



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

CAIQUE GEOVANE OLIVEIRA DE CARVALHO

DA CURTIÇÃO À SOFRÊNCIA:
MODERNIZAÇÃO AGRÍCOLA E SERTANEJO UNIVERSITÁRIO

Salvador
2023

CAIQUE GEOVANE OLIVEIRA DE CARVALHO

**DA CURTIÇÃO À SOFRÊNCIA:
MODERNIZAÇÃO AGRÍCOLA E SERTANEJO UNIVERSITÁRIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito à obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara

Salvador
2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C331 Carvalho, Caique Geovane Oliveira de
Da curtição à sofrência: modernização agrícola e sertanejo universitário / Caique Geovane Oliveira de Carvalho, 2023.
150 f.: il.

Orientador: Prof^o. Dr^o. Antônio da Silva Câmara

Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

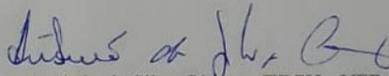
1. Sociologia. 2. Música popular – Brasil. 3. Agroindústria. 4. Música Sertaneja.
I. Câmara, Antônio da Silva. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD: 780

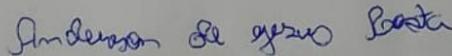
CAIQUE GEVANE OLIVEIRA DE CARVALHO

**“DA CURTIÇÃO À SOFRÊNCIA: MODERNIZAÇÃO AGRÍCOLA E
SERTANEJO UNIVERSITÁRIO”**

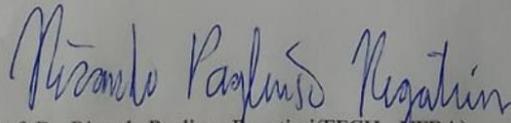
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais e, aprovada em vinte e três de janeiro de dois mil e vinte e três, pela Comissão formada pelos professores:



Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara (FFCH - UFBA)
Doutorado em Sociologia pela Université Paris Diderot (Paris 7)



Prof. Dr. Anderson de Jesus Costa (COLÉGIO MENDEL)
Doutorado em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)



Prof. Dr. Ricardo Pagliuso Regatieri (FFCH - UFBA)
Doutorado em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP)

À minha avó Lalai

AGRADECIMENTOS

Essa dissertação, significa para mim, a conclusão de um longo ciclo de desafios e sonhos que começaram a ser gestados desde antes da minha graduação, cujo desfecho só foi possível por uma enorme quantidade de pessoas que me ajudaram nessa caminhada.

Gostaria de iniciar agradecendo a Antônio Câmara, orientador desta dissertação, que instigou e me instiga a todo momento a perseguir o pensamento crítico e cuja paixão pela reflexão inspira — a seus orientandos e orientandas — a seguir na trilha, dolorosa e deliciosa da sociologia. Além disso, agradeço, também, pelo companheirismo de sempre, pelas revisões atentas e críticas, pela solidariedade, carinho e presença que sempre me dedicou e do qual nunca irei esquecer.

A amigos e amigas como Moisés Pereira, Amapagu Cazumba, Murilo Diogo e Joice Lorena, que entre conversas descompromissadas e projetos diversos me ajudaram a perceber as coisas boas e importantes da vida. Também agradeço as torcidas e incentivos de Valéria e de Sérgio que a partir de perguntas e curiosidades, demonstraram interesse pelo trabalho e me deram entusiasmo para seguir tocando a pesquisa. Mostro também minha gratidão, às cidades de Santo Amaro e Salvador, que me acolheram nessa vida, me emprestando seus lugares e me ensinando seus modos.

Ao grupo de pesquisa NUCLEARTE, que me ensinou, com muita singeleza, a força do trabalho coletivo e do apoio mútuo, mais do que acadêmico, é um grupo de afeto e união. Aos seus membros eu devo muito e espero retribuir o tanto quanto for possível.

Mostro gratidão a amigos como Baqueiro, sempre tirando dúvidas, topando projetos e ajudando no avanço das reflexões. Luana, com quem sempre contei, desde disciplinas obrigatórias até as reuniões do Nuclearte. Aos e às professoras do grupo, Cleziane, Di, Gui e Rômulo que, em conjunto, tornou possível rir dos constrangimentos na SEC, possibilitando ultrapassar momentos precários, sem graves abatimentos. À René, que me ajudou nos avanços das discussões em relação ao objeto. Ricardo Menezes, amigo que durante todo este processo conjecturou possibilidades, tencionou resoluções e me ajudou a sofisticar as minhas reflexões.

Quero agradecer também a familiares meus, nas pessoas de Tia Dulce, Tia Nal, Tio Rene, Tia Quitéria e Tia Raimunda, os quais pouco tinham, mas que souberam me entregar tudo que precisei. O amor que vocês sempre exprimiram nas palavras de incentivo e entusiasmo não tem preço.

À Júlia Coelho, amiga que consegui na vida e que me enriquece a todo momento, desde as andadas pelo centro de Salvador, às filas do RU e conversas em Silvinha, até os lentos —

porém proveitosos — estudos conjuntos que travamos, contigo aprendo muito. Muito obrigado, pela amizade e carinho.

À Guto, outro amigo que consegui na vida, cujo carinho e admiração é enorme. Com você sempre percebo que os sonhos não envelhecem, e este elo que nos liga, da crença e admiração no ser humano, há de ser inabalável, bem como será, as conversas sobre músicas, cinema, geopolítica e tudo que der na telha e valha a pena.

À mesa de defesa, que topou me ajudar nessa caminhada, assim, agradeço à professora Lídia Cardel, que contribuiu na qualificação. Ao professor Anderson Costa pelo auxílio intelectual prestado desde antes desse momento e por quem fico feliz de ser avaliado. Ao professor Ricardo Pagliuso, quem admiro pelo respeito à sociologia e a quem agradeço as valiosas sugestões e incentivos.

Agradeço à Maria, a minha companheira pra toda a vida, que me acompanhou durante toda essa caminhada, desde as apreensões relacionadas à seleção de mestrado até a conclusão dessa dissertação. A ela devo muito, desde a paciência nos momentos em que estive ausente, até o incentivo, confiança, carinho e amor que sempre me despendeu. Também devo a ela revisões dos textos, críticas dos meus excessos, tensionamento de conclusões apressadas e aperfeiçoamento da escrita.

Agradeço a painho e mainha — Joca e Nise —, pessoas que me ensinam todo dia o que é o amor, o carinho e a responsabilidade. Suas torcidas foram fundamentais para a nossa vitória, bem como as energias despendidas, as apreensões e dedicação que sempre me deram. Sou muito feliz e grato por ter duas pessoas tão valiosas e sábias ao meu lado que deram e dão valor inestimável à educação. Por causa de vocês, chegamos até aqui. Espero retribuir tudo, um dia. Muito obrigado.

Agradeço a minha avó Lalai (*in memoriam*), que sempre torceu por mim, me incentivou e me ajudou a alcançar as minhas metas. Seu carinho e rebeldia são traços dos quais me lembro com saudade e que marcaram minha vida. Fico feliz de ter conseguido te dar orgulho e a consciência de que nada foi em vão. Esta, e todas as conquistas da minha vida terão, para sempre, sua energia e incentivo, pois se encontram dentro de mim. A você, este trabalho é dedicado.

Por último, agradeço ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UFBA pelo apoio acadêmico.

Aos e as profissionais da Biblioteca Prof. Isafas Alves, na pessoa de Helenita, que sempre me auxiliou na busca pelos livros necessários à pesquisa.

Agradeço a todos (as) funcionários e funcionárias da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas e da UFBA em geral, sem a qual esta instituição não existiria.

À Universidade Federal da Bahia e seus programas de assistência à estudantes em vulnerabilidade social, ações essas que foram centrais para me ajudar a permanecer, concluir e avançar nos estudos da graduação.

E a CNPq pelo financiamento deste trabalho através da bolsa de pesquisa.

CARVALHO, Caique G. Oliveira de. **Da curtição à sofrência: modernização agrícola e sertanejo universitário**. 150 f. il. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado trata de uma análise da representação do cancionário do sertanejo universitário, objetivando investigar, como as suas canções exprimiram circunstâncias sócio-históricas do período em que foram produzidas, tais como o processo de modernização agrícola iniciado ainda no século XX, a consolidação do agronegócio no século XXI e o *boom* das *commodities*. Para alcançar esta meta, discutimos, no capítulo *um*, a constituição do campo de pesquisa da Sociologia da música, onde o nosso trabalho encontra-se situado. No capítulo *dois*, debatemos o processo de modernização agrícola do século XX e XXI. No capítulo *três*, fizemos uma discussão do gênero sertanejo, buscando entender sua história até a chegada da sua variação universitária. E no capítulo *quatro*, o central deste trabalho, propusemos um debate do período do sertanejo universitário tendo como objeto central o cancionário e sua correlação com o contexto sócio-histórico. Assim, há nesta última seção, uma análise sociológica das canções deste período, a partir da utilização do método da decomposição musical.

Palavras-Chave: Sociologia da música; Modernização agrícola; Agronegócio; Música Sertaneja; Sertanejo Universitário.

CARVALHO, Caique G. Oliveira de. **From enjoyment to suffering:** agricultural modernization and university sertanejo. 150 f. il. Master's Dissertation – Faculty of Philosophy and Human Sciences, Federal University of Bahia, Salvador, 2023.

ABSTRACT

This master's thesis deals with an analysis of the representation of the sertanejo university songbook, aiming to investigate how their songs expressed socio-historical circumstances of the period in which they were produced, such as the process of agricultural modernization that started in the 20th century, the consolidation of agribusiness in the 21st century and the commodities boom. In order to reach this goal, we discuss, in chapter one, the constitution of the research field of Sociology of music, where our work is located. In chapter two, we discuss the process of agricultural modernization in the 20th and 21st centuries. In chapter three, we discussed the sertanejo genre, seeking to understand its history until the arrival of its university variation. And in chapter four, the central part of this work, we propose a debate on the period of the sertanejo university having as its central object the songbook and its correlation with the socio-historical context. Thus, in this last section, there is a sociological analysis of the songs from this period, based on the use of the method of musical decomposition.

Keywords: Sociology of music; Agricultural modernization; Agribusiness; sertanejo music; University sertanejo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** - Estrutura básica da canção
- Figura 2** - Estrutura geral de *Caso Marcado*
- Figura 3** - Ouça *Caso Marcado* utilizando o QR Code
- Figura 4** - Estrutura geral de *Leilão*
- Figura 5** - Ouça *Leilão* utilizando o QR Code
- Figura 6** - Estrutura geral de *Vida de universitário*
- Figura 7** - Ouça *Vida de universitário* utilizando o QR Code
- Figura 8** - Ouça *Faculdade da pinga* utilizando o QR Code
- Figura 9** - Ouça *Balada sertaneja* utilizando o QR Code
- Figura 10** - Estrutura geral de *Ei, psiu! Beijo, me liga*
- Figura 11** - Ouça *Ei, psiu! Beijo me liga* utilizando o QR Code
- Figura 12** - Ouça *Eu quero tchu, eu quero tcha* utilizando o QR Code
- Figura 13** - Ouça *Lê lê lê* utilizando o QR Code
- Figura 14** - Ouça *Humilde residência* utilizando o QR Code
- Figura 15** - Estrutura geral de *Balada boa*
- Figura 16** - Ouça *Ai se eu te pego* utilizando o QR Code
- Figura 17** - Estrutura geral de *Ai se eu te pego*
- Figura 18** - Ouça *Chora, me liga* utilizando o QR Code
- Figura 19** - Ouça *50/50* utilizando o QR Code
- Figura 20** - Ouça *Bloqueado* utilizando o QR Code
- Figura 21** - Estrutura geral de *Liberdade provisória*
- Figura 22** - Ouça *Liberdade provisória* utilizando o QR Code
- Figura 23** - Estrutura geral de *S de saudade*
- Figura 24** - Ouça *S de saudade* utilizando o QR Code
- Figura 25** - Estrutura geral de *Infiel*
- Figura 26** - Ouça *Traí sim* utilizando o QR Code
- Figura 27** - Ouça *Quarta cadeira* utilizando o QR Code
- Figura 28** - Ouça *Propaganda* utilizando o QR Code
- Figura 29** - Ouça *Amor rural* utilizando o QR Code
- Figura 30** - Ouça *Os menino da pecuária* utilizando o QR Code
- Figura 31** - Ouça *Modão no paredão* utilizando o QR Code
- Figura 32** - Músicas mais tocadas de 2008-2015 Crowley Broadcast.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Relação dos cursos superiores feitos por artistas sertanejos universitários até 2009

Tabela 2 - Análise de álbuns lançados por sertanejos universitários até 2009

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. A SOCIOLOGIA DA MÚSICA E O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR	17
2.1 A estética musical	17
2.2 A música enquanto objeto sociológico	22
2.3 Música popular e Indústria Cultural	26
2.4 A forma canção	29
3. O BRASIL SOB UMA MODERNIZAÇÃO, CONSERVADORA	31
3.1 Complexo rural: agricultura e acumulação de capital	31
3.2 Complexo cafeeiro: 100 anos de transformações	36
3.3 Modernização conservadora	42
3.4 O agronegócio enquanto modelo agrícola	51
4. PEQUENA HISTÓRIA DA MÚSICA SERTANEJA	61
4.1 A música caipira: campo e cidade em 78 RPM	61
4.2 Música sertaneja: tradição e rupturas em um Brasil em transformação	66
4.3 Sertanejo Romântico: a consolidação nacional de todo um gênero	69
5.4 Sertanejo Universitário: agronegócio e ensino superior	72
5. DA CURTIÇÃO À SOFRÊNCIA: MODERNIZAÇÃO AGRÍCOLA E SERTANEJO UNIVERSITÁRIO	79
5.1 O início de uma vertente: o amor entre a resignação e a superação	81
5.2 Balada sertaneja: modernização e expectativa nacional	96
5.3 Do amor fortuito a saudade: o surgimento da sofrência e do feminejo	107
5.4 Novos caminhos sertanejos: o queernejo e o agronejo	118
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
REFERÊNCIAS	127
ANEXO A	132
Notas biográficas dos artistas citados em ordem alfabética	132
ANEXO B	138
Discos citados em ordem alfabética	138
Canções citadas em ordem alfabética	140
ANEXO C	146

1. INTRODUÇÃO

Se observarmos as expressões artísticas brasileiras a partir de uma perspectiva histórica, encontraremos uma imagem recorrente a ser evocada em boa parte desses objetos: o meio rural. Ele está quase sempre ali, de modo que já guarda na nossa consciência uma familiaridade ímpar, sejamos nós oriundos da cidade ou do campo. Suas cores nos aparecem de forma nítida, seus cheiros são precisos, as suas sonoridades nos são características, mas o que significa essa presença inabalável do meio rural no cotidiano dos brasileiros?

Dentre as expressões artísticas brasileiras, a música sertaneja é uma das mais representativas de uma expressão rural e interiorana. A partir desse gênero, cuja origem se encontra no final da década de 1920, é possível entrar em contato com as felicidades e tristezas que cercam os seus eu-líricos, as angústias que lhe afetam, bem como com as dificuldades, riscos e aventuras inerentes a sua forma de vida.

Todavia, esta galgou por muito tempo, um caminho quase que subterrâneo na história da música brasileira, sendo muitas vezes relegada pelos críticos, pesquisadores e meios de comunicação a uma expressão estética de “segunda classe”, “brega” e de “baixo valor”. Essa recusa histórica — que só veio a ser parcialmente superada nas últimas décadas do século XX — ultrapassa o campo musical e encontra-se interligada a um contexto social mais amplo, o Brasil e sua busca pelo alcance da “modernidade”.

O campo, que era inicialmente uma curiosidade para os citadinos em meados do século XIX — quando já existiam cidades desenvolvidas o bastante para operar uma cisão entre o urbano e o rural —, transformou-se, décadas mais tarde, em um temor. Sob o afã da afirmação de sua identidade nacional, o Brasil buscava alcançar, o quão antes fosse possível, o *status* de “moderno” e “civilizado”.

Contudo, esse país que já se encontrava na primeira metade do século XX premente de “modernidade” via-se aterrorizado frente ao espelho, que refletia por detrás dos seus ombros a sombra rural que contornava os seus centros citadinos. O complexo identitário oriundo desse desconforto deu vazão a uma produção cada vez mais frequente de interpretações de intelectuais, descrições de folcloristas e expressões artísticas acerca do campo e do seu lugar no Brasil em desenvolvimento.

A despeito disso, as transformações sociais, e a modernização agrícola conservadora perpetradas a partir da segunda metade do século XX, alçaram o campo brasileiro a uma outra posição. Da mesma forma, as cidades cresceram em quantidade e tamanho e viram sua população aumentar vertiginosamente, de modo que o próprio rural se entronizou no urbano,

assim como a cidade, adentrou no meio rural a partir da modernização. Para além disso, as crises políticas e econômicas do final do século XX, esgotaram, em certa medida, os sonhos desenvolvimentistas alimentados durante décadas. Todas essas circunstâncias reverberaram em uma conjuntura que dificultou cada vez mais a reiteração da dualidade entre campo e cidade existente no início do século XX.

Por sua vez, o século XXI guardou para o Brasil desafios de ordens diversas. Em certa medida, ainda nos encontrávamos enquanto um país democraticamente prematuro e politicamente instável quando os seus primeiros anos principiaram no cotidiano nacional. Além das crises políticas, éramos um país de recente admissão dos princípios ideológicos do neoliberalismo que ainda buscava entender o novo estágio de desenvolvimento tecnológico e interdependência no qual o mundo se encontrava.

Esse mesmo Brasil que se viu penetrado por tecnologias de ponta, conectado por meio da internet e redes sociais, com fácil acesso aos produtos culturais e mercadorias de diversas partes do globo terrestre apresentou-se ser, também, o país do Sertanejo Universitário. Destas circunstâncias, surge a pergunta de como conciliar essa aparente contradição, de um país que, quando mais se aproxima do seu tão almejado *status* de "moderno", ecoa, justamente, em um gênero musical com forte conotação rural.

Por outro lado, os temas suscitados no cancionário universitário, são, há muito tempo, as traições, os relacionamentos amorosos e as festas. Os cenários são a balada, o apartamento, o bar, o carro, a rua etc. O que nos faz questionar até que ponto é válido enquadrar a música sertaneja contemporânea como uma expressão artística e representativa do mundo rural.

Sabemos quão interligadas se encontram as expressões estéticas e o contexto histórico dos quais elas emergem, no caso brasileiro e mais especificamente, da música brasileira, é possível observar como os impulsos modernizantes pelo qual o país passou ressoou em novas notas e acordes, timbres e afinações, temáticas e estilísticas textuais. Essas transformações do campo musical, nem sempre ocorrem de forma premeditada e dirigida conscientemente por seus criadores. Em certos momentos, há apenas uma inquietação, angústia ou entusiasmo que é expressada pelo artista a partir de uma forma estética que se adequa ao conteúdo que anseia pela exteriorização.

Após tomar forma, por meio do artista, a arte encontra um público que busca conhecê-la, os meios de comunicação que os repercute, uma crítica que opina sobre ela e em certo momento, os pesquisadores desse fenômeno, que buscam interpretá-la em um plano mais amplo de observação, é esta a motivação deste trabalho.

Acreditamos que a investigação do sertanejo universitário que faremos nas páginas a seguir pode contribuir para compreender o seu fenômeno estético e como ele se encontra relacionado não apenas ao mundo rural, como também ao mundo urbano, explorando, desse modo, a partir do seu cancionário as contradições sociais que entrecortam a sociedade brasileira durante o século XXI e que podem estar incrustadas na sua forma estética.

Contudo, antes de avançarmos, acreditamos ser necessário, enquanto informação prévia e em razão da diversidade de abordagens referente ao termo — elevado a conceito sociológico e filosófico — esclarecer o significado que tem a expressão “modernidade” e “moderno” nas discussões que virão a seguir. Aos empregarmos, temos em mente o “moderno” enquanto uma “ideia”¹, ou seja, um desejo de modernização e “modernidade” por parte dos indivíduos, que se exprimem muitas vezes a partir de expectativas, sonhos e desejos. Desse modo, sempre que nos referirmos a esta noção, ela virá acompanhada de aspas ou antecedido pela palavra “ideia” a fim de indicar o sentido de ser algo que orienta a ação dos s e não a noção corrente da “modernidade” enquanto uma realidade material, existente em si mesma.

Visto isso, remontamos no capítulo *um* às discussões filosóficas e sociológicas em torno da música enquanto objeto de pesquisa, a fim de apresentar o campo de estudos da sociologia da música, ao qual este presente trabalho está situado, bem como os limites e desafios decorrentes do estudo sociológico da música popular, ao qual pretendemos.

O capítulo *dois* é constituído de uma discussão histórico-social do processo de transformação do mundo rural brasileiro a partir do processo de modernização posto em curso no século XX, buscando entender suas modificações até a consolidação do agronegócio no século XXI. Desse modo, tentamos apontar as principais consequências decorrentes desse fenômeno, tanto no campo, quanto na cidade, bem como os impactos na sociabilidade e subjetividade dos sujeitos inseridos neste processo.

O capítulo *três*, consiste em um debate histórico-social da música sertaneja, apontando sua origem e como sua história encontrou-se articulada ao desenvolvimento dos meios de comunicação, da indústria cultural no país e das transformações sociais pela qual passou o Brasil.

¹O termo “ideia de modernidade” foi tomado emprestado de Renato Ortiz (2001), contudo, nos afastamos do sentido original da expressão conferido pelo autor. Isto porque, na sua concepção, a “ideia de modernidade” foi um fenômeno existente nos países periféricos que, não atingindo a modernidade européia, formulou uma representação social no seu imaginário coletivo a fim de alcançar ficticiamente algo inalcançável, dado o seu grau de dependência. Embora instigante, não utilizamos o termo no sentido empregado por Ortiz, em razão de que, se esconde por trás do seu conceito a noção da existência objetiva de uma “modernidade”, compreensão da qual buscamos nos afastar. Isto porque queremos empregá-la, apenas, enquanto um desejo socialmente articulado, um conjunto de ideias, imagens e sonhos que tomam corpo e influenciam o decurso da sociedade e se encontram relacionadas à processos de modernização.

Já o capítulo *quatro*, constitui-se enquanto o componente central dessa dissertação. Nele nós discutimos e analisamos algumas canções da música sertaneja universitária, buscando apresentar como os elementos formais e conteudísticos das suas expressões estéticas encontram-se articuladas às mudanças ocorridas no contexto social em que elas foram produzidas, utilizando-se, para isto, do método da decomposição/recomposição musical.

Por fim, temos as considerações finais, na qual buscaremos discutir de forma sucinta e articulada, os elementos apresentados nos capítulos dessa dissertação.

Além disso, há neste trabalho dois anexos, que cabem ser explicados neste momento. No primeiro (A) há uma resumida apresentação biográfica de todos os artistas sertanejos que foram citados nessa dissertação. No segundo (B), há a referência de todas músicas e discos citados, junto a um QR Code que dá acesso direto à obra em questão.

2. A SOCIOLOGIA DA MÚSICA E O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR

Neste presente capítulo buscaremos remontar as principais questões que circundaram a formação da sociologia da música e mais especificamente, os principais debates em torno do estudo da música popular. Apresentaremos ao leitor o campo de estudos no qual se insere este trabalho, suas possíveis metodologias e questões levantadas. Para isto, iniciaremos nossa discussão com o debate estético em torno da música, para logo depois, apresentarmos, como parte das questões levantadas pela filosofia, foram retomadas e discutidas na sociologia.

2.1 A estética musical

O que é a música? Esta é, decerto, uma pergunta que atravessou diversos séculos. Enquanto alguns atestaram nela uma beleza profunda e poder apaziguador, outros enxergaram na expressão sonora um potencial devastador e caótico. Para Platão (2000) “o perigo” da arte dos sons estaria na sua beleza e forma envolvente, o que lhe permitia, segundo sua perspectiva, resguardar no seu interior a potencialidade de se apossar dos corpos e desencaminhar as mentes, o que desvirtuaria o projeto pedagógico que integrava a sua república ideal. Hegel (2010), por sua vez, notara sua singularidade frente às demais artes: a música para existir, destrói a si própria, é uma arte que necessita e joga com o tempo, erige seus sons para logo depois pô-los em ruína, nesse sentido, nela se encontra semelhanças com a expressão arquitetônica², no entanto, logo se afasta ao afirmar sua absoluta maleabilidade e fugacidade.

A matéria da música é o som, suas ondas, existentes na natureza, são arbitrariamente deformadas pelo artista que as coloca em contato com outras sonoridades fazendo-as conversar e se reprimir, se elevar e se confrontar. Cada nota ressoada num instrumento anuncia sua absoluta singularidade e, ao mesmo tempo, prepara o terreno para a nota subsequente. A música é o resultado dessa interação em que materiais sonoros diversos, tais como melodias, ritmos e harmonias, conjugam-se em um espaço-tempo, resultando em uma expressão concisa.

Sua expressão, contudo, guarda também outra peculiaridade de importância capital para a discussão que queremos travar no momento. Se compararmos, por exemplo, a música com a pintura, podemos perceber que enquanto nas artes plásticas é possível ver representadas figuras

² Tanto Hegel quanto Lukács apontam na música certos elementos que a torna próxima da arquitetura tais como sua busca pela regularidade e simetria a partir de uma perspectiva matemática, bem como a própria forma abstrata de exprimir seu conteúdo.

objetivamente existentes na realidade exterior³, na música isto é mais difícil. Ao vermos um filme identificamos em determinada cena a felicidade do jovem personagem ao concluir com êxito a competição da qual participava ou o cair da chuva que surpreende o casal desprevenido que retornava à sua casa. Potencial semelhante existe na escultura, que consegue, por meio de sua forma estática, exprimir a dor objetivamente determinada de algum acontecimento, tal como é possível ver nas obras que buscam representar a crucificação de Jesus Cristo. A música não dispõe desses artifícios a sua disposição⁴, dela conseguimos ouvir o som grave do violoncelo em contraste com o violino ou o ritmo acentuado do pandeiro com a melodia vibrante do bandolim, o que afinal esses sons, carentes de objetividade, poderiam nos comunicar e fazer ver?

Para diversos teóricos e músicos esta não poderia nos apresentar nenhum conteúdo, seu substrato seria o som e a nossa relação com esta seria puramente formal. Nesse sentido, a música só poderia nos entregar um movimento sonoro ao qual, nós ouvintes, poderíamos nos deleitar, atentando para elementos tais, como: suas gradações melódicas, sua escala harmônica ou o seu compasso.

Um dos principais defensores dessa perspectiva foi Eduard Hanslick. Ao lançar, em meados do século XIX, o seu clássico *Do belo musical* ele se voltava contra toda uma concepção estética que defendia uma relação privilegiada da música com os sentimentos humanos. A relação entre música e sentimentos assumia para Hanslick (1994) duas perspectivas na tradição filosófica:

1. A primeira delas via na música o potencial de suscitar no ouvinte sentimentos determinados, nesse sentido, poder-se-ia utilizar da arte como um meio de inspirar no indivíduo um estado de ânimo específico.
2. A segunda perspectiva diz respeito à defesa da existência de um conteúdo passível de ser representado na música, assim, esse “belo musical”, seria justamente a expressão de

³ Com isso não queremos afirmar que a representações das artes plásticas estão necessariamente submetidas a reproduzir as formas exteriores. O pintor, ao compor uma tela, estiliza à sua maneira o dado cotidiano, desse modo, temos desde as obras naturalistas que buscam retratar, nos seus ínfimos detalhes, as formas e jeitos exteriores até o expressionismo no qual essa aparência exterior se encontra intensamente manipulada, isso para não falar da arte abstrata que rompe com a identificação com as formas extra-artísticas. Queremos apenas ressaltar aqui a capacidade e condição da pintura de projetar, se for esta a vontade do seu criador, figuras a qual podemos identificar na realidade exterior, elemento que se mostra bastante limitado e recluso quando se trata da música.

⁴ É verdade que houve experimentações no século XX que buscaram elaborar sonoridades que exprimiram elementos figurativos, rompendo, até certo ponto, com a sua característica abstrata. Podemos citar tanto *Pacific 231* de Honegger, como a *IV Toccata (O trenzinho caipira)* composta por Villa-Lobos que integra a sua *Bachianas Brasileiras*. Ambas as obras buscam figurar a sonoridade de um trem, utilizando para isto, de artifícios harmônicos e no caso de Villa-Lobos, rítmicos, também. Porém, essas abordagens são pontuais, não conseguindo, ainda assim, ser tão objetiva quanto às demais artes, nem conseguindo romper e consolidar uma nova forma expressiva histórica construída na e pela música.

sentimentos – o conteúdo privilegiado da música – que o artista poderia veicular através das ondas sonoras.

A primeira perspectiva relaciona-se com as ideias difundidas segundo as quais como a música teria o potencial de pacificar as relações humanas, inspirar o amor ou a felicidade, o que, além de resguardar um certo romantismo, não se verifica na realidade, ao menos da forma unilateral que parte dessas teorias buscaram formular. Neste caso, Hanslick (1994) é certo na sua objeção ao afirmar que o sentido que a obra ganha em contato com o sujeito depende de uma série de circunstâncias de ordem subjetiva que escapam a qualquer compreensão apriorística.

Além disso, poderíamos acrescentar que este ponto de vista pressupõe uma relação de ordem privilegiada da música com o estado emocional do indivíduo, o que, não necessariamente é uma verdade. Por exemplo, uma pessoa pode sentir-se mais tocada e comovida, ao assistir um filme do que ao ouvir uma música, isto vai variar de acordo com o sujeito que entra em contato com a obra de arte, suas preferências artísticas e situação emocional e psíquica, o que desloca a reflexão acerca da arte para a reflexão acerca da relação ou recepção desta pelo indivíduo.

A segunda noção é também rejeitada por Eduard Hanslick, que compreende a música como um fenômeno artístico incapaz de se expressar objetivamente, e, portanto, desprovida de conteúdo. Para o autor, uma vez que ela não se utiliza de conceitos, como faz a poesia, ou figuras, como se procede na pintura, a capacidade de fazer comunicar algo cai por terra, assim, a noção na qual o conteúdo expressado pela música é o sentimento, carece, segundo o teórico, de precisão. Este argumento é semelhante ao que ele dispõe contra a primeira perspectiva, ou seja, o fato de que, uma mesma obra musical pode ser interpretada, por uma pessoa, como a expressão de uma ternura paterna e por outro ouvinte, como a expressão de um ódio entre irmãos. Hanslick constrói sua perspectiva tentando resguardar na esfera musical um amplo grau de autonomia frente ao mundo, o que nos leva a perguntarmos o que viria a ser exatamente o “belo musical” para o autor.

Do mesmo modo que Eduard Hanslick negava a possibilidade de a música exprimir algum conteúdo relacionado aos sentimentos, ele também não achava que o conteúdo musical viria ser encontrado na poesia ou no título que acompanha a obra. Para o autor, a música seria um fenômeno artístico que poderia exprimir apenas ideias musicais, sendo assim, o ouvinte ao entrar em contato com alguma peça musical poderia perceber ali, noções de tempo, proporção, crescimento, força, porém, nunca, algo substantivo o bastante para ultrapassar essa

característica adjetivista, sendo impossível a ela dar corpo a algo extra-musical⁵. Ao fim e ao cabo a noção hanslickiana do que viria a ser o “belo musical” esbarra numa contradição: a forma da música é o *meio* de expressão dela mesma, a forma.

A proposição de Hanslick leva-nos, assim, a uma noção intensamente formalista da música, na qual esta aparece como um meio esvaziado, que nada diz ou expressa, a não ser a si mesma. Concomitantemente, a interpretação de uma peça musical resume-se à mera descrição do seu movimento, uma vez que ela se apresentam ao mesmo tempo, como o ponto de partida e o limite do entendimento acerca da música. Enquanto Hanslick parece acertar ao rejeitar a primeira noção na qual a música teria como característica principal a função de *inspirar* o indivíduo a expressar sentimentos e emoções determinadas, ele exagera e fundamenta de forma pouco convincente o seu questionamento em relação à segunda acepção.

Um dos problemas da argumentação de Hanslick reside no fato dele recusar a possibilidade de expressão de um conteúdo musical fundamentando sua argumentação na exposição da diversidade de interpretações que uma mesma obra musical pode suscitar nos diversos ouvintes. Ora, a discussão estética acerca do conteúdo expresso em determinada obra é um debate concernente à arte em si mesma, enquanto o argumento sustentado pelo teórico se localiza em uma outra esfera, a do sujeito. Desse modo, quanto mais Hanslick pensa estar debatendo os limites e potencialidades da música, mais está atendo-se à discussão dos limites e potencialidades do ser humano e sua relação com a arte.

Ainda que esse primeiro elemento não representasse uma contradição interna na argumentação, é válido apontar, também, que a diversidade interpretativa não invalida, de modo algum, a capacidade de representação da música. A variação de interpretações é parte da história da relação do indivíduo com a obra de arte, não sendo, de modo nenhum, um fenômeno exclusivo da esfera musical. Tomemos, como exemplo, *O grito* de Edvard Munch, ali vemos delimitado, dentre tantos elementos, um indivíduo no primeiro plano que leva as mãos ao rosto com uma aparência horrorizada, ao fundo é possível ver um céu alaranjado e mais duas pessoas que caminham lado a lado. Se perguntássemos a pessoas distintas o que esta obra comunica ou veicula como conteúdo, as respostas certamente teriam variações, ainda que conseguissem reconhecer o horror manifestado na obra, como acontece também com a poesia ou a escultura.

⁵ Stravinsky mantinha uma concepção semelhante à de Hanslick, o compositor russo apontava que ao ouvir uma música, o ouvinte só poderia extrair dali a própria música, uma vez que não haveria nada de mais grandioso ou fundamental por trás dela. Sua noção é particularmente explicitada na polêmica que ele se insere contra as interpretações feitas da obra de Beethoven: “Como é irrelevante a questão de se a Terceira Sinfonia foi criada sob a inspiração do Imperador Napoleão! Só a música é que importa (...) Em suas composições para piano, o ponto de partida de Beethoven é o piano; em suas sinfonias, aberturas, peças de música de câmara, o ponto de partida é o elenco instrumental.” (STRAVINSKY. Citado em FISCHER, Ernst. 1987, p.205).

O que ocorre é que Hanslick parece confundir a capacidade figurativa de determinados gêneros artísticos com sua capacidade de representação, tomando esses conceitos como transparentes entre si. Contudo, a potencialidade de uma obra de arte representar determinado conteúdo, independe da sua aptidão ou inaptidão em formular imagens ou conceitos determinados e objetivamente apreensíveis pelo receptor. O conteúdo de uma obra de arte não é descoberto na sua descrição concisa. O indivíduo andrógino, com aparência horrorizada ilustrado por Munch é o ponto de partida da análise e não o seu fim, a sua descrição só tem sentido como meio de ilustrar e apresentar os elementos que fundamentam a interpretação da obra e explicação do seu conteúdo e, nesse sentido, o mesmo acontece com a música e os seus elementos formais.

Neste ponto, convém nos aproximarmos de Hegel, que vê a *interioridade humana* como o objeto de representação, por excelência, da música. Assim, as potencialidades e limites concernentes à esfera musical, são investigados pelo filósofo a partir de uma perspectiva histórica e comparada. É contrapondo a música às outras formas artísticas existentes à sua época que Hegel destrincha este fenômeno, que guarda semelhança com artes como a poesia e a arquitetura: a primeira em razão da sua maleabilidade, e a segunda, graças à sua forma abstrata. A música também se afasta dessas formas de arte, o material denso e pesado usado nas construções, se assemelha muito pouco ao som, matéria prima da música, bem como a capacidade figurativa e conceitual da poesia, lembra muito pouco a enigmática expressão musical.

Encontramo-nos aqui, novamente, no ponto de discussão ao qual chegamos em Hanslinck. Porém, a forma abstrata, que é, na sua perspectiva, um importante obstáculo à caracterização da música como uma forma de representação da realidade, é, para Hegel, o seu elemento promissor. Sua existência flexível, caracterizada pelo jogo com o próprio tempo e sua expressão abstrata⁶, garante ao artista a liberdade criativa e formal para exprimir o que não tem — na realidade externa — uma forma predefinida e que cabe aos seres humanos expressá-las, o seu interior.

Mas que interior é este que a música estaria apta a representar? Lukács (1982) é preciso ao apontar que a vida emotiva dos seres humanos não existe de forma independente das relações sócio-históricas na qual os sujeitos encontram-se inseridos. As reações emocionais humanas,

⁶ Hegel foi um filósofo alemão do final do século XVIII e início do século XIX, portanto, não alcançou as rupturas artísticas promovidas por vanguardas modernistas como o cubismo ou o abstracionismo, que expandiu as possibilidades de representação de formas artísticas como a escultura e pintura possibilitando à estas, expressões de conteúdos, que ele acreditava ser possível apenas à música.

têm, neste sentido, uma origem concreta, resultado de contraposições e interações entre as esferas interiores e exteriores, de modo que extrapola o próprio indivíduo.

Hegel antecipa, de certa forma, esta discussão, ao apontar que quando ouvimos uma música que emana tristeza ou alegria, logo nos perguntamos: “de onde vem esta tristeza? o que aconteceu?”, ou, “qual a razão para tal alegria?”. Essas perguntas, incômodas a um gênero artístico que parece incapaz de responder questões desse tipo, indicam que cada felicidade ou angústia exprimida sonoramente, estão intrinsecamente ligadas a um conteúdo *particular* que motivou o artista no momento da sua criação. A morte do pai, a saudade da casa, a frustração política ou o encanto com as aves num dia ensolarado, todos estes elementos podem ser motes para a criação artística, e no entanto, a música, desacompanhada de uma expressão poética, pouco nos responde acerca das suas motivações particulares.

2.2 A música enquanto objeto sociológico

Estes dilemas ensejados pela reflexão estética, permaneceram e impactaram o surgimento da Sociologia da Música, bem como a definição de suas funções e capacidades de apuração do fenômeno social. As duas palavras que nomeiam esta área científica, como percebe Adorno (2017), guardam entre si, à primeira vista, uma distância profunda, levando a uma aparente atrofia de um destes dois momentos quando colocados em conjunto. Parte dos estudiosos da música e da estética, como vimos inicialmente, recusou, por muito tempo, uma análise da obra musical que tenha como meios explicativos elementos que ultrapassem a própria expressão artística.

Já a sociologia, bastante pautada, no século XX, por uma perspectiva positivista e empírica, encarou a música de forma exitosa, arriscando, apenas, extrair do fenômeno musical, os elementos exteriores à própria obra artística. Assim, temos pontos de vista como os de Alphons Silbermann (1962) que definia como tarefa da sociologia da música a compreensão da relação entre o artista e o público, uma vez que, indagações sobre o conteúdo musical e sua relação com a sociedade estariam fadadas ao fracasso e inacessíveis ao sociólogo. Surgiu daí, o embate — presente em todo o campo da sociologia da arte, e, talvez mais forte na sociologia da música —, entre as perspectivas teórico-metodológicas que privilegiam, enquanto objeto

investigativo, a arte em si e as que têm por preferência os aspectos exteriores à expressão artística, como os estudos acerca da produção e recepção da obra⁷.

Para Theodor Adorno (2021), a sociologia da arte é uma área que abrange todos os aspectos concernentes à relação entre arte e sociedade, de modo que privilegiar unicamente um desses enfoques, poderia significar um engessamento sociológico no qual apenas uma dimensão da arte viria a ser captado, perdendo, deste modo, diversos outros elementos significativos para a compreensão do fenômeno social a ser investigado.

Enquanto a perspectiva de Silbermann, como bem aponta Supicic (1988), está inserida em um projeto maior de converter a sociologia da música em uma ciência positiva, o que equivalia eliminar desta, todos os possíveis traços de uma reflexão filosófica e especulativa, vemos nas discussões de Adorno (1980; 1983 A; 2017; 2021) uma proposta que caminha no sentido contrário, reafirmando a necessidade da articulação entre sociologia e estética, para se entender a arte na sua totalidade. Desse modo, "o futuro da sociologia da música" dependeria, na compreensão de Adorno, da capacidade desta disciplina utilizar a "reflexão dos métodos de análise musical" junto à "sua relação com o conteúdo espiritual" (ADORNO, 1980, p. 261). Na proposta adorniana encontramos uma articulação direta com a tradição dialética iniciada em Hegel ao encarar a expressão musical como um espaço frutífero de indagação e descoberta, sociológica e estética.

