. D. Importância da comunicação na EaD virtual: enfoque conceitual e dialógico. In: **Congresso Abed** – Resende, p. 1-10, 2011. Disponível em: <http://www.abed.org.br/congresso2011/cd/67.pdf> . Acesso em: setembro 2024.

SENA, F. A. T. **O significado do sertanejo universitário:** música sertaneja, capitalismo e valores. 2019. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Goiânia, Goiânia, 2019. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tedeserver/api/core/bitstreams/fed5a061-a18b-4c9b-aff8-c90c20688de4/content> . Acesso em: setembro 2024.

SILVA, J. S. da. História da comunicação e dos seus meios: um constitutivo pedagógico. In: Simpósio Internacional de Educação e Comunicação (**Simeduc**) – Aracaju, [S. l.], n. 7, p. 1-16, 2016. Disponível em: <https://eventosgrupotiradentes.emnuvens.com.br/simeduc/article/view/3308> . Acesso em: setembro 2024.