Visto que, a música esconde seu conteúdo na mesma medida em que se exprime, a compreensão do seu sentido social exige ferramentas e artifícios específicos. É justamente esta a principal tarefa da análise sociológica para Adorno, a de descobrir na *forma* musical o seu *conteúdo* social:

Sirva de orientação a ideia de que todas as formas musicais, todos os seus elementos materiais e de linguagem, foram eles mesmos conteúdos; que são testemunhos de configurações sociais, e que a insistência do olho crítico pode recuperar esta dimensão (...) interessam sobretudo as tendências que levaram à transformação desses elementos primitivamente conteudísticos, socialmente funcionais, em elementos formais de composição. (ADORNO, 1983 A, p. 266)

Assim, temos a *mediação* como um importante conceito no conjunto da sua perspectiva teórica, por apontar a análise imanente do objeto como o ponto de partida para se encontrar os elementos sociais que foram cristalizados no interior da forma artística. Neste sentido, a sociologia passa a ter como objetivo a decifração dos elementos abstratos do som musical, resgatando nele as contradições sociais que influenciaram sua existência.

⁷ Nos limitamos neste ponto à constatação das divergências que fizeram e fazem parte da constituição do campo de pesquisa das sociologias da arte. De modo, que isso não significa, de nenhum modo, que reafirmamos a noção na qual estas duas orientações investigativas não possam estar articuladas entre si nas pesquisas sociológicas.

Portanto, ao encararmos a música enquanto objeto sociológico, compreendemos, conforme discute Anderson Costa (2018), que esta inscrição da realidade social na obra de arte não se dá de forma mecânica, como uma cópia fiel da realidade. A música, nessa perspectiva, é resultado do trabalho do artista que colhe do mundo suas impressões, interiorizando-as e mesclando-as com uma série de outros elementos, para então, objetivá-las na forma e no conteúdo artístico. Nesse sentido, o conteúdo da música e as marcas sociais que o acompanham se encontram entranhados de forma oculta, na sua expressão.

É importante apontar, que cada obra de arte, pode requerer um caminho específico para se desvelar este nexos entre sociedade e expressão artística, do mesmo modo que a influência e os condicionamentos sociais sob a arte variam de acordo com a sociedade na qual esta se encontra inserida, podendo, de um contexto para outro, ter deslocada, seu conteúdo, forma e função. Visto isso, a afirmação de Ramón Barce (1988) segundo a qual a música ganha suas características mediante a tessitura social na qual está inserida⁸, é bem vinda para a nossa discussão.

Porém, ao falarmos de condicionamentos sociais, não os encaramos como um fator determinista que pressupõe reações pré-determinadas por parte do sujeito, mas sim, de circunstâncias sócio-históricas que influenciam o resultado final da criação artística. Com isso, apontamos a condição de *autonomia relativa* da obra de arte — incluindo-se aí, a música — diante da realidade social na qual se encontra. Isto significa, que ocorre, em cada peça artística um entrecruzamento das dimensões subjetivas e objetivas, não podendo reduzi-la há apenas um desses aspectos. A experiência do compositor, conforme compreende Ernst Fischer (1987), nunca é puramente musical, mas, também, pessoal e social. Assim, o fato da música ser o resultado dessa complexa atividade humana na qual diversas dimensões se imbricam no processo da sua elaboração, é o que possibilita à própria arte, como elucidada Costa (2018), a capacidade de transcender o espaço e o tempo.

Nesse debate, a afirmação feita por Adorno (2017) de que a “mediação entre música e sociedade torna-se evidente na técnica” (ADORNO, 2017, p. 394) é significativa por trazer importantes caminhos para a análise sociológica. Isto é possível de ser percebida ao analisarmos a música a partir de uma perspectiva histórica o que possibilita observar as suas transformações formais em concomitância com as do próprio mundo social.

⁸ Em um plano imediato podemos citar as possibilidades de difusão, compensação econômica, tipo de público ao qual se dirigir. Já em uma instância mediada, e nem por isso menos importante, podemos apontar a situação social do país ou comunidade que o compositor vive, as crises econômicas e sociais, as ideologias predominantes na sociedade, as mudanças e movimentos políticos, as expectativas nutridas no interior da nação, a fome ou a guerra etc.

Nesta perspectiva destaca-se a proposta de Kurt Blaukopf (1988) para quem a sociologia teria como objetivo a busca pela compreensão da produção e reprodução da música frente ao desenvolvimento histórico da sociedade humana, o que consistiria para o autor, em “iluminar as motivações sociais nas mudanças históricas da música”⁹ (BLAUKOPF, 1988, p. 5), incluindo-se aí, as modificações dos sistemas musicais.

Em Lukács (1982) também encontramos proposições semelhantes a estas. Ao conferir ao artista o papel de sujeito ativo e criador, que elabora suas obras a partir de um complexo desafio de aproximação e distanciamento da realidade, o filósofo aponta não apenas para o conteúdo em si mesmo como social, mas, também, para a própria forma obtida e criada em determinado momento histórico¹⁰.

Não menos importante, é o que Frederico Barros (2016) aponta como convenções estabelecidas no âmbito musical, que são empregadas, consciente ou inconscientemente pelos compositores e que permite a comunicação— ainda que de forma simbólica e conotativa, como aponta Barce (1996) — com os ouvintes, de determinados sentidos e conteúdos. É o caso, por exemplo dos trombones e trompetes, tocados em *fortíssimo* no início de um tema, garantindo assim, a peculiar sonoridade que nos lembra algo de triunfal ou heróico¹¹. Nesse sentido, a utilização de determinados instrumentos, influências musicais, estrutura geral da peça, tornam-se elementos que podem aparecer ao sociólogo como índices dos quais é possível descobrir o caráter social da obra.

⁹ Tradução nossa de: “iluminar las motivaciones sociales en los cambios históricos de la música” (BLAUKOPF, 1988, p. 5)

¹⁰ É possível, observar esta noção já em Hegel, a partir de outras terminologias: “Sob este aspecto, a missão particular da música consiste em apresentar ao espírito este conteúdo, não como se encontra na consciência enquanto representação geral ou tal como existe já para a intuição, com determinada forma exterior mais ou menos elaborada pela arte, mas de tal modo que possa ser apreendida pela subjetividade interior e nela se possa revelar de uma forma vivente” (HEGEL, 2010, p. 300)

¹¹ Este aspecto de uma convenção social em torno da forma musical pode ser facilmente verificado a partir do cinema e do modo pelo qual este usa as trilhas sonoras para construir a sua representação. Se pegarmos uma mesma gravação, captando, a partir de um plano fechado, as costas de um indivíduo que caminha de forma retilínea, teremos, com esta cena, sentidos diversos a depender da trilha escolhida para integrar a montagem. Se tambores rufarem, possivelmente, enquanto espectadores, estaremos à espera de algo inédito ou irremediável, do mesmo modo, que estaríamos apreensivos se, se desse início há uma música de compasso lento com instrumentos de tonalidades graves e harmonia exitosa, como são, normalmente, as trilhas de filmes do gênero suspense e terror. Temos aqui, determinadas formas musicais cujos conteúdos e sentidos foram construídos sócio-historicamente e do qual interpretamos de forma quase que imediata. É evidente que no exemplo acima, a música compõe apenas uma parte mínima da expressão cinematográfica em geral, de modo que o que escapa a imagem, é completado pelo som que lhe imprime determinados sentidos, o que, ainda assim, não invalida o exemplo.

2.3 Música popular e *Indústria Cultural*

Até o momento, discutimos as possibilidades e impasses da música, tendo em vista, principalmente, a forma musical produzida na Europa até o século XX, mais notadamente às que tinham como único meio expressivo, a música em si. Assim, boa parte das discussões foram pautadas na interpretação de obras de artistas socialmente consagrados na história, como Bach ou Beethoven. Se esta condição é, de certa forma, compreensível à teoria estética elaborada nos séculos XVIII e XIX, não o é para a sociologia da música, cuja formação se deu no século XX.

Disto, é possível constatar o quanto a música popular foi relegada por um bom tempo ao segundo plano, e até mesmo, à inexistência, nas reflexões de boa parte dos teóricos que se dedicaram à reflexão musical, ficando esta, sob a responsabilidade de cronistas e folcloristas que tinham objetivos distintos do que se encontrava estabelecido nos espaços científico e filosófico. É, portanto, irônico, como bem nota Marcos Napolitano (2005), que o campo de estudos sociológico e estético em torno da música popular, tenha sido iniciado justamente por Adorno, um crítico voraz desta forma musical.

A música popular, destinada a uma população urbana e vinculada à indústria cultural, é uma forma originada no final do século XIX e início do século XX, cuja manifestação cultural nasce no seio das transformações dos meios de produção e inovações tecnológicas deste período, como a invenção do fonógrafo em 1877 e a gravação elétrica em 1927. O surgimento desses mecanismos de reprodutibilidade técnica do som, modificou, não apenas o modo de produção e circulação da música, mas o seu conteúdo e a sua forma.

De acordo com Napolitano (2005), a música popular, seja ela no formato canção ou instrumental, reúne no seu interior elementos musicais, poéticos e performáticos, tanto da música de concerto, quanto da chamada “música folclórica”. Concomitantemente, ela se encontrou ligada às classes médias e populares urbanas que surgiram nos grandes centros e, necessitavam, portanto, de novas formas de lazer. Do mesmo modo, como observa Zan (2001) os limites objetivamente impostos pelas técnicas reprodutivas, como a fixação da duração da música em 3 minutos e a escolha de instrumentos e tipo de vozes específicos que eram mais bem captados pelas ferramentas de gravação da época, demarcaram a estrutura geral desta música que se formava.

É dessa imbricada relação entre música e os novos suportes tecnológicos desenvolvidos e vinculados à indústria fonográfica emergente, que Adorno irá fundamentar uma parte considerável da sua análise. Sua tese geral é de que, a música, logo após alcançar sua autonomia artística (separação de formas religiosas, ritualísticas ou do trabalho, alcançando plenitude

estética), a perde logo em seguida na medida em que o modo de produção capitalista se amplia exponencialmente, atingindo todas as áreas da vida humana, que se tornam, assim, reificadas. Esta proposição, já presente em *O fetichismo da música e a regressão da audição* escrita em 1938, se condensa e toma forma mais precisa no conceito de *Indústria Cultural* que aparece, pela primeira vez em *A dialética do esclarecimento* de 1947, escrito em conjunto com Max Horkheimer.

No contexto da música, o protótipo da indústria cultural é o *hit*, caracterizado, segundo Adorno (1983 B; 1986; 2017) pela estandardização da forma musical em esquemas rígidos e repetitivos, que tem como função captar a atenção do ouvinte através da absorção ou simulação de estímulos dispersos, além de condicionar os sujeitos através da disseminação de ideologias¹². A música popular, portanto, passa a se encontrar próxima ao texto publicitário ao ser constituída por uma fórmula musical que propagandeia a si mesma: “A escuta da música ligeira não é primordialmente manipulada pelos interessados que a produzem e a divulgam, mas por ela mesma, por sua constituição imanente” (ADORNO, 2017, p. 98).

Nessa conjuntura, o produtor do *hit* encontra-se em um difícil desafio de constituir o que é, para Adorno (1986; 2017), fundamental, a sua *pseudoindividação*. Assim, embora, todo *hit* tenha a mais profunda semelhança com a música de sucesso anterior, este deve apresentar um elemento que oculte do ouvinte a padronização musical, daí recorre-se a novos timbres sonoros ou uma rápida variação harmônica ou melódica, sem, contudo, romper com o esquema musical convencionado na sociedade.

A crítica de Adorno dirige-se, portanto, no sentido de um espraiamento da lógica capitalista sob os artefatos culturais, de modo que a forma do *hit*, vem apenas se encontrar nos países industrialmente desenvolvidos (ADORNO, 2017), ou seja, quando se constitui uma indústria e um mercado consumidor dos bens culturais, que, no caso da música, foram, inicialmente o rádio e a indústria fonográfica. Contudo, apesar das formulações instigantes e da potência que reside nas suas teses acerca da música, devemos levá-las a um escrutínio com a finalidade de afastar dela, seus excessos, que acabam, muitas vezes, por sabotar a sua capacidade de explicação da relação nutrida entre a música e a sociedade no modo de produção capitalista.

Nesse sentido, cabe apontarmos como a oposição entre “música séria” e “música popular” formulada por Adorno, está calcada em uma valoração, cuja fundamentação é bastante

¹² Esta tese da relação da música com a ideologia, encontra-se bem formulada no capítulo *Função* que integra sua *Introdução à sociologia da música* (ADORNO, 2017), na qual o teórico discorre acerca da atual função da música na sociedade capitalista.

assimétrica. Felipe Baqueiro (2020) aponta que enquanto suas interpretações sobre a música de concerto se encontravam fortemente embasadas no seu amplo conhecimento desta forma musical, o mesmo não se verifica em relação a música popular — principalmente o jazz que é para onde se dirige boa parte de seus julgamentos — cujos fundamentos estão apoiados em uma generalização de poucos gêneros da música popular, desconhecendo outros, dos quais o teórico frankfurtiano tinha um parco conhecimento.

Para além disso, a sua concepção de indivíduo no modo de produção capitalista também convém ser debatida. Isto porque é possível observar nas suas teses, noções na qual o sujeito histórico se encontra totalmente enclausurado nas formas de dominação da sociedade. A tese da perda do “gosto” e da “regressão da audição” (ADORNO, 1983 B) já antecipava esta dimensão, que viria a se consolidar no seu trabalho com Horkheimer, ao concluir a emergência de um mundo totalitário e totalmente administrado. Aqui, a tese da *reificação* lukácsiana é interpretada até as suas últimas consequências, quando o sujeito subsume na forma mercadoria.

Isto não significa uma rejeição do conceito de *Indústria Cultural*, a nosso ver, indispensável para se compreender a posição as potencialidades e limites da obra de arte no mundo contemporâneo, mas sim, de entender as contradições que entrecruzam as indústrias dos bens culturais. Isso significa observar como os indivíduos — no nosso caso, os artistas — movem-se no interior da trama mercadológica, negociando seus princípios, pautando suas vontades, perdendo ou vencendo nas disputas na qual o artista e sua arte, se encontram inseridos no mercado.

Do mesmo modo, é importante deixar de pressupor o ouvinte — e em dimensão geral, o sujeito — como uma tela em branco, sob a qual as indústrias passam a preenchê-lo com a grade de programação. Como aponta Stuart Hall esta é uma perspectiva fundada na ideia do “povo” ou mesmo, das “massas”, enquanto uma força social passiva cujo consumo cultural é lido como um “permanente estado de falsa consciência” (HALL, 2003, p. 253-254). Conforme aponta Nestor Garcia Canclini (2005), há no público processos críticos de avaliação, de modo que o que é imposto, não necessariamente é aceito, ainda que, como complementa Canclini, a relação entre indústrias de bens culturais e sujeitos não sejam horizontais, tendo a primeira maior poderio e possibilidade de dominação.

Disto, convém afirmar, que as teses adornianas acerca da música popular, ainda permanecem atuais e importantes para se pensar este campo de estudos. O processo de padronização musical a partir da formulação de esquemas pré-determinados, bem como o papel dos meios de comunicação na tentativa de impor determinadas músicas ao público, transformando-as em *hits*, são elementos frequentemente verificáveis na nossa sociedade.

Assim como, também é possível verificar a formulação e disseminação de ideologias através da música, ainda que esta não seja a sua grande função, como é colocado por Adorno. Antes disso, convém entendê-las como uma expressão da sociedade em que esta surgiu, o que significa que esta pode manifestar no seu conteúdo, tanto ideias falseadas, quanto, inclusive, elementos que visem a crítica e superação da realidade exploratória em que vivemos.

2.4 A forma canção

Já neste último tópico, compreendemos ser importante destacar a peculiaridade da *forma canção* no conjunto das expressões musicais que debatemos até aqui. É perceptível, como boa parte das discussões pautadas no interior da sociologia e da filosofia da música, dirigem-se aos aparentes limites que sua forma “não-figurativa”, isto é, abstrata, impõem ao pesquisador, como discutido no primeiro tópico deste capítulo. Porém, na canção popular, assim como nas Óperas ou nas Cantatas, temos, enquanto parte constituinte da sua forma, uma expressão poética que acompanha a música.

Este elemento, demonstra ser de fundamental singularidade no processo de investigação sociológica. Já em Hegel temos considerações acerca das músicas que vinham acompanhadas de um texto. Para o filósofo, essa articulação entre música e poesia, garantia a esta expressão musical a capacidade de adentrar no reino da particularidade, conseguindo definir, a partir das palavras, elementos detalhados ao qual a sonoridade representa de forma abstrata:

Fazer ressoar esta vida latente dos sons, ou combinar esse eco harmonioso com a linguagem da palavra, que expressa pensamentos mais determinados, submergindo de certo modo esta fria linguagem na fonte viva do sentimento e da emoção simpática, tal é a difícil missão que incube à música. (HEGEL, 2010 , p. 301)

Ainda assim, é possível entrever na discussão proposta por Hegel, uma certa noção, na qual, a articulação entre palavra e música, implica numa subordinação de uma sob outra. É justamente, este ponto, que nos parece ser peculiar da canção popular originada no século XX. Mais do que uma articulação entre palavra e som, é possível observar no processo de composição de diversas canções e na expressão em si mesma, uma *integração* entre poesia e música.

Convém, portanto, nos afastarmos de frequentes análises que atribuem à letra da canção o seu conteúdo, e à música, a sua forma. Na canção popular, estes dois elementos estão constituídos um no outro, o que significa que música e letra são, ao mesmo tempo, *forma* e *conteúdo*. Assim, na canção, a música (enquanto arte dos sons) se articula a uma letra (construção poética) a fim de dar cabo à sua expressão. De modo que os sentidos e significados

suscitados por uma canção só podem ser compreendidos, na sua completude, tendo em vista estes dois registros pelos quais ela se exprime¹³.

Assim, temos na *forma canção*, como aponta Napolitano (2005), uma série de elementos dispostos em duas esferas, porém, integradas entre si. Em relação à esfera poética, por exemplo, pode-se investigar o tema geral da canção, identificação do eu-lírico e possíveis interlocutores, as imagens poéticas utilizadas ou ocorrência de figuras literárias. Já em relação à esfera musical, pode-se analisar os pontos de tensão e repouso na melodia, o arranjo da canção, ocorrência de intertextualidade musical, dentre outros fatores.

No caso da música sertaneja universitária, objeto central de análise deste presente trabalho, isto significa indagar, não apenas os instrumentos utilizados, as modulações harmônicas e melódicas ou as formas rítmicas empregadas no interior do gênero, mas também a expressão poética que os acompanha, articulando ambos os elementos na análise e explicação do conteúdo geral da canção.

Em razão disto e tendo em vista o objetivo do nosso trabalho, de entender a relação entre a música sertaneja universitária e a sociedade de sua época, propomos no próximo capítulo fazer um *detour*, no sentido atribuído por Karel Kosik (1976). Assim, avançaremos, rapidamente, da discussão acerca das questões relacionadas à música para adentrarmos na análise do processo de modernização agrária do país até a constituição do moderno agronegócio. Esse desvio, longe de significar um distanciamento do nosso objeto central, significa um recurso para dele nos aproximarmos com maior precisão.

¹³ A relação entre melodia e letra, porém, pode sofrer variação a partir da canção que for analisada (TATIT, 2003). Há canções em que a melodia sobressai a letra, e outras em que se dá o inverso, bem como, exemplos musicais em que melodia e letra se integram de tal forma que caminham de forma imbricada. Considerando isto, nossa análise procederá de forma diversa a depender do objeto analisado e da forma a qual foi esteticamente construído.

3. O BRASIL SOB UMA MODERNIZAÇÃO, CONSERVADORA

A música sertaneja guarda uma íntima relação com o meio rural brasileiro, é do campo que surgem os primeiros artistas vinculados a esse gênero, bem como são rurais a maioria das suas temáticas. Seu cancionário nos apresenta o espaço rural sob diversas perspectivas, que colidem entre si, ou se reforçam. Através dele, é possível enxergarmos tanto a paz que habita o pequeno rancho junto ao riacho como a arriscada vida do tocador de boiada que se vê refém de emboscadas. No decorrer da história, novas temáticas surgiram e integraram a música sertaneja ampliando, assim, seu escopo artístico, ouvimos desde canções influenciadas pelo bolero até a articulação dos temas amorosos com a música *country* nos anos 1980 e 1990. Já no século XXI, novas mudanças ocorreram nesse gênero, dos quais podemos destacar a “balada” e a “sofrência” que emerge junto ao Sertanejo Universitário.

É impossível separar a expressão artística do contexto social do qual ela surge, assim como foi debatido no capítulo anterior, a arte é o resultado do trabalho do artista em franco contato com o mundo, uma objetivação das impressões do seu criador e da sociedade em sua volta. Tendo em vista essa asserção, na análise da música popular – no nosso caso, do Sertanejo Universitário – deve-se levar em conta as circunstâncias sociais em que as obras foram produzidas buscando entendê-las dentro de uma perspectiva mais ampla, em virtude disso faz-se necessária uma discussão acerca das transformações pela qual o campo brasileiro passou nas últimas décadas até a chegada do século XXI, como meio para se entender o contexto social no qual a música sertaneja se desenvolveu.

Buscaremos neste capítulo, entender as principais transformações ocorridas na agricultura brasileira correlacionando-as às mudanças que ocorreram no nível da sociabilidade da população rural e da organização produtiva. Pautamos nossa discussão, a partir de uma análise histórica da questão agrária no Brasil e suas respectivas consequências nos âmbitos econômico, político e social, a fim de entender os passos que levaram aquela agricultura pouco desenvolvida do complexo rural a desembocar, a partir de uma longa transformação, no moderno agronegócio.

3.1 Complexo rural: agricultura e acumulação de capital

Discutir a questão agrária brasileira não é uma tarefa simples. Tão antiga quanto a emergência do Brasil enquanto nação, ela irrompe da colônia como uma força econômica vital para a metrópole e preocupação central dos colonos que aqui aportavam. No século XIX, torna-

se elemento de dinamização da economia interna do país e, por conseguinte, na primeira metade do século XX, sujeita a crises e objeto de disputas. Na Ditadura Militar, retorna ao primeiro plano da administração governamental quando passa por uma modernização agrícola. Já no início dos anos 2000, adaptada à economia neoliberal, globaliza-se e intensifica, cada vez mais, seu processo de modernização.

Em sua obra clássica de interpretação da formação social brasileira, Caio Prado Jr. (2011) já enfatizava o quanto a colonização portuguesa do Brasil não era um fato isolado do mundo ou mero resultado de uma curiosidade aventureira do estrangeiro, mas sim, um fenômeno integrado à acontecimentos que ultrapassavam a relação entre Portugal e sua colônia na América do Sul. A categoria *sentido da colonização*, elaborada por Caio Prado Jr., buscava, então, explicar em sua totalidade, as razões da colonização do Brasil. Tendo isto em vista, o autor incorporou à sua análise tanto os aspectos internos da América portuguesa quanto os aspectos externos relacionados ao empreendimento colonial e que podiam fornecer respostas para os questionamentos brasileiros acerca, não só do seu passado, mas também do seu presente e futuro enquanto país inserido na ordem capitalista.

Sua análise já incorporava algo da interpretação de Marx acerca do desenvolvimento e consolidação do capitalismo moderno, principalmente aquela elaborada em *A assim chamada acumulação primitiva* na qual o autor defendia – em contraposição às teses econômicas vigentes – que a “acumulação primitiva de capital”, enquanto um ponto de partida que possibilitou o surgimento do modo de produção capitalista moderno¹⁴, foi resultado de processos violentos que buscavam, sobretudo, promover a sujeição de uma massa de indivíduos ao trabalho assalariado no surgimento das indústrias capitalistas¹⁵.

Se por um lado, o capitalismo só pôde constituir-se a partir de um grande contingente de trabalhadores livres, apartados dos seus meios de produção e prontos para venderem a sua força de trabalho a um patrão, também é verdade que na sua formação foi necessária a revitalização de formas antigas e já superadas de trabalho – como a escravização – e modos de domínio político e econômico – como a colonização – que contradiziam a sua auto afirmação da liberdade do indivíduo moderno.

Essa aparente contradição foi denunciada por Marx. Para o teórico, o sistema colonial e a escravidão moderna, surgiram dialeticamente integradas no capitalismo, que inicialmente, se

¹⁴ Que pressupõe a dissociação da força de trabalho dos meios de produção e a aquisição privada do trabalho mediante a extração de mais-valia.

¹⁵ O exemplo histórico, tomado como clássico por Marx, é o inglês quando, por meio da política de cercamentos são expulsos diversos camponeses da sua terra e, portanto, dos seus meios de subsistência, forçando-os a se submeter à relação de trabalho capitalista.

nutre desses fenômenos, para depois, descartá-los quando alcançada sua forma madura e hegemônica:

O sistema colonial amadureceu o comércio e a navegação como plantas num hibernáculo. (...) Às manufaturas em ascensão, as colônias garantiam um mercado de escoamento e uma acumulação potenciada pelo monopólio do mercado. Os tesouros espoliados fora da Europa diretamente mediante o saqueio, a escravização e o latrocínio refluíam à metrópole e lá se transformavam em capital. (MARX, 2013, p. 823)

É na análise marxiana que a categoria elaborada por Caio Prado Jr. encontra sua ressonância teórica, uma vez que podemos interpretar a finalidade da colonização brasileira como um fenômeno circunscrito, principalmente, ao fornecimento das matérias primas que o comércio europeu necessitava. Assim, a partir da conjuntura de uma economia nacional fundada na produção permanente e sistemática de artigos rurais para o mercado europeu, a organização agrária e agrícola surge como uma tarefa indispensável à administração colonial. Sob esse contexto, a agricultura passou a se encontrar como personagem central de uma trama cujas características lhe foram dadas subitamente. Vinculados a essa razão mercantil, o “latifúndio” e a “monocultura” emergem como traços constitutivos da organização agrária brasileira (PRADO JR., 2011).

A ocupação das terras ocorreu, inicialmente, nas áreas litorâneas, onde sua umidade, fertilidade e fácil acesso garantiam o sucesso agrícola pretendido pelo empreendimento colonial (PRADO JR., 2011). A terra, compreendida enquanto patrimônio pessoal do rei, era adquirida, principalmente por meio da doação, através do sistema de sesmarias. Uma vez feita a solicitação de determinada extensão territorial, havia uma avaliação, que baseava a concessão ou não do território levando em conta o *status* social, as qualidades pessoais do solicitante e os serviços prestados à Coroa (COSTA, 1999).

Estabelecido o tipo de produção e o tamanho da propriedade, urge a necessidade de um terceiro elemento, sem o qual os planos coloniais tornar-se-iam inviáveis, a saber: a mão-de-obra escravizada, que viria a ser indispensável à monocultura do açúcar introduzida no Brasil ainda no século XVI. Essa produção minou qualquer dúvida acerca do caráter da colonização portuguesa e afastou qualquer ideia de que a exploração do território brasileiro seria apenas extrativista e temporária. A monocultura do açúcar implicou na mobilização de grande quantidade de recursos para sua produção, que se mostrou duradoura.

Concebiam-se, em território brasileiro, o que autores como Angela Kageyama e Graziano da Silva (1998) identificaram como o *Complexo Rural*, caracterizado pela produção de um único produto comercial que viria a ser exportado. Esse caráter mercantil implicava no fato de que, quando os preços desses artigos agrícolas se encontravam altos, toda a atividade da grande

propriedade era canalizada à produção intensiva dessas mercadorias. Quando reduzia, ocorria uma certa flexibilização, em que os recursos eram transferidos para atividades internas, incluindo a produção de alimentos (GRAZIANO DA SILVA, 1980). Naquela época, o mercado interno do Brasil apresentava um baixo grau de desenvolvimento e uma embrionária divisão social do trabalho. Naquele contexto, cabia aos latifúndios a produção dos bens intermediários e os meios de produção necessários ao trabalho agrícola. Já a execução do trabalho, ficava a cargo do escravizado, vendido e adquirido pelos grandes proprietários.

Embora existisse no Brasil uma certa parcela de indivíduos livres orbitando o latifúndio, a mão-de-obra escolhida para pôr em movimento o empreendimento açucareiro, foi a escrava, o que diferia radicalmente, do movimento que acontecia nas metrópoles:

Enquanto nos centros metropolitanos opera-se vasto e longo processo de acumulação primitiva que se exprime, principalmente, na expropriação que retira a terra dos camponeses e os instrumentos de trabalho dos artesãos, transformando o trabalho em força de trabalho, na Colônia é o escravo que passa a impulsionar o processo produtivo. (KOWARICK, 1994, p. 22)

As razões para o uso da mão-de-obra escravizada no lugar do trabalho assalariado são muitas, não podendo ser reduzida a um único fator. Em um primeiro momento, a opção pelo trabalho cativo decorre do contingente insuficiente de indivíduos livres para dar conta da demanda de trabalho nas monoculturas (PRADO JR., 2011; COSTA, 1999). Sob outra perspectiva, havia uma necessidade de promover, dado o caráter mercantil da economia colonial, um trabalho sistemático, disciplinado e permanente que garantisse uma superexploração do trabalho (KOWARICK, 1994).

O trabalho exigido nas colônias era extenuante e brutal, incorrendo muitas vezes em situações de violência extrema para se exercer controle e domínio do indivíduo submetido ao trabalho exaustivo, além disso, muitos dos sujeitos livres da colônia, sobreviviam a partir de funções como as de vendeiro e tropeiro ou como trabalhadores agrícolas que produziam para o próprio consumo (FRANCO, 1983). A posição social desses grupos – embora muitas vezes deslocada – garantia uma autonomia relativa, que era negada de modo integral ao escravizado submetido à disciplina colonial. Essa condição, é outro fator que tornava inviável a inserção dos sujeitos em condição de liberdade no trabalho disciplinado dos latifúndios, ao menos, por livre e espontânea vontade (KOWARICK, 1994).

O trabalho escravo africano foi alçado como a solução para tal imbróglio, o que atendeu aos interesses comerciais sob dois âmbitos: por um lado, tornou possível o acúmulo de capital por parte da metrópole através de uma mão-de-obra responsável pela produção dos artigos agrícolas, por outro lado, abria mercado para uma nova mercadoria que se desenvolvia,

disputada e negociada internacionalmente: o humano, tornado escravo (KOWARICK, 1994; MOURA, 1988).

Nesse momento, vemos os três elementos constitutivos da agricultura do Brasil colônia, funcionando juntos e pondo em movimento o empreendimento colonial: o latifúndio, a monocultura e a mão-de-obra escravizada (PRADO JR., 2011). Origina-se desse contexto, um país caracterizado por uma grande desigualdade fundiária, profunda pauperização social e por uma diversificação econômica estagnada.

Paralelamente à grande propriedade estruturada na mão-de-obra escrava, coexistiam nas franjas da economia mercantil um contingente populacional em condição de liberdade. Estes eram os principais responsáveis pelo abastecimento alimentar da colônia, uma vez que, tendo a produção orientada para o próprio consumo, acabavam por negociar a produção excedente, direcionando-as ao comércio interno (GRAZIANO DA SILVA, 1980). As suas condições sociais eram diversas, havia os que conseguiam o acesso à terra a partir de uma negociação com o latifundiário, tornando-se morador, agregado¹⁶ etc., da terra alheia, e os que conseguiam a propriedade de terra por meio da ocupação, geralmente territórios do interior do país, onde existiam terras disponíveis com menor disputa (COSTA, 1999).

Com o passar dos anos, o número de livres e libertos, aumentou cada vez mais, segundo Lúcio Kowarick (1994), no final do século XVIII, eles já constituíam quase metade da população brasileira e se caracterizavam por sua total desclassificação frente ao empreendimento escravista vigente. Isso porque, embora cumprissem um importante papel de abastecimento alimentar do país, os livres e libertos se encontravam abandonados à própria sorte em uma colônia de senhores e escravos, cuja produção agrícola se encaminhava para o mercado externo. Como consequência, essa população passa a se encontrar deslocada numa sociedade em que lhe falta um espaço plenamente estabelecido. De acordo com Maria Sylvia de Carvalho Franco:

Formou-se, antes, uma ‘ralé’ que cresceu e vagou ao longo de quatro séculos: homens a rigor dispensáveis, desvinculados dos processos essenciais à sociedade. A agricultura mercantil baseada na escravidão simultaneamente abria espaço para sua existência e os deixava sem razão de ser. (FRANCO, 1983, p.14)

¹⁶ A origem do agregado, por exemplo, é remontada por Franco (1983) à situação de concentração fundiária originada a partir da concessão de sesmarias, que provocou em algumas regiões a aquisição de propriedades com dimensões tão extensas que ultrapassaram as necessidades produtivas estabelecidas e executáveis, possibilitando assim, o acesso a essas terras por meio do favor do grande proprietário para os trabalhadores que dela precisavam. Essa relação implicou em uma troca de favores, quando não, de submissão, entre morador da terra excedente e o proprietário, que exercia um domínio pessoal sob o primeiro, fenômeno que não ocorreu, ao menos de modo tão direto com o sitiante, que, por se caracterizar pela posse da pequena propriedade, mantinha, ainda que na esfera da aparência, relações mais niveladas com o grande proprietário.

A origem do campesinato brasileiro pode ser encontrada, portanto, nessa parcela da sociedade que, escanteada pela produção latifundiária escravista, buscava sua sobrevivência a partir de uma produção orientada para o consumo, seu e de sua família (GRAZIANO DA SILVA, 1980).

3.2 Complexo cafeeiro: 100 anos de transformações

Os primeiros séculos de administração colonial ocorreram com relativa estabilidade, ao menos, quando comparados aos eventos que sucederam nos anos 1800. A chegada da corte portuguesa ao Brasil, a abertura dos portos, o fim do Pacto Colonial e a Proclamação da República são apenas alguns dos acontecimentos que contribuem para situar o século XIX como uma inflexão no panorama político, social e econômico do Brasil. Vejamos mais de perto os eventos que mais impactaram as questões agrária e social do país nessa época.

Uma das primeiras transformações significativas foi o fim do regime de sesmarias na segunda década do século XIX, o que provocou uma rápida expansão dos sítios dos pequenos produtores, que passaram a ocupar as terras com uma maior facilidade. Essa situação permaneceu até 1850 quando uma nova legislação que regulava a propriedade dessas terras entraria em vigor (GRAZIANO DA SILVA, 1980).

A *Lei de Terras de 1850*, como viria a ser conhecida, foi um artifício que buscava responder a diversas questões que inquietavam as classes dominantes do país, como o caos fundiário instaurado a partir da ausência de uma ordem legal reguladora da propriedade. Na prática, essa lei transformou o caráter da propriedade no Brasil, anteriormente concebida como patrimônio pessoal do rei, passou a ser entendida como um domínio público, adquirida apenas por meio da compra. A relação pessoal mantida pela Coroa e os proprietários, foi substituída por uma relação impessoal entre comprador e Estado, e a terra, transformou-se em mercadoria (COSTA, 1999). Já a longo prazo, conforme aponta Emília Viotti da Costa (1999) e Graziano da Silva (1980), essa lei visava dentre outras coisas, garantir trabalhadores livres sem condição de autossuficiência que tivessem que se submeter ao trabalho assalariado que seria instaurado no país após o fim do tráfico negreiro.

Desde o início do século aconteciam negociações para pôr fim ao tráfico de escravizados, o que revelava impasses profundos e de difícil conciliação. Por um lado, havia os ingleses, que, perseguindo seus próprios interesses, pressionavam pelo fim do tráfico negreiro, por outro lado, a Coroa tinha de lidar com os traficantes de escravizados e a classe agrária dominante que se mostrava relutante em instituir o assalariamento em lugar do trabalho cativo.

Seria apenas após a independência do Brasil que a Inglaterra receberia uma resposta oficial que garantisse encaminhamentos mais definitivos em relação ao combate ao tráfico negreiro por parte do Brasil. Essa resposta veio através da Lei Feijó, promulgada em 1831, que declarava o seu fim e tornava livre todo escravizado que chegasse ao país. A prática, no entanto, foi outra, sua força não ultrapassou a formalidade da escrita, sendo ignorada tanto pela classe dominante quanto pelas instituições que deveriam resguardar a letra da lei (ARAÚJO, 2018).

A escravidão viria cambaleiar apenas em 1850, quando, a partir da Lei Eusébio de Queiroz o tráfico negreiro sofreria o golpe do qual não se recuperou. Diversas das ações promovidas pela Coroa inglesa tiveram o intento de forçar essa medida, muitas delas envolvendo conflitos bélicos que durariam até às vésperas da aprovação da lei que poria fim ao tráfico de escravizados. A sua proibição, impactou não apenas a vida dos negros africanos e brasileiros, mas também, as estruturas escravistas nas quais o Brasil do século XIX estava respaldado. Nesse cenário, o *complexo rural* se encontrava diante de um obstáculo monumental do qual não conseguiria se livrar e que afirmaria o início do seu colapso (KAGEYAMA; GRAZIANO DA SILVA, 1998).

O fim do tráfico escravizados em 1850 significava um encontro marcado da classe dominante do país com a redefinição das relações de trabalho até então presentes, em outras palavras, consistia numa dissolução do trabalho escravo como mão-de-obra do complexo rural. Vale ressaltar, porém, que o fim do tráfico não significou, pelo menos naquele momento, o fim imediato da escravidão, que só aconteceria três décadas depois, com a Lei Áurea de 1888.

Embora o comércio internacional tenha praticamente se extinguido, o uso da mão-de-obra cativa que já se encontrava presente em solo nacional continuava sendo uma alternativa para os grandes proprietários, passando a ocorrer uma espécie de “tráfico interprovincial”, no qual, as regiões de maior dinâmica econômica adquiriram os escravizados das de menor dinâmica (ARAÚJO, 2018). A economia cafeeira, que se encontrava consolidada e garantia enormes ganhos no mercado internacional, tornou-se uma peça-chave nessa conjuntura nacional. A região Sudeste que deslanchou junto com a produção cafeeira, começou a adquirir por meio da compra os escravizados das demais regiões, principalmente do Nordeste (que havia entrado em decadência após o período próspero da economia açucareira) (KOWARICK, 1994).

O café, principal produto agrícola nos meados do século XIX, encerrava uma rentabilidade jamais vista pelo período açucareiro. As condições internacionais favoráveis à sua comercialização, como a possibilidade de negociá-lo fora dos marcos restritos do Pacto Colonial, significou para o Brasil, mudanças sensíveis na sua estrutura produtiva. A partir de

sua produção, desenhou-se no país uma maior diversificação econômica e ampliação do mercado interno, que se encontrava, até então, estagnado (KOWARICK, 1994), além disso, começou a tomar formas mais precisas e características mais definidas a distinção entre o campo e cidade (KAGEYAMA; GRAZIANO DA SILVA, 1998).

A ampliação da divisão do trabalho a partir da constituição do complexo cafeeiro era notória, pois, embora a especialização do trabalho tenha permanecido pouco desenvolvida no interior das grandes propriedades, fora delas, ocorria um intenso desenvolvimento de diversas atividades que estavam relacionadas, direta ou indiretamente, à produção do café:

As necessidades comerciais e financeiras para a comercialização e a expansão das atividades agrícolas, a necessidade crescente de novos meios de transporte com o deslocamento da produção de café do Oeste, bem como a necessidade de novas máquinas e novos equipamentos (de beneficiamento, por exemplo) e de outros insumos (sacos de juta, por exemplo) fizeram com que o complexo cafeeiro engendrasses fora da fazenda de café atividades complementares como os bancos, as estradas de ferro, as fábricas têxteis, etc., atividades que foram, em grande medida, financiadas pelos excedentes acumulados pelos próprios fazendeiros de café. (KAGEYAMA; GRAZIANO DA SILVA, 1998, p. 8)

O advento do complexo cafeeiro no lugar do complexo rural teve seu início a partir de 1850 e ultrapassou décadas até se consolidar enquanto o novo complexo hegemônico. A consolidação da economia cafeeira tem seu início a partir da década de 1870, quando ocorreu um reajustamento da economia brasileira a partir da formação de estabelecimentos industriais e um desenvolvimento do mercado interno. Nessa época, o complexo rural encontrava-se em vias de dissolução com a substituição, cada vez mais próxima, da mão-de-obra cativa pela do trabalhador livre.

No final dos anos 1890 e nas décadas seguintes, o complexo cafeeiro já tinha se estabelecido e se encontrava no seu auge econômico. Nesse período ocorreu uma ampliação ainda maior da divisão do trabalho e uma expansão das atividades propriamente urbanas. As fazendas, que outrora produziam os utensílios necessários ao trabalho agrícola, viram surgir um setor de confecção de máquinas e equipamentos agrícolas, que ultrapassou as suas porteiras. A indústria têxtil e as primeiras agroindústrias, também se consolidaram nesse período de auge do complexo cafeeiro, que duraria até os anos 1930, quando a especialização das funções e a industrialização do país alcançaram um novo patamar (KAGEYAMA; GRAZIANO DA SILVA, 1998).

Após a grande depressão de 1929, ocorreu uma queda da exportação do café¹⁷ que marca o colapso do complexo cafeeiro. Essa mesma crise abriu, por outro lado, a possibilidade de

¹⁷ A queda das exportações do café pode ser verificada a partir dos dados apresentados por Angela Kageyama e Graziano da Silva (1998) que apontam que entre 1925 e 1929 o café representava quase metade da produção agrícola do país caindo entre 1932 e 1936, para menos de 1/3 do percentual.

implantação da política econômica de substituição de importações por parte do governo de Getúlio Vargas. Essa política buscava romper com a característica agro-exportadora do Brasil a partir da sua industrialização, desse modo, buscava incentivar a diversificação da produção agrícola que passou a se voltar cada vez mais para um mercado interno que fora ampliado pelo surgimento das indústrias e que já se encontrava integrado pela infraestrutura de transportes construída naquela mesma época (KAGEYAMA; GRAZIANO DA SILVA, 1998).

Paralelamente às transformações da grande propriedade, surge o questionamento acerca da posição em que se encontrou o pequeno proprietário, que orbitava o latifúndio do complexo rural em condições como as de agregado e sitiante, nesse mesmo decurso histórico. Buscaremos nas próximas páginas entender a sua evolução e posição social no panorama agrário do Brasil a fim de compreendermos, no próximo tópico, a situação do pequeno produtor frente a modernização conservadora posta em curso durante o século XX.

Embora, haja registros de estudos sobre o meio rural desde o século XIX, são tardios os que têm o pequeno proprietário como objeto de estudo. Maria Isaura Pereira de Queiroz (1973) explica que, inicialmente, foram nos escritos folclóricos que este veio ter lugar, aparecendo na produção científica apenas a partir de Caio Prado Jr. que passa a refletir sobre essa “camada intermediária” presente no cenário rural brasileiro. Esses sujeitos que aparecem sob a forma de agregados, meeiros, sítiantes etc., constituem o que diversos autores nomeiam enquanto camponeses¹⁸, categoria que busca dar conta desse conjunto de indivíduos que estão localizados entre o trabalhador sem-terra e o grande proprietário (QUEIROZ, 1973). Sua origem se encontra naquela parcela de livres e libertos existente desde o Brasil colônia, cujo espaço lhe era circunscrito e cuja posição lhe era deslocada.

No período anterior à abolição da escravidão, como nos lembra Lúcio Kowarick (1994) a incorporação de livres e libertos ao latifúndio se deu apenas em circunstâncias específicas, normalmente nas tarefas em que havia risco de fuga e rebelião escrava, ou nas que eram perigosas o bastante para se arriscar a mercadoria humana. Após a abolição, sua inserção se deu principalmente nas regiões de pequeno fluxo econômico, uma vez que as regiões com maior renda foram preenchidas por imigrantes¹⁹, oriundos da Europa e do Japão, justificados pelo afã de garantir trabalhadores livres “acostumados com o trabalho disciplinado” e de embranquecer, sob a pauta do racismo, uma sociedade que carregava os traços étnicos dos povos considerados

¹⁸ Queiroz, 1973; Wanderley, 2008; Garcia Jr. 1983, dentre outros especialistas.

¹⁹ Esses imigrantes que chegaram no Brasil foram fixados enquanto força de trabalho, principalmente nos estados do Sul do país e no estado de São Paulo, vale lembrar que estes chegavam ao Brasil sob a condição de colonos, integrando, desse modo, o campesinato existente no país.

“inferiores” (KOWARICK, 1994. MOURA, 1988). Frente a isso, a mão-de-obra dessa parcela da sociedade só viria ser incorporada com uma maior amplitude, a partir da primeira década do século XX, quando a primeira guerra mundial tornou escassa a disponibilidade de estrangeiros.

Podemos situar a origem do camponês nessa parcela de indivíduos livres que continuam, mesmo após a redefinição das relações de trabalho após 1888, em uma espécie de marginalidade frente às esferas produtivas do país. Cabe complementarmos, no entanto, que cada grupo social (seja este meeiro, camarada ou colono), de cada região do país, possui uma história que lhe guarda singularidades e conferem diferenças entre si. O que buscamos neste momento, não é lhes atribuir traços de homogeneidade, mas entendê-los a partir de uma visão mais geral em que possamos identificar a sua origem e os possíveis elementos em comum, que possibilitam especificarmos esses grupos a partir da categoria de campesinato. Tendo em vista esta finalidade, vejamos a seguir algumas das suas características fundamentais.

O trabalho de Antonio Candido (1982) é um clássico quando se refere aos estudos das sociedades camponesas. Concentrado principalmente no município de Bofete, no estado de São Paulo, durante a década de 1940, o autor busca entender as suas origens, meios de reprodução social, forma de vida e as transformações do caipira paulista. Para Maria Isaura Pereira de Queiroz (1973) um dos trunfos do trabalho de Candido consistiu na apresentação do caipira como um ser social integrado à uma organização de vizinhança, rompendo com a representação corrente que o via como um sujeito isolado do mundo ao seu redor.

Nesta pesquisa, Candido (1982) encarou a cultura caipira como “um tipo de vida”, “um modo de ser”. Sua origem se encontraria no ajustamento do colonizador português junto às populações originárias ao meio e contexto da época. Sob essa perspectiva, os bandeirantes exerceram uma importante função na formação desse sujeito rural, pois é deles que teria sido herdado um nomadismo que passou a caracterizar por certo tempo a cultura caipira. Marcada inicialmente por uma cultura rústica, o equilíbrio do grupo é estabelecido a partir do mínimo vital (o mínimo de alimentação necessária) e do mínimo social (o mínimo de organização necessária para reproduzir a vida do grupo). Esse equilíbrio implica, segundo Candido, numa economia de tipo fechado cuja produção aparece orientada para o próprio consumo e na qual a produção dos seus meios de sustento dependem de uma produção doméstica e familiar.

A economia do camponês é, conseqüentemente, policultora, uma vez que seu fim imediato é prover o alimento para o consumo da unidade doméstica. Os produtos que ficam excedentes, normalmente são comercializados em feiras, um dos espaços de contato do camponês com a sociedade em sua volta (QUEIROZ, 1973). Além das feiras, tanto Candido (1982), quanto Queiroz (1973) destacam a integração do sujeito rural em eventos coletivos –

muitos deles religiosos – que ultrapassam a unidade familiar. Isto acontece em diversas liturgias, como as festas do padroeiro, em que se escolhe o “dono da festa” responsável pela organização e articulação dos membros do bairro rural tendo como fim sua realização, o que acaba reforçando, de modo indireto os laços entre as famílias que compõem determinado bairro rural.

No fenômeno religioso, e estes são vários no meio rural²⁰, já está implicado um outro atributo característico da sociabilidade camponesa, a “ajuda mútua”, cujo exemplo mais característico é o mutirão. O mutirão consiste em uma forma coletiva de trabalho que é acionada quando a mão-de-obra doméstica não é suficiente para a realização do labor necessário, isto acontece geralmente nos momentos de plantio, colheita, construção de casas etc., (FRANCO, 1983). O sujeito que recebe a ajuda, além de contrair um débito cujo pagamento é a participação nos futuros mutirões dos colegas que o ajudaram, deve também dar uma festa, momento no qual os vizinhos se reúnem ao fim do trabalho concluído e passam a cantar e dançar modas de viola, cateretês, cururus etc.²¹ (CANDIDO, 1982).

O domínio pessoal, é outro elemento que se manifesta na relação dos camponeses e os grandes proprietários, principalmente os que não detêm a pequena propriedade e trabalham a terra a partir de condições como as de moradores e agregados. Essa característica já tinha sido percebida por Maria Sylvia de Carvalho Franco (1983) que a identifica no século XIX e permanece no decorrer do século XX como é possível observar no seguinte trecho de Afrânio Raul Garcia Jr.:

Os acordos interindividuais entre um grande proprietário e um chefe de família de moradores ou de colonos incidiam numa infinidade de domínios de relações pessoais, em que as prestações de parte a parte tomavam a forma de dons e contradons. (GARCIA JR., 2003, p. 166)

Além dos fatores elencados acima, há, talvez, o mais importante e central da forma de vida do camponês, a organização do trabalho a partir da unidade familiar (QUEIROZ, 1973). A família ganha um aspecto central nesses grupos porque é através dela que se articula o trabalho e o seu próprio sustento, requerendo o esforço de todos seus membros a fim de garantir o *mínimo vital*. Pode-se dizer, que o trabalho familiar constitui o nervo central que dá corpo e sentido ao campesinato, interpretação que é coadunada – embora sob enfoques e concepções teóricas distintas – por autores como Antonio Candido (1982) que os observa nos municípios de São Paulo, Cuiabá, Minas Gerais e Mato Grosso, por Afrânio Raul Garcia Jr. (1983) na Zona

²⁰ Para entender mais da presença da religião nos bairros rurais, consultar *Os parceiros do Rio Bonito* de Antonio Candido (1982) e *O Campesinato brasileiro* de Maria Isaura Pereira de Queiroz, mais precisamente os capítulos 4 e 9, respectivamente, *O catolicismo rústico no Brasil e Os Penitentes*.

²¹ O mutirão é um dos momentos da vida caipira em que se manifesta a sua musicalidade, que virá formar a música caipira, estilizada e reproduzida em discos no final dos anos 1920.

canavieira de Pernambuco e no trabalho de Ellen Woortmann (1995) em Lagoa da Mata em Sergipe e na colônia Dois Irmãos no Rio Grande do Sul.

Percebemos neste tópico uma série de transformações que se iniciam no século XIX: o fim do Pacto colonial em 1808, a emergência do café, a Lei de Terras e o fim do tráfico negreiro em 1850 e a abolição da escravatura em 1888. Já no intervalo que vai de 1850 até a primeira metade do século XX, ocorre a consolidação e decomposição do complexo cafeeiro, a ampliação do mercado interno, da especialização e divisão do trabalho, além da industrialização e integração do mercado nacional. Ao mesmo tempo, os camponeses sobrevivem à margem do complexo rural e cafeeiro, com sua atividade centrada em uma agricultura de tipo familiar e orientada para o próprio sustento. Vejamos no próximo item como parte desses elementos convergem no sentido de fornecer as bases para o processo de modernização agrícola que ocorreu na segunda metade do século XX e a posição do camponês frente a essas transformações.

3.3 Modernização conservadora

O que é possível enxergar no horizonte do caipira? Essa é uma das perguntas que aparecem como pano de fundo em *Os parceiros do rio bonito*, cuja resposta é categórica: “a cultura do caipira, como a do primitivo, não foi feita para o progresso: a sua mudança é o seu fim” (CANDIDO, 1982, p. 82). Essa mesma perspectiva aparece no trabalho de Maria Isaura Pereira de Queiroz que afirmava que o campesinato brasileiro se encontrava “em vias de desaparecimento” (QUEIROZ, 1973, p.29). Confrontando essas interpretações, Wanderley (2013) aponta uma continuidade do camponês frente às mudanças pela qual o mundo rural passou, uma continuidade, porém, carregada de rupturas. Mas que mudança é essa, que atija sob as visões de Candido (1982) e Queiroz (1973) a imagem apocalíptica do fim do campesinato e impõe, na perspectiva de Wanderley (2013), uma continuidade eivada de descontinuidades?

As primeiras anotações de campo de Antonio Candido datam da década de 1940, e foram ampliadas, anos depois, para fins de conclusão do seu trabalho, na primeira metade da década de 1950. As mudanças eram sensíveis: a autossuficiência econômica gozada pelos caipiras, presente nas suas primeiras impressões, tinha perecido frente a uma dependência cada vez maior desses grupos de utensílios produzidos e comercializados em feiras. O mutirão também tinha sofrido alterações consideráveis ocorrendo com menos frequência e com menor quantidade de pessoas, à essas mudanças se somavam a necessidade que os caipiras passaram a ter das feiras onde vendiam seus produtos agrícolas, monetizando, assim, as suas trocas, meio

pelo qual conseguiam adquirir as ferramentas e utensílios manufaturados. Desse modo, é possível aferir que a mudança advém da introdução, cada vez mais intensa, da economia capitalista no meio rural o que provoca uma passagem dos camponeses enquanto sujeitos com uma posição relativamente autônoma, para a de precários produtores e consumidores (QUEIROZ, 1973).

Essas transformações que se operam no seio do campesinato estão intimamente ligadas às mudanças que o Brasil passava enquanto nação, após o colapso do complexo cafeeiro e a revelação de um país ávido pelo alcance de um novo patamar no capitalismo mundial, que se abria como oportunidade histórica após a crise de 1929. A passagem do modelo agroexportador ao de substituição de importações que forçou a industrialização do Brasil, encontrava correspondência em um país que superava, naquela época, sua composição geográfica fragmentada a partir da integração por meio de uma infraestrutura de transportes que conectou o país do Sul ao Norte, permitindo uma evolução da logística e o deslocamento das mercadorias (GARCIA JR., 2003).

Embora tenham ocorrido transformações importantes com a aceleração da industrialização, expansão do mercado interno e desenvolvimento de redes de transportes, a base técnica de produção da agropecuária ainda se encontrava desatualizada. Angela Kageyama e Graziano da Silva (1998) apontam como o uso de tratores entre os anos de 1940 e 1950 era irrisório, não ultrapassando 9 mil unidades em todo território brasileiro, panorama que se altera radicalmente no intervalo subsequente, entre 1950 e 1960, quando o número de tratores alcança a marca de aproximadamente 61 mil unidades. Já o trabalho, ainda se encontrava, nesse cenário, majoritariamente, baseado em formas camponesas como a utilização da mão-de-obra familiar.

A base técnica de produção da agricultura só irá se transformar de forma decisiva no pós-guerra. Os primeiros indícios das transformações que viriam, ocorrem quando a questão do aumento da produtividade da agricultura, a partir da introdução de técnicas de cultivo modernas, passa a ser uma preocupação durante o segundo mandato de Getúlio Vargas (1951-1954), que tenta substituir as importações de insumos fertilizadores sob o intento de construir uma indústria nacional de fertilizantes e máquinas agrícolas.

Embora a estratégia de Vargas não tenha dado certo, uma vez que as importações de insumos mantiveram-se em nível elevado, este objetivo permanece como uma pauta do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) que estabelece nos seus Planos de Metas o aumento da produção de fertilizantes em solo nacional, objetivo que é alcançado pela então gestão (KAGEYAMA; GRAZIANO DA SILVA, 1998). Vemos, portanto, que as bases da modernização agrícola, que deslancharam principalmente a partir dos meados da década de

1960, começaram a ser lançadas tendo no Estado o seu principal artífice, relação que se mostrou inalterável nos anos que se seguiram.

A modernização do Brasil e em particular do campo, surgia como elemento central do debate político, ao mesmo tempo que se intensificavam os conflitos no campo entre os latifundiários e as ligas camponesas, defensoras da reforma agrária. A defesa da modernização aparecia, nessa época, sustentada tanto pela esquerda, quanto pela direita. A ideia da modernização da esquerda passava pela discussão da questão agrária e buscava apoiar os camponeses, vistos como revolucionários e anti-latifundistas. Já à direita, a pauta da modernização significava uma forte aderência às teses desenvolvimentistas que implicavam na urbanização do país e em certa medida, na mudança de hábitos da população brasileira (CÂMARA, 2006).

Os esforços estatais, principalmente a partir do governo de Juscelino Kubitschek, dirigiam-se à industrialização e à modernização do país como um todo, o que fascinava a sociedade brasileira que estava crente da chegada do país à “modernidade” (CARDOSO DE MELLO; NOVAIS, 2009). A ideologia do desenvolvimentismo amalgamou-se à certeza do “progresso” que se apresentava como “inscrito” no futuro brasileiro. No campo das artes, por exemplo, emergia uma série de movimentos estéticos influenciados pela afirmação de uma “ideia de modernidade”, dos quais podemos citar a arquitetura, que tem na construção de Brasília o símbolo mais expressivo, enquanto um modelo de cidade moderna, como também, a bossa-nova, que surge entre as décadas de 1950 e 1960, expressando elementos estéticos radicalmente distintos das produções musicais anteriores; como o canto e a estrutura sonora marcada por uma espécie de contenção e sofisticação²² (CARDOSO DE MELLO; NOVAIS, 2009).

Nesse mesmo país que se reconhecia enquanto “moderno”, havia uma série de caipiras, camponeses e “matutos” que apareciam aos olhos citadinos como uma herança do passado, um obstáculo ao novo patamar que o Brasil alcançava (CARDOSO DE MELLO; NOVAIS, 2009).

²² Vale apontar que esta visão do “moderno” enquanto algo distante do rural e eminentemente citadino é uma perspectiva defasada do fenômeno. A Bossa Nova, símbolo do Brasil moderno nos anos 1960, por exemplo, tem a origem da sua forma musical (que se constitui enquanto seu marco estético) ainda em Juazeiro, no interior da Bahia, local onde João Gilberto nasceu. Esse exemplo, nos leva a discutir e pôr em dúvida essa noção estratificada do “moderno” e do “tradicional”, ao menos no que se refere às expressões artísticas, uma vez que sabemos que, mesmo um local com um incipiente grau de modernização, pode produzir formas estéticas consideradas “modernas”, com temáticas e influências urbanas. Isso é particularmente possível na medida em que o rádio (durante as primeiras décadas do século XX) ou a TV e Internet (pensamos aqui, mais propriamente nas últimas décadas do século XX e século XXI) possibilitou, o contato dos indivíduos com diversas culturas, formas de expressão e percepções de mundo, influenciando desse modo diversas sociedades em sua volta (CANCLINI, 2005).

O descompasso entre a “modernidade” citadina e o “atraso” caipira, consistiu em um problema que deveria ser resolvido pelo país que queria conquistar o horizonte.

A deposição do governo de João Goulart (1962-1964) e a tomada do poder pelos militares em 1964 impulsionou esse processo modernizador que buscava resolver o “atraso” brasileiro. Não à toa, os movimentos camponeses que tinham se consolidado a partir da segunda metade do século XX, foram freados e duramente reprimidos pela ditadura militar. O debate que fora conduzido até aquela época, girava em torno de questões como a reforma agrária, as relações de produção no campo e concentração fundiária, porém, após o golpe militar, verifica-se um deslocamento paulatino das discussões políticas e acadêmicas acerca do meio rural, com a questão agrícola passando a ser discutida em detrimento da agrária²³. Nesse período as teses modernizantes de Delfim Neto (que recusava a existência de uma “questão agrária” no Brasil) ganham novo fôlego, principalmente quando este se torna Ministro da Fazenda durante a ditadura militar (DELGADO, 2001).

Sob esse contexto, em que a esquerda e os movimentos camponeses se viram derrotados e perseguidos, a ideia de uma modernização que alterasse a situação agrária brasileira se esvaiu, ao passo que foi posta em marcha uma intensa modernização agrícola transformando dramaticamente o meio rural brasileiro, marcando o ano de 1964 como uma inflexão que propôs mudanças profundas, não apenas na política brasileira, mas também no desenvolvimento econômico do país (CARDOSO DE MELLO; NOVAIS, 2009).

Assistiu-se, no período posterior ao golpe militar, a uma rápida modernização da agricultura impulsionada pelo Estado através do estímulo ao crédito agrícola e o pacote tecnológico da *Revolução Verde* (DELGADO, 2012). O acesso ao crédito subsidiado possibilitou a aquisição de insumos, maquinários, tecnologia e assistência técnica à grande propriedade rural que passou a dar saltos produtivos²⁴, não apenas através da ampliação quantitativa dos produção agrícola, como também, qualitativa, ao produzir as chamadas culturas modernas (soja, laranja, cana de açúcar etc.) que se encontram vinculadas à agroindústria e cujo fim é a exportação (MARTINE, 1991; KAGEYAMA; GRAZIANO DA SILVA, 1983).

Além desses aspectos, foi desempenhado na agricultura o que Martine (1991) chama de *caifificação*, ou seja, a estruturação do complexo agroindustrial (CAI) (KAGEYAMA;

²³ Isto não significa, que no período anterior ao golpe, as discussões relativas às questões agrícolas não tinham lugar, mas que estas eram discutidas, frequentemente tendo em vista, também, a questão agrária. O que se processou no período pós-64, é um descarte dos problemas agrários e uma supervalorização dos problemas circunscritos à questão agrícola.

²⁴ Sabe-se que o crédito agrícola foi distribuído de forma desigual, uma vez que se priorizou as grandes propriedades em detrimento das pequenas, o que aprofundou a desigualdade no campo brasileiro.

GRAZIANO DA SILVA, 1998) que consistiu na integração da produção agrícola a um parque industrial, de modo que a própria agricultura se industrializava. Nesse novo cenário, a agricultura passa a se encontrar profundamente articulada com a indústria de insumos (fertilizantes, sementes melhoradas, defensivos), de maquinários agrícola (tratores, colheitadeiras) e com a indústria processadora de produtos naturais (PALMEIRA, 1989) fazendo parte de um elo em cadeia em que a economia agrícola deixava de ser fechada em si mesma.

Vale a pena ressaltar que o complexo agroindustrial não é definido pelos autores apenas a partir do uso de insumos e maquinários agrícolas modernos, até porque, isso já acontecia, embora timidamente, no complexo cafeeiro, quando, pois, até 1960, grande parte dos insumos utilizados no campo eram importados (DELGADO, 2002). Tendo isso em vista, os CAI'S configuram-se através da estruturação e internalização da produção dos insumos e maquinários agrícolas possibilitando à agricultura uma superação dos limites que outrora lhe foram colocados pelo exterior e uma total imbricação ao processo industrial (KAGEYAMA; GRAZIANO DA SILVA, 1998).

Já as questões referentes à situação agrária, que foram apagadas do debate político e científico, malgrado a sua brutal persistência na realidade concreta, corriam ao lado da modernização agrícola e foram, inclusive, impulsionadas pelo processo modernizador. Segundo Graziano da Silva (1982), as transformações que ocorreram, via modernização, se deram centralmente nas bases técnicas de produção, provocando uma manutenção dos problemas herdados da formação agrária do país, como a concentração fundiária e o controle da força de trabalho rural fundado no domínio pessoal. A persistência e intensificação desses elementos de desigualdade no campo, são algumas das razões pela qual diversos pesquisadores, consideram essa modernização, como conservadora, sob esse prisma, as mudanças posta em curso se deu “sob a liderança e levando muito em conta os interesses dos proprietários agrários” (DOMINGUES, 2002 p. 461).

Em princípio, é importante destacar que a modernização agrícola aprofundou as desigualdades regionais, pois não ocorreu em todo o território brasileiro. Os mecanismos de impulso modernizantes, efetivaram-se centralmente nas regiões do Sul e Sudeste, expandindo-se ao Centro-Oeste apenas na década de 1980, enquanto regiões como o Nordeste e Norte encontravam-se à deriva, com propriedades fundiárias que se tornavam obsoletas frente ao novo padrão agrícola (DELGADO, 2012).

O crédito subsidiado, estratégia central do Estado para estimular a modernização agrícola, foi um dos fatores que contribuíram para um maior desequilíbrio no panorama rural.

De acordo com George Martine (1991) ao ser distribuído de forma desigual, priorizando os latifundiários, ocorreu uma modernização das grandes propriedades que alcançaram um intenso volume produtivo, ao mesmo tempo em que as pequenas propriedades, baseadas na mão-de-obra familiar e técnica agrícola rudimentar, viram-se asfixiadas, ao não conseguirem alcançar o nível de eficiência que os grandes proprietários obtinham.

Verificou-se também, na década de 1970, um aumento da concentração fundiária no Brasil aprofundando o padrão herdado do período colonial e do latifúndio escravista. As pequenas propriedades que sobreviviam à duras penas, teve sua participação na área total de terras utilizadas, reduzida, ao mesmo tempo em que as grandes propriedades ampliaram o seu percentual de apropriação. Ao lado da intensificação de uma estrutura agrária excludente, ocorreu, de acordo com Kageyama e Graziano da Silva (1983), uma queda na taxa de emprego no meio rural nas décadas de 1970 e 1980 ao mesmo tempo em que houve uma proliferação do emprego temporário. Fenômenos estes que se encontram vinculados, pois, o alto grau de mecanização e especialização que a agricultura alcançou nesse período, significou um descarte de parte da força de trabalho fixa, necessitando, mais intensivamente, de uma quantidade maior de trabalhadores apenas nas épocas de colheita.

Essa situação desigual impulsionou uma vertiginosa expulsão dos trabalhadores e trabalhadoras do meio rural, que se destinaram cada vez mais às fronteiras agrícolas, em busca de uma realocação em novas terras, muitas delas, menos férteis. Esse cenário entrou em um derradeiro colapso quando essas fronteiras passaram a se fechar. Ou seja, a existência de “terras livres”²⁵ tornou-se cada vez menos frequente, quando a maioria dos territórios já se encontrava ocupado, em síntese, a aquisição da terra através da ocupação deixava de ser uma alternativa, restando para as famílias migrantes, apenas a opção da compra (GRAZIANO DA SILVA, 1980; 1982.). Fechando-se a fronteira, o caminho dessa massa de famílias, foi rumo à cidade, que se vê, na década de 1980, frente a uma explosão demográfica (SANTOS, 2003; GARCIA JR. 2003).

Ocorria, naquela época, uma transformação sem precedentes, a população rural que na década de 1940 representava a maior parte da população brasileira, sofreu uma drástica redução em 1980, quando, aproximadamente 70% do contingente populacional brasileiro passou a viver

²⁵ O termo “terra livre” aparece entre aspas nesse trabalho, porque sabemos e é importante pontuar que a expansão da fronteira agrícola, ao pôr em marcha seus processos de colonização, ocupou essas terras, muitas vezes, por meio da violência, assassinatos e expulsão de sociedades nativas que ali existiam, de modo que é correto afirmar, que elas não se encontravam “livres” mas, apenas, foram consideradas assim pelas instituições de fomento à modernização agrícola.

nos polos urbanos (GARCIA JR., 2003). Inúmeras famílias arriscavam-se naquela que aparecia, aos seus olhos, como a única aventura possível: a vida cidadina.

A “modernidade prometida” pela cidade, que já se configurava como o centro político, econômico e cultural do país, dilacerava-se em meio a pauperização a qual os migrantes passaram a se encontrar no meio urbano. Os “caipiras” de outrora, passavam a ser os trabalhadores assalariados ou informais, precarizados da cidade. Os trabalhos com menor remuneração e menor exigência de qualificação eram guardados para esses migrantes, os homens tornavam-se pedreiros, porteiros e vigias e as mulheres empregadas domésticas, caixas e manicures (CARDOSO DE MELLO; NOVAIS, 2009). Havia os que permaneciam ligados ao trabalho rural, porém, agora, sob a miserável condição de bóias-frias, morando nas periferias urbanas e se deslocando, cotidianamente, ao meio rural para trabalhar (SANTOS, 2003).

É evidente, que uma transformação dessa magnitude na vida desses indivíduos impacta naquela sociabilidade camponesa notada por autores como Antonio Candido (1982) e Maria Isaura Pereira de Queiroz (1973). Uma vez perdida a base que possibilitava a reprodução dessas formas sociais, ocorre um “reajustamento” do indivíduo com o novo meio, com o qual tem de lidar. A partir disso, acreditamos ser possível intuir uma transformação da sociabilidade rural desses indivíduos que se viram impedidos de dar continuidade a sua forma de vida, frente ao processo de modernização.

Sendo o trabalho familiar uma característica fundamental do campesinato, podemos compreender, seguindo as indicações de Woortmann (1995), que as relações de parentescos que mantêm os indivíduos em torno da instituição familiar, também o são, advindo, a partir dessa organização social, estruturas que influenciam os relacionamentos amorosos, isso porque, integram-se a uma estratégia maior de reprodução da propriedade e do campesinato. Tendo isso em vista, podemos compreender que a concentração fundiária e a expulsão dos camponeses a partir do século XX, desarticulou uma forma de reprodução social anteriormente existente, possibilitando o surgimento, não apenas de novas organizações familiares, como também, de novas formas de relações amorosas, uma vez que, o “amor” tem também sua historicidade e formas sociais de vivência²⁶.

²⁶ A obra de Del Priore (2006) é particularmente esclarecedora sobre esse aspecto, a autora aponta como a experiência do amor no Brasil, foi transformada ao longo dos séculos, passando de um “amor domesticado” bastante influenciado pela ética católica até alcançar o amor individualista no século XX. Em sua obra é possível identificar como diversos elementos contextuais aparecem enquanto elementos que influenciam, quando não, coagem, os relacionamentos amorosos e os casamentos, desde a religião, até o trabalho, a classe, a urbanização, a família e a comunidade. Dessa pista teórica, apontamos essas transformações da organização familiar e dos relacionamentos como uma consequência do processo de modernização.

Perspectiva parecida é trabalhada por Domingues (2002), uma vez que, para o autor, a modernização conservadora promovida pelos militares acabou produzindo condições de vida e subjetividades modernas. Características presentes na vida rural, como a dominação pessoal parecia frente a emergência de um indivíduo que não aceitava mais essa situação de subordinação. A modernização do campo e o deslocamento involuntário para as cidades, promoveram, portanto, uma transformação não apenas nos elementos objetivos, mas também nos subjetivos. O processo de expulsão e migração, como aponta Garcia Jr. (2003), reverberou na vida de muitos desses sujeitos enquanto um processo de “perda” e “decadência” o que levou muitos, inclusive, a elaborar uma representação idealizada de um passado que não mais existia.

Esses itinerários, no entanto, não podem ser interpretados, como bem afirma Garcia Jr. (2003), como inexoráveis. Os caminhos encontrados pelos “expulsos da terra” foram diversos, não podendo ser reduzidos a uma única rota. Embora a forma de vida camponesa tenha entrado em declínio, verifica-se, a partir dos trabalhos de Martine (1991) e Wanderley (2013) que isso não significou sua desapareção. George Martine, destaca, por exemplo, como na década de 1980, os camponeses ainda mantinham uma importância econômica basilar no país como um todo, o autor argumenta que, mesmo com uma quantidade de terra ínfima à sua disposição, o campesinato era responsável por uma parte considerável da produção agrícola do país, sobretudo aquela destinada à alimentação. Já Wanderley (2013), em texto mais recente, vê na agricultura familiar, uma continuidade do camponês que se modernizou, sem, contudo, perder elementos que lhe são essenciais, como a mão-de-obra familiar.

O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) surgido na década de 1980, talvez seja o símbolo mais expressivo dessa persistência camponesa. Ao reafirmar a continuidade da questão agrária, esse movimento encontrou um país fragmentado e desigual por trás do manto moderno que lhe foi conferido. De certo modo, o MST expressa essa situação contraditória de um processo de expulsão dos trabalhadores rurais da terra e profunda concentração fundiária e, ao mesmo tempo, a persistência do campesinato, que luta por uma reforma agrária e reivindica o acesso à terra.

Não foi apenas sobre o trabalhador rural que se abateu, na década de 1980, uma situação de desilusão, esse clima, era de certo modo, nacional (CARDOSO DE MELLO; NOVAIS, 2009). O nacional-desenvolvimentismo da década de 1950 que fora apropriado pelos governos militares havia se “tornado uma ideia vazia, ou melhor, uma ideia para a qual não havia dinheiro” (SCHWARZ, 1999, p.158), incorrendo, de uma vez por todas, na sua desagregação. Nesta década, as consequências da crise que se seguia, após a euforia do milagre econômico, fazia-se sentir com mais precisão, compondo um “fim de século” – para se utilizar do termo de

Roberto Schwarz – que se encontrava delineado pelas marcas das promessas não cumpridas e das esperanças que se revelaram inalcançáveis. Viu-se um país desiludido, o que explica, em alguma medida, a sua aposta, nos anos subsequentes, na opção neoliberal que prometia o exorcismo dos seus demônios e o afago das suas angústias sociais. No entanto, essa década também concentrou rupturas importantes no panorama político do Brasil e significou, ainda, a elaboração de novas estratégias econômicas no que tange ao desenvolvimento da agricultura, posta em curso a partir da década de 1960.

O endividamento contraído pelo governo militar, que viabilizou, em grande parte, os saltos econômicos que se viram a partir da década de 1960, bateu à porta do Palácio do Planalto ainda na década de 1970, quando a crise do petróleo afetou a economia mundial. O Brasil, naquela conjuntura, viu-se frente a uma redução dos preços dos seus produtos de exportação no mercado internacional e, conseqüentemente, incapaz de sanar a dívida que o assombrava. No âmbito agrário, isso significou, entre 1980 e 1985, uma redução pela metade do crédito agrícola subsidiado (MARTINE, 1991).

A produtividade agrícola, não pareceu, contudo, sofrer maiores danos, uma vez que se conseguiu manter o seu nível elevado com uma menor quantidade de recursos. George Martine (1991) explica que isso se deu na medida em que passou a ocorrer uma maior seletividade dos beneficiários do crédito rural, ou seja, na medida em que houve uma redução do financiamento, o subsídio estatal tornou-se ainda mais concentrado e desigual. Outro fator importante, que explica a manutenção da produtividade agrícola, relacionou-se com a desvalorização cambial da moeda brasileira, implicando em maior volume de mercadorias exportadas pela burguesia agrária, conferindo a esse setor, uma relativa estabilidade quando comparada aos demais setores da economia brasileira (MARTINE, 1991).

No plano político, o Brasil vivia o esgotamento da ditadura militar, as ruas, tomadas pela população que exigia o direito ao voto e à democracia, provocaram o processo de transição do país rumo à redemocratização na segunda metade da década de 1980. Após duas décadas sob governos militares, o Brasil se encontrava sob a gestão de um Presidente civil e no final da década de 1980, discutindo a nova constituição do Brasil e os políticos que comporiam os cargos dos poderes executivos e legislativos do país.

Já, em um plano ideológico, percebia-se a consolidação do discurso da modernização agrícola – apesar do fracasso do desenvolvimentismo – no qual o “novo”, o “empresarial” e o “grande” era enaltecido na mesma medida em que se depreciava o “pequeno” sob o símbolo de “atrasado” e “improdutivo”. Esses discursos se consolidaram principalmente após a relativa estabilidade da produção agrícola na primeira metade da década de 1980 e seu surpreendente

desempenho a partir das “supersafras” na segunda metade (MARTINE, 1991). Essas narrativas, no entanto, ocultavam e dissimulavam uma série de elementos que devem ser levados em conta na análise acerca do alto rendimento dos CAI’s, tal como o seu alto grau de dependência que mantiveram do Estado, que articulou e proporcionou, historicamente, o acesso à crédito, tecnologia e infraestruturas necessárias à sua consolidação enquanto modelo agrícola (MARTINE, 1991). Vemos, portanto, que essa ideologia do moderno, impulsionada a partir do governo de Juscelino Kubitscheck sob a pauta desenvolvimentista, metamorfoseia-se no escopo agrário, mesmo em uma época de descarte da pauta desenvolvimentista. Visto isso, contraditoriamente, a agricultura, outrora encarada como fator do atraso brasileiro (GRAZIANO DA SILVA, 1980) aparece, cada vez mais, como a grande vocação nacional.

3.4 O agronegócio enquanto modelo agrícola

Havia, na década de 1980, um lapso que combinou desilusão e esperança, a crise econômica e o esgotamento do regime ditatorial, deixou claro como a aventura desenvolvimentista iniciada ainda na década de 1950 assentava-se sob uma fantasia que escondia por detrás um aprofundamento do grau de dependência do Brasil. Por outro lado, o retorno aos direitos democráticos e a reabertura política fortaleceu a crença em um país melhor. Sob esse aspecto, a figura da esperança sob a corda bamba, em um equilíbrio sinuoso – como fora expressada na canção de Aldir Blanc e João Bosco do final da década de 1970 – comporta bem a situação emocional de um país, desiludido, que teimava em sonhar.

Esse sonho tomou forma, no âmbito político, a partir do nome de Tancredo Neves que assumiu a presidência em 1985 e a partir da constituição de 1988 que elevaria à letra da lei diversas pautas progressistas, como a vinculação do direito à propriedade fundiária a uma função social. Como sabemos, Tancredo Neves não conseguiu assumir o cargo após uma morte repentina, sendo substituído por José Sarney, visto com grande desconfiança pela população, que desacreditava na possibilidade de grandes transformações a partir de um Presidente tão tradicional no cenário político (ANDERSON, 2020). A fim de expurgar as incertezas da sociedade, Sarney montou uma equipe com perfil mais progressista que a de Tancredo Neves chegando até mesmo a acenar, de modo mais efetivo, para a reforma agrária, pauta que ele recua, frente às pressões patronais (BRUNO; CARVALHO, 2009).

Ao entrar em sua fase democrática, o Brasil deparava-se com circunstâncias globais dramáticas, afora a crise econômica já citada, ocorria em todo o mundo uma reorganização da divisão internacional do trabalho com a emergência do neoliberalismo que se impunha aos

países, seja através da sua força política e diplomática, ou pela sua força econômica e militar. Aos países latino-americanos, cabia nessa nova organização produtiva a exportação de produtos primários, o que aconteceu no Brasil, principalmente a partir dos governos de Fernando Collor de Mello (1990-1992) e Fernando Henrique Cardoso (1995-2003) (GODEIRO; SOARES, 2016).

No final da década de 1980 – quando ocorreu a primeira eleição direta pós-ditadura – a tensão social era enorme e a recessão econômica era profunda, nesse cenário, “o caçador de marajás” apareceu como o favorito dos meios de comunicação. Sua plataforma política, baseada em um discurso neoliberal de redução do controle estatal e empoderamento da liberdade e iniciativa individual, foi aceita pela maioria da população que o elegeu Presidente da República. O novo Presidente, cuja crença nacional foi depositada, revelou-se um embuste, vindo a sofrer *impeachment* em 1992 após o aumento da inflação e o confisco das contas bancárias dos cidadãos brasileiros. Além desses fatores, a revelação de seu envolvimento em casos graves de corrupção, aprofundou a crise política e o descontentamento com o governo eleito, que viria a ser substituído por Itamar Franco (ANDERSON, 2020).

Ao chegar ao poder, Itamar Franco lançou mão de uma série de estratégias que tinha como meta recuperar o Brasil do caos econômico em que se encontrava. À frente do Ministério da Fazenda do governo de Itamar, estava Fernando Henrique Cardoso, futuro Presidente do país, que, soletrando a cartilha neoliberal, propôs um ajuste fiscal, lento e gradual nos gastos públicos a fim de estabilizar a economia brasileira. Pelas margens, no entanto, já crescia a popularidade de Luís Inácio Lula da Silva e do Partido dos Trabalhadores, que tinha enfrentado Collor nas eleições de 1989 e que viria enfrentar FHC no pleito eleitoral de 1994.

A vitória de Fernando Henrique Cardoso se deu, tanto às custas do sucesso do Plano Real quanto pela rejeição da burguesia e dos setores da imprensa que investiu em uma cruzada contra a candidatura de Lula na qual enxergavam uma radicalidade esquerdista. Essa combinação de fatores conduziu FHC ao Palácio do Planalto, onde o então Presidente colocaria em curso o seu *neoliberalismo light* que implicou na abertura da economia brasileira ao capital internacional, à privatização de estatais e no fluxo de importações como meio de segurar a inflação do país. Essas medidas levaram a enormes consequências como um desemprego em massa, aumento da dívida pública e a queda do poder de compra do salário-mínimo (ANDERSON, 2020).

A política econômica neoliberal de Fernando Henrique Cardoso implicou em diversos impasses para a situação agrária do Brasil. Ao fragilizar o Estado, o então Presidente aprofundou a política já iniciada no governo Collor de desmonte das instituições estatais que

geriram a modernização conservadora (DELGADO, 2012). No entanto, em virtude do aprofundamento da crise cambial que o governo enfrentava, verifica-se um retorno ao padrão desenvolvimentista da agricultura no seu segundo mandato (1999-2003), quando o presidente apostou no aumento da produtividade e da exportação agrícola como uma saída para a crise que o governo enfrentava. Para isso, ocorrem investimentos do Estado no âmbito da infraestrutura (construindo rodovias para a circulação de mercadorias), no desenvolvimento de pesquisas (através da Embrapa em sincronia com as multinacionais do agronegócio), na reativação do crédito rural, dentre outras medidas. Nesse novo contexto socioeconômico, ocorre uma reestruturação da articulação pública e privada na política agrária, proporcionando uma ampliação da acumulação de capital nos setores agroindustriais (DELGADO, 2012).

Além dessa esfera particularmente voltada à grande propriedade, vale apontar que durante o governo de FHC ocorreu uma política agrária que ampliou o processo de redistribuição de terras no país, quando comparada com os governos anteriores (ANDERSON, 2020). Houve também, uma política de financiamento para a agricultura familiar através do PRONAF, essas ações, no entanto, se mostraram reduzidas quando comparadas à sua atuação junto aos grandes proprietários, que possibilitou o desenvolvimento das agroindústrias ao patamar em que se encontra hoje. Foi, portanto, no contexto de aprofundamento do neoliberalismo no Brasil que o agronegócio lançou suas bases e se desenvolveu, irrompendo em sua forma madura no limiar do século XXI.

O retorno do Estado, como elemento central de articulação da estrutura agrária brasileira, ainda no governo de FHC, foi fundamental para ajudar na consolidação desse atual modelo agrícola, que incorporou e aprofundou, em dimensões globais, as características dos complexos agroindustriais, promovendo uma vinculação entre grandes proprietários brasileiros, corporações transnacionais e o capitalismo financeiro (GODINHO; SOARES, 2016). O moderno agronegócio, consiste, portanto, em um modelo de produção e exportação de *commodities* que articula diversas cadeias produtivas – desde as pesquisas e produção de insumos até a circulação e seu financiamento – em nível internacional, utilizando-se de um alto grau tecnológico, ampla divisão social do trabalho e homogeneização do itinerário técnico para sua produção (BUHLER; GUIBERT; DESJARDINS, 2016).

Nesse novo cenário de intensificação das redes produtivas e alto nível tecnológico, verifica-se o surgimento de um campo de disputa cujos jogadores são as grandes corporações – detentoras das condições financeiras e políticas – que disputam entre si pela conquista do mercado. Frente a isso, é possível verificar a emergência de diversas empresas – em sua maioria, multinacionais – que se inserem em uma corrida pelo domínio de todas as etapas necessárias

para a produção ou circulação de determinada mercadoria, efetuando o que os especialistas nomeiam como uma “integração vertical”. Desse modo, empresas ligadas à exportação de grãos em solo nacional, como a Bunge, Cargill e Louis Dreyfus e frigoríficos exportadores, muitos deles brasileiros com atuação mundial, tal como a JBS, Marfrig e BRF, passam a constituir nas primeiras décadas deste século, o pilar da produção rural exportadora do país (COY; TÖPFER; ZIRKL, 2020).

A construção da hegemonia do agronegócio, não pode ser reduzida – sob pena de um decalque do seu discurso ideológico – a uma mera vitória de um modelo de modernização agrícola mais eficiente, sob outro menos eficiente. Ressaltamos que, além do poderio de sua organização produtiva, há, conjuntamente, uma atuação dos grandes proprietários no âmbito estatal. Conforme mostra Regina Bruno (2009), a relação da burguesia agrária com o Estado brasileiro é antiga e de poucas desavenças, as que surgiram, como em 1964, com João Goulart, foram rapidamente superadas com a instauração da ditadura militar. Vacilando entre a adesão da máxima liberal do *laissez faire* e a tutela estatal, as classes dominantes do campo brasileiro revelam, ao fundo, a hipocrisia neoliberal do Estado mínimo, que sempre esconde sob o outro lado da face a marca da ação do Estado como garantidor, não apenas das regras do jogo econômico, mas também, do controle social e dos investimentos arriscados que os empresários hesitam assumir.

Desse modo, se olharmos de perto a constituição da Câmara de Deputados do Congresso Nacional, é possível perceber a crescente influência em torno de uma bancada organizada e integrada, composta por um conjunto de parlamentares que agem garantindo o atraso agrário e as benesses estatais às grandes corporações. Este trabalho foi feito por Bruno (2009) que observou a composição da legislatura de 2007-2011 constatando a grande influência do agronegócio, compondo uma das maiores bancadas daquela legislatura e inserindo-se nas mais diversas frentes parlamentares (sejam estas ligadas a assuntos agrícolas, ou não) realizando conchavos e articulações a fim de conseguir apoio às suas pautas corporativas.

As discussões que se seguiram até aqui, já demonstraram, em certa medida, como as transformações processadas no meio rural impactam, não apenas o campo brasileiro, mas também a cidade. Milton Santos (2005), já observava como o crescimento da pobreza – cujo *locus* se encontrava na cidade – guardava uma íntima relação com a modernização do campo brasileiro e a expulsão dos trabalhadores rurais que passavam a se destinar para o meio urbano.

O geógrafo baiano, também notava uma obsolescência da dualidade fundada em um Brasil urbano e rural, quando, a partir do terceiro terço do século XX, fazia mais sentido, para o autor, falar em um Brasil urbano (que inclui áreas agrícolas) e um Brasil agrícola (que inclui

áreas urbanas). Embora sua perspectiva possa ser objeto de debate, principalmente a partir dos estudos sobre ruralidades e urbanidades no Brasil, Milton Santos (2005) consegue captar ainda no final do século XX, um novo padrão geográfico que se conformava, no qual uma produção fundada na agricultura e na pecuária, engendra, no seu interior, centros urbanos, como vemos acontecer nas regiões do agronegócio, no século atual. Tendo em vista esse debate, faz-se importante, nesse ponto, elencar alguns elementos que coadunam com a hipótese da formação de um novo espaço geográfico, vinculado ao atual modelo agrícola.

Além da transformação direta dos locais produtivos através de monoculturas como a soja e o milho e o desenvolvimento da malha rodoviária do país, verifica-se o surgimento, nos centros produtivos do agronegócio, de cidades de pequenos e médios portes que funcionam como o local de comando e administração da produção agrícola. É nessas cidades que se encontram os agro-fornecedores, as oficinas mecânicas, as redes de hotéis e os escritórios de assessoria agrônômica (BUHLER; GUIBERT; REQUIER-DESJARDINS, 2016; GABRIG, 2016; CASTILLO, R. et al., 2016). Vale apontar, que essas *cidades do agronegócio*²⁷, não exercem apenas a função de ser o espaço das instâncias decisivas da operação agrícola, mas constituem-se também, enquanto o símbolo da “modernidade”, “riqueza” e “sucesso” proporcionado pelo modelo agrícola empresarial. Contudo, esses atributos, se encontram apenas circunstancialmente presentes nessas regiões, não sendo, portanto, representativos de todo o espaço impactado pelo agronegócio. Na verdade, se levado a uma análise rigorosa é possível verificar o quanto a modernização posta em curso pelo agronegócio seguiu os passos da modernização conservadora do século XX intensificando diversos dos problemas herdados do passado, vejamos alguns deles:

O nível de tecnificação alcançado pelo moderno agronegócio, superou em muito aquele da modernização conservadora, aprofundando o nível de desemprego rural. Vale ressaltar, no entanto, que houve uma criação de empregos indiretos, seja nas indústrias processadoras ou nas profissões especializadas como as de tratoristas, agrônomos, veterinários, operadores de colheitadeira etc., contudo, percebe-se um desequilíbrio no grau de desemprego advindo desse modelo agrícola e a sua capacidade de realocar a maioria desses indivíduos nas novas vagas que surgem (COY; TÖPFER; ZIRKL, 2020).

Paralelamente ao desemprego rural, verificou-se, também, um aumento da concentração fundiária em decorrência da falta de incentivos e financiamentos governamentais para a

²⁷ Os municípios de Luís Eduardo Magalhães na Bahia e Sinop no Mato Grosso, são dois exemplos clássicos de cidades do agronegócio, formadas e impulsionadas no processo de modernização agrícola, para saber mais sobre esses casos consultar os trabalhos de Clóvis Caribé Santos (2007) e Martin Coy, Tobias Töpfer, Frank Zirkl (2016).

pequena produção, que se encontra asfixiada em um contexto de grande competitividade e alta complexificação produtiva (BUHLER; GUIBERT; REQUIER-DESJARDINS, 2016). Junto ao aumento da concentração de terras, decorre a expulsão desses trabalhadores rurais em direção às cidades e metrópoles.

Podemos perceber, que as consequências do agronegócio são diversas e em variados âmbitos, desde o que tange à questão da segurança alimentar – uma vez que é a agricultura familiar que produz a maior quantidade de alimentos que abastece o mercado interno – até questões ambientais, já que o uso mercadológico intensivo da terra, leva a monoculturas cada vez mais agressivas que se mantêm a partir do uso de agrotóxicos e fertilizantes, diminuindo a biodiversidade dos locais nos quais seu modelo é implantado (GOMEZ; BARREIRA, 2015).

Em vista de tantos problemas decorrentes da forma da produção agrícola atual, é normal que se indague quais os artifícios e estratégias que possibilitam ao agronegócio sua continuidade no espaço e tempo. Acerca dessa questão, o trabalho de Ana Manuela Chã (2018) é pioneiro e esclarecedor. A discussão proposta pela autora busca compor uma lacuna nas discussões acerca do agronegócio que é a análise acerca das suas estratégias junto à indústria cultural para projetar uma imagem positiva de si, perante a sociedade.

Agro: a riqueza do Brasil. Esse slogan, simples e direto, nos transporta diretamente a uma voz e imagens conhecidas. Veiculada cotidianamente para as famílias brasileiras que assistem a televisão, entre uma piscadela e outra, aparecendo nos intervalos das novelas e jornais, esta publicidade comunica a toda sociedade o quanto o agro não é apenas “tech” e “pop”, mas, principalmente, “tudo”. Por trás de palavras que nos levam a visualizar o quanto o agronegócio é “moderno”, se esconde a revitalização do mito brasileiro da sua “vocação rural”, que transforma parte da tragédia brasileira – o dramático grau de primarização da economia – em uma glória a ser salvaguardada. Essa publicidade, criada pela Globo em 2016, a alçou à uma das principais difusoras do agronegócio no país e expõe uma atuação, que, quando vista de perto, é muito mais profunda do que uma mera peça publicitária, revelando uma intensa atividade do setor agropecuário no âmbito das artes e culturas.

Baseando-se em diversos documentos do setor, como relatórios de representações patronais, resumos e discussões de fóruns do agronegócio, Ana Manuela Chã (2018) demonstra como é um desejo dos representantes do setor agrícola afastar a imagem negativa de “atrasado”, “conservador” ou “insustentável”, que paira sob esses empreendimentos. O *marketing* e a publicidade, aparecem a partir daí como peça fundamental para a construção das suas hegemonias. Verifica-se, desse modo, uma promoção de uma imagem harmonizada do campo, sem conflitos e com uma invisibilização dos sujeitos em lutas. Nos jornais isso aparece, segundo

Chã (2018), quando se busca, nas matérias sobre o agronegócio, ressaltar nas suas entrevistas, características mais familiares, a geração de emprego ou culturas menos danosas ao ambiente, como o cacau, levando a crer que esses elementos são representativos de todo o modelo agrícola.

Outra estratégia das empresas é o seu patrocínio à realização de eventos culturais que levam os nomes da corporação no seu título, gerando publicidade e aceitação popular como o *Museu Itinerante Monsanto* e o *Prêmio Syngenta de Música Instrumental de Viola*. Muitos desses eventos, ocorrem em regiões no qual essas empresas irão se territorializar, de modo que funcionam como um apaziguador das possíveis desconfiças da comunidade em questão. No âmbito da educação, verifica-se, também, atuação direta desse setor, que produz livros didáticos cujo destino é a escola, tendo como fim, projetar no âmbito educacional uma discussão acerca do agronegócio a partir de uma perspectiva acrtica (CHÃ, 2018).

Outro importante espaço de atuação do agronegócio são as festas, feiras, rodeios e exposições que se multiplicam em diversas cidades por todo o país, constituindo-se enquanto espaços de celebração do atual modelo agrícola. Embora tenham diferenças entre si, a maioria desses eventos elabora uma plataforma cultural que atrai uma grande quantidade de pessoas que se dirige aos *shows* de duplas sertanejas famosas, e por consequência, entram em contato com as novidades tecnológicas da área e as novas máquinas que compõem esse setor.

É visível, na discussão de Ana Manuela Chã, que a atuação do agronegócio insere-se nessas esferas simbólicas e discursivas, tentando disseminar a imagem de um negócio “moderno” e de “sucesso”, algo que já era percebido por Martine (1991) ao apontar quão ideológica eram as afirmações de “eficiência” e “modernidade” do padrão agrícola daquela época. Essa mesma análise é, também, sustentada por Bruno (2019) que através de entrevistas, verifica como os representantes desse setor buscam legitimar suas práticas a partir da construção da noção do agronegócio como sinônimo de “união”, “sucesso” e “riqueza”. Para a autora, os representantes do atual modelo agrícola, buscam apresentá-lo como a expressão do modelo mais “atualizado” de desenvolvimento rural, atento e solícito aos interesses da sociedade, buscando marcar “um novo tempo” agrícola, que nas palavras de Chã “busca cada vez mais ganhar a cara da modernidade e não mais da ‘bota suja’ dos velhos latifundiários” (CHÃ, 2018, p.69), embora boa parte das questões agrárias do passado, como vimos até aqui, permaneçam, inclusive intensificadas, na situação agrária do presente.

O discurso do sucesso e do moderno, sustentado pelo agronegócio, coincidiu com o início dos anos 2000 no Brasil, que após um começo melancólico da gestão petista, acelerou em 2004, registrando crescimento econômico e recuperação das exportações do país. Ao ocupar

o seu primeiro mandato enquanto Presidente da República (2002-2007), Luís Inácio Lula da Silva tinha pela frente a recuperação de um país que se encontrava em uma difícil situação econômica. A vitória de Lula naquele momento, representava fios de esperança para uma parcela da sociedade e desconforto e desconfiança para uma outra fração, que enxergava em Lula, na campanha de 2002, o candidato com pautas radicais da década de 1990. Esse problema foi ideologicamente resolvido com a famosa *Carta aos brasileiros* e a composição de um ministério da fazenda lotado de economistas ortodoxos, garantindo, no âmbito econômico, a sequência da política neoliberal.

Apesar do seu início tortuoso, a situação externa mostrou-se favorável aos países latino-americanos a partir da crescente demanda chinesa por *commodities* (minérios, petróleo e produtos agrícolas) que aumentou o preço dessas matérias primas e impulsionou as economias desses países. Essa situação foi bem aproveitada por Lula que conseguindo aumentar o montante dos impostos arrecadados pôs em curso as melhorias sociais pela qual até hoje sua gestão é lembrada (CARVALHO, 2018). Verificou-se a criação de programas sociais como o Fome Zero e Bolsa Família, esse último, garantiu às famílias em condição de pobreza o acesso à uma fonte de renda regular, que, embora pequena, representou uma importante mudança nas condições sociais (ANDERSON, 2020).

Durante os dois mandatos do governo Lula (2002-2011) foi possível observar algumas mudanças sociais no país. Nesse período do “milagrinho brasileiro”, como nomeia Laura Carvalho (2018), ocorreu uma queda da desigualdade salarial com aumento real do salário-mínimo. Além das políticas sociais, observou-se, também, uma ampliação considerável das universidades pelo Brasil, possibilitando um maior acesso ao ensino superior no país, além de uma ampliação da oferta de crédito para a população brasileira, que passou a conseguir consumir produtos e serviços anteriormente reservados apenas à classe média e alta²⁸.

A primeira década do século XXI inaugurou um Brasil no qual o sonho de uma melhora de vida, parecia, aos olhos dos brasileiros, se tornar uma realidade a qual poderiam se entregar plenamente, a vitória de Dilma no pleito de 2010, representou esse aceno nacional à

²⁸Faz-se necessário pontuar, contudo, que a expansão das universidades no Brasil, se deu em total consonância com a consolidação do neoliberalismo, uma vez que este processo foi estabelecido a partir da privatização do ensino superior sob dois âmbitos principais. No caso das universidades públicas isso se deu a partir da inserção de empresas privadas que passaram a financiar pesquisas voltadas para o mercado, tendo em vista o estabelecimento do sistema de patentes, transferindo o conhecimento formulado no espaço público para as empresas privadas. O outro âmbito privatista se dá na realocação do financiamento público para instituições de ensino superior privadas, que detinham em 2010 (no final do segundo governo do Presidente Lula) 74,2% das matrículas em curso superior no Brasil. Essa transferência de recursos se deu principalmente a partir de programas como FIES e Proni (MANCEBO; VALE; MARTINS, 2015). De modo semelhante, cabe apontarmos que o acesso ao crédito possibilitou o acesso ao consumo de produtos, o que é tão importante quanto necessário, mas não significou, a longo prazo, uma mudança estrutural na vida dos indivíduos que compõem as classes baixas do país.

continuidade do projeto iniciado no governo Lula. A sociedade brasileira, herdeira das diversas frustrações acumuladas no passado, se encontrava embalada por uma visão na qual o futuro, parecia pertencer ao Brasil, que se preparava, inclusive, para sediar a Copa do Mundo em 2014 e as Olimpíadas em 2016, marcando, de uma vez por todas, através desses eventos mundiais, a sua época de bonanças. Porém, sabemos, ensaiou-se uma inversão do ditado bíblico, e depois, veio a tempestade. Os progressos sociais e o aumento do poder de compra do brasileiro estavam assentados sobre as bases frouxas e circunstanciais do *boom das commodities*, que viria a ser impactada pela crise de 2008. Ao mesmo tempo, a economia brasileira, escorada na exportação de matérias primas, indicava também a necessidade de diversificação produtiva e industrial, uma vez que o estímulo ao agronegócio aprofundou o grau de reprimarização de sua economia.

O governo de Dilma sofreu os percalços econômicos do fim do *milagrinho* e da crise de 2008 – que impactou, mais seriamente o Brasil, na sua gestão –, somada a uma crise política de proporções gigantescas que se iniciou com as mobilizações contra o aumento da passagem em 2013 e se generalizaram como insatisfação contra o governo. A crise econômica que se iniciava, foi combatida com um aprofundamento da política econômica neoliberal do governo petista através de medidas de ajuste fiscal perpetrado em 2015, já as manifestações, após serem reprimidas em um primeiro momento obteve sua resposta final no ano de 2016 quando foi sancionada pelo Governo Federal a “Lei Antiterrorismo”, denunciada por diversas entidades e movimentos sociais pela sua incompletude e fácil assimilação para o uso de repreensão de protestos populares²⁹.

Com as manifestações de 2013, iniciou-se uma ruptura do pacto construído pelo governo petista com os segmentos da sociedade. Embora as manifestações tivessem, inicialmente um caráter difuso, composta por diversos segmentos da sociedade e espectros políticos distintos, era possível perceber um descontentamento dos manifestantes em relação, não apenas ao serviço de transporte público, mas a outros elementos essenciais à sociedade como a educação, saúde e segurança. Essas pautas foram logo aproveitadas pela burguesia e pelos setores da imprensa que ajudaram a transformar o caráter disperso das manifestações de 2013, em algo dirigido centralmente ao Governo Federal. Dessas manifestações surgiram, cada vez mais uma

²⁹ O MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra), a CSP-Conlutas (Central Sindical e Popular Conlutas), o MAB (Movimento dos Atingidos por Barragens), são algumas das entidades e movimentos que se manifestaram, à época, contrária a lei em questão.

perseguição aos símbolos e movimentos de esquerda, na mesma medida em que movimentos sociais de direita emergiam e passavam a dirigir parte dos setores inseridos nos protestos³⁰.

Apesar do descontentamento latente na sociedade brasileira, Dilma conseguiu vencer as eleições de 2014 conquistando o seu segundo mandato, essa eleição no entanto, já trazia as marcas do enfraquecimento e desconfiança dos brasileiros frente ao projeto petista ao vencer o candidato Aécio Neves por apenas 51,64%. Afora a instabilidade política e o desrespeito aos ritos democráticos por parte dos seus opositores, Dilma teve de continuar enfrentando no seu segundo mandato a crise econômica. As armas escolhidas se mostraram ineficazes, a política econômica foi definida pelos setores industriais e as pautas sociais foram alçadas ao segundo plano, o ajuste fiscal aplicado pela então Presidenta, não apenas aprofundou a desigualdade no país e como intensificou a crise econômica (CARVALHO, 2018).

O golpe de Estado, orquestrado pela burguesia e pelos poderes legislativo e judiciário na Presidenta Dilma Roussef, que tinha seguido, até então, a agenda neoliberal – desferindo diversos golpes sob as conquistas sociais que o Brasil tinha alcançado – representou, não uma súbita traição da burguesia contra sua própria classe, mas um direcionamento mais inequívoco rumo a políticas neoliberais precarizantes e anti-democráticas, como é possível perceber nas gestões de Michel Temer (2016-2018) e na atual de Jair Bolsonaro (2018-presente).

Diferente da imagem de outrora, principalmente a partir de 2013 e dos anos que se seguiram, o passado parecia pertencer ao Brasil. É sob esses impulsos de ilusão e desilusão, de um país fundado em uma economia primária e com feridas sociais tão profundas, que parte de suas expressões artísticas e culturais se nutrem, sendo compreendidas enquanto objetivação das visões e expectativas concentradas de cada época. Contendo, portanto, anseios de classes e grupos sociais, que vivenciam a realidade, a recriam, descrevem e fantasiam sobre ela.

³⁰ Destacamos aqui o MBL (Movimento Brasil Livre), movimento de direita com pautas neoliberais e conservadoras que se originou em 2013 e exerceu bastante influência na política nacional nos anos que se seguiram.

4. PEQUENA HISTÓRIA DA MÚSICA SERTANEJA

A história da música sertaneja mescla-se, em grande medida, por um lado, com a história do desenvolvimento dos meios de comunicação e da indústria cultural no país e, por outro lado, com o processo de modernização agrícola do século XX e XXI discutido no capítulo anterior. Da sua investigação, uma certeza nos salta aos olhos e orienta, enquanto princípio, nossa investigação: a diversidade expressiva é uma marca deste gênero, de modo que qualquer tentativa de encerrá-lo em um conjunto formal e conteudístico fortemente delimitado, redundaria em fracasso.

Embora seja difícil apontar a data de surgimento de um gênero musical tão longo como a música sertaneja, há um relativo consenso na literatura especializada, que remonta sua origem ao ano simbólico de 1929. Isto se deve em razão de ter sido este o ano em que foi prensado, pela primeira vez, discos contendo exemplares musicais do interior paulista como *modas de viola e cururus*, além de anedotas caipiras, por artistas oriundos do meio rural.

A importância deste trabalho, só se tornou realmente evidente tempos depois, quando a música sertaneja se constitui no imaginário brasileiro e desponta enquanto um dos gêneros fundamentais da produção musical nacional. Neste capítulo, buscamos apresentar, de forma sucinta, a história da música sertaneja, descrevendo um panorama que compreende desde o seu surgimento na década de 1920 até a sua posição e situação social no início dos anos 2000.

Assim, subdividimos esta seção tendo como norte os quatro subgêneros que compuseram este gênero musical, a saber: a música caipira, a música sertaneja, o sertanejo romântico e o sertanejo universitário. Esta divisão em subgêneros, contudo, não significa, de nossa parte, uma tentativa de encaixá-los dentro de uma concepção evolucionista. Entendemos que os artistas vinculados a cada um dos momentos que iremos discutir neste capítulo coexistiram no tempo e no espaço, trocando informações e influências e, inclusive, participando, ao mesmo tempo, de mais de uma dessas fases. Em síntese, apenas buscamos traçar uma espécie de periodização que possibilite uma compreensão mais ampla da música sertaneja e sua correspondência com os contextos sócio-históricos.

4.1 A música caipira: campo e cidade em 78 RPM

Se tivéssemos que definir o estado característico da música caipira, este seria, sem dúvida, São Paulo, mais especificamente, o interior paulista. Desse espaço social e geográfico essa música nascente viria colher as suas principais influências e os seus primeiros artistas. Um deles foi, certamente, Cornélio Pires, ativista cultural e jornalista, natural de Tietê, interior de

São Paulo. A partir dele a música sertaneja adentrou o universo dos discos, quando, por iniciativa individual, pautou um projeto discográfico de tal magnitude. Seu percurso, porém, não foi fácil, ao dirigir-se à representantes da *Chantecler* no Brasil, recebeu respostas negativas em relação ao investimento da empresa, o que não o fez recuar, tirando do próprio bolso o montante necessário para a prensagem dos primeiros cinco mil exemplares de discos de música caipira (TINHORÃO, 1986).

Esta não foi a primeira das atuações de Cornélio Pires neste sentido, anteriormente ele polemizou ao contestar as ideias de Monteiro Lobato — que tinha uma visão estritamente negativa do sujeito rural — em *Conversas ao pé do fogo*, livro seu, lançado em 1921 (ALONSO, 2015). Assim como em 1910, quando levou caipiras para se apresentarem em uma exposição que ele organizou no Colégio Mackenzie ou em 1928, que com o apoio da dupla Caçula & Mariano conseguiu dar um exemplo para o público citadino do que era uma música caipira (TINHORÃO, 1986).

Estas atividades demonstravam, de certo modo, a existência de um público urbano que tinha curiosidade acerca das manifestações culturais existentes no interior do país. O que explica, conforme indica Tinhorão (1986), a existência de, não apenas, as apresentações feitas por Cornélio Pires, mas outras, cujo surgimento já data dos meados para o final do século XIX e que tinham personagens rurais como objeto de representação. Evidencia-se, assim, as peças *O juiz de paz da roça* (1838) e *Uma Família roceira* (1840), ambas de Martins Pena e pinturas de Almeida Júnior como *Caipira picando fumo* (1893), além, é claro, da produção de Monteiro Lobato, da qual se destaca o conto *Urupês* (1918), de onde brota o clássico e controverso personagem, *Jeca Tatu*.

Na esfera musical também já vinham ocorrendo produções que tinham o espaço e os personagens rurais como mote, são exemplos disso as interpretações de Eduardo das Neves e Bahiano, pela Casa Edison, de *Dois caboclos paulistas* em 1910 e *Cateretê paulista*, em 1916, mesmo ano da gravação instrumental *Cateretê caipira* pelo Grupo dos Bohêmios (TINHORÃO, 1986). Igualmente, Gustavo Alonso (2015) traz à luz que, no ano de 1913, Bahiano interpretou o “samba sertanejo” *A viola está magoada* e até mesmo Noel Rosa, no final dos anos 1920, compôs canções com temáticas rurais como *Mardade da cabocla* e *Festa no céu*.

Todavia, conforme argumenta Tinhorão (1986), essas canções apresentavam ainda de forma muito embrionária, a perspectiva urbana sob o rural. Não é de se espantar, portanto, que o empreendimento inovador de Cornélio Pires tivesse uma real possibilidade de dar certo, visto que, este já organizava apresentações presenciais de teor semelhante, das quais conseguia-se

público volumoso. E foi isto que aconteceu, o sucesso de vendas dos seus discos mostrou ao incipiente mercado fonográfico brasileiro, uma lacuna a ser disputada³¹. Não tardou até a RCA Victor, introduzir-se neste mercado criando o seu *cast* de músicos caipiras, que recebeu o nome de *Turma Caipira Victor*, em oposição à *Turma Caipira Cornélio Pires*. Dessa disputa mercadológica, a *música sertaneja* começou a ganhar os seus primeiros traços estéticos, através da sua primeira ramificação, a *música caipira*. Disso também, surgiram os primeiros artistas que marcaram o gênero, como Mandi & Sorocabinha e Olegário & Lourenço.

Porém, a aceitação desta vertente musical que passou a se produzir no meio urbano enquanto representante da música caipira, não é um consenso dentre os autores que se debruçaram acerca do tema. Assim, alguns dos seus objetantes, baseiam-se no argumento de que a música caipira é aquela que é parte integrante da cultura caipira³², originada em contexto rural e marcada por práticas sociais como o mutirão e as comemorações religiosas. É esta, por exemplo, a noção sustentada por José de Souza Martins (1975;1990) para quem este tipo de música só pode ser compreendido tendo em vista o conjunto de fenômenos do qual ela faz parte. Tendo como ponto de partida este pressuposto, Martins (1975) é taxativo ao afirmar a diferença da música caipira para a música sertaneja. O seu argumento central gira mais em torno da análise de situações em que se inserem estes tipos de música do que da sua forma expressiva.

Influenciado pelo trabalho de Candido (1982), Martins (1975) conclui que a vida do caipira toma a forma de uma rotina ritualizada, cujos ciclos da natureza e as celebrações do catolicismo constituem-se enquanto elementos referenciais. Assim, comemorações religiosas como a *Folia do Divino*, a *Festa dos Santos Reis* ou a *Dança do São Gonçalo*, mantêm um papel central na configuração da sociabilidade caipira. É também em momentos como estes que cantadores e violeiros cantam, conforme dita a liturgia. Outro espaço tradicionalmente estabelecido em que a música caipira aparecia era o trabalho, como por exemplo, no mutirão, no qual, após a atividade concluída, o beneficiado dava comida e festa, regada à viola:

É comum o caipira entrar pela madrugada dançando suas modas e presenciando disputas onde na verdade não há vencedor nem vencido. O clima de competição é falso e todos sabem. O que interessa naquele instante é a música e a brincadeira. Tudo isso, no entanto, faz parte da sua cultura musical e das suas formas de lazer. (CALDAS, 1987, p. 17)

Nesse sentido, o que distingue a música caipira da sertaneja, para José de Souza Martins, é o seu uso, o “fato de que ela se caracteriza estritamente por seu valor de utilidade, enquanto

³¹ Nesse sentido, a apresentação de canções e músicas feita efetivamente por artistas provenientes do campo, viria a ter lugar apenas com o empreendimento de Cornélio Pires em 1929.

³² Empregamos este termo nos remetendo à discussão elaborada por Antonio Candido (1982), que mobilizou conceitos como os de *mínimo vital* e *sociedade rústica* para explicar o modo de vida e a base social de parte das comunidades rurais paulistas.

meio necessário para efetivação de certas relações sociais essenciais ao ciclo do cotidiano do caipira” (MARTINS, 1975, p. 112). Disto compreende-se, que a música caipira só tem sentido no conjunto maior das atividades nutridas no ou entre bairros rurais caipiras. Assim, para o referido autor, enquanto a música sertaneja pode ser caracterizada por estar condicionada pela lógica da mercadoria e pelo seu descolamento da celebração do ciclo da natureza ou das atividades de labor, a música caipira “está geralmente associada a algum ritual religioso ou profano, e tem, portanto, um certo caráter institucional” (MARTINS, 1990, p. 13-14).

Sob outro enfoque, Tinhorão (1986), sustenta uma interpretação distinta acerca da música caipira e sua relação com a música sertaneja. Para o autor, essa segunda expressão musical só teria o seu surgimento a partir da introdução da RCA Victor nesse mercado que se abria, ao criar a *Turma Caipira Victor*, que demarcou a transição da música caipira paulista em música de “estilo sertanejo”. Já sobre as gravações feitas por Cornélio Pires, o autor ressalta que há nelas uma “conservação fiel do espírito” da música feita no interior paulista, podendo “ser consideradas realmente caipiras e folclóricas” (TINHORÃO, 1986, p. 191).

Contudo, conforme salienta Waldenyr Caldas (1987), a música que foi disponibilizada na série produzida por Cornélio Pires já apresentava mudanças abissais em relação àquelas encontradas nos bairros rurais. Uma vez que eram gravadas em discos não podiam ultrapassar mais do que 3 minutos, incorrendo em uma necessária compressão do tempo de duração da música que chegava a ultrapassar horas nas manifestações que lhe deram origem.

Já em relação a discussão feita por Martins (1975; 1990) defendemos que ela se sustenta, ao fundo, em um pensamento demasiadamente purista em relação ao que ele identifica enquanto “música caipira”, de modo que desata qualquer linha que pudesse ligar aquelas expressões notadas nas comunidades caipiras e a que se constituiu no universo fonográfico e radiofônico.

Além do mais, o próprio termo “música caipira” deve ser relativizado para se pensar as manifestações musicais nutridas no interior das sociedades caipiras. Na medida em que estas manifestações musicais não gozavam ainda de uma autonomia estética — como é ressaltado pelo próprio Martins (1975;1990) — sempre aparecendo vinculadas à fenômenos muito bem demarcados, como a *Festa de São Gonçalo*, podemos afirmar que o que se manifestava ali, enquanto uma expressão musical, era também, uma expressão muito bem demarcada no interior das atividades sociais.

A conceituação desses grupos enquanto caipira, como foi feito por Antonio Candido (1986), tem fundamento, enquanto uma denominação que caracteriza um tipo de vida específico. Porém, nos marcos das sociabilidades descritas, é incoerente atribuir às diversas manifestações musicais — que acontecem de forma imbricadas às comemorações religiosas e

atividades de labor muito bem definidas (*Folia de Reis, Festa do Divino* etc) — a denominação de “música caipira”. Na *Dança de São Gonçalo*, por exemplo, tem-se, geralmente, enquanto expressão musical, o *cururu*, que é uma expressão distinta da *catira* ou do *cateretê*³³. Nessas circunstâncias, a escolha do tipo de canto, das canções ou do ritmo empregado, surge, em grande parte de uma determinação litúrgica, de forma que uma variação musical como a inserção da *moda-de-violão* no lugar do *cururu*, numa cerimônia para São Gonçalo, viria desconjuntar a finalidade do acontecimento.

O que queremos propor é justamente uma revisão da discussão de José de Souza Martins, tendo como base a sua própria argumentação. Ao nosso ver, o termo “música caipira”, faz sentido quando nos dirigimos a música que surge a partir de 1929 enquanto uma designação genérica e comercial para diversas variações musicais que passam a coexistir no seu interior — como a *moda-de-violão* e a *catira* — e que era destinada à um público urbano, em sua maioria, leigo em relação à cultura rural e com enorme curiosidade — e exotismo — por essas expressões. O que não significa, evidentemente, romper o nexo que coexiste entre esta música comercial, produzida no meio urbano a partir da segunda década do século XX e as expressões musicais condensadas na cultura caipira. Vejamos, assim, de forma sucinta, a sua formação na cidade e as condições sociais que propiciaram o seu surgimento.

Paralelamente ao mercado de discos, que se estruturou lentamente no país nas primeiras décadas dos anos 1900, tinha-se por outro lado, o surgimento do rádio, que se mostrou, entre as décadas de 1930 e 1940, fundamental para a constituição de diversos gêneros da música brasileira, dentre os quais se destaca a música sertaneja. O rádio foi inaugurado nos Estados Unidos em 1920, divulgando na época o resultado das eleições americanas. No Brasil, uma experiência parecida viria a acontecer em 7 de setembro de 1922, quando se transmitiu um pronunciamento do então Presidente, Epitácio Pessoa, que ressoou para brasileiros do Rio de Janeiro através de alto-falantes (TINHORÃO, 2014).

A partir disso, o rádio desenvolveu-se de forma bastante amadora, com locutores escolhidos “em cima da hora” e reproduções de músicas tocadas por alunas de piano. Ainda no início da década de 1930, o rádio não conseguia estar completamente sincronizado com as últimas inovações musicais, restando-lhe reproduzir, sempre, algo, mais ou menos, já conhecido pela sociedade em geral. O rádio moderno, conforme discute Tinhorão (2014) surge, portanto, da constatação de um impasse entre a “preocupação cultural da radiodifusão” e o interesse de camadas da classe média urbana que via o rádio como uma forma de divertimento.

³³ É importante apontar que estas diferenciações são feitas pelos próprios partícipes destes fenômenos culturais, não sendo, portanto, atribuições vindas de fora.

Com a alteração legislativa que permitiu a publicidade de produtos comerciais através das emissoras de rádio, nos anos 1930, todo este panorama foi alterado, dando condições financeiras a estes empreendimentos que passaram a elaborar contratos de exclusividade com cantores e músicos (CABRAL, 1996). Em virtude disso, assim como as indústrias fonográficas, as emissoras de rádio passaram a compor o seu próprio conjunto de artistas. É nesse período que se têm o surgimento de artistas sertanejos importantes como Raul Torres e Alvarenga & Ranchinho, na década de 1930, e duplas como Tonico & Tinoco, que se consolidaram na década de 1940.

Assim, a música caipira formou-se, tendo como temática principal a vida do interiorano, as circunstâncias relacionadas à criação e venda de gado, bem como o trabalho na lavoura. Os instrumentos principais que ajudaram a dar forma à música deste período, foram, principalmente, a viola e violão (ROCHA, 2018). Canções com temáticas tristes, também passaram a se destacar neste subgênero tais como *Cabocla Tereza* e *Chico Mineiro*, ambas interpretadas por Tonico & Tinoco na década de 1940. Além disso, haviam as canções cuja temática era a vida do migrante na cidade e as aventuras decorrentes deste deslocamento, assunto que já aparece na *Moda do Bonde do Camarão* interpretado por Serrinha & Zé do Rancho e que integrou o primeiro disco organizado por Cornélio Pires, ainda em 1929, além de *Tristezas do Jeca*, composta por Angelino de Oliveira e que se tornou famosa a partir da interpretação de Tonico & Tinoco.

A música sertaneja, na sua expressão caipira, surge, portanto, na esteira do desenvolvimento dos meios de comunicação modernos, que formariam a indústria cultural brasileira. O rádio e o disco, tornaram-se, neste momento, espaços parceiros de disseminação do artista para um público anônimo³⁴. Assim, inserida nessas circunstâncias, a música sertaneja desenvolveu-se, desdobrando-se em novas ramificações e expressões estéticas.

4.2 Música sertaneja: tradição e rupturas em um Brasil em transformação

Até a década de 1940, a música sertaneja permaneceu em relativa estabilidade em relação à sua expressão estética, situação que se modificou nas décadas seguintes. A aceleração da urbanização dos anos 1950 e a modernização conservadora da década de 1960, impactou na vida e nas perspectivas de inúmeros brasileiros. O fenômeno estético não ficou alheio a esses impactos. Em relação a música sertaneja, os efeitos das transformações sociais desta época

³⁴ Além dessa esfera de circulação, é importante ressaltar a importância do circo, local no qual a grande maioria das duplas encontraram o primeiro espaço para suas apresentações artísticas.

tornam-se ainda mais sensíveis, uma vez que ela conseguiu concentrar no seu interior um conjunto de representações que se vincularam diretamente a novas circunstâncias de vida da população migrante.

As polêmicas em torno da definição de música caipira e música sertaneja não se limitaram ao debate acadêmico, em certa medida, esta foi uma discussão ensejada originalmente pelo próprio meio artístico. De acordo com Allan de Oliveira (2009), o termo “música sertaneja” era utilizado até o final da década de 1930 com uma relativa frequência, enquanto uma forma de classificação da música popular, referente a todo um conjunto de expressões musicais “regionais” que abarcavam desde cateretês até emboladas nordestinas.

Porém, a partir da década de 1940, ocorre o que Oliveira (2009) nomeia enquanto uma “divisão do interior brasileiro”, fenômeno do qual surge uma classificação “mais especializada”, é nesse contexto que o termo “música caipira” e “música sertaneja” se consagra para se referir ao cancionário do interior do Centro-Sul, enquanto as expressões musicais advindas do Nordeste passaram a ser classificadas enquanto “baião”, “xaxado”, “embolada” etc. Esta condição, de indistinção entre uma música sertaneja e caipira, perdura, segundo Alonso (2015) até os anos 1950, modificando-se a partir da década seguinte, mediante o aumento da influência da cultura externa sobre a nacional.

Com a popularização do rádio, a influência estrangeira sobre a música brasileira aumentou de forma considerável, em razão disso, diversos artistas e intelectuais buscaram se contrapor à inserção de sonoridades estrangeiras, baseados na defesa de uma suposta “tradição” e de um passado que deveria ser preservado. Frente a isso, as mudanças estéticas que os artistas operaram no interior da própria música, apareciam, aos olhos dos críticos, como uma desfiguração do gênero do qual faziam parte.

No caso da música sertaneja, a reação se inicia, principalmente, a partir da influência mexicana e paraguaia sobre as duplas brasileiras. Pedro Bento & Zé da Estrada passaram a se apresentar vestidos de *mariachis mexicanos* e tomaram o bolero como uma variação musical importante para a constituição da sua sonoridade. O sucesso *Boneca Cobiçada* de 1956 interpretado por Palmeira & Biá, constitui um importante exemplo dessa modificação.

No período de 1955 até a década de 1980, portanto, temos uma música sertaneja fortemente marcada pela influência de gêneros latino-americanos que têm, enquanto temática central das suas canções, as relações afetivas e amorosas. Ao mesmo tempo, a viola, um dos símbolos da musicalidade caipira, é deixada de lado, enquanto instrumentos como o acordeão passam a ganhar maior importância. Inezita Barroso, importante artista do segmento, foi uma das principais personagens a direcionar críticas a esses artistas, posição que fica evidente no

disco *Eu me agarro na viola* lançado em 1960, no qual já se buscava demarcar, no título, sua perspectiva de ativismo e defesa de uma “tradição caipira”.

Diante destas transformações estéticas pelas quais passaram a música sertaneja, a indistinção entre caipira e sertanejo, das décadas anteriores, tornou-se insustentável, assim, artistas que anteriormente aceitavam o rótulo de sertanejo, passaram a requerer o título de caipira com a finalidade de diferenciar-se dessas novas expressões (ALONSO, 2015). Nesse sentido, pode-se dizer que a separação e disputa no interior deste gênero é um resultado de tensões travadas, principalmente, na década de 1960, o que nos faz concordar com a perspectiva de Oliveira (2009) que enxerga a música caipira como um desenvolvimento do gênero sertanejo, e não algo que lhe é exterior.

Assim, propomos a periodização segundo a qual a música caipira aparece enquanto a primeira ramificação do gênero sertanejo, e a música sertaneja, enquanto sua segunda ramificação³⁵. Tomamos aqui as definições estabelecidas historicamente pelos agentes sociais, como ponto de partida para a nossa periodização, entretanto, isto não significa a aceitação integral dos elementos que os levaram a essas diferenciações. Desta maneira, utilizamo-nos, por exemplo, do termo “música caipira”, contudo, afastando-o das noções afirmativas de “tradição”, “autenticidade” ou “pureza”, sob o qual foi construído. Este mesmo tratamento foi aplicado às demais terminologias que utilizamos.

Essas transformações estéticas e as aberturas do gênero para novas influências musicais, ocorreu concomitantemente à intensificação do processo de urbanização a partir dos efeitos perpetrados pela modernização agrícola. Nesse sentido, as grandes parcelas de migrantes que saíam do espaço rural e adentravam a cidade e que tinham suas formas de vida radicalmente impactadas, obtiveram na música sertaneja um espaço artístico no qual seus problemas encontravam expressão poética, o que implicou em modificações estéticas. As novas condições

³⁵ Importante atentar aqui para a utilização do termo “música sertaneja” que tem, no nosso trabalho, dois significados, que, embora sejam semelhantes, apresentam distinções. Assim, esta terminologia pode aparecer das seguintes maneiras:

1. enquanto um *gênero musical* (algo amplo, que comporta ramificações no seu interior);
2. como a de um *subgênero* (uma ramificação do gênero sertanejo que surge a partir da década de 1955).

Compreendemos que esta polissemia em relação ao termo pode levar o leitor a confusão, mas preferimos manter as designações históricas pela qual cada período do gênero foi compreendido pelos seus próprios agentes sociais, tratando de entender as diferenciações que ocorreram no seu interior. Rocha (2019) propõe uma periodização semelhante a nossa, porém, define esta segunda fase sob a alcunha de “música sertaneja de influência paraguaia e mexicana”, o que, ao nosso ver, acaba definindo este subgênero a partir de uma “indefinição”, razão da nossa recusa em utilizá-lo. Assim, daqui em diante, sempre que estivermos discutindo, em um mesmo período ou parágrafo, a música sertaneja a partir das duas significações que adquire no nosso trabalho, buscaremos nomeá-la enquanto um *gênero* e um *subgênero* musical, a fim de tornar claro o significado que queremos empregar. Nas demais ocasiões, seu significado estará dado pelo contexto geral da discussão.

de vida dessa população migrante propiciaram o surgimento de novas temáticas, sobressaindo a vida na cidade e os dilemas amorosos.

É importante notar que a música sertaneja não se deixou influenciar apenas pelos gêneros latino-americanos. O surgimento, ainda no final da década de 1960, da dupla Léo Canhoto & Robertinho, trazia inovações que apresentavam uma estética na qual a influência do cinema *western*, da música *country* e do *rock*, apareciam como elementos centrais da sua expressão artística (CALDAS, 1979). Já Milionário & José Rico, com sua indumentária extravagante, rompia de uma vez por todas com o vestuário caipira, que buscava transparecer humildade e simplicidade. Nesse mesmo período, têm-se outros artistas que continuam flertando com temáticas caipiras, porém trazendo inovações no que tange a instrumentalização, como Sérgio Reis, que iniciou a carreira na Jovem Guarda e acabou fazendo sucesso no gênero sertanejo.

Diante do já mencionado, destacamos como este período foi marcado por uma enorme profusão de expressões no interior do gênero sertanejo em que cada artista trouxe variações inéditas para a composição da sua identidade e expressão musical, abrindo as portas para as transformações que viriam a se operar posteriormente, com o sertanejo romântico.

4.3 Sertanejo Romântico: a consolidação nacional de todo um gênero

A década de 1980 trouxe consigo a consolidação de tendências que despontavam no final da década de 1960 no interior do gênero sertanejo. As influências norte-americanas que já principiavam nos acordes de Léo Canhoto & Robertinho galgaram espaço até se efetivar enquanto um traço determinante do sertanejo romântico, terceiro período da música sertaneja.

Este foi um período de crise econômica no país, que impactou a indústria fonográfica, obrigando-a operar reformulações. Assim, a forma encontrada pelas gravadoras para otimizar seus investimentos, conforme comenta Eduardo Vicente e Leonardo de Marchi (2014), se deu através da aposta em nichos de mercados que acompanhavam de perto o desenvolvimento de um mercado consumidor do país, que ultrapassava a composição anterior condensada nas classes médias do eixo Rio-São Paulo. Assim, as periferias das capitais do Sudeste e as demais regiões brasileiras viam surgir novos grupos de consumidores das produções fonográficas.

A reorganização das gravadoras diante da crise econômica culminou no aparecimento de um espaço para o desenvolvimento de diversas expressões musicais como o subgênero romântico, cuja origem, conforme aponta Bruno Rocha (2019), se deu em meados da década de 1980. Foi nesse período que Chitãozinho & Xororó lançaram o disco *Meu disfarce* (1987), obra na qual influências musicais como o *rock*, *pop* e a música *country* tornam-se

predominantes. Antes disso, até mesmo os álbuns dessa dupla continuavam marcados pela musicalidade latina como a guarânia e a rancheira, ainda que já viessem apresentando variações no seu interior.

Assim, a presença da musicalidade norte-americana tornou-se predominante e característica desta ramificação. Influências perceptíveis nas obras de Chrystian & Ralf, Leandro & Leonardo e Zezé di Camargo & Luciano. Ademais, há uma modificação em relação à origem geográfica, Rocha (2019) aponta que, enquanto nas duas fases anteriores a maioria dos artistas vinham do estado de São Paulo, neste novo período, o estado de Goiás passa a frente legando mais artistas ao subgênero.

Uma das possíveis razões para esta alteração — que se intensifica no período posterior — pode ser encontrada na importância que ganha a região do Centro-Oeste a partir da modernização agrícola, que teve como efeito a expansão da fronteira agrícola, incorrendo, a partir da década de 1960 na migração de diversos camponeses — sendo a sua maioria do Sul do país — para esta região, em busca de oportunidade de trabalhos vinculados às atividades agrícolas.

Assim, estados como Mato Grosso do Sul, Goiás e Mato Grosso tornaram-se locais que sofreram modificações demográficas importantes e cujo espaço passou por um intenso processo de urbanização, além do agronegócio, que começou a ser gestado na década de 1990. Nesse sentido, estes estados de tradição rural, cujo laço de proximidade com a música sertaneja é histórico, tornaram-se espaços profícuos — a partir da ebulição social que neles se dava — para a emergência de experimentações musicais que se condensaram em torno do sertanejo romântico.

Nesse contexto, a figura do *cowboy* e a influência musical e iconográfica do *country* penetraram a estética desses artistas, que encontravam, por sua vez, um Brasil agrícola que forneceu espaços para o seu desenvolvimento, como as festas de rodeio³⁶. As canções continuaram versando sobre a temática amorosa, porém, acompanhadas da centralidade da guitarra e da expressão de um sujeito individual e solitário cujo destino não lhe é claro³⁷. Nessa fase, a imagem da estrada enquanto pano de fundo do trajeto do indivíduo torna-se frequente,

³⁶ Em entrevista à Marília Gabriela, Chitãozinho ressalta que a partir da década de 1980 o agronegócio passou a ajudá-los a partir do surgimento das exposições de gado, o que lhes abria espaço de atuação musical. A reconstituição de parte dessa entrevista pode ser achada em: ALONSO, 2015, p. 304.

³⁷ Essa análise acerca do sertanejo romântico já foi feita por mim e Antônio Câmara em uma outra ocasião, este trabalho pode ser encontrado em: CARVALHO, Caique. CÂMARA, Antônio da Silva. Modernização agrícola e música sertaneja. In. Convivência com o Semiárido: experiências, vivências e transformações. Org. Cruz, Danilo Uzêda... [et al], Salvador: Pinaúna Editora, 2022.

como é possível perceber no disco *Um sonhador* de 1998 de Leandro & Leonardo ou na canção *Cowboys do asfalto* de Chitãozinho & Xororó.

É neste período que a música sertaneja atinge sua nacionalização conseguindo furar bloqueios geográficos e sociais importantes, ao ponto de Fernando Collor de Mello, então Presidente da República, declarar ser um fã do gênero. A inserção de gravadoras multinacionais na produção de música sertaneja³⁸, como foi o caso da inédita contratação de Chitãozinho & Xororó pela Polygram em 1989, além da criação em 1991 do *Sabadão Sertanejo*, programa apresentado por Gugu Liberato em horário nobre³⁹, são, também, exemplos dessas alterações da posição da música sertaneja no mercado.

No mesmo período, Leandro & Leonardo faziam um sucesso estrondoso com *Entre tapas e beijo*, em 1989, e no ano seguinte com canções como *Talismã* e *Pense em mim*. Na sequência, em 1991, Zezé Di Camargo & Luciano, faziam sucesso com a canção *É o amor*. Porém, apesar do triunfo comercial dos sertanejos românticos na década de 1990, é importante situar que sua trajetória foi marcada, como demonstra Gustavo Alonso (2015), por intensas negociações no interior das indústrias fonográficas e meios de comunicação, além do enfrentamento de barreiras discriminatórias que foram estabelecidas historicamente em relação à música sertaneja.

Alguns dos entraves, impostos às duplas anteriores, começaram a ser desobstruídos pelos românticos, que alcançaram palcos cariocas importantes — e historicamente esquivos em relação aos sertanejos — como o Canecão. Chitãozinho & Xororó alcançou este espaço em maio de 1991, enquanto Leandro & Leonardo em outubro do mesmo ano. Tendo isto em vista, críticos como Ruy Castro e Tárík de Souza foram impetuosos em considerações na qual ressaltavam que espaços como o Canecão, não foram feitos para essas duplas:

Show ruim. Nasce o mauricinho brega. Instala-se o sertanejo novo rico. A República de Canapi ostenta, orgulhosa, o seu talismã. Leandro & Leonardo têm o físico e o papel para tanto, com seus currículos de ex-tomateiros que subiram a jato na vida, transformando-se em *self made boys* de uma era que a cultura não passa de uma fábrica de camisetas. O rolo compressor da unanimidade nacional — que já contemplou num passado remoto um certo Chico Buarque — confere-lhes carimbados quinze minutos de glória, embora o show do Canecão, que eles protagonizam, dure uma hora a mais, antes do bis compulsório. Mas não é fácil preencher todo esse tempo com um repertório tipo cobertor de pobre, que apela a Simon & Garfunkel (...) e a Lupicínio Rodrigues (...) a bordo de um instrumental de churrascaria, numa cervejaria que já recebeu acordes de Tom Jobim. (SOUZA, Tárík. Citado em: ALONSO, 2015, p. 309)

³⁸ Esta alteração se intensifica na década de 1990, quando as gravadoras passam a direcionar maiores investimentos aos gêneros ligados às classes baixas, daí ocorre a contratação de artistas sertanejos como Leandro & Leonardo e Zezé Di Camargo & Luciano (VICENTE; DE MARCHI, 2014).

³⁹ Antes do *Sabadão Sertanejo* já existiam programas como o *Especial sertanejo*, de 1983, transmitido pela TV Record e *Chitãozinho & Xororó especial* de 1986, da SBT.

Além do preconceito de classe evidente e o desconhecimento da música sertaneja, é possível notar por detrás da crítica de Tárík de Souza um verdadeiro temor encarnado nas suas palavras, que constata o sucesso da música sertaneja em um momento em que a chamada “MPB” não conseguia mais manter-se no nível de adesão social — e comercial — conquistado em décadas anteriores⁴⁰.

O sucesso romântico nesta época foi tamanho, que diversos artistas passaram a comercializar, não apenas o produto musical, mas linhas de vestuários que tinham a moda *country* como articulação central. Este elemento, mantinha relação com o vestuário das duplas românticas, composto por chapéus de *cowboys* e cintos com grandes fivelas ostentatórias, além das canções de rodeio como *Bailão de Peão* de Chitãozinho & Xororó e *Festa de Rodeio* de Leandro & Leonardo, que se disseminaram no repertório das duplas.

Em suma, é com o sertanejo romântico que a profusão de expressões estéticas iniciada com o subgênero da música sertaneja nos meados do século XX é canalizada, ganhando densidade e características delimitadas em um conjunto específico de artistas como Zezé di Camargo & Luciano, Leandro & Leonardo e Chitãozinho & Xororó. Deste período, sobressai-se uma expressão marcada pelo dilema amoroso, pela indefinibilidade dos caminhos disponíveis ao indivíduo de final de século e pela explosão do festejo de um Brasil agrícola através das canções de rodeio e da exploração da indumentária *country*, marcando, simbolicamente, o deslocamento da hegemonia produtiva agrícola do Brasil para o Centro-Oeste, que passava a despontar, econômica e politicamente como uma região de grande influência para a economia do país. Contudo, a partir da segunda metade da década de 1990, percebe-se um declínio da adesão do público à música sertaneja que só viria a dominar, novamente, as paradas de sucesso no século XXI.

5.4 Sertanejo Universitário: agronegócio e ensino superior

Apesar da sociedade brasileira ter entrado em contato com o sertanejo universitário, de forma mais precisa, apenas no final da primeira década dos anos 2000, podemos afirmar que este subgênero da música sertaneja nasceu lado a lado com o século XXI, e é filho direto do Brasil que buscava entender seu papel no mundo contemporâneo. Seu surgimento aconteceu

⁴⁰ Conforme ressalta Vicente e De Marchi, há na década de 1990 uma maior diversificação da indústria fonográfica em nichos, que impulsiona tanto o sertanejo, como também expressões musicais como o Axé e o Pagode, de modo que ocorre uma “uma renovação estética e social” (VICENTE; DE MARCHI, 2014, p. 20). Isto faz com que se altere a situação existente na década de 1970 em que a produção se encontrava vinculada, principalmente, à classe média, que tinha como principal correlato estético a MPB. Portanto, nesse período, ocorreu um arrefecimento do mercado da MPB enquanto outros gêneros conseguiram mais espaço.

como muitas das expressões musicais brasileiras, com transformações graduais e inovações das quais nem os seus precursores tinham a exata dimensão do que viria a se tornar.

É difícil apontar um ano específico para o nascimento do Sertanejo Universitário, uma vez que esta expressão musical é resultado de uma série de transformações estéticas e sociais que se operaram ainda no século XX. Além disso, os primeiros trabalhos dos artistas responsáveis pelo seu surgimento, constituem-se enquanto obras que têm uma forte marca de uma expressão em formação, guardando resquícios tanto das formas musicais anteriores, quanto da que se gestava ali no início do século XXI.

Levando isto em conta, podemos situar o surgimento do sertanejo universitário no início dos anos 2000, cujas referências discográficas são os álbuns *Acústico no Bar*, e *Ao vivo* lançados, respectivamente, em 2002 e 2005 por João Bosco & Vinícius e *Palavras de Amor* de 2005 por César Menotti & Fabiano. Essas obras trouxeram modificações estéticas importantes — algumas das quais discutiremos no próximo capítulo — de modo que podemos considerar estes três álbuns como marcos significativos para o desenvolvimento do estilo universitário, verificável nos anos posteriores.

Apesar do seu sucesso atual e respaldo perante os meios de comunicação, esta variante da música sertaneja nem sempre foi bem vista, seja pelos artistas, pela crítica musical ou pela mídia. Muito do que se acusava em relação a este estilo era sua suposta falta de originalidade. Alguns chegaram a argumentar que o termo “universitário” era uma mera marca construída pela indústria fonográfica a fim de impulsionar as vendas desses artistas. Zezé di Camargo, em 2009, atacou este estilo sertanejo afirmando ser uma “mentira marqueteira”, já a revista *Veja*, em 2012, chamou-o, pejorativamente, de “breganejo”. Por sua vez, José Rico alfinetou os artistas universitários em 2013, insinuando que tinham pouco conhecimento e “cultura” (ALONSO, 2015)⁴¹.

É evidente que a arte, transformada em mercadoria no capitalismo, está sujeita às imposições, coerções e influências que as indústrias de bens culturais exercem, tendo como fim o lucro. Assim, muitas vezes os termos que passam a nomear novas fases de um determinado gênero musical podem vir acompanhados de estratégias de mercado cujo fim é diferenciar uma mercadoria da outra, com a meta de incentivar o seu consumo. Esta é uma realidade a qual estão sujeitas todas as experiências artísticas que se encontram inseridas no capitalismo e que são impactadas pela indústria cultural.

⁴¹Para uma reconstituição histórica da forma que se deu a recepção do Sertanejo Universitário dentre os artistas e pela crítica musical indicamos a obra *Cowboys do Asfalto*, de Gustavo Alonso (2015). Principalmente o capítulo “Os netos de Francisco: o sertanejo universitário e o Brasil dos anos 2000”.

No entanto, cabe apontarmos, que, apesar da necessidade inerente ao capitalismo e as empresas de diferenciar uma marca da outra, há outros fatores que também podem explicar o surgimento destes termos. Uma dessas razões é o fato de que estas definições aparecem, também, como um meio de identificar transformações estéticas que ocorreram em determinado gênero. Os diversos tipos de samba (samba-chula, samba de roda, partido alto, samba de breque etc.), são um exemplo deste fenômeno. Tendo isto em mente, discutiremos o surgimento desta modalidade sertaneja, fazendo as mediações necessárias e buscando não incorrer nas alternativas fáceis, que levam muitas vezes a conclusões incompletas.

É importante observarmos que a transformação dos meios de produção agrícola, perpetrado pelo processo modernizador, significou uma alteração nas relações e funções do trabalho no campo. Uma vez que estas modificações encontraram-se paulatinamente balizadas pela intensificação da divisão do trabalho e pela incorporação de processos tecnológicos nos processos laborais do meio rural brasileiro, passou-se a requerer-se, cada vez mais, uma mão de obra especializada capaz de ocupar os postos de trabalho que surgiam. Em razão desta necessidade produtiva é possível observarmos a multiplicação de cursos de ensino superior relacionados às atividades agrícolas no país.

Conforme demonstra Capdeville (1991), o ensino superior vinculado às atividades agrícolas só começou a se desenvolver no Brasil, de forma considerável, a partir da década de 1960, uma vez que a modernização agrícola pretendida pela ditadura militar e o pacote da *Revolução verde* reclamavam a existência de trabalhadores habilitados para efetuar as funções necessárias para as novas cadeias produtivas. Entretanto, será apenas com o surgimento do agronegócio que este panorama sofrerá uma transformação profunda. Isso, na medida em que ocorre uma intensificação do processo de tecnificação e mecanização da atividade agropecuária a um nível jamais visto, acentuando a demanda do setor por novos tipos de profissionais especializados.

A consolidação do agronegócio coincide e se associa com a ampliação da oferta de ensino superior no país, principalmente durante o governo Lula. Os dados apontam um crescimento de matrículas, na ordem de 262,52%, entre os anos de 1995 e 2010 (MANCEBO; VALE; MARTINS, 2015). Entretanto, a ampliação dos cursos superiores no Brasil foi articulada tendo em vista “o atendimento das mudanças contemporâneas ocorridas na produção e valoração do capital, a reestruturação produtiva” (MANCEBO; VALE; MARTINS, 2015, p. 35) cuja sistematização se iniciou a partir da década de 1980, o que significa que estes foram fortemente pautados pelo interesse privado. Assim, a maioria dos cursos que surgiram foram os de maior apelo mercantil e oferecidos nas regiões de maior desenvolvimento econômico.

Este debate é significativo para o presente trabalho, porque possibilita compreendermos as possíveis gênesis sócio-históricas do gênero sertanejo que estamos estudando. Assim, ao tentarmos entender as razões da alcunha de universitário das novas duplas que surgiram nos anos 2000, nota-se que uma das explicações reside no fato de sua plateia ser constituída por um público que cursava o ensino superior (ANTUNES, 2012; ALONSO, 2015; SILVA, 2018; ROCHA, 2019). Ocorre, portanto, que o sertanejo universitário só surge, na medida em que se constitui no país um público universitário⁴². Isto pode ser notado a partir do fato de que foi justamente tocando em barzinhos frequentados por estudantes de ensino superior, em Campo Grande (MS) que a dupla João Bosco & Vinícius iniciou a carreira e construiu a sua expressão musical (ROCHA, 2019). Depoimento semelhante colhemos com a dupla César Menotti & Fabiano que ressalta a importância decisiva do público universitário, para quem tocava nos bares e festas noturnas em Belo Horizonte (MG)⁴³.

É desta relação surgida no início do século XXI entre jovens artistas e um alunado universitário — que se dirigiam, com a finalidade de estudo, para capitais de estados como Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso — que se origina esta modalidade da música sertaneja. Porém, convém ressaltar que o espaço acadêmico não era frequentado apenas pelo público dessa nova música, mas também, pelos próprios artistas, ao menos os que compuseram a primeira geração, responsável pelas delimitações iniciais e fundamentos dos primeiros marcos formais e contedísticos deste estilo, como João Neto & Frederico e Maria Cecília & Rodolfo.

Dessa reconstituição do advento da denominação “universitário”, podemos estimar a origem sócio-histórica deste subgênero no interior de uma geração de jovens influenciados e movidos pela ideia de cursar o ensino superior e se inserir em um mercado de trabalho cujos postos estariam disponíveis, principalmente a partir da demanda do agronegócio. Interpretação esta que pode ser coadunada, não apenas pelos estados — marcados por uma economia agropecuarista — de onde surgiu este estilo e constituiu-se o seu público, mas também pela averiguação dos artistas e duplas do período inicial do sertanejo universitário⁴⁴ que possuíam

⁴² Veremos no capítulo seguinte que este público específico influencia a formação deste subgênero em uma dimensão que ultrapassa o seu próprio nome, chegando a ser importante para a construção da própria forma e conteúdo da expressão musical.

⁴³ Programa do Porchat. Sertanejo universitário começou com César Menotti e Fabiano no Orkut. Youtube, 21/09/2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6SrgU8-KI3o>> Acesso em: 29/01/2022.

⁴⁴ Ressaltamos aqui, que levantamos informações apenas dos artistas e duplas que já apresentavam trabalhos de sertanejo universitário até o ano de 2009, data em que este subgênero alcançou uma fama nacional incontestável. Utilizamos estes parâmetros, porque a partir dele conseguimos captar as duplas que ajudaram a construir a fase inicial da música sertaneja, sua estética e o próprio termo. Enquanto as duplas posteriores a 2009, embora significativas e importantes para o prosseguimento dessa expressão, surgiu e se inseriu em novas veredas, não

ou cursavam o ensino superior na época. Dos quais, mais da metade tinham suas carreiras acadêmicas vinculadas, diretamente, às áreas do agronegócio, conforme podemos ver na tabela abaixo⁴⁵:

Tabela 1 – Relação dos cursos superiores feitos por artistas sertanejos universitários até 2009.

Artista	Curso
João Bosco (João Bosco & Vinícius)	Odontologia
Vinícius (João Bosco & Vinícius)	Fisioterapia
Jorge (Jorge & Mateus)	Direito
Mateus (Jorge & Mateus)	Agronomia
Sorocaba (Fernando & Sorocaba)	Agronomia
Maria (Maria Cecília & Rodolfo)	Zootecnia
Rodolfo (Maria Cecília & Rodolfo)	Zootecnia
João Neto (João Neto & Frederico)	Veterinária
Frederico (João Neto & Frederico)	Agronomia
Munhoz (Munhoz & Mariano)	Administração Rural
Mariano (Munhoz & Mariano)	Zootecnia

Fonte: Elaboração própria

Além dos bares e festas universitárias, estas duplas conquistaram um terreno ainda pouco desbravado pelo meio artístico, a internet. Por lá que suas canções circulavam alcançando o seu público. A importância deste espaço para o estilo já transparece no disco de 2005 quando César Menotti agradece a sua comunidade no *orkut*⁴⁶.

guardando, necessariamente, a mesma vinculação com a universidade constatada nas duplas do período formativo, cuja relação foi essencial para a caracterização do estilo.

⁴⁵ Outros artistas importantes desta fase, como Luan Santana, Michel Teló, César Menotti, Fabiano ou Fernando Zor, não foram listados em razão destes não terem passado pela universidade enquanto alunos.

⁴⁶ Rede social criada em 2004 onde se concentrava a maior parte dos internautas brasileiros e que foi bastante popular na primeira década dos anos 2000 no Brasil, vindo a ser desativada em 2014.

O aliado poderoso da internet na impulsão dessas novas duplas, foi a pirataria, que não atrapalhou estes artistas, tornando-se, ao contrário, uma importante ferramenta de propaganda e disseminação de suas obras. Gabriel Silva (2018) informa, por exemplo, como César Menotti & Fabiano distribuíam gratuitamente seus CDs nas cidades em que iriam fazer *shows*, como um meio de se popularizarem. Desse encadeamento de circunstâncias, as duplas tornaram-se, cada vez mais, conhecidas:

Universitários das pequenas cidades do interior de vários estados brasileiros conheciam esses cantores quase anônimos nas rádios e nos grandes centros urbanos. Muitos desses artistas fizeram shows para mais de 10 mil pessoas, com pouco tempo de carreira, sem ao menos terem contratos com grandes gravadoras, serem produzidos por grandes empresas fonográficas ou até mesmo terem músicas reproduzidas nas rádios, tudo graças a essa forma de divulgação. (SILVA, 2018, p. 66)

Do que foi dito, podemos notar como o sertanejo universitário surge enquanto um subgênero desamparado pela indústria de bens culturais convencionais. Seu acesso aos meios de comunicação como a TV e a Rádio, tal qual o apoio da indústria fonográfica, eram inexistentes no seu princípio. Esta condição contrasta, evidentemente, com a atual posição sustentada por esta ramificação musical, que é responsável pela maior parte das inserções em rádio⁴⁷, lidera a maioria dos rankings de medição de audiência⁴⁸ e se tornou uma enorme fonte de lucro⁴⁹.

Os espaços de difusão do Sertanejo Universitário se alteraram drasticamente quando comparado aos seus anos iniciais. Além dos já tradicionais festejos brasileiros, como o São João, no Nordeste, o carnaval ou as comemorações de fim de ano, espaços para os quais estas duplas passaram a ser contratadas, exibindo-se ao lado de artistas de outros gêneros. Além disso, este estilo agregou como seu meio privilegiado de circulação, as festas de exaltação do agronegócio. Disso, decorre, que boa parte da intensa agenda posta em movimento por estas duplas tem rodeios, feiras agropecuárias e festas temáticas⁵⁰ como seu espaço específico de disseminação.

⁴⁷Sertanejo dispara como o gênero mais ouvido nas rádios em 2019. Kantar Ibope Media. 30/01/2020. Disponível em: <<https://kantariopemedia.com/conteudo/artigos-papers/sertanejo-dispara-como-o-genero-mais-ouvido-nas-rádios-em-2019/>> Acesso em: 20/12/2022

⁴⁸RÉ, Adriana del. Música sertaneja consolida-se como a favorita do Brasil. Valor econômico. 19/11/2021. Disponível em: <<https://valor.globo.com/br/economia/noticia/2021/11/19/musica-sertaneja-consolida-se-como-a-favorita-do-brasil.ghtml>> Acesso em: 20/12/2022

⁴⁹GOULART, Josette. Shows de Gustavo Lima agora pertencem a um fundo de investimentos. Veja. 12/12/2021 Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/coluna/radar-economico/shows-de-gustavo-lima-agora-pertencem-a-um-fundo-de-investimentos/>> Acesso em: 19/12/2022.

⁵⁰ Alguns exemplos desses eventos são: Festa da Uva de Vinhedo/SP e a Festa da Soja em Campos Limpo/TO.

A virada do Sertanejo Universitário de um estilo periférico, para uma música nacionalmente aceita, pode ser fixado no ano de 2009, quando João Bosco & Vinícius lançam o seu álbum *curtição*, disco que reuniu de forma mais articulada aspectos que se tornaram determinantes na constituição da primeira fase do subgênero. Em 2012, o *boom* de *Ai se eu te pego* do artista Michel Teló consolidou esta expressão ao ultrapassar as fronteiras brasileiras tornando-se, em 2013, o nono vídeo com mais visualização de toda a história do *Youtube*, além do fato de ter conseguido adentrar no *hot 100* da *Billboard*⁵¹. (ALONSO, 2015).

Deste período em diante, novas modificações na posição social e expressão estética se operaram nesse estilo. Assim, além de artistas da primeira geração como Fernando & Sorocaba, Michel Teló e Luan Santana, foi possível observar a proliferação de novas duplas como Zé Neto & Cristiano, Maiara & Maraísa, Simone & Simaria, dentre tantos outros artistas cujas obras serão discutidas e analisadas no capítulo seguinte.

⁵¹ É a estimativa feita pela revista *Billboard* a partir do levantamento de dados da rádio, vendas e streaming, das cem canções mais populares no mundo em determinado período.

5. DA CURTIÇÃO À SOFRÊNCIA: MODERNIZAÇÃO AGRÍCOLA E SERTANEJO UNIVERSITÁRIO

A estratégia das gravadoras de explorar comercialmente os nichos de consumo de música, teve como consequência uma explosão de gêneros e variações musicais, que passaram a ter espaço na indústria musical. Assim, na década de 1990, tinha-se o movimento *manguebeat* em Pernambuco, o *axé music* na Bahia, o pagode no Rio de Janeiro, além da música sertaneja que partia de estados como Goiás e Mato Grosso do Sul. Todavia, no final da década de 1990 já despontava a crise que iria abalar a indústria fonográfica, forçando este setor a uma nova readequação comercial.

Com o avanço tecnológico, as ondas sonoras, outrora compactadas em discos e CDs, passaram a alcançar, cada vez mais, o meio digital. Junto a isto, via-se, mediante o desenvolvimento da indústria de microinformática uma facilitação do acesso à equipamentos de gravação, o que permitiu aos artistas a realizarem a produção autônoma da sua obra, bem como possibilitou o avanço da pirataria. Elementos estes que significaram uma redução drástica da receita das gravadoras (VICENTE; DE MARCHI, 2014).

Concomitantemente, o Brasil passava por uma renovação política inédita com a no pleito de 2002 que representava para boa parte da população brasileira uma esperança de tempos melhores. Esta situação do país encontrou um paralelo nas regiões Sudeste, e, principalmente, Centro-Oeste, que via a sua economia aquecida, acarretando transformações profundas como a urbanização e incremento da produtividade, através da modernização dos meios produção e financiamento do setor, que permitiu sua adequação ao mercado internacional de *commodities*. Nestas circunstâncias de crise do setor fonográfico e transformação social no Brasil, surge o *sertanejo universitário*.

O sertanejo universitário é um subgênero musical que abriga no seu interior elementos diretamente vinculados a esta transformação no panorama fonográfico brasileiro. O primeiro disco de João Bosco & Vinicius (*Acústico no bar*), de 2003, e o segundo disco de César Menotti & Fabiano (*Ao vivo no observatório*), de 2005, são obras acústicas gravadas ao vivo, em que os artistas tiveram como único acompanhamento o violão. A qualidade sonora de captação e tratamento de áudio, demonstra a característica amadora pela qual foi concebido, além da crescente autonomia dos artistas no que tange ao processo de gravação. Ambos os discos, apesar da baixa qualidade sonora, tornaram-se sucesso ao serem vendidos pelos camelôs que dispunham de exemplares piratas para comercialização.

A partir dessas circunstâncias, consolidou-se o formato acústico e/ou ao vivo neste subgênero, no qual a presença do público tornou-se um elemento importante ao imprimir na expressão geral das músicas um aspecto de energia e aproximação entre artista e plateia (ALONSO, 2015). É verdade que essa forma estética e alternativa de produção musical, já começa a se delinear na música sertaneja no final da década de 1990 e início dos anos 2000 com duplas como Bruno & Marrone — que ocupa, segundo a leitura de Gustavo Alonso (2015), uma posição intermediária entre o período romântico e o universitário —, porém, é na fase universitária que essa forma se consolida enquanto uma marca estética, descartando, quase que completamente, os álbuns de estúdio, tão frequentes nos períodos anteriores da música sertaneja e brasileira em geral.

No que tange às características das canções, é salutar apontar que o sertanejo universitário é um subgênero que abrigou na sua história diversas transformações estéticas relacionadas à sua forma e conteúdo — tanto musical, quanto poética — o que se expressa em diversas variações tais como a balada, o feminejo e a sofrência. Entretanto, é possível, em um nível geral e introdutório apontar algumas variações musicais e temáticas que se operaram ao longo da sua história e que lhe foram determinantes.

No nível musical, houve influências como o *pop rock*, o *arrocha*⁵², o *vanerão gaúcho*⁵³ e a *bachata*⁵⁴. Dentre elas, o *vanerão* aparece, certamente, como uma das principais variações para a constituição musical universitária. Este gênero, originário do Rio Grande do Sul, penetrou no Mato Grosso Sul e demais estados do Centro-Oeste a partir da migração de sulistas iniciada no século XX rumo às fronteiras agrícolas, que transformou a cultura desses locais (GABRIG, 2016). Foi a partir dele que a expressão universitária herdou o seu caráter “dançante” e a sanfona como instrumento central. Já em relação às temáticas das canções, temos as questões concernentes à esfera amorosa como o principal objeto de representação das duplas universitárias, contudo, guardando modificações, das quais falaremos adiante.

⁵² O *arrocha* é um gênero que surgiu na Bahia do final do século XX e início do século XXI, tem como influências centrais a *seresta*, o *bolero* e a música romântica. O saxofone e o teclado, constituíram-se enquanto instrumentos principais desse gênero. A temática principal do seu cancionário são as relações amorosas.

⁵³ Segundo Rocha (2019), o *vanerão* é derivado da *Havaneira* de Cuba, e tem como características principais o protagonismo da sanfona e um andamento por volta de 90 batimentos por minuto. É uma das tradições musicais influentes do Paraná e é marcado pelo seu caráter dançante, abrigando diversas variações no seu interior, como o *vaneirinha* e o *vanera*, meios de se exprimir os diversos tipos de andamento dessa expressão.

⁵⁴ Gênero musical, influenciado pelo *Bolero*, originado na República Dominicana no século XX. Seu cancionário tem como temática principal a melancolia e nostalgia advindas de relacionamentos amorosos e também é marcado por ser um gênero dançante.

5.1 O início de uma vertente: o amor entre a resignação e a superação

Os primeiros discos das duplas sertanejas que vieram a se tornar a primeira geração da fase universitária, apresentavam como um dos elementos característicos um constante diálogo com as expressões artísticas dos períodos anteriores. Isto pode ser notado através do repertório das duplas, construído a partir de uma conjunção de composições autorais e/ou inéditas com músicas já consideradas clássicas do gênero.

Podemos constatar essa característica no disco *Acústico no bar* (2003), de João Bosco & Vinicius. Do total de 14 faixas do álbum⁵⁵, apenas duas são canções inéditas⁵⁶, enquanto outras doze canções correspondem a regravações de duplas sertanejas. Contudo, este cenário sofreu uma alteração no álbum *Ao vivo*, de 2005, que contou com gravação e produção profissionais. Neste trabalho os artistas incrementaram no seu repertório novas canções inéditas, compostas majoritariamente por Euler Coelho — que viria a se tornar um parceiro da dupla — e Airo Barcelos. Assim, este segundo disco conta, no total, com 17 faixas, das quais sete são regravações da música sertaneja e duas do vanerão, enquanto oito são inéditas.

Já o disco *Palavras de amor*, marco do sertanejo universitário, lançado em 2005 por César Menotti & Fabiano, consiste em 20 faixas, sendo que dez são regravações sertanejas, enquanto três são, uma forró eletrônico e duas *rock*. As demais canções são inéditas. Na tabela abaixo, temos uma relação de alguns dos primeiros álbuns do sertanejo universitário⁵⁷ e como foi constituído os seus repertórios:

⁵⁵ Para efeito de contagem, consideraremos, neste exemplo, e nos demais, os *pot-pourri* enquanto apenas uma faixa.

⁵⁶ São elas: *Quero provar que te amo* composta por Euler Coelho e *Faz de conta*, composta por Elizandra.

⁵⁷ O parâmetro utilizado para este levantamento foi o mesmo que estabelecemos no capítulo anterior em relação à filiação no ensino superior dos artistas do sertanejo universitário, ou seja, tomamos o ano de 2009 como o marco que separa a primeira geração das demais. Contudo, esta relação não pretende valer como um levantamento estatístico generalizante para este primeiro período da música sertaneja. Com ela, apenas podemos observar e captar indícios da construção do repertório dessas duplas, uma vez que não fazem parte desta relação alguns discos lançados neste mesmo período como, por exemplo *Acústico pelo Brasil* (2007) de João Bosco & Vinicius, *Vendaval* (2009) de Fernando & Sorocaba, *Ao vivo* (2009) de Luan Santana, entre outros, que poderiam trazer novos elementos para a análise sociológica.

Tabela 2 - Análise de álbuns lançados por sertanejos universitários até 2009

Artista/Álbum/Ano	Total de faixas	Músicas inéditas ou autorais	Músicas regravadas (sertanejo)	Músicas regravadas (outros gêneros)
João Bosco & Vinícius/Acústico no Bar/2003	14	2	12	0
João Bosco & Vinícius/Ao Vivo/2005	17	8	7	2
César Menotti & Fabiano/Palavras de Amor/2005	20	7	10	3
Jorge & Matheus/Ao Vivo em Goiânia/2007	19	9	9	1
João Neto & Frederico/Acústico ao Vivo/2007	19	9	5	5
João Neto & Frederico/Ao Vivo/2008	14	12	0	2
Maria Cecília & Rodolfo/Ao Vivo/2008	14	9	3	2
Fernando & Sorocaba/Bala de Prata Ao Vivo/2008	20	19	0	1
Michel Teló/Balada Sertaneja/2009	15	12	2	1
Munhoz & Mariano/homônimo/2009	16	7	6	3
Luan Santana/Tô de Cara/2009	11	7	3	1
João Carreiro & Capataz/homônimo/2009	16	16	0	0

Fonte: Elaboração própria

Desta relação, nota-se, que entre 2002 e 2007, o sertanejo universitário construía o seu repertório tendo como principal base o cancionero sertanejo das décadas anteriores. Condição que se dá em razão de três fatores fundamentais, que se encontram articulados entre si:

1. O fato de ser um momento de transição entre expressões artísticas.
2. A inexistência de um projeto de constituição de uma nova ramificação sertaneja.
3. A busca por se apresentar como uma continuação do gênero sertanejo, e não uma ruptura completa com este.

Este período se constituiu historicamente enquanto um momento de transição no interior da música sertaneja. Dele surgiram novas gerações de artistas que colocaram em curso transformações estéticas que veio a se consolidar enquanto uma nova ramificação. Tratava-se de um momento no qual o cancionero universitário não estava estabelecido, além de que, as características estéticas deste subgênero ainda começavam a ser gradualmente delimitadas. O que significa que as obras deste período carregam as marcas da transitoriedade e da mudança, tendo, tanto elementos das fases anteriores quanto da que se originava no seio dessas produções musicais.

Ademais, de acordo com entrevistas de artistas deste período, bem como de pesquisas de Alonso (2015) e Rocha (2019), é possível observar que as duplas ainda não concediam como meta, a criação de uma nova ramificação musical, de modo que, as modificações estéticas ocorreram sem pretensões de provocar profundas rupturas com a música sertaneja⁵⁸, o que nos leva ao último ponto.

As modificações que artistas como João Bosco & Vinícius e César Menotti & Fabiano exerceram, inicialmente, na música sertaneja, não tinham como finalidade uma ruptura completa com esta, mas uma continuação, assim, havia naquele período a busca por uma adaptação do repertório do século XX a um novo público e um novo momento do país.

É a partir desses elementos que se destaca o intenso diálogo dos universitários com as gerações sertanejas anteriores. Isso é possível de ser percebido através de regravações de

⁵⁸ Nesse sentido, os universitários distinguem-se de outros movimentos musicais da história brasileira, como a Jovem Guarda, o Tropicalismo, e até mesmo os sertanejos da década de 1960 e 1970, que fundaram sua identidade a partir de um rompimento significativo com as expressões anteriores. Uma vez que, ainda que tenha se constituído mudanças no objeto ao qual analisamos, essas não se deram a partir da busca explícita de articular uma ruptura no gênero e negação da tradição estética sertaneja estabelecida.

músicas sertanejas, como *Espinho na cama*⁵⁹ por Jorge & Mateus ou *Águas passadas*⁶⁰ por Maria Cecília & Rodolfo. Bem como, também, pela frequente utilização de *pot pourri*⁶¹, composto por canções sertanejas clássicas, que, no conjunto da obra, exprime um caráter saudosista no disco ao criar um espaço específico no qual artistas e público podem relembrar os sucessos do passado, além de funcionar como um meio de conferir à dupla intérprete atributos como desenvoltura e conhecimento da tradição socialmente constituída do sertanejo⁶², apresentando-os, assim, como parte do gênero.

Contudo, mesmo as regravações da música sertaneja, não foram feitas de forma mecânica. Ao reinterpretar esses clássicos os universitários modificaram, não apenas sua instrumentalização, como também o andamento da canção, imprimindo nestas um caráter que se vinculava à característica e gosto do público que comparecia aos seus *shows*. Nesse sentido, seguindo a trilha de uma discussão iniciada por Rocha (2019), podemos apontar aqui uma das marcas sociais do público universitário — em sua maioria jovem — que se condensou em uma forma musical. Assim, o andamento da canção foi acelerado buscando imprimir um ritmo mais dançante a fim de se adequar ao gosto da plateia universitária, tese que pode ser fundamentada em depoimentos como os de César Menotti & Fabiano que em entrevista à TV, afirmou a dimensão importante deste público específico na conformação da identidade musical da dupla⁶³.

Em relação a elaboração de músicas autorais e inéditas concluímos que isto se dá de forma mais sólida a partir de 2007, quando essas composições passam a constituir, na maioria dos discos observados, a maior parte do repertório da dupla. Outra característica importante de ser sinalizada é a referente aos gêneros — com exceção do sertanejo — regravados pelos artistas, dos quais, evidenciam-se, pela recorrência, o vanerão gaúcho e o forró eletrônico. Além desses, nota-se também a reincidência, ainda que em menor grau, de regravações de canções do *axé music* e do *rock* brasileiro.

Porém, para além da montagem de repertório, os universitários da primeira geração sustentaram uma ponte entre a nova fase e os períodos anteriores a partir da representação do

⁵⁹ Canção originalmente interpretada pelo Trio Parada Dura em 1978.

⁶⁰ Canção originalmente interpretada por Milionário & José Rico em 1981.

⁶¹ Método em que se reúne, em uma única faixa, diversas canções, fazendo transições rápidas entre elas e com poucas diferenciações em relação à harmonia, ritmo e andamento.

⁶² Não é atoa que, com uma certa frequência, os artistas escolheram enquanto canções integrantes do *pot-pourri* pagodes de viola de Tião Carreiro & Pardinho. Dupla que alcançou na música sertaneja o *status* de virtuosismo na viola e parte do cânone sertanejo. Podemos verificar isto nos discos de 2002 e 2005 de João Bosco & Vinícius, no trabalho de 2007 de Jorge & Mateus e no álbum de 2007 de João Neto & Frederico.

⁶³ Programa do Porchat. Sertanejo universitário começou com César Menotti e Fabiano no Orkut. Youtube, 21/09/2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6SrgU8-KI3o>> Acesso em: 29/01/2022.

amor, que oscila, principalmente, entre duas perspectivas: a do sofrimento e a da superação, presentes na maioria dos álbuns que analisamos deste período.

Esta dualidade foi elaborada, por um lado, a partir de canções na qual o amor (e a amada) são tomados pelo sujeito lírico como elementos singulares e imprescindíveis à sua vida⁶⁴, e por outro lado, em músicas na qual, embora pudesse existir sofrimento, este viria, ou teria que ser superado, nesse caso, a relação amorosa é representada como uma, dentre tantas outras possíveis⁶⁵. Um exemplo deste aspecto pode ser encontrado no disco de João Bosco & Vinícius - *Ao vivo* (2005), no qual o *Pot-pourri: Aceito sua decisão/Pois é*, apresenta, na primeira parte, um eu-lírico que compreende e ratifica o término da relação, enquanto na segunda ele perdoa a interlocutora em razão do grande amor que sente por ela. Característica perceptível nas duas estrofes a seguir, a primeira de *Aceito sua decisão* e a segunda de *Pois é*:

Chega de brincar de amor, chega de aventuras
Isso já não tem graça isso virou loucura
Pode contar comigo, sou o seu ombro amigo
Mas não conte com o coração

Eu te perdoo, ainda te amo
E já faz tempo que eu te espero
Tudo bem você já aprendeu
Que isso não se faz, magoar tanto alguém
Que te ama demais
Como eu não sou de aço, me dá logo um abraço
Que a saudade é demais

Até mesmo artistas que construíram seu repertório tendo como característica o romantismo, como Jorge & Mateus e Luan Santana, apresentam esta duplicidade de expressões em seus trabalhos. Em relação ao segundo, ressalta-se as faixas *Minha boca você não beija mais* e *Somos apenas um*, enquanto no repertório de Jorge & Mateus podemos destacar *Castigo* e *Fogueira*. O álbum de Maria Cecília & Rodolfo de 2008 também apresenta este aspecto, perceptível na primeira faixa (*Você de volta*⁶⁶) em que há um eu-lírico que afirma no refrão que

⁶⁴ É possível encontrar esta representação em canções como *Paixão proibida*, interpretada por Teodoro & Sampaio ou *Fio de Cabelo*, interpretada por Chitãozinho & Xororó.

⁶⁵ É possível rastrear o surgimento dessa representação do amor, já no sertanejo romântico através de canções como *Sem medo de ser feliz* de Zezé di Camargo & Luciano e *Não aprendi a dizer adeus* de Leandro & Leonardo, porém é no sertanejo universitário em que há uma consolidação através da construção da formação de um cancionário com características bem estruturadas do ponto de vista qualitativo e considerável do ponto de vista quantitativo.

⁶⁶ No seguinte trecho da canção, isto fica visível: “Tudo que eu quero é você de volta/ Tô te esperando, vem bater na minha porta/Eu amo você, eu só sei te querer/Minha vida tem sentido se tiver você”

a vida só tem sentido com a presença da amada, ao passo que na terceira (*A fila andou*⁶⁷) o eu-lírico proclama a completa superação do antigo amor.

De modo semelhante, notamos em boa parte das canções que compõem os álbuns listados uma duplicidade da expressão musical. Enquanto no sertanejo romântico verifica-se uma atribuição central da guitarra nos arranjos das canções — que elabora, muitas vezes, as suas introduções e frases melódicas —, no sertanejo universitário percebemos, na qualidade de instrumentos que compõem o primeiro plano da música: o violão e a sanfona. Porém, foi possível constatar que estes dois instrumentos, exercem papéis diferentes na expressão universitária. Enquanto a maior parte das canções que tratam do amor por um viés romântico, têm no violão sua expressão musical imediata⁶⁸, as faixas que exprimem o festejo, a felicidade, ou a superação amorosa, têm a sanfona como instrumento melódico e harmônico fundamental⁶⁹ do arranjo⁷⁰.

Assim, tendo como fim a análise mais pormenorizada das canções do sertanejo universitário, partimos da investigação da sua forma, tomando como ponto de partida a verificação da estrutura geral da canção selecionada.

Desse modo, ao observarmos sua estrutura, tomamos como princípio normativo da canção a forma A-B-C-D-E, composta por cinco partes principais⁷¹: A primeira delas, é a *introdução*, representada aqui pela letra “A”, que é o momento instrumental inicial da canção, depois, há o *tema* (letra B), que pode ser constituído, tanto pelo desenvolvimento poético, quanto pelo melódico, é o momento em que as questões que circundam a canção são desenvolvidas. O *refrão* (letra C), terceira parte da canção, é o instante em que os elementos elaborados na esfera temática são levados a uma maior intensidade, provocando sua ruptura ou continuidade. Já o *interlúdio* (Letra D) é a parte na qual se demarca a separação da primeira, para uma possível segunda parte da peça musical. Por último, temos a *coda* (Letra E), momento de conclusão da música⁷². Nas canções em que houver um *pré-refrão* — momento caracterizado

⁶⁷ Os seguintes versos são característicos dessa característica ressaltada na canção: “A fila andou, eu te falei/Não deu valor, como eu te amei/ Agora chora, já me perdeu, boa sorte, vai embora”

⁶⁸ Como exemplos podemos elencar: *Esperando na janela* interpretada por César Menotti & Fabiano e *Se entrega de uma vez* interpretada por João Neto & Frederico.

⁶⁹ Exemplos disso é *Pega fogo cabaré* interpretada por João Neto & Frederico e *Paixão mineira* interpretada por César Menotti & Fabiano.

⁷⁰ Evidente, que há exceções, em que estes papéis se alteram, porém, podemos afirmar que majoritariamente é esta a articulação feita nos arranjos.

⁷¹ Elaboramos este modelo analítico a partir do que foi apresentado por Peter Dietrich (2008), integrando novos elementos e adaptando-o para as canções que analisamos.

⁷² Importante pontuar, que esta estrutura se altera a partir da canção analisada, uma vez que pode haver peças em que a introdução ou interlúdio é descartado, canções na qual o refrão repete-se mais de uma vez, subdividindo o tema, ou na qual após o interlúdio retoma-se, novamente a parte B.

como uma preparação para o refrão, em que o eu-lírico passa a dar respostas mais precisas em relação ao tema e em que a música caminha para uma transformação rumo ao seu ponto de maior definição normalmente situado entre as seções “B” e “C” —, o indicaremos pela letra “F”.

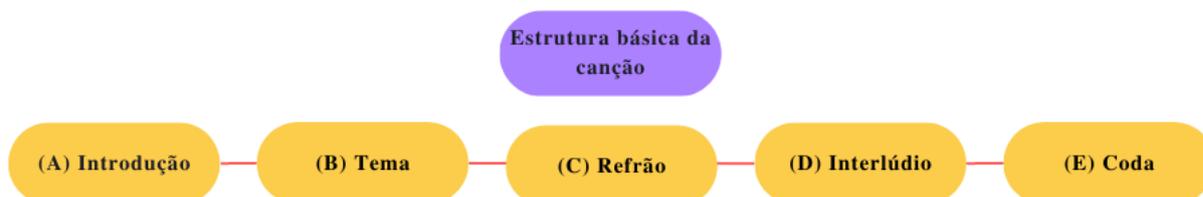


Figura 1 - Estrutura básica da canção

O dualismo amoroso do sofrimento e da superação que apontamos integrar os primeiros discos universitários, pode já ser percebido com maiores detalhes em duas canções do álbum *Palavras de amor* (2005), são elas, *Caso Marcado* e *Leilão*. Embora *Leilão* tenha sido o primeiro sucesso da dupla, e um dos primeiros *hits* do sertanejo universitário, não era esta a expectativa de Fabiano e de Maestro Pinocchio (produtor do álbum) que ofereceram resistência a sua entrada no repertório, vindo a fazer parte do projeto apenas por insistência de César Menotti que acreditava na composição. De todo modo, a faixa a qual os artistas realmente apostavam todas as fichas era *Caso Marcado*, peça de onde foi retirado o título *Palavras de amor* que nomeou o icônico disco da dupla.

O curioso é que foi *Leilão* quem sobressaiu dentre as demais canções do trabalho, projetando a dupla nacionalmente e influenciando todo o decurso do subgênero universitário. Esta condição, apresentou-se para nós, enquanto emblemática, pois, ao romper com as expectativas dos seus criadores, o sucesso de *Leilão* no lugar de *Caso Marcado* denunciou uma receptividade no que tange aos elementos formais e conteudísticos da primeira, no lugar da segunda.

Em razão disto, tomaremos desse disco de César Menotti & Fabiano, ambas as faixas para as analisar, buscando entender suas diferenças de forma e conteúdo além de apontar como *Leilão*, canção composta por Chrystian Lima e Ivan Lima, já antecipavam elementos que se tornariam determinantes na expressão universitária.

Em *Caso marcado* é possível constatar uma estrutura que contém uma introdução — feita com uma melodia pelo violão —, um tema, no qual se desenvolve a linha melódica através do canto e têm-se o desenvolvimento poético que permite ao ouvinte compreender os dilemas particulares do personagem lírico. O refrão, quando estes dilemas são enfrentados pelo indivíduo, além do interlúdio, constituído pelo mesmo solo de violão da introdução. Após este

ponto, temos um retorno ao tema e ao refrão, chegando, ao fim, a coda, composta por um diálogo entre teclado, violões e bateria, que encerram a faixa. Assim, temos a seguinte estrutura A-B-C-D-B-C-E:

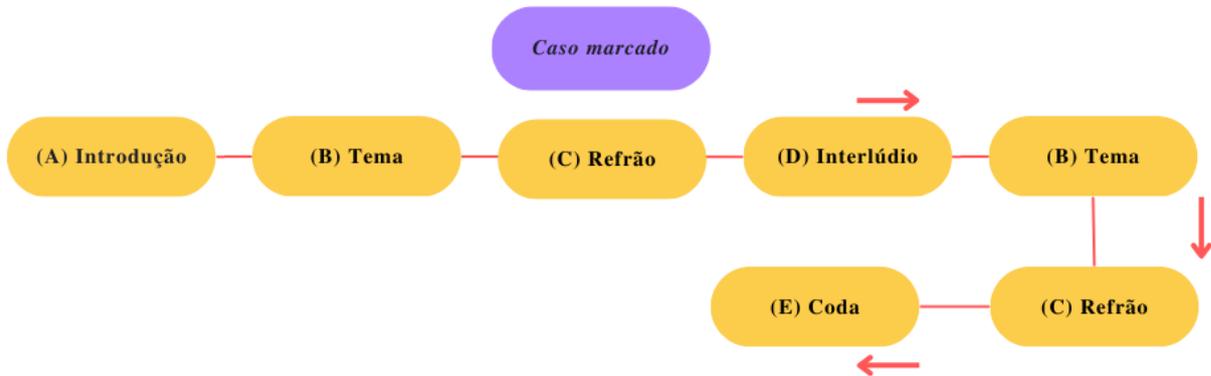


Figura 2 - Estrutura geral de *Caso Marcado*

Em *Caso Marcado* temos um eu-lírico que sofre com o término da relação amorosa que nutria com a sua interlocutora. No entanto, para além do lamento, há na sua letra um processo de auto-afirmação da autenticidade do seu amor. Vejamos as duas primeiras estrofes que compõem a parte “B” da canção:

Palavras de amor
Jogadas ao vento
Sua imagem
Não sai do meu pensamento

Ninguém me tira essa dor
Nem as marcas do tempo
O que me falta é coragem
Pra dizer a verdade
E enfrentar o momento



Figura 3 - Ouça *Caso Marcado* utilizando o QR Code

O vento, fenômeno natural marcado pela fugacidade, involuntariedade e forma impositiva que se exerce sob os seres humanos, é um dos três elementos (além das “palavras ao vento”, há a “imagem no pensamento” e as “marcas do tempo”) de onde a canção tira sua força metafórica. É justamente a forma fugidia do vento, que articula nessa letra o dilema central vivido pelo eu-poético: um amor verdadeiro que foi magoado, e que desestabilizado, poderia

vir a ser perdido. A “imagem no pensamento” e as “marcas” aludidas na segunda estrofe, contrapõem-se, portanto, no mesmo nível figurativo, à efemeridade do vento.

Assim, enquanto em um primeiro momento, “as palavras de amor” que abrigam o sentimento genuíno do indivíduo lírico foram desprezadas e perdidas — o *vento* é o elemento utilizado para ilustrar o desmanche da ilusão e a decepção amorosa —, o desdobramento deste conflito é o retorno do amor, não mais enquanto um amor ingênuo e encantado com as promessas, mas sim, um amor qualitativamente diferente, marcado pelo sofrimento e metamorfoseado em dor, que resiste e afirma a confiança do seu êxito. O senso-comum que proclama a vitória do tempo sob todas as feridas é aqui rejeitado pela plena certeza do eu-lírico, que crava na sua mente a imagem da amada e reafirma o contrário, a eternidade do amor dolorido, através das “marcas do tempo”⁷³.

Esta situação é consumada no refrão quando a música alcança o seu *clímax* e o sujeito lírico toma a coragem de enfrentar o seu “momento”, definindo assim a sua situação no imbróglio amoroso:

Só queria dizer pra você
Que te amo e não vejo saída
Nosso caso é marcado
Nosso amor é jurado
Você é minha vida

Vê se volta correndo pra mim
Sem você eu não durmo direito
Quero estar em seus braços
E ouvir de você
Te amo de qualquer jeito

A falta de correspondência amorosa é representada como um impasse, cuja solução se apresenta por uma única via: a retomada da relação. Do contrário, o apaixonado se encerra no beco sem saída no qual se sente estar.

Na música há, também, a representação do confronto identificado na esfera poética. Ao observarmos a linha melódica que permeia a canção, presente principalmente no canto, é possível perceber uma ampliação da duração das palavras “amor” e “dor” e “pensamento” e

⁷³ Essa postura exprime uma visão romântica e metafísica do eu-lírico, que acredita plenamente no seu amor e dor eterna, que viria a superar, inclusive a própria dissolução promovida pela ação da temporalidade sobre as memórias, perspectivas e afetos humano.

“tempo”⁷⁴. As suas prolongações se dão, justamente, na valorização das vogais, o que confere à canção um caráter de *passionalização*⁷⁵.

Porém, esta ampliação é qualitativamente diferente nos dois conjuntos de palavras. Enquanto o “amor” e a “dor” terminam de forma ascendentes, superando em intensidade tonal, toda a linha melódica construída no verso, o mesmo não se verifica em “pensamento” e “tempo” cuja ampliação, porém, é em uma tonalidade menos intensa, imprimindo, nesse sentido, um aspecto decadente ao conteúdo enunciado nas palavras e na música em si.

O *refrão* é onde se coroa a postura afirmativa do eu-lírico em relação ao amor que sente pela interlocutora, elemento constatado não apenas na letra, mas também na música que constrói o clima específico da explosão sentimental que se mantém articulada à inflexibilidade do indivíduo que mantém sua posição, ainda que isto custe sua felicidade. Enquanto no *tema* a bateria apenas demarcava, junto com o baixo elétrico, os limites sonoros — e sentimentais — da música, estabelecendo assim a estabilidade e um grau de *passionalização* controlado para o relato do eu-poético, no refrão ela extrapola seus próprios marcos preparando o clima afirmativo do qual o sujeito lírico se serve para reiterar sua postura inflexível.

Nas entrelinhas da canção, percebe-se que o que está em jogo é a fugacidade da relação social — particularizada na relação amorosa — e o conflito travado pelo indivíduo para manter o seu lastro vivo. O eu-lírico é um apaixonado que não omite — e tampouco recua — sua frágil posição frente a interlocutora, que, embora distante na canção, é quem detém a chave da conclusão do impasse. Assim, o lastro ao qual o eu poético consegue manter é o da dor que aflige o seu peito e uma imagem na memória, indicando, portanto, que a realização integral da permanência dessa relação que ele busca manter, está para além da sua decisão e poder individual.

Por outro lado, quando verificamos a forma de *Leilão* percebemos a seguinte estrutura musical A-B-F-C-D-B-F-C-C-C-E:

⁷⁴ Esta alteração se dá, precisamente, em relação à melodia do canto, enquanto as células rítmicas e harmônicas mantêm-se uniformes.

⁷⁵ Referimo-nos aqui, ao conceito de Tatit (2003) que observa que as músicas populares que buscam imprimir um grau mais acentuado de passionalização, profundidade emocional e sentimental, passam a ser interpretadas através do canto, promovendo uma extensão das vogais, o que altera a linha melódica.

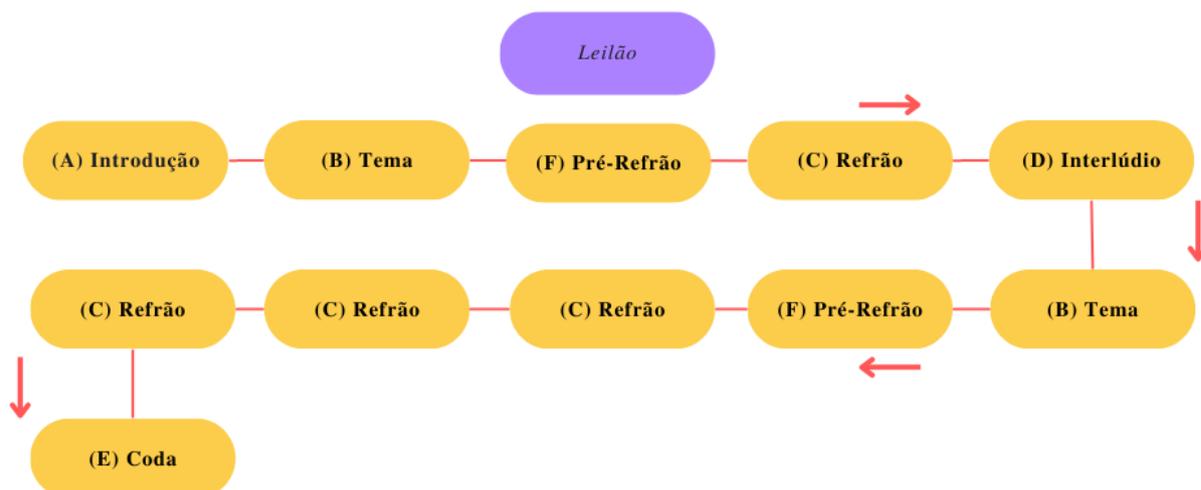


Figura 4 - Estrutura geral de *Leilão*

Embora exista uma semelhança em relação a canção anterior, há, nesta, uma modificação de peculiar importância para este subgênero e que oferece uma das possíveis respostas para o seu sucesso. Encontramos na sua estrutura — além de um pré-refrão bem delimitado — uma centralidade no refrão, que, enquanto em *Caso marcado* se repete duas vezes, em *Leilão* são quatro repetições, sendo três delas, consecutivas. Ao fazermos o cálculo da predominância do refrão na canção, chegamos ao seguinte número: de três minutos e oito segundos, que é o seu tempo total, o refrão ocupa dois minutos e vinte e dois segundos, algo que em termos percentuais constitui mais de 70% da canção.

A canção se tornou *hit*, por um lado, justamente por sua forma, que viria a se tornar central nos maiores sucessos do sertanejo universitário, que ainda se constituía naquela época. A centralidade do refrão, curto e de fácil memorização, a transformou em uma peça de forte adesão⁷⁶ que se unia, imediatamente, ao conteúdo da peça. Isto porque, para além disso, o refrão constitui-se na composição, enquanto o elemento de auto-afirmação de um *ethos* coletivo, é o momento no qual público e artistas cantam os mesmos versos na mesma linha melódica em um polvoroso processo de reciprocidade e reconhecimento na canção. Aqui se encontra o segundo ponto explicativo do sucesso de *Leilão*, sua força oculta reside na captação de modos de vida e de vivência de relacionamentos que se tornavam cada vez mais predominantes entre os jovens e permaneciam sub-representados na música popular do século XXI.

⁷⁶ Aqui, percebemos, por exemplo, a característica notada por Adorno (1986; 2017) e discutida no primeiro capítulo da peça musical pautada na indústria cultural que articula no seu interior as características propagandísticas de si mesma. Nesse sentido, a predominância do refrão é um dos elementos formais que possibilita seu sucesso --- portanto, consumo e venda --- em que cada reprodução funciona como um gatilho para outras reproduções a partir da fácil adesão provocada pelo refrão.

Se observarmos a introdução e tema da primeira parte, perceberemos uma forte presença do violão que faz a base harmônica, tendo ao fundo o teclado e o baixo com contornos melódicos tímidos, que exprimem musicalmente, uma constatação do que é falado no canto. Os versos iniciais, cantados apenas pela primeira voz, e acompanhados do arranjo descrito acima, soam como uma corroboração pesarosa de um eu poético sofredor, que faz lembrar temas clássicos sertanejos como os que podemos encontrar em *Avião das nove* do Trio parada dura.

Porém, ao início da terceira estrofe, que funciona como um pré-refrão, há a mudança total da canção. A primeira voz passa a ser acompanhada pela segunda e pelas sanfonas, que surgem neste momento irrompendo a melodia conformista de outrora e trazendo um clima de decisão que é consumado no refrão:

Eu vou fazer um leilão
 Quem dá mais pelo meu coração
 Me ajude voltar a viver
 Eu prefiro que seja você

Eu vou fazer um leilão
 Quem dá mais pelo meu coração
 Me ajude voltar a viver
 Estou aqui tão perto
 Me arremate pra você



Figura 5 - Ouça *Leilão* utilizando o QR Code

Nele, as sanfonas se expandem como instrumento central da musicalidade constituída, ao compor tanto harmonia, quanto melodia. Em relação ao canto, tanto César Menotti quanto Fabiano abusam da potência vocal e da ampliação das palavras a partir da expansão das vogais. Todos estes elementos juntos, compõem na canção um caráter afirmativo e resolutivo à letra, além de, sobretudo, feliz. É a partir, portanto, dessa expressão musical elaborada a partir da terceira estrofe que emerge o conteúdo de libertação pretendido pelo eu-lírico e exprimido na canção, irradiando um clima musical empolgante, para uma letra que poderia soar pesarosa.

Neste ponto, a diferença de perspectiva manifestada nas duas canções da dupla analisada aqui, é evidente, o segundo quer se libertar do que o primeiro está capturado. A imagem do “leilão” como recurso metafórico é, desse modo, sugestivo, ao catapultar a relação afetiva, do nível idílico para uma esfera constituída pela relação de troca comercial, em que, ganha quem mais dá. Assim, embora o eu-lírico esteja em busca da felicidade — que a princípio ainda está

situada dentro de um relacionamento amoroso — o leilão enquanto elemento figurativo central da canção aparece enquanto um prenúncio dos moldes afetivos que viriam a ter lugar central no cancioneiro universitário. De modo que, aos poucos, a fugacidade das relações afetivas e sociais, vieram tomando corpo, não como algo estranho e abominável, mas justamente o motor da própria relação.

Em *Pode chorar*, interpretada por Jorge & Mateus, a temática da separação também é tratada a partir de uma perspectiva semelhante à construída em *Leilão*. Nela o eu-lírico, assim como em *Caso marcado*, se encontra desiludido após entregar um amor verdadeiro o qual a interlocutora não dá valor e ao qual a saída para a situação em que está posto não está explicitamente delimitada. Porém, diferente de *Caso marcado*, o eu-lírico de *Pode chorar* toma a decisão do destino da relação nas suas mãos, vinculando-se assim, à postura do indivíduo percebida em *Leilão*, em que se constrói a narrativa da superação, mesmo elemento contido em *A fila andou* interpretada por Maria Cecília & Rodolfo.

A partir da perspectiva de superação do amor, construída em canções como *Leilão* e *A fila andou*, as relações amorosas passaram a perder, cada vez mais, o caráter “romântico e singular” presente nos períodos anteriores da música sertaneja, ao ser representada como uma, dentre tantas outras possíveis. Característica esta, que ganhou corpo e se desenvolveu no cancioneiro das duplas, principalmente a partir de 2009 e que encontra correspondência nos tipos de relações vivenciadas pelos jovens universitários dos anos 2000, como é possível perceber através da análise de canções do período.

Vida de universitário, faixa presente no disco lançado em 2007 pela dupla João Neto & Frederico, embora não tenha se tornado um *hit*, é importante para a nossa análise pelo valor histórico que ela ganha a partir da sua letra descritiva. Nela, nos é apresentada uma vivência no ensino superior marcada pelas festas entre os amigos e a ida aos bares, sua estrutura básica é A-B-C-D-B-C-C-E:

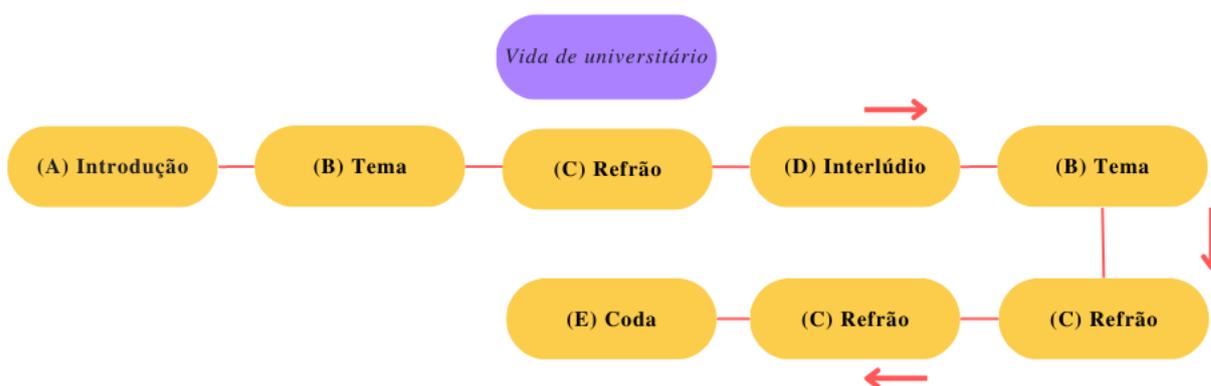


Figura 6 - Estrutura geral de *Vida de universitário*

O tema, que aparece em dois momentos da canção, se distinguem um do outro no que tange à sua construção verbo-poética, enquanto a forma musical mantém-se uniforme. Na primeira versão do tema ressalta-se, além de momentos de lazer como a “chopada com os amigos” e o jogo de sinuca no centro acadêmico, o fato de que, a despeito da falta de dinheiro, o eu-lírico consegue, de algum modo, garantir a curtição:

Eu sou universitário e vou contar pra vocês
A vida que eu levo quero viver outra vez
A chopada com os amigos eu não posso faltar
A galera me espera na sinuca do c.a.

Eu não tenho dinheiro tô quebrado todo dia
Isso não me incomoda a vida é só alegria
Tenho rifa pra vender tenho prova pra estudar
Mas se tiver um truco, paro tudo e vou jogar



Figura 7 - Ouça *Vida de universitário* utilizando o QR Code

Já no refrão, é reafirmado preparativos para o festejo cotidiano do universitário representado na letra:

Cadê o grito da moçada
E de quem tá apaixonado?
A cerveja tá gelada
Já liguei o som do carro
Essa festa é um barato
Cadê o grito da moçada?
Que leva uma vida dura
Sempre no final da aula
Reunimos a galera
E vamu tomar mais uma

É importante notar, que a recorrente ideia do problema financeiro é resolvido na perspectiva do eu-lírico de forma simples e prática. Nesse sentido, a possível contradição entre a expectativa festiva e os limites econômicos do sujeito, é superada por um passe de mágica⁷⁷. O que cabe indagarmos — tomando como ponto de partida a narrativa construída na canção — quem é este “universitário” que dá forma a este novo período da música sertaneja.

É possível verificar que a própria canção analisada, tem como objeto a representação de uma vida universitária — através da perspectiva saudosista do eu-lírico — na qual os estudantes

⁷⁷ Essa característica se manteve e veio a ser desenvolvida nas canções de balada que surgiram anos depois.

têm sempre à disposição cerveja e carro, com som automotivo à disposição, e cujos conflitos que circundam suas experiências não são complexos o bastante para dificultar sua resolução e impedir seu festejo, representações estas recorrentes no cancionário que estamos investigando. Além disso, na segunda versão do tema, explicita-se mais ainda o espaço geográfico e social no qual se passam os momentos de lazer:

Rodeio universitário é no final de semana
A galera me espera, eta que festa bacana

Nesse sentido, estes versos aparecem como um importante indicativo dos possíveis cursos e áreas profissionais universitárias representadas na canção. O rodeio, enquanto expressão cultural do agronegócio os relacionam, indiretamente, aos cursos vinculados a este empreendimento e ao espaço geográfico do Centro-Sul do país, locais onde o agronegócio estava mais fortemente presente nesta época. O que reforça a nossa análise no capítulo anterior referente a origem social deste subgênero.

Essas mesmas circunstâncias podem ser observadas em *Faculdade da pinga*, canção de 2009, interpretada por João Carreiro & Capataz. Nesse exemplo, porém, o festejo é elevado a um nível mais intenso e inconsequente, ao ponto de a finalidade educacional da faculdade ser descartada:

O meu pai tá muito bravo
Diz que o curso não acaba
Mas eu não tô preocupado
Em tão cedo voltar pra casa

Da faculdade não sei
Quando que eu saio formado
Mas na escola da pinga
Eu já tenho doutorado



Figura 8 - Ouça *Faculdade da pinga* utilizando o QR Code

Nessa canção, o eu-lírico é um estudante de ensino superior que saiu da cidade para poder cursar a faculdade, algo que está implícito na “volta pra casa” referida na primeira estrofe. Porém, apesar do questionamento paterno em relação ao tempo de conclusão do curso, ele ignora, uma vez que são as festas universitárias que o atraem. Essas festas, no entanto, não são desterritorializadas, no terceiro parágrafo vêm à tona diversos nomes de cidades espalhadas pelos país como Campo Grande (MS), Cuiabá (MT) e Rio Preto (SP). Todas essas cidades,

porém, têm como característica peculiar a predominância econômica do agronegócio, articulando, assim, como na faixa de João Neto & Frederico, a relação indireta entre a universidade, as festas e os espaços transformados pelo agronegócio.

Em *Paixão mineira*, música composta por Geraldo e Pinocchio e interpretada por César Menotti & Fabiano em 2005, há, novamente, o elemento universitário. A canção narra a história de um eu-lírico, possível morador de Patos de Minas (MG) que nutre a paixão por uma universitária de Belo Horizonte (MG), mas nascida em Patos de Minas, a paixão é tamanha que o faz se deslocar para a capital mineira a fim de encontrar o seu amor. Já *Paixão goiana*, regravação por Jorge & Mateus em 2007, embora não apresente como as demais canções a característica da Universidade, também territorializa sua paixão em espaço geográfico similar, neste caso ela está presente no centro-oeste goiano, mote que permitiu ao letrista articular diversas cidades goianas na sua composição.

Já em relação à forma musical, destacamos o desenvolvimento da sanfona no cancionário universitário enquanto instrumento que articula sonoramente a representação de contentamento e euforia. Nesse sentido, ela passa a ser a responsável pela musicalidade das canções de superação amorosa e festejo universitário que observamos neste período. Contudo, é importante pontuar que paralelamente a essas canções, o sertanejo universitário também deu continuidade às representações consolidadas na música sertaneja, como a do amor idílico e o eu-lírico resignado frente à interlocutora. Mas o que há de novo nesse período, em relação à sua expressão estética, é a criação e consolidação desse mundo de festejo e de relações sociais e amorosas que ganham o lastro da perenidade e fluidez⁷⁸, cuja catalização desemboca na balada sertaneja.

5.2 Balada sertaneja: modernização e expectativa nacional

Ao refletir acerca do fenômeno da cultura de massas na contemporaneidade, Frederic Jameson traz uma importante discussão sobre a relação entre arte e sociedade, uma vez que, para o autor, o artefato estético não estaria vinculado apenas à produção de uma falsa consciência, mas, principalmente, ao “trabalho transformador sobre angústias e imaginações sociais e políticas” (JAMESON, 1994, p.16). Seguindo esta tese, a obra de arte poderia tanto exprimir os conteúdos ideológicos da sociedade capitalista como, captar o “clima” social de

⁷⁸ Embora expressões semelhantes tenham surgido na música sertaneja a partir da década de 1990, principalmente nas canções cuja narrativa se passavam em rodeios e festas de peões, é apenas com o sertanejo universitário em que há uma delimitação formal e contéudística, além de uma consolidação estética que possibilitou o surgimento de um sólido cancionário.

uma determinada época, potencial conferido por sua singular posição na sociedade que a permite absorver e transformar esteticamente as esperanças e frustrações sociais, presentes em determinado contexto. Esta ideia se relaciona, em certo sentido, com a afirmação de Marcos Napolitano (2005) a respeito da música popular brasileira. Que afirma que, pelo fato de a música popular ter estado historicamente imbricada no processo de modernização do país, esta acabou concentrando as expectativas dos períodos históricos em que foi elaborada.

Na nossa perspectiva, o sertanejo universitário, é um subgênero musical que funcionou nas primeiras duas décadas do século XXI, como este importante espaço de apreensão de elementos existentes na sociedade motivados, em grande parte, pelo processo de modernização. Contudo, os “sonhos de modernidade”, os desejos e expectativas sociais de determinado período histórico, não aparecem de forma transparente na obra artística. Na nossa concepção — pensando mais diretamente acerca do presente objeto — essas imaginações sociais e políticas, da qual fala Jameson (1994), são deformadas pelo artista que as faz aparecer no cancionário, mediada sob outras formas. Tendo isto em vista, foi possível perceber a partir da nossa investigação que as mudanças sociais do século XXI, em particular, as relacionadas ao agronegócio como o *boom* das *commodities* e o surgimento de variações da ideologia burguesa, como a consolidação do neoliberalismo, tomaram forma no sertanejo universitário a partir da representação do *amor* e da *balada*.

Em 2009 o sertanejo universitário alcançou sua consolidação enquanto um subgênero composto por artistas reconhecidos e canções que se tornaram famosas nacionalmente⁷⁹. Este também foi o ano do lançamento do importante disco *Balada sertaneja* que ilustrou, a partir do seu repertório, temáticas que se tornaram centrais na estética universitária: a festança, a alegria e o desapego amoroso. Desse modo, os elementos que foram inicialmente trabalhados no período formativo do sertanejo universitário, passaram a integrar e formatar a primeira variação deste subgênero, as canções de balada.

O Brasil passava, no momento de lançamento do disco, por um período de refrescamento econômico. O aumento dos preços das *commodities*, que permitiu ao governo Lula a criação de programas sociais e o aumento do crédito, impulsionou o consumo brasileiro a um elevado patamar. Além disso, havia uma apreciação positiva do agronegócio, que não era, certamente, nova. Desde o processo de modernização agrícola, o mundo rural passou a perder

⁷⁹ Isto é particularmente perceptível a partir dos dados da Crowley Broadcast que demonstra que enquanto em 2008, houve apenas uma canção sertaneja dentre as mais ouvidas no Brasil, ocupando o oitavo lugar. Em 2009, este mesmo número se repete, porém, ocupando o quarto lugar, a canção foi Chora, me liga de João Bosco & Vinicius. Em 2010, duas canções universitárias aparecem, enquanto em 2011, das 10 mais ouvidas, cinco são universitárias, conforme podemos observar no quadro apresentado no anexo C.

os traços ideológicos do “atraso” e alcançou, cada vez mais, a sua falsa característica de um ramo produtivo imprescindível ao desenvolvimento nacional, principalmente a partir da crise da década de 1980, quando conseguiu manter sua taxa de produtividade no mesmo nível anterior ao do colapso econômico.

Ainda assim, é evidente a vitória alcançada por este setor, que se estabeleceu ideologicamente como o mais “moderno” e bem-sucedido na economia do país. Deste conjunto de condições materiais e perspectivas coletivas surge o sertanejo universitário que se nutre e articula no seu interior este contexto social, mediando-o e exprimindo artisticamente o entusiasmo nacional da época.

O mundo de festejo traçado em canções como *Vida de universitário* e *Faculdade da pinga* e a superação de uma relação amorosa adversa, rumo à liberdade e felicidade, como em *Leilão* e *Pode chorar* se apresentam, a partir de uma perspectiva histórica, como componentes estéticos que antecederam e influenciaram o conjunto de canções universitárias que surgem a partir de 2009. Assim, embora o sertanejo universitário tenha-se articulado, desde seu surgimento com mais de uma temática, percebe-se a partir deste ano uma crescente centralidade nas canções que tinham como tema principal, a representação da curtição, da relação amorosa ocasional e da balada⁸⁰. É este último termo que nomeia o disco lançado por Michel Teló em 2009, intitulado *Balada Sertaneja*. No qual a faixa homônima do artista paranaense nos apresenta a festa sertaneja enquanto o espaço privilegiado da alegria e felicidade, no qual a tristeza não encontra lugar:

Deixa a tristeza de lado, não fique aí parado
vem pra cá se divertir



Figura 9 - Ouça *Balada sertaneja* utilizando o QR Code

Essa não foi a primeira canção universitária a propor um exorcismo da tristeza, ainda em 2005, César Menotti & Fabiano ao interpretarem a faixa *Aqui não* afirmava a necessidade de deixar o sofrimento de lado para dar lugar à felicidade. Porém, enquanto na canção da dupla, o local da felicidade não está suficientemente explicitado, temos na canção de Teló, a sua delimitação, a *balada*, que emerge enquanto o espaço no qual a diversão torna-se a regra.

⁸⁰ Além dessas temáticas, surgiram também as que apostaram em objetos como o carro como mote central da letra, como *Camaro Amarelo* interpretada por Munhoz & Mariano e *Vem ni mim Dodge Ram*, interpretada por Israel Novaes.

Em *Ei, psiu! beijo, me liga* outra faixa componente do álbum *Balada sertaneja*, temos uma representação na qual os elementos estéticos notados em *Leilão* e a curtição erigida em canções como *Vida de universitário* se articulam em uma mesma expressão. Assim como *Leilão*, esta faixa se tornou um *hit*, em razão, tanto da forma em que foi estruturada (a centralidade do refrão) como pelo conteúdo da canção. Em *Ei, psiu! beijo me liga* temos a seguinte estruturação: A-B-F-C-C-C-F-B-D-C-C-E.

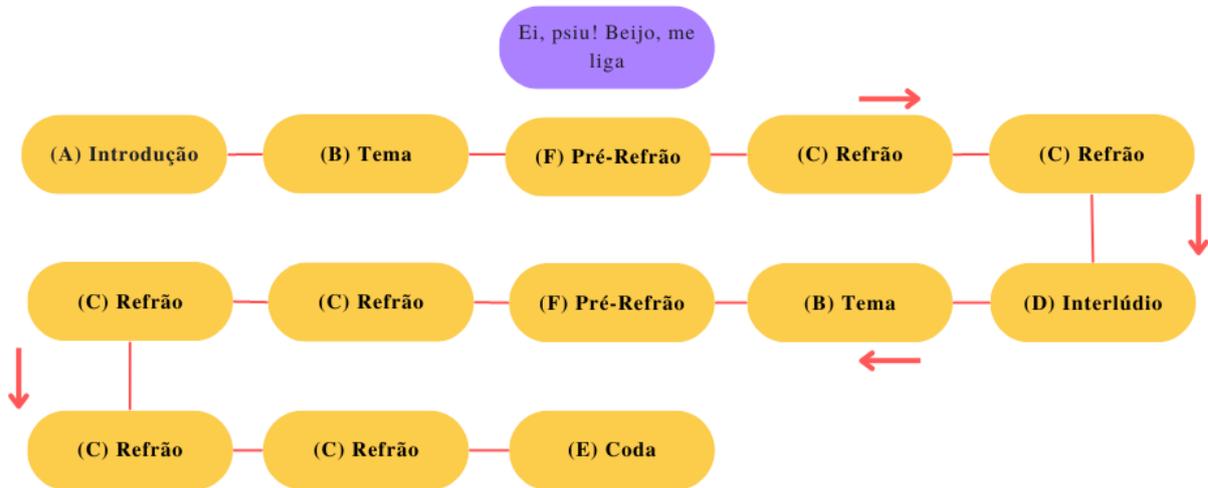


Figura 10 - Estrutura geral de *Ei, psiu! Beijo, me liga*

Nesta faixa a balada é o espaço social em que se desenvolve a história de um eu-poético que tem desejo pela interlocutora, que apesar de o perceber na festa, o esnoba logo em seguida. Porém, na medida em que a noite avança, ela o busca tentando travar algum contato, o que é rejeitado pelo eu-lírico. É interessante notar que as partes que contém letra na canção (partes B, F e C) exprimem exatamente três atos de um encontro fortuito entre duas pessoas. No tema, o eu-lírico tem desejo por ela. No pré-refrão, ela tem desejo por ele. No refrão, há a consumação da revanche pelo sujeito, que a esnoba de volta, afirmando seu desapego afetivo:

Ei, psiu!
Beijo, me liga eu tô curtindo a noite
Te encontro na saída



Figura 11 - Ouça *Ei, psiu! Beijo me liga* utilizando o QR Code

Musicalmente há uma representação interessante demarcada pelos três instrumentos principais da canção: o violão, a sanfona e a bateria. A célula rítmica da bateria é totalmente influenciada pelo estilo do vanerão, com andamento rápido e com o tempo binário. Ao mesmo

tempo, ao violão compete a harmonia que se mantém uniforme durante toda a canção. A presença da sanfona, porém, é a mais complexa, pois a partir dela se exprime o fenômeno contingencial e imprevisível do encontro na balada.

Enquanto a bateria mantém a sua regularidade — irrompendo seu ciclo rítmico apenas no refrão — com uma presença imponente que demarca, sobretudo, o cenário sonoro da festa noturna, a sanfona passeia durante toda a canção cumprindo melodias que às vezes se integram aos demais elementos da canção, impulsionando assim a harmonia (isto se dá na introdução e no refrão) e às vezes se expande sem dar conta do que se passa no primeiro plano musical ou na melodia sustentada no canto, de forma que, não raras vezes, sua presença é reduzida em termos de altura de decibéis imprimindo musicalmente a aleatoriedade e incomunicabilidade presente na balada e na história travada entre o eu-lírico e a interlocutora, que é respaldada na letra (essa atuação melódica aparece no tema e no pré-refrão)⁸¹.

A partir de 2011, as canções de balada se multiplicaram no cancioneiro universitário. A dupla João Neto & Frederico que já tinha arriscado letras de exaltação da festança e de relações descompromissadas como em *Pega fogo, cabaré*, contribuiu ao lançar *Lê, lê, lê* (2011). João Lucas & Marcelo gravaram *Eu quero tchu, eu quero tcha* (2011), Gustavo Lima, ainda no início da carreira, estreou o sucesso *Balada boa* (2011), isto sem contar com o *hit* internacional *Ai, se eu te pego* (2011) de Michel Teló.

Deste conjunto de canções, delimitamos a *balada sertaneja* como a primeira variação estética universitária que alcançou a fama de forma associada a outros sucessos de mesmo estilo. Nesse sentido, cada faixa aceita e ouvida repetidamente pelo público, tornou-se um impulso para o surgimento de outras que seguiam a mesma fórmula musical e temática poética. Contudo, a compreensão integral do sucesso dessas canções, só pode ser alcançada quando investigamos o seu conteúdo.

A *balada* que desponta do cancioneiro universitário, bebeu de duas influências anteriores. A primeira, foram as canções de *rodeio* e *peão* da década de 1990,⁸² que já começavam a expressar os conteúdos de festa e amor descompromissado, tendo os espaços de comemorações agropecuaristas como o cenário no qual essas ações viriam a ser desenroladas. A segunda influência, foram as canções que buscavam representar a “curtição” dos estudantes de ensino superior do Centro-Sul brasileiro, já discutidas no tópico anterior. Disto, destaca-se,

⁸¹ Neste disco de 2009 de Michel Teló, é possível encontrar outras canções com conteúdos similares tais como *Faz de difícil e Amanhã sei lá*, em que as relações afetivas travadas repetem práticas semelhantes como o do esnobismo e da imprevisibilidade.

⁸² Como exemplo citamos: *Dia de rodeio* interpretada por Leandro & Leonardo e *Bailão de Peão* interpretada por Chitãozinho & Xororó

que a *balada sertaneja* desenvolveu e intensificou elementos estéticos que já vinham sendo nutridos, de forma gradual, na música sertaneja.

A forma finalizada dessa variação, que encontramos em canções como *Balada boa* só foi possível na medida em que se construiu no Brasil um conjunto de situações materiais e ideológicas que possibilitou e forneceu elementos para sua reverberação estética. Nesse sentido, a festa noturna que no cancioneiro sertanejo foi historicamente representada como o lugar da desilusão e da falta de rumo do migrante e periférico — como em *Boate azul* (1985), *Casa noturna* (1987) e *Som de Cristal* (1987), interpretadas por Joaquim e Manuel — transformou-se, no cancioneiro universitário, em um *microcosmo* no qual se concentrou a ideológica “harmonia social” brasileira.

Se, como vimos anteriormente, canções como *Vida de universitário* e *Faculdade da pinga* mantiveram um lastro territorializado nas suas letras, aludindo à territórios do Centro-Oeste, Sudeste e Sul do país ou à espaços como o rodeio — mesmo fenômeno verificado nas canções de peão da década de 1990 — a balada universitária desata, na dimensão verbo-poética, o nó com o local e canta todo o Brasil. A dança da qual o eu lírico de *Eu quero tchu, eu quero tcha*, trava contato, poderia se passar em qualquer território do país, conforme é explicitada na letra da canção:

Cheguei na balada, doidinho pra biritar
A galera tá no clima, todo mundo quer dançar
Uma mina me chamou, e disse: Faz um tchu tcha tcha
Perguntei o que é isso, ela disse: Eu vou te ensinar
É uma dança sensual, em Goiânia já pegou
Em Minas explodiu, em Tocantins já bombou
No nordeste as mina faz, no verão vai pegar
Então faz o tchu tcha tcha, o Brasil inteiro vai cantar



Figura 12 - Ouça *Eu quero tchu, eu quero tcha* utilizando o QR Code

O artifício de dar nomes a diversos estados brasileiros denuncia o caráter da expressão universitária que deixa de ser o canto de apenas uma região para se transformar na expressão de todo um conjunto nacional. Formando a partir da balada, o espaço seguro da curtição, no qual, contradições como, problemas financeiros, são solucionados facilmente.

Em *Lê, lê, lê* (2011) de João Neto & Frederico, há um eu-lírico que se interessa por uma interlocutora que é de uma classe social economicamente superior à sua, porém, este elemento

não é o bastante para frear o seu desejo e a sua crença em ter sucesso com ela, que na sua perspectiva, se dará a partir do seu desempenho sexual:

Não tenho grana, não tenho fama
 não tenho carro, tô de carona
 O meu cartão foi bloqueado
 E o meu limite tá estourado
 Sou simples, mas eu te garanto
 Eu sei fazer um lê lê lê



Figura 13 - Ouça *Lê lê lê* utilizando o QR Code

Este tipo de representação na qual a falta de dinheiro não aparece como grande empecilho para a curtição, amor e acesso ao lazer, está presente também em *Humilde residência* (2011) interpretada por Michel Teló. Nesta canção o flerte entre o sujeito e a interlocutora se dá pontuado pelas diferenças sociais que permeiam a vida dos personagens. O eu-lírico está com o carro quebrado e o telefone sem crédito, além do mais, a sua cama precisa de reparo, uma vez que se encontra quebrada. Por outro lado, a sua interlocutora — conhecida de longas datas do sujeito da canção — conseguiu mobilidade social a partir da conclusão da faculdade, o que fica implícito no verso “agora tá mudada”, exprimido pelo eu-lírico. Vejamos-o no contexto geral do refrão:

Agora tá mudada, se formou na faculdade
 O meu cursinho, eu não cheguei nem na metade
 Você tá muito diferente, eu vou atrás, você na frente
 Tô louco pra te pegar



Figura 14 - Ouça *Humilde residência* utilizando o QR Code

Nota-se que a contraposição que os separa socialmente, elaborada na letra da canção, é, por um lado, o marco do ensino superior alcançado pela interlocutora, e por outro lado, o cursinho que o eu-lírico ainda faz. A faculdade é levada aqui à índice de riqueza, o caminho definitivo para o cidadão brasileiro do século XXI avançar na escala social, algo que é confirmado na metáfora de duplo sentido “eu vou atrás, você na frente” que combina, tanto o teor sexual e “flerteiro” manifestado pelo eu-lírico, quanto a imagem das posições sociais desiguais aludidas no conjunto geral da canção.

Ainda assim, é possível observar que, malgrado a distinção de possibilidades financeiras dos dois sujeitos que protagonizam a canção, o eu-lírico que se encontra em uma posição econômica inferior, tem carro — ainda que quebrado — e faz cursinho. Este segundo elemento da música é potente, porque o que se suprime na representação da desigualdade social da faixa, é justamente a pobreza, algo que fica nítido no termo “humilde” que nomeia a canção e domina o refrão, ao exprimir, a falta de recursos econômicos, não a partir do índice da miséria, mas sim através do termo imaculado da “humildade” que retira a gravidade concreta do problema social⁸³.

Já no refrão, se consuma a fácil solução dos problemas de ordem social ao proclamar a paciência como o método mais conveniente para ultrapassar este impasse:

Vou te esperar
Na minha humilde residência
Pra gente fazer amor
Mas eu te peço só um pouquinho de paciência
A cama tá quebrada e não tem cobertor

Também em *Lê, lê, lê*, encontra-se presente a expectativa de mobilidade social⁸⁴, elemento este, concentrado na segunda estrofe, no qual o indivíduo lírico, ciente das diferenças sociais — manifestada na letra a partir do camarote em que a interlocutora se encontra — imagina um meio de “invadir o seu espaço”. Aqui, assim como em *Humilde residência*, o poder metafórico se efetiva a partir da imbricação do dilema social e do flerte amoroso:

Você no camarote
E eu rodado no pedaço
Caçando um jeitinho
De invadir o seu espaço

O que passa a se exprimir a partir dessas canções é a construção da balada como o espaço seguro no qual o indivíduo está em harmonia consigo mesmo e blindado dos possíveis conflitos e frustrações existentes na realidade exterior à festa. Nesse sentido, a efusividade e expectativas que marcaram a grande parte do início dos anos 2000 se exprimem na balada que passa a se apresentar como o *microcosmo* que concentra este entusiasmo nacional. Seja pela curtição e desejo de uma festa sem fim, como se exprime em faixas como *Balada boa* de Gustavo Lima, ou a partir da ideia da mobilidade social mediante o acesso ao ensino superior, como foi

⁸³ Em *Lê, lê, lê* este mesmo artifício é utilizado pelo eu-lírico que se refere no refrão à sua posição social enquanto “simples”.

⁸⁴ Em *Camaro Amarelo*, embora não seja uma canção que se passe na balada, se repete a alusão da mobilidade social quando o eu-poético que tinha apenas uma moto, ganha a herança do pai com a qual ele compra um camaro amarelo que lhe garante o sucesso afetivo.

representado em *Humilde residência*. Nesse sentido, o surgimento da “mítica nova classe média” aludida neste período, bem como do processo de modernização em um plano concreto, permite o surgimento de expectativas de consumo e felicidade por parte da sociedade brasileira como um todo.

As imaginações políticas e sociais gestadas no Brasil do século XXI, tomaram forma no sertanejo universitário a partir desses elementos poéticos, que retirou do seu cancionário a dimensão territorial que o ligava a locais específicos, produzindo um conteúdo estético cuja representação buscava abarcar todo o país. Porém, é possível observarmos na sua dimensão musical, uma peculiar expressão, que se concatena ao entusiasmo nacional presente na letra, ao mesmo tempo que pontua elementos singulares relacionados a reprimarização da economia brasileira — papel do Brasil na divisão internacional do trabalho — que tinha no agronegócio um dos seus principais beneficiados.

Em todas as canções de balada que citamos neste trabalho, bem como em outras como *Balada louca* (2012) de Munhoz & Mariano e *Vó, tô estourado* de Israel Novaes (2013), há uma regularidade estética importante para a nossa discussão. A sanfona — instrumento que, como vimos no último tópico, ganha um posto central nas canções universitárias que tinham como temática a felicidade, a superação amorosa e a curtidão — mantém-se enquanto o instrumento principal das *baladas sertanejas*. Contudo, o exercício que propomos aqui, é enxergar a afirmação melódica do *acordeon*, não apenas como um mero preenchimento de sons, feito por um instrumento musical, mas como uma articulação sonora que caracteriza e constrói representações fundamentais da expressão universitária desse período.

Se observarmos a história da música brasileira comercializada a partir de discos e meios de comunicação, os momentos em que a sanfona aparece enquanto um instrumento central e articulador da forma musical dos artistas, são poucos, e muito menos o é, os gêneros musicais que a tem enquanto componente característico⁸⁵. Já em relação a sua disseminação na vida musical do país, a temos enraizada apenas no Nordeste brasileiro, região de onde surge o baião e o forró e no Sul do país, local em que recebe o nome de *acordeon* ou gaita.

Desse modo, quando os sertanejos inserem a sanfona no arranjo de suas canções, eles trazem com este instrumento toda uma identificação regional e histórica oriunda dos estados do Sul do país que se expande, na segunda metade do século XX, para o Centro-Oeste brasileiro.

⁸⁵ Podemos nos lembrar apenas de artistas como Luiz Gonzaga, Dominguinhos ou Sivuca, cujas obras individuais são marcadas pelo uso da sanfona. Ou músicos como Milton Nascimento que a integrou no arranjo de algumas faixas musicais. Em relação à gêneros musicais, podemos remeter a tradição musical de *Baiões* e *Forrós* ou exceções como a segunda fase da música sertaneja.

Em entrevista ao canal BlogNejo, o paranaense Michel Teló falou a respeito da introdução da sanfona na música sertaneja e os dilemas sociais que acompanhavam este instrumento, que se relacionam com a presente discussão:

Teló: a sanfona é um instrumento... Cara, eu comecei a tocar baile com 12 anos e eu tava com minha sanfoninha lá, e quando eu fiz uns 16, 17 anos... Você é guri né, jovem, quer pagar uma de gatinho né, você tá preocupado 'pô eu vou tocar sanfona velho? Né... eu acho, puta, um instrumento meio de vô, né?'. Não é um instrumento de vô, sanfona?

Entrevistador: Na época era...

Teló: Porra, eu tô falando de 18 anos atrás, 18 anos atrás era um instrumento... não era um instrumento popular igual é hoje... Aí falo, pô... acho que vou pegar um violão, mas não consegui largar da sanfona, então é um instrumento que sempre me acompanhou e pra mim é normal, fez parte da minha vida sempre, é um instrumento que eu levantei a bandeira e eu levanto até hoje (...)⁸⁶

Assim, considerando estes elementos que se encontravam imbricados na sanfona, na época de lançamento dessas canções, podemos compreender os conteúdos estéticos representados por ela nas baladas sertanejas. Vejamos isto, de forma pormenorizada, a seguir.

Em *Balada boa* interpretada por Gustavo Lima, temos uma estrutura musical altamente repetitiva. Sublinhamos, os dois momentos que se duplicam, para melhor verificação do leitor: A-F-F-C-C-B-F-F-C-C-D-F-F-C-C-B-F-F-C-C-E. Ao final do interlúdio, temos a parte intermediária (sem a introdução) repetida, tendo como única variação na segunda parte, a coda.

⁸⁶BlogNejo. Blognejo Entrevista - Michel Teló. Youtube. 08/01/2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bJe4dAliETM>> Acesso em: 29/12/2022

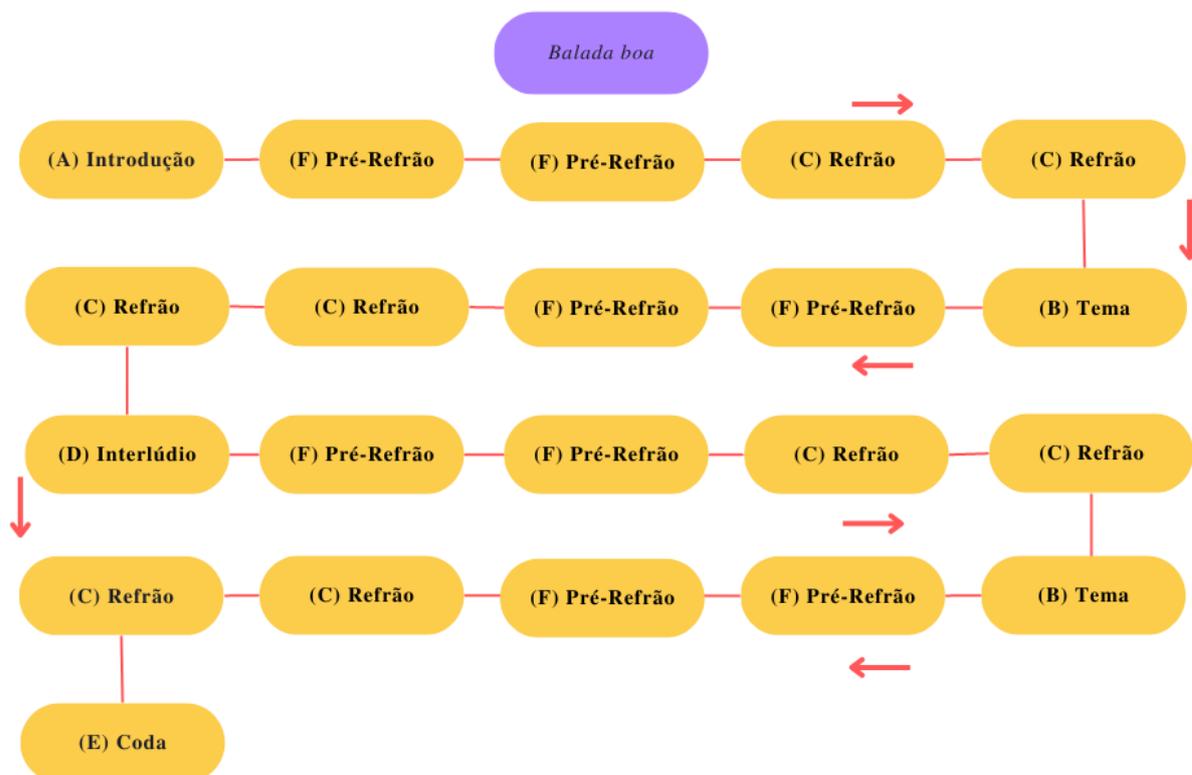


Figura 15 - Estrutura geral de *Balada boa*

Quando verificamos a estrutura de *Balada boa*, canção composta por Cássio Sampaio, captamos, já na sua forma, a simulação do clima de balada, perceptível no fato desta ser uma canção que permanece, na maior parte do tempo, em uma grande intensidade e repetição. Algo que fica explícito ao observarmos que após a introdução, já se tem lugar o pré-refrão, seguido do seu refrão chiclete. Na canção de 3 minutos e 24 segundos, o tema, que se configura como um momento de menor intensidade, só aparece a partir dos 54 segundos, ocupando pouco espaço no tempo total da peça. Nela, os componentes centrais da canção, mostram-se ser o pré-refrão e o refrão, que ocupam, cada um, oito inserções na estrutura musical.

Já em relação ao papel da sanfona, temos uma peculiar intercalação entre o gênero eletrônico e o sertanejo, corporificado no *acordeon*. Isto se dá de forma explícita na introdução, que pode ser dividida em duas partes: a instrumental e a cantada. A canção é aberta ao ouvinte com um clima intenso e um andamento (BPM) elevado. No trecho instrumental temos apenas o *beat* eletrônico, que é complementado, no final, pela bateria, até que, no segundo trecho, temos a introdução da sanfona que faz a base harmônica para o canto. Nessa introdução, essas duas partes se apresentam, inicialmente, como elementos, aparentemente díspares, inserindo na canção duas expressões que soam distintas, até a súbita chegada do pré-refrão. Nele, há uma perfeita integração da sonoridade do *acordeon* com o andamento rápido da canção, marcado,

principalmente, pela bateria, que mantém a lembrança da introdução eletrônica, presente em toda faixa.

Essa articulação foi mantida por este artista em *Gatinha assanhada*, canção de 2012 e também é verificada em faixas como *Bara bara* (2012) de Cristiano Araújo ou *Eu quero Tchu, eu quero tcha*. O que se percebe é que na *balada sertaneja* a sanfona passa a exprimir mais do que a noção abstrata da curtição e do festejo, representando sonoramente, também, espaços específicos. Nesse sentido, embora a expressão poética seja de tipo desterritorializado, a expressão musical da sanfona aponta para o mundo agrário e interiorano.

Este mundo rural, não é, no entanto, conformado a partir de uma perspectiva pesarosa ou triste. Mas, ao se integrar melodicamente e harmonicamente às sonoridades eletrônicas e às letras de temática de festejo, ela exprime sonoramente, a conciliação — ideológica — do “moderno” e do “tradicional”. O campo, que persiste na musicalidade sertaneja da balada, é, portanto, o campo urbanizado, tecnificado e industrializado, que se apresenta de forma harmônica ao ouvinte, através da consonância entre os arpejos da sanfona e os *beats* eletrônicos⁸⁷.

Assim, a expressão ideológica do agronegócio, que tenta se apresentar como um empreendimento moderno e bem-sucedido, distinto das práticas autoritárias e exploratórias que o constitui, aparece, mediadas pelos seus artistas, nas baladas sertanejas que expressam a concatenação do êxtase nacional e sucesso agropecuarista.

5.3 Do amor fortuito a saudade: o surgimento da sofrência e do feminejo

O amor sempre foi uma temática bastante explorada em todo o cancionário sertanejo, principalmente a partir da década de 1950. No entanto, sua expressão deste tipo de relação transformou-se com o passar do tempo. Os processos migratórios iniciados na segunda metade do século XX e o avanço do modo de vida capitalista sob o campesinato, desestabilizou o tipo de vida desses grupos rurais pautados na economia doméstica, que originava certos arranjos familiares e vivências afetivas, arraigados, em grande parte, na forma de organização produtiva e, também, no patriarcalismo, conforme aponta Candido (1982).

Dessas circunstâncias, é possível ver modulações em relação às expressões amorosas exprimidas no interior da música sertaneja. Assim, se anteriormente, havia canções na qual o amor aparecia sob uma forma idealizada (CAIXETA, 2016), temos, em um primeiro período

⁸⁷ Em *Eu quero tchu, eu quero tcha* a consonância é feita no interior da própria melodia feita pelo *acordeon* na parte inicial da canção, quando esta simula as frases melódicas da música eletrônica alteradas por uma mediação rítmica e por um andamento que as enquadram no marco expressivo do sertanejo.

do sertanejo universitário, não apenas a superação do amor magoado, como também o festejo do *amor fortuito*, presente, majoritariamente, nas canções que representam as festas e curtição (ALONSO, 2015).

O desaparego amoroso foi uma temática do sertanejo universitário que se estabeleceu de forma paralela e interligada às canções de balada, uma vez que passou a ser nesse ambiente que as relações descompromissadas poderiam transcorrer sem julgamentos morais. Em *Ai, se eu te pego* há um eu-lírico que flerta com a interlocutora durante a balada, na qual as declarações de amor de outrora ou as tentativas de impressionar a pessoa desejada são descartadas pela forma objetiva e simples com a qual o sujeito se aproxima da interlocutora e enuncia:

Nossa, nossa
Assim você me mata
Ai, se eu te pego
Ai, ai, se eu te pego

Delícia, delícia
Assim você me mata
Ai, se eu te pego
Ai, ai, se eu te pego, hein?



Figura 16 - Ouça *Ai se eu te pego* utilizando o QR Code

Sua estrutura geral é marcada pelos seguintes componentes: C-C-D-B-C-C-D-B-C-C-D-C-C-E. A repetição do refrão fez dessa faixa uma “música chiclete” que somada a outras circunstâncias, como a sua popularização a partir de jogadores de futebol como Neymar e Cristiano Ronaldo — que dançaram sua coreografia em transmissões esportivas — fez dela um sucesso internacional.

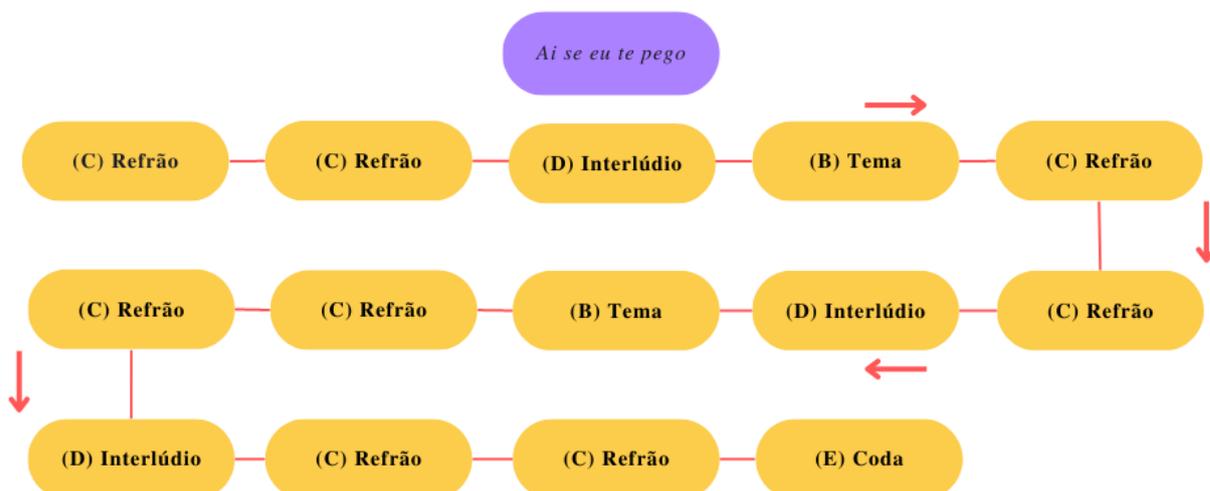


Figura 17 - Estrutura geral de *Ai se eu te pego*

Além da sanfona, que marca, novamente, com arpejos rápidos o elemento musicalmente festivo, há no canto de *Ai se eu te pego*, assim como em canções como *Balada boa*, ou *Eu quero tchu, eu quero tcha* a perda quase que completa do caráter *passional* garantido pela extensão das vogais a partir do canto, algo que esteve historicamente presente na música sertaneja e nas primeiras canções do subgênero analisadas no início deste capítulo. A redução da técnica do *vibrato*, notada por Gustavo Alonso (2015), pode ser lida também nessa mesma chave interpretativa, uma vez que através dela o cantor fazia modulações na palavra que a estendia em um decurso temporal imprimindo nesta, seu caráter de profundidade.

Porém, nessas canções, vemos, justamente o contrário, o andamento rápido da música tem como aliado uma letra e um canto que privilegia o *ataque consonantal*⁸⁸, reduzindo assim, as modulações vocálicas. Desse modo, as onomatopeias⁸⁹ que foram frequentes nesse período da música sertaneja, privilegiaram, justamente, a forma fortuita do relacionamento ao romper definitivamente com o canto *passional*. Porém, ela se estende mesmo nas canções que não abusam das onomatopeias, como *Ai se eu te pego*, no qual a análise do refrão demonstra que as emissões das palavras se dão de forma breve, sem a utilização de recursos de extensão vocálica, imprimindo no canto, a relação ocasional, verificada na letra.

Em *Chora, me liga*, *hit* de 2009 da dupla João Bosco & Vinicius, a temática do desapego amoroso também é central na sua articulação. No ano em que foi lançada, as canções de balada começavam a se consolidar, de modo que, não fica claro na letra, se o relacionamento amoroso casual travado na faixa se deu em uma balada. No entanto, encontram-se nessa canção os elementos centrais do amor desapegado, nela, há uma interlocutora que se apaixonou pelo sujeito lírico da canção após “ficarem” por uma noite. Porém, este sujeito busca se desvencilhar dela, uma vez que ele não tem interesse em manter qualquer relação que ultrapasse a de caráter passageiro e fluído.

Você sabia que eu era assim
Paixão de uma noite
Que logo tem fim

⁸⁸ Com este termo nos referimos ao conceito de Luiz Tatit (2003) que observa que, no canto, as consoantes operam uma quebra vocálica que impossibilita a expressão *passional*, marcada por suas extensões. Isto fica claro se tomarmos como exemplo a interpretação de Zezé di Camargo da canção *É o amor* (1991), em que quando o cantor quer tornar mais profundo e sentimental o seu canto, ele o faz, da seguinte maneira: “*É o amo-o-o-o-o (...)* r”, na qual a extensão vocálica — destacada em negrito — e a utilização da técnica de *vibrato* permite exprimir, de forma mais intensa, o conteúdo da palavra “amor”. A consoante “R”, é nesse sentido, o final da extensão, e quanto antes ela aparece no canto, mais rápido é o fim da palavra e mais reduzido é o seu caráter de *passionalização*.

⁸⁹ *Tcherere tchê tchê Tcherere tchê tchê* em *Balada Boa*; *Bará bará bará, berê, berê, berê* em *Bará bará*; *Tchu tchá tchá tchu tchu tchá* em *Eu quero Tchu, eu quero tcha*.

Eu te falei
Meu bem eu te falei



Figura 18 - Ouça *Chora, me liga* utilizando o QR Code

O amor de tipo desapegado exprime nas canções universitárias as diferenças geracionais e as rupturas com os padrões de sociabilidade afetivos e familiares, bem como apontam também para a dissolução de algumas relações conversadoras, anteriormente presentes no campo. Ao final, em um plano mais mediado, este *amor fortuito* expressa a perda da relação social e a falta de vínculo do indivíduo com o lugar, fenômenos que se encontram vinculados à modernização capitalista do campo brasileiro.

A intensificação do capitalismo — materializado no Centro-Oeste através do agronegócio — na qual os empregos temporários passam a ser a regra de corporações multinacionais que se entronizaram no mundo rural brasileiro, incide na impossibilidade de articular qualquer coisa a longo prazo, uma vez que o “estável” e o “permanente” deixam de existir na organização do trabalho capitalista. Nesse sentido, valores como compromisso e confiança, do qual dependem a vida familiar, tornam-se, gradualmente obsoletos (FISHER, 2020), cuja reverberação artística encontramos no cancioneiro universitário.

Estes elementos aparecem no sertanejo universitário a partir de uma complexa articulação. Em um viés, o *ethos* da “flexibilidade” e da “falta de vínculo” presentes nas canções sob a forma do *amor fortuito*, são fenômenos oriundos da forma de vida estruturada no capitalismo e portanto, são colhidos da angústia social e desespero de indivíduos que se deparam com um mundo no qual a promessa do “bem estar social” mostrou-se ser uma verdadeira desesperança. Por outro lado, as expectativas e entusiasmos presentes no país, e também reverberadas no cancioneiro universitário, eram resultado de uma política que, a despeito dos ganhos sociais e aumento do poder de compra, foi calcada no desenvolvimento do agronegócio e exportações de matérias primas.

Nesse sentido, as angústias e expectativas nacionais, — que Jameson (1994) aponta ser, no caso das imaginações sociais na obra de arte, dois lados da mesma moeda — aparecem na música sertaneja dialeticamente integradas, de modo que, ainda que sendo dois sentimentos díspares acabam por produzir representações similares e vinculadas entre si. A angústia e a expectativa confluíram, portanto, em uma relação dialética que desaguou neste mundo de festejo, ao menos enquanto, na própria sociedade brasileira o *boom* das *commodities* conseguiu

sustentar o padrão de vida da curtição e a ideologia da “ascensão social de uma nova classe média”, restando a angústia presente na ideia do “fortuito”, do “ocasional” e da “flexibilidade”.

O fim do *milagrinho brasileiro* com a crise econômica que passou a se desenrolar a partir de 2013 e 2014, apontou para uma mudança na conjuntura política e na sociedade brasileira. Articulado a estes dilemas, a expectativa e entusiasmo sociais presentes no país, perdia o seu principal sustentáculo — o *boom* das *commodities* — dando lugar, para a angústia existente no seu interior, tomar o primeiro plano na sociedade brasileira.

Já no âmbito musical, verifica-se a partir de 2013, a exaustão formal das baladas sertanejas e do *amor fortuito*, esgotamento que foi impulsionado pela perda da base social e econômica que inspirava o entusiasmo nacional mobilizado pelas expressões universitárias através da balada, curtição e festa. Nesse sentido, observamos no período posterior à 2013 a reorientação estética dos artistas da primeira e segunda geração que começaram a buscar novos planos para a carreira.

Michel Teló investiu em trabalhos como *Bem sertanejo* (2014) em que buscou reinterpretar o cancionário clássico do gênero. Em 2015, João Bosco & Vinícius lançaram o álbum *Estrada de chão* em que, também regravou canções já estabelecidas na música sertaneja, com participações especiais de artistas como Sérgio Reis e Zezé di Camargo & Luciano. Já Gustavo Lima, voltou a investir em canções românticas, diminuindo a presença de variações como o vanerão e a música *pop* e se abrindo para influências como o arrocha. Na canção *50/50* (2015) lançada pelo artista em álbum homônimo, já se exprimia o período de transição do subgênero ao cantar:

Meu coração tá dividido
50% pra ela, 50% pra farra
Eu não troco as duas por nada



Figura 19 - Ouça *50/50* utilizando o QR Code

Ao mesmo tempo, surgiu uma nova geração de artistas como Marília Mendonça, Simone & Simaria, Maiara & Maraísa, Luíza & Maurílio e Matheus & Kauan, que ajudaram a conformar o novo momento que se abria na música sertaneja universitária, o da sofrência e do feminejo. Nessas variações, a incapacidade de efetivação do amor é sentida pelo eu-lírico que passa a viver um período de grande tristeza. Contudo, diferente dos períodos anteriores, em que na maioria das canções o sofrimento se efetivou a partir de uma idealização romântica, na

sofrência e no feminejo o sujeito ocupa um lugar de auto-reflexão do seu lugar na relação e da sua vida com a/o interlocutor(a).

Na sofrência, têm-se a substituição da balada pelo boteco que é alçado enquanto o *locus* do sofrimento e da lembrança amorosa, conforme é possível observar em *Esse copo aqui* (2015) de Gustavo Lima, em que o sujeito lírico, com saudade do antigo amor, liga para a interlocutora do bar. História semelhante da canção *Bloqueado* (2022) interpretado pelo mesmo artista:

Tô aqui bebendo em um botequinho de esquina
Cerveja e pinga depois de um dia inteiro de trabalho
Já é fim de tarde
Me bateu uma saudade
Me bateu uma saudade



Figura 20 - Ouça *Bloqueado* utilizando o QR Code

Nela, há também um eu-lírico que, após o dia de trabalho, senta-se em um boteco a fim de passar o tempo, no entanto, logo que lembra a imagem da ex-companheira, vem à tona a saudade. Ao tentar ligar para a amada e lembrar que ela o bloqueou, consuma-se a tristeza e o sofrimento na mesa do bar:

Lembrei que 'to bloqueado
É muita raiva misturada com tristeza
Olha eu chorando e dando porrada na mesa

Em *Largado as traças* (2018) cantada por Zé Neto & Cristiano, o sujeito lírico também se encontra em uma situação dramática na qual a “saudade” e o “bar” são, novamente, os elementos articulados para descrever o sofrimento amoroso. Já em *10%* (2016) faixa interpretada por Maiara & Maraisa, a história se repete, nesse caso o mote da canção se dá através dos 10% de gorjeta que aumenta cada vez que o garçom leva mais uma cerveja para a personagem lírica, que embotada de saudade e tristeza, a aceita, embora demonstre preocupação pelo preço que irá custar.

Na sofrência a sanfona perde a centralidade observada nos períodos anteriores e a sua presença passa a acontecer através de arpejos em um andamento mais lento, exprimindo um sentimento de tristeza. Nessas circunstâncias, o violão toma a cena principal, além de instrumentos percussivos que a depender da canção, ultrapassa a bateria, podendo ser composto por timbaus, cajóns e até mesmo bongôs, como a interpretação de *Infidel* (2016) feita por Marília Mendonça. A influência do arrocha é bastante presente nessa faixa, principalmente pela

percussão feita através do bongô e da bateria. Como é possível notar na audição da canção, a melodia fica a cargo do violão, enquanto o teclado faz melodias pontuais, e a sanfona serve de um acompanhamento discreto.

Este conjunto de influências também aparece em *Liberdade provisória* (2020) cantada por Henrique & Juliano, canção cuja estrutura é A-B-F-C-D-F-C-C-E

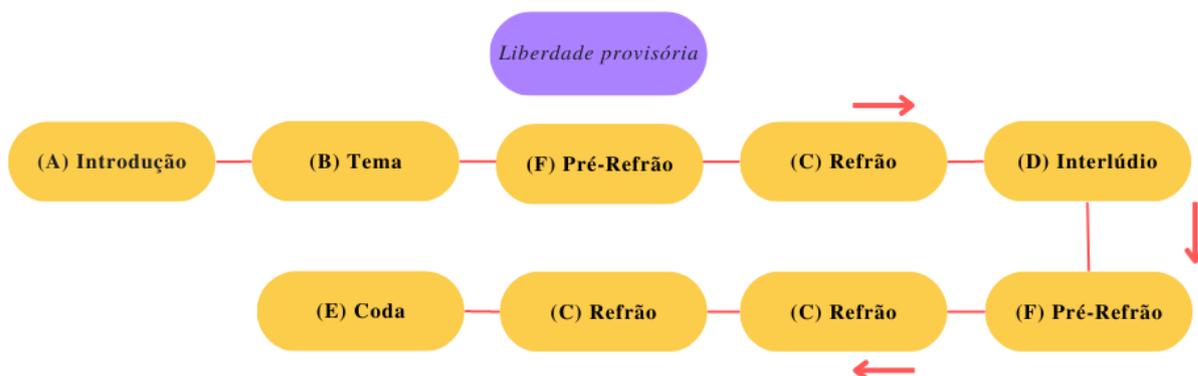


Figura 21 - Estrutura geral de *Liberdade provisória*

Há na introdução de *Liberdade provisória* um violão que se utiliza das cordas mais agudas para cumprir a melodia da música, logo em seguida, é acompanhado por mais violões que fazem a base harmônica e a bateria que imprime o ritmo do arrocha e da bachata, criando o clima sentimental. No tema, percebe-se a história de um sujeito lírico que termina o relacionamento com a interlocutora acreditando ser esta a decisão correta para a sua vida. Até que no pré-refrão a situação mostra-se ser mais complexa quando o eu-lírico se percebe preso à ex-companheira, que por sua vez, seguiu a própria vida, situação perfeita para o colapso emocional do indivíduo, cujo desenvolvimento se dá no refrão, quando o eu-lírico busca de todo jeito o reatamento:

Eu implorei pra voltar
E ela me matou na unha
Disse que eu tava solteiro
Eu tava solteiro porra nenhuma

Implorei pra voltar
Não me manda embora
Sou preso na sua vida
Era só liberdade provisória



Figura 22 - Ouça *Liberdade provisória* utilizando o QR Code

Interessante notar que a perspectiva do sujeito com a separação era o alcance de uma “liberdade prometida”, o que fica explícito na declaração que escapa do eu-lírico ao fim do refrão, quando se torna claro que a sua liberdade foi provisória, ou seja, uma ilusão. Esse mesmo elemento, aparece em *S de Saudade* (2019) de Luíza & Maurílio, gravado em conjunto com Zé Neto & Cristiano. A canção tem uma estrutura semelhante com a anterior: A-B-F-C-C-D-F-C-C-C-E

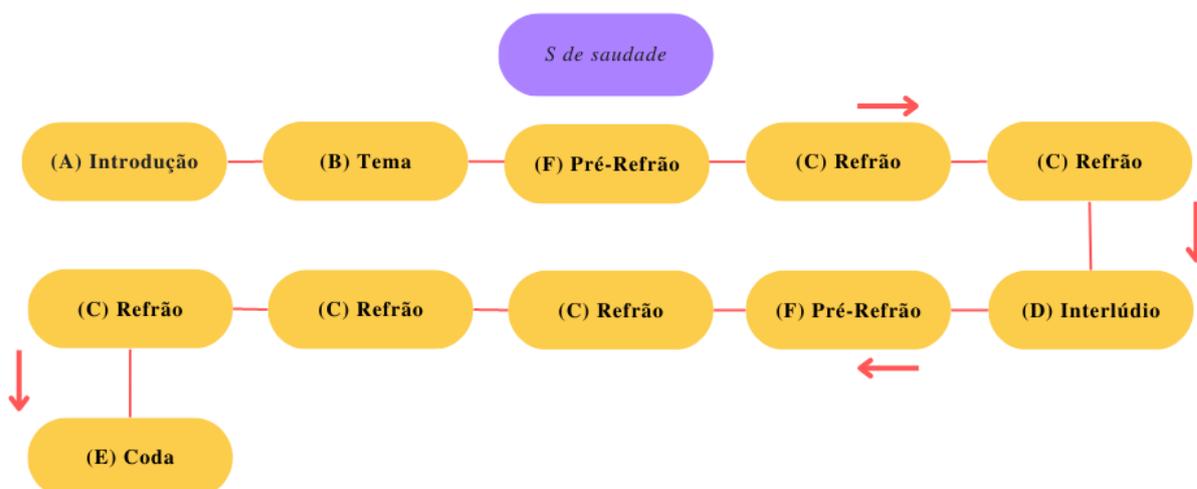


Figura 23 - Estrutura geral de *S de saudade*

Nela há, também, um eu-lírico que se encontra decepcionado com a vida de solteiro, uma vez que, as liberdades prometidas e sonhadas mostraram-se ser uma ilusão, o que fica claro no tema e no pré-refrão:

É, olha eu aqui, na vida de solteiro que eu sempre quis
É, eu consegui a liberdade de poder chegar e sair

Mas cê deve ter jogado praga em mim
Eu não quero beber, eu não quero sair
A vida de solteiro que eu sonhava não era assim



Figura 24 - Ouça *S de saudade* utilizando o QR Code

Se tomarmos o cancionário universitário como um ponto de partida interpretativo, é possível concluir a ligação direta dessa canção com as temáticas dos períodos anteriores que construía um mundo de festejo e curtição. Mundo este que não se confirma na realidade, é esta, ao menos, a conclusão à qual chega o eu-lírico de *S de saudade* nos versos do refrão:

Sextou com S de saudade
 Cheio de balada na cidade
 Mas nenhuma delas têm o show que cê dava na cama
 Nenhum DJ toca sua voz falando que me ama

A referência da existência de baladas na cidade contraposta a sua impossibilidade — sentimental e emocional — de frequentá-las, é sintomática. Tanto nessa canção, como em *Liberdade provisória* constrói-se uma sofrência cujo mote principal é a frustração alcançada pelo eu-lírico por ter acreditado em promessas que mostraram ser verdadeiras ilusões. Assim, as crenças da felicidade na balada e da liberdade de solteiro — essa última já presente em *Leilão* — são revisadas esteticamente e guardam correspondência com a ruptura nas expectativas sociais nutridas durante o início do século XXI e a dissolução das suas promessas. O que deu espaço à crescente frustração que conseguiu ser reverberada nas canções de tristeza e infelicidade na qual se exprime um indivíduo que percebe ter embarcado em sonhos que não se concretizaram.

Contudo, no interior da sofrência, também se desenvolveu uma nova variação de igual potência, o *feminejo*, que integrou — e ajudou a formar — no seu interior, temáticas mobilizadas pela sofrência, porém, explorando, dessa vez, a perspectiva feminina. Marília Mendonça, foi, certamente, a principal artista desta variação ao conseguir captar nas suas canções representações femininas que escapavam da construção de uma imagem universalizada da mulher, nesse sentido ela cantou, tanto a mulher que foi traída, como em *Infiel* (2016), cantou a amante em *Amante não tem lar* (2017) e *Ciumeira* (2019) e a prostituta em *Troca de calçada* (2020).

Se observarmos a estrutura geral das canções e a instrumentalização, percebemos que elas se assemelham às da sofrência no geral. Em *Infiel*, por exemplo, a estrutura é A-B-C-C-B-C-C-C-E

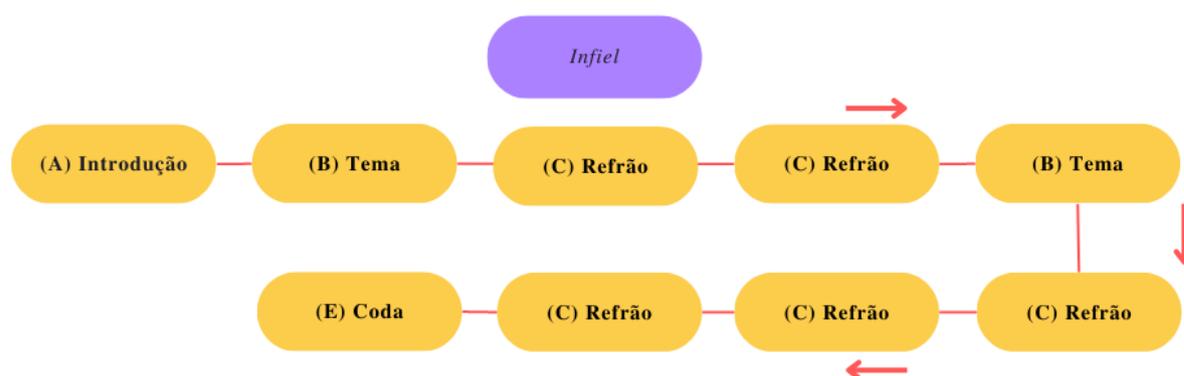


Figura 25 - Estrutura geral de *Infiel*

O violão é o instrumento central da canção junto ao bongô e a bateria. Já em segundo plano têm-se o piano, o baixo e a sanfona. Na canção há uma personagem lírica que ciente da traição do seu interlocutor termina o seu relacionamento com ele. A mulher da canção, encontra-se resoluto da sua decisão e em paz consigo mesma, ela encara o fim do relacionamento, não como uma tristeza, mas uma saída da situação desgastante em que se encontrava. A interpretação da canção confirma o que está colocado na letra, há ataques consonantais na maior parte do tema, sendo que a passionalização só se efetiva no refrão, quando se explode a mensagem em que o interlocutor é expulso do coração do eu-lírico, que não mais se importa ou se comove com o destino que este mesmo interlocutor virá tomar.

No âmbito da música sertaneja, o surgimento do feminejo revela-se como uma importante modificação estética, uma vez que o seu cancionário sempre foi pautado pela representação da relação heterossexual numa perspectiva masculina, que em certos períodos não esconde a perspectiva machista como em *Pagode* de Tião Carreiro & Pardinho, na qual o eu-lírico declara e respalda que ele vai para as festas enquanto sua esposa deve ficar em casa. Nesse sentido, é possível encontrar na música sertaneja as marcas do machismo fortemente presente no meio rural e que veio a ser impactado pelo avanço da sociabilidade capitalista e pela urbanização que provocou a desregulação da estrutura familiar e dissolução de parte das relações conservadoras, traduzidas, no cancionário feminejo a partir das crescentes possibilidades de a mulher sair de casa e seu grau de independência frente aos interlocutores masculinos.

Em *Traí sim* há a história de um interlocutor que sempre esteve na rua, desprezando os pedidos do eu-lírico feminino de não a deixar só em casa, até que ela cansa e o trai, vejamos isso no pré-refrão, seguido do refrão:

Você só quer rolê
Fica só na bebedeira pra se aparecer
E eu fiquei até altas horas e nada de você
Você queria o quê?

Traí
Traí, sim
Traí
E trairia de novo
Você queria ser sucesso
Então, tá aí seu nome na boca do povo



Figura 26 - Ouça *Traí sim* utilizando o QR Code

A partir do feminejo, é possível verificar que as narrativas masculinas também sofreram alterações, surgindo eu-líricos masculinos marcados pela instabilidade e desconfiança oriundas do fato de encarar uma interlocutora cujas ações são independentes, podendo ser, inclusive, tão infiéis quanto as masculinas. Podemos notar isso em *Quarta cadeira* (2019) interpretada por Matheus & Kauan, em que o eu-lírico conversa com um interlocutor que atualmente namora a mulher que o deixou no passado. Contudo, as lembranças que o sujeito lírico tem dessa mulher não são boas, marcadas, principalmente, pelos traumas que se consuma no tema e pré-refrão quando há um alerta para o interlocutor ter cuidado com o relacionamento, enquanto no refrão se crava qual será o destino da relação:

Tô numa mesa com quatro cadeiras
Aqui já tem três enganados por ela
Bebendo, esperando a rasteira que você vai levar dela
Fica tranquilo, que a quarta cadeira te espera

Figura 27 - Ouça *Quarta cadeira* utilizando o QR Code

Em *Propaganda* (2018), cantada por Jorge & Mateus, o eu-lírico fala mal da esposa para todo mundo, porém a razão não é porque ele não gosta da interlocutora, mas sim, como estratégia para ninguém se interessar por ela, resultado da insegurança que ele sente, com medo dela o largar, como pode ser observado no pré-refrão e no refrão abaixo:

É isso que eu falo pros outros
Mas você sabe que o esquema é outro
Só faço isso pra malandro não querer crescer o olho

Tá doido que eu vou
Fazer propaganda de você
Isso não é medo de te perder, amor
É pavor, é pavor

Figura 28 - Ouça *Propaganda* utilizando o QR Code

5.4 Novos caminhos sertanejos: o queernejo e o agronejo

Como é possível perceber, essas transformações internas geram novas contradições estéticas que tendem a ser respondidas nas produções futuras. Disso, é possível observar no horizonte sertanejo novos elementos que aos poucos podem conduzir a consolidação de novas variações no seu interior, das quais podemos destacar por um lado o *Queernejo* que trouxe temáticas homoafetivas para o interior do gênero e o *Agronejo*, que extrapola a forma indireta pela qual a ideologia do sucesso agropecuarista apareceu nas canções de rodeio da década de 1990 e nas de baladas dos anos 2000, apresentando, diretamente, o mundo do agronegócio como o mundo de sucesso.

Em relação ao *Queernejo*, temos, artistas como: Gabeu com *Sugar daddy* (2021) e *Amor rural* (2021), Zerzil com a faixa *Garanhão do vale* (2020) e Gali Galó com *Aceita* (2021). Em relação a obra de Gabeu, que tomaremos aqui para análise, é possível observar nela uma expressão densa e sólida, onde a grande inovação se encontra na representação de relações LGBTQIA+ em contexto rural.

Em *Amor rural* (2021) há um eu-lírico que manifesta a vontade de efetivar os desejos amorosos com o seu interlocutor. A letra é construída com um forte potencial imagético que brinca com os componentes característicos do mundo rural para exprimir a existência de relacionamentos homoafetivos em um espaço social refratário e preconceituoso para com esse grupo⁹⁰.

Musicalmente, há uma atualização da musicalidade romântica e *country* dos anos 1990. Interessante observar também, que, para além da exploração das relações homoafetivas, há na canção de Gabeu outra ruptura que é o tensionamento metafórico para exprimir elementos íntimos e sexuais, poucos explorados no cancionário sertanejo⁹¹ como nos versos:

Tô tentando não pensar
Mas no plantio do meu pomar
O teu sorriso é semente
Faz nascer uma mangueira

Vamos assumir o nosso amor rural
Sai desse armário e vem pro meu curral

⁹⁰ No próprio cancionário sertanejo podemos encontrar exemplos que reafirmam essa constatação. A canção *Bruto, rústico e sistemático* de João Carreiro & Capataz, por exemplo, apresenta um eu-lírico que reafirma as posturas machistas e homofóbicas, argumentando que isto é da sua “criação”: “*Sou bruto, rústico e sistemático / sistema que fui criado / ver dois homens abraçado / pra mim era confusão / mulher com mulher beijando / dois homens se acariciando / meu Deus, que decepção*”.

⁹¹ Poucas canções adentraram em representações desse tipo, sendo que a mais emblemática que encontramos nesse sentido foi *O meu é bem maior* de João Carreiro & Capataz.



Figura 29 - Ouça *Amor rural* utilizando o QR Code

Ainda assim, a marca da canção está em representar o mundo rural como um espaço diverso, embora assolado por preconceitos. O verso na qual o eu-lírico aponta existir na roça diversos desejos escondidos, é singular nessa representação, além de ser o mote importante para o refrão no qual o eu-lírico declara, com todas as palavras que é gay:

Vamos assumir o nosso amor rural
 Larga essa enxada e pega no meu
 Quero montar na sua cela
 Cavalgar até ela
 Descobrir que nós é
 Viado

Já o *Agronejo* é a esfera do sertanejo que conseguiu articular e revitalizar os elementos das canções de balada em uma nova expressão. Nesse sentido, permanece nas suas canções a representação de um mundo rural urbanizado e de sucesso, porém, sem a busca pela concatenação com uma expectativa nacional, uma vez que ela não guarda mais a potencialidade de outrora.

Assim, temos, musicalmente, a forte articulação da música eletrônica e do funk, que passa a adquirir, muitas vezes, o primeiro plano musical como em *Pipoco* (2022) interpretada por Ana Castela, Melody e Dj Chris No Beat. A sanfona também volta a construir a musicalidade de forma mais presente do que se fazia na sofrência, entretanto, ainda assim, sem a força de outrora, uma vez que a articulação com o contexto agropecuarista se dá de forma direta, através da composição poética. Contudo, novos elementos que articulam sonoramente a música ao mundo rural, são inseridos, como por exemplo, o toque de berrante na introdução de *Pipoco*, ou o berrante remixado no refrão de *Os menino da pecuária* (2021) de Leo & Raphael. As letras buscam explorar o sucesso do agronegócio, muitas vezes vinculados ao sucesso individual e afetivo e, no caso de Ana Castela, da independência feminina.

Em *Os menino da pecuária* foi possível perceber que o “agronegócio” consiste na temática predominante em toda a canção. A representação artística que foi construída historicamente do mundo rural como local do atraso é substituída, na obra da dupla, por um espaço geográfico e econômico agropecuarista que se articula de forma harmônica a uma ideia de “modernidade agrária” e “sucesso”, como podemos perceber nos binômios centrais da canção:

eu não tenho carro importado
 mas a hilux é do ano toda suja de barro
 (...)

 nós tem dinheiro
 mas usa chapéu de palha



Figura 30 - Ouça *Os menino da pecuária* utilizando o QR Code

No âmbito musical, também foi possível perceber a construção da harmonia entre agronegócio, sucesso econômico e uma “ideia de modernidade”. A possível contradição entre esses fatores é resolvida a partir da intercalação de gêneros musicais que são distintos entre si, gera-se, portanto, uma intertextualidade sonora na qual a influência do arrocha e da *Bachata* constroem junto com as frases melódicas da sanfona o clima musical característico da música sertaneja, dialogando não apenas com a fase da balada, mas também com a sofrência.

No entanto, esse clima é transpassado pela forte marca que a música eletrônica exerce na sonoridade da música, que se efetiva principalmente nos elementos melódicos e rítmicos da canção, esta assegura o mesmo binômio percebido na letra, na qual a “modernidade” socialmente construída a partir da música eletrônica se articula, sem conflitos, com a já conhecida sonoridade sertaneja. Essa interpretação é reforçada com o diálogo musical a partir do toque do berrante no início dos refrões, demarcando, sonoramente, o lugar e espaço que a narrativa se passa e a qual a canção, no seu todo, busca exprimir.

Outros artistas dessa variação universitária, são Us Agrobroy com faixas como *Baladinha rural* (2022) e *Modão no paredão* (2022). Nesta última canção, temos uma representação interessante, pois os artistas brincam com a tradição sertaneja do sofrimento, ao assimilar musicalmente as expressões sertanejas (andamento da música, variação musical da guarânia e tipo de canto) da década de 1960 e 1970, como as de Milionário & José Rico. O eu-lírico aponta que foi largado pela interlocutora e que o caminho mais fácil seria se entregar à bebida e ao sofrimento. Porém, o que é curioso na canção, é a articulação feita pelo próprio sujeito lírico entre as condições sociais e as suas reverberações amorosas, vejamos nos seguintes excertos da letra:

Meu amorzinho largou de mim
 Eu pensei bem assim, é hora de sofrer
 Mas eu tava sem tempo pra mim, contando os meus gadin
 Vendo a soja crescer
 (...)

 Rei do gado, da soja e do milho
 Meu black é infinito, desce o que quiser

Queria sofrer como os antigos
Mas neste cenário, eu juro, não consigo



Figura 31 - Ouça *Modão no paredão* utilizando o QR Code

Essa canção possibilita observarmos, portanto, de forma explícita, como as expressões em torno do relacionamento amoroso — sejam elas falando do sofrimento, do amor desapegado ou da superação — na música sertaneja, ultrapassam, em certa medida, a expressão sentimental em si mesma ao abrigar no seu interior expectativas e frustrações oriundas das circunstâncias sociais existentes no momento de sua criação. Além desses artistas, podemos citar outros que seguem uma linha semelhante do agronejo, como Luan Pereira com a faixa *5 Playboy não faz* (2022) feita em parceria com Dj Kevin ou Bruno & Barreto, com faixas como *Paredão berra* (2022), em parceria com Os Barões da Pisadinha⁹².

Por fim, podemos apontar que o sertanejo universitário é um subgênero que abrigou diversas variações, tanto em relação à forma, quanto ao conteúdo. A balada, o amor desapegado, o sofrimento amoroso e a perspectiva feminina — além do queernejó e o agronejo que se desenvolvem no início dessa década — foram algumas das variações que puseram em movimento a ramificação universitária.

Neste capítulo, privilegiamos canções que se adequaram a nossa proposta investigativa, sem, contudo, pretender esgotar a discussão acerca deste objeto, que revela abrigar diversas formas expressivas e conteúdos. Nesse sentido, novas pesquisas que se orientem para a análise de outro conjunto de canções podem alcançar resultados distintos do nosso ou que ampliem as conclusões que chegamos nesse trabalho atual.

⁹² A produção de uma estética sertaneja que buscava exprimir o agronegócio de forma mais direta, já vinha sendo construída, também, por artistas como Antony & Gabriel, Adson & Alana e por Fernando & Sorocaba, que gravaram em 2017 o álbum em CD e DVD *Eu sou do interior*, explorando o cenário de uma fazenda com plantação de milho no interior de São Paulo. Contudo a disseminação da temática explícita do agronegócio em forma de canção, só veio fazer sucesso com artistas como Leo & Raphael, que revitalizaram a estética da balada inserindo outros elementos musicais e poéticos, o que não tinha sido feito, por estes artistas citados aqui.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música sertaneja é um gênero que se originou em 1929 e cujo centenário será alcançado ainda na década de 2020. Ao longo de toda a exposição, foi possível perceber como a música sertaneja se constituiu enquanto um importante gênero que interpretou, exprimiu e esteve conectado às circunstâncias de vida de boa parte da população brasileira, principalmente do setor populacional oriundo do meio rural, que precisou migrar para o meio urbano em busca de melhores condições de vida.

No caso do sertanejo universitário — a última ramificação do gênero — apesar de ser o resultado de um mesmo processo de transformação — a modernização agrícola — foi, porém, criado por uma geração que se desenvolve em situações distintas das verificadas nas ramificações caipira, sertaneja e romântica. Enquanto a vida da maioria dos artistas dos subgêneros anteriores esteve circunscrita ao trabalho no campo (Leandro e Leonardo eram plantadores de tomate) ou as funções menos remuneradas da cidade (Milionário, da dupla com José Rico, foi pintor e pedreiro), os sertanejos do século XXI partiram de condições de vida melhores, sendo, em sua maioria, advindos de família de classe média, além de ser estudantes universitários.

Esta posição social originária, da qual se expande o sertanejo universitário, permitiu captar transformações que se processavam nacionalmente. A expectativa de estudantes do ensino superior, que vislumbravam uma posição social de destaque ocupando novos postos de trabalho que surgiam no país, principalmente os vinculados às funções do agronegócio, como veterinário e agrônomo, amalgamou-se às imaginações sociais oriundas de um Brasil que acreditava ter entrado na época de “bonanças”. O aumento do preço internacional das matérias primas a partir da demanda chinesa, possibilitou um salto do PIB brasileiro e o desenvolvimento de programas sociais e econômicos, que melhorou as condições de vida de parte da população brasileira que passou a sonhar um futuro próspero.

A contradição marcante desse período, é que os fatores que permitiram os ganhos sociais e econômicos verificados nas primeiras décadas dos anos 2000, consistiam, ao mesmo tempo, na explicitação da tragicidade econômica do Brasil: um país de economia primária, dependente da exportação de minérios, ferros, petróleo e produtos agrícolas. O início de século no país, foi, portanto, o da reafirmação de um recalcitrado *sentido da colonização* presente em boa parte da nossa história e que ganhou fôlego com a nova divisão internacional do trabalho — articulado no contexto neoliberal — que reafirmou as desigualdades econômicas entre o centro e a periferia.

Foi nesses contextos que o sertanejo universitário se desenvolveu e de onde colheu parte das impressões sociais que foram transformadas artisticamente. Neste trabalho, buscamos apontar que a sua compreensão só pode se dar de forma satisfatória, se buscarmos apreender seu movimento no espaço e tempo. Isso significa que há, na investigação deste gênero, o desafio de entender, por um lado, as delimitações formais e conteudísticas presentes no estilo musical, em cada época específica, buscando, ao mesmo tempo, descobrir os elementos que já prenunciam sua mudança futura. Com a análise que fizemos do sertanejo universitário, buscamos deixar clara essa postura investigativa e os frutos que dela resultaram.

Chegamos a conclusão que esta ramificação da música sertaneja, já surge, no início dos anos 2000, com os elementos estéticos embrionários que tomam sua forma madura a partir de, principalmente, 2009. Nesse sentido, as canções que versavam acerca das baladas foram destacadas por nós como a primeira formação estética sólida dos universitários, que conseguiram, através da representação de um mundo de festejo e curtição articulados nas festas noturnas, concentrar os desejos e expectativas nacionais do período.

Ainda assim, o *amor fortuito* e desapegado, também presente nesse período, foi identificado por nós, como um índice de elementos de contradições que se processavam no interior da música universitária, ainda que sua representação fosse positiva. A sua força na canção ultrapassa a descrição dos tipos de relacionamentos da juventude e exprimem — de forma ideológica — a perda do laço e da estabilidade social a partir da mobilização do *ethos* neoliberal da flexibilidade e fluidez. Essa composição estética permanece até o surgimento da sofrência, por volta de 2015, que reinventa a representação amorosa no sertanejo universitário.

A sofrência e o feminejo tomou lugar como a linha estética central deste período ao conseguir mobilizar na temática do amor, as contradições de um mundo na qual as esperanças e promessas mostraram-se insuficientes de serem realizadas. Isso acontece tanto na promessa do amor fiel e parceiro que não se concretiza, ou até mesmo da “liberdade” da vida de solteiro, no qual os eu-líricos percebem se tratar de uma ilusão. De modo semelhante, vemos irromper no cancionário da sofrência um eu-lírico auto reflexivo que embora sofra, conjectura acerca da sua posição na relação, e, muitas vezes, não guarda mais idealizações e romantizações acerca do relacionamento amoroso.

No caso do feminejo, essas características da sofrência continuam, porém, a partir da voz da mulher, criando uma ruptura definitiva na música sertaneja que, historicamente, cantou a perspectiva masculina em um relacionamento heterossexual. A mulher aparece como sujeito portadora de vontade própria, muitas das quais realiza, o que impacta a produção posterior, na qual surgem eu-líricos masculinos com inseguranças notáveis.

Já as produções recentes vinculadas ao queernejó e ao agronejó, desvelam novas possibilidades estéticas que se apresentam no limiar sertanejó. A primeira em relação a discussão das temáticas LGBTQIA+ e a segunda trazendo pro centro da canção, a representação explícita da ideologia do agronegócio como um ramo produtivo de sucesso e imprescindível ao país.

Das ramificações investigadas e das circunstâncias sociais da qual surgiram e sobre as quais versaram, fica nítido que a música sertanejó não é mais, a expressão do mundo rural — algo que já acontecia antes do advento universitário —, antes disso ela exprime justamente a imbricação entre urbano e rural originada no processo de modernização. Nesse sentido, títulos de faixas como *Modão no paredão* e *Balada sertanejó* buscam exprimir, justamente, essas circunstâncias em que no mundo rural, surgem modos de vida urbanizados, e na cidade, surgem modos de vida ruralizados.

Dessas questões levantadas, podemos, portanto, entender a presença do mundo rural em diversas representações artísticas brasileiras — das quais a música sertanejó desponta como a principal expressão — a partir da persistência da produção agropecuarista como um dos tripés da economia brasileira. Isso porque, este ramo produtivo, materializado atualmente no agronegócio, gera em sua volta, tipos de sociabilidade que lhe são próprias, articulando no meio rural, bolsões urbanizados e levando à cidade, focos rurais, como festas de rodeio e feiras agropecuaristas.

Além do mais, a modernização do século XX, se deu de forma descontrolada e mal planejada, de modo que, na mesma medida em que o elo com o mundo rural foi perdido por diversas famílias que tiveram que migrar para a cidade, esses centros urbanos, também, viram-se impactados por um contingente populacional que traziam modos de vida e culturas que foram, evidentemente, adaptadas às novas circunstâncias, mas também, não significou o seu total desaparecimento.

Assim, a música sertanejó universitária conseguiu se tornar um subgênero disseminado por todo país, ao conseguir articular estes elementos profundamente arraigados na cultura brasileira: o da persistência rural e do surgimento de espaços agro-urbanos. Nesse sentido, o seu cancionário apresenta essa difícil articulação entre urbanidade e ruralidade, que é elaborada na forma e conteúdo a partir das temáticas da balada, da integração da sanfona com a música eletrônica e pop, bem como pela manifestação do sofrimento e da independência feminina. Deste modo, é possível enxergar o sertanejó universitário como a trilha — em certos momentos ideológicas, em outros capaz de exprimir certas contradições sociais — do Brasil do século

XXI, com suas turbulências políticas, transformações sociais no nível das questões de gênero e classe, oscilações econômicas e manutenção das características produtivas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Introdução à sociologia da música**. 2ª ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2017.
- ADORNO, Theodor. Teses sobre a sociologia da arte. *In.* _____. **Sem diretriz - Parva aesthetica**. São Paulo: Ed. Unesp, 2021.
- ADORNO, Theodor. **Ideias para uma sociologia da música**. *In.* BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*, 2. Ed. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1983 A, p. 259-268.
- ADORNO, Theodor. **O fetichismo na música e a regressão da audição**. *In.* BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*, 2. Ed. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1983 B. p.165-191.
- ADORNO, Theodor. **Sobre música popular**. In COHN, Gabriel (Org.). Coleção “Grandes Cientistas Sociais”. São Paulo. Ática, 1986, p.115-146.
- ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2015.
- ANDERSON, Perry. **Brasil à parte: 1964-2019**. São Paulo: Boitempo, 2020.
- ANTUNES, Edvan. **De caipira a universitário: história do sucesso da música sertaneja**. São Paulo: Editora Matrix, 2012.
- ARAÚJO, Carlos Eduardo Moreira. Fim do tráfico. *In.*: SCHWARCZ, Lilia Moritz e GOMES, Flávio (orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BARCE, Ramón. Prologo. *In.*: BLAUKOPF, Kurt. **Sociologia de la musica: introduccion a los conceptos fundamentales, con especial atencion a la sociologia de los sistemas musicales**. Madrid: Real Musical, 1988.
- BAQUEIRO, Filipe. **Entre a navalha no bolso e o feitiço decente: uma análise sobre a representação da vadiagem em Wilson Batista e Noel Rosa**. 2020. 131f. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.
- BARROS, Frederico. Sociologia da música: entre o rigor historicista e a crítica de arte. *In.* FERNANDES, Dimitri. SANDRONI, Carlos. **Música e ciências sociais: para além do descompasso entre arte e ciência**. Curitiba: Editora Primas, 2016.
- BLAUKOPF, Kurt. **Sociologia de la musica: introduccion a los conceptos fundamentales, con especial atencion a la sociologia de los sistemas musicales**. Madrid: Real Musical, 1988.
- BRUNO, Regina et. al. **Um Brasil ambivalente: agronegócio, ruralismo e relações de poder**. Rio de Janeiro: Mauad X; Seropédica: EDUR, 2009.
- BRUNO, Regina. CARVALHO, Abdias Vilar. Processos históricos: atores sociais no debate do I PNRA. *In.* BRUNO, Regina et. al. **Um Brasil ambivalente: agronegócio, ruralismo e relações de poder**. Rio de Janeiro: Mauad X; Seropédica: EDUR, 2009, 63-112.
- BUHLER, Ève. GUIBERT, Martine. REQUIER-DESJARDINS, Denis. As agriculturas empresariais na Argentina, no Brasil e no Uruguai: uma globalização dos espaços rurais? *In.* BERNARDES, Júlia. BUHLER, Ève. COSTA, Marcos. (Org). **As novas fronteiras do**

agronegócio: transformações territoriais em Mato Grosso. Rio de Janeiro: Lamparina, CNPq, Nuclamb, Reagri, 2016.

CABRAL, Sérgio. **A MPB na era do rádio**. São Paulo: Moderna, 1996.

CAIXETA, Schneider Pereira. “**Agora eu fiquei doce**”: o discurso da autoestima no sertanejo universitário. 2016. 131f. Dissertação de mestrado - Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2016.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural**. 2º ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

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

CÂMARA, Antônio da Silva. Mazzaropi e a reprodução da vida rural no cinema. **POLITEIA: Hist. e Soc.**, Vitória da Conquista, v. 6, n. 1, p. 211-226, 2006.

CANCLINI, Nestor Garcia. Quem fala e em qual lugar: sujeitos simulados e pósconstrutivismo. *In. Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**. 6ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1982.

CARDOSO DE MELLO, João Manuel e NOVAIS, Fernando. **Capitalismo tardio e sociabilidade moderna**. Campinas: Unesp/Facamp, 2009.

CARVALHO, Laura. **Valsa brasileira: do boom ao caos econômico**. São Paulo: Todavia, 2018.

CASTILLO, R. et al. Regiões do agronegócio, novas relações campo-cidade e reestruturação urbana. *In: Revista da Anpege*, v. 12, n. 18, p. 265-288. 2016.

CHÃ, Ana Manuela. **Agronegócio e indústria cultural: estratégias das empresas para a construção da hegemonia**. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

COSTA, Anderson de Jesus. Fundamentos de uma sociologia da música. *In. CÂMARA, Antonio da Silva.; SILVA, Bruno Evangelista da.; LESSA, Rodrigo Oliveira. (Orgs.). Ensaios de sociologia da arte*. Salvador: EDUFBA, 2018.

COSTA, Emília Viotti da. Política de terras no Brasil *In. Da monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

COY, Martin. TÖPFER, Tobias. ZIRKL, Frank. Relações campo-cidade e funções urbanas em regiões do agronegócio: o caso de Sinop (Mato Grosso) *In: COY, Martin. BARROZO, João Carlos. SOUZA, Edison Antônio de. (Org.) Estratégias de expansão do agronegócio em Mato Grosso: os eixos da BR-163 e da BR-158 em perspectiva comparativa*. Brasília: Editora IABS, 2020.

DELGADO, Guilherme. Expansão e modernização do setor agropecuário no pós-guerra: um estudo da reflexão agrária. **Estudos Avançados**. vol.15 no.43, p. 157-172, São Paulo Sept./Dec. 2001.

DELGADO, Guilherme Costa. **Do capital financeiro na agricultura à economia do agronegócio**: mudanças cíclicas em meio século (1965-2012). Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. 2. ed., São Paulo: Contexto, 2006.

DIETRICH, Peter. **Semiótica do discurso musical**: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque. 2008. 256f. Tese de doutorado - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

DOMINGUES, José Maurício. A dialética da modernização conservadora e a nova história do Brasil. **DADOS – Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, Vol. 45, nº3, 2002, p. 459 a 482.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

FISHER, Mark. **Realismo capitalista**: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo? São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. 3ª ed. São Paulo: Kairós Livraria e Editora, 1983.

GABRIG, Israella. O processo da produção e os agentes modeladores das cidades do agronegócio. In: BERNARDES, Júlia. BUHLER, Ève. COSTA, Marcos. (Org). **As novas fronteiras do agronegócio**: transformações territoriais em Mato Grosso. Rio de Janeiro: Lamparina, CNPq, Nuclamb, Reagri, 2016.

GODEIRO, Nazareno. SOARES, João Ricardo. **Neodesenvolvimentismo ou neocolonialismo**: o mito do Brasil imperialista. São Paulo: Editora Sundermann, 2016.

GOMEZ, André Villar. BARREIRA, Marcos. A catástrofe como modelo. Agronegócio, crise ambiental e movimentos sociais durante os anos 2003-2013. **Sinal de Menos**, 11, vol.1. 2015.

GARCIA Jr., Afrânio Raul. **Terra de trabalho**: trabalho familiar de pequenos produtores. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

GARCIA JR., Afrânio Raul. A sociologia rural no Brasil: entre escravos do passado e parceiros do futuro. In. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 5, nº 10, jul/dez 2003, p. 154-189.

GRAZIANO DA SILVA, José. **O que é questão agrária?**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

GRAZIANO DA SILVA, José. **Modernização dolorosa**: estrutura agrária, fronteira agrícola e trabalhadores rurais no Brasil. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular” In. _____. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Org. SOVIK, Liv.. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HANSLINCK, Eduard. **Do belo musical**: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons. Lisboa: Edições 70, 1994.

HEGEL, G.W.F. A música. In. _____. **Curso de estética**: o sistema das artes. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

JAMESON, Frederic. Reificação e utopia na cultura de massa. **Crítica Marxista**. São Paulo, n. 1, p. 1-25. 1994

KAGEYAMA, Angela. GRAZIANO DA SILVA, José. Os resultados da Modernização Agrícola dos Anos 70. **Estudos econômicos**, v. 13 n. 3, 1983.

KAGEYAMA, Angela. GRAZIANO DA SILVA, José. Do complexo rural aos complexos agroindustriais. In. GRAZIANO DA SILVA, José. **A nova dinâmica da agricultura brasileira**. 2ª ed. Campinas: Unicamp, 1998.

KOSIK, Karel. **Dialética do concreto**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

KOWARICK, Lúcio. **Trabalho e vadiagem**: a origem do trabalho livre no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

LUKÁCS, Georg. **La música**. In._____: Estética 1: Cuestiones liminares de lo estético. Barcelona: Grijalbo, 1982. v. 4, cap. 14, p. 7-82.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

MANCEBO, Deise; VALE, Andréa Araújo; MARTINS, Tânia Barbosa. Políticas de expansão da educação superior no Brasil 1995-2010. **Revista brasileira de educação**, v. 20, n. 60, p. 31-50, 2015.

MARTINE, George. A trajetória da modernização agrícola: A quem beneficia? In: **Lua Nova**: revista de cultura e política, n°23, p.7-37. São Paulo, 1991.

MARTINS, José de Souza. Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. In._____: **Capitalismo e tradicionalismo**: estudo sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil. São Paulo: Pioneira, 1975, p. 103-161.

MARTINS, José de Souza. A música sertaneja entre o pão e o circo. **Travessia - Revista do Migrante**. Ano III, n° 7. São Paulo: CEM, 1990.

MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2013.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

OLIVEIRA, Allan. **Migulim foi pra cidade ser cantor**: uma antropologia da música sertaneja. 2009. 323. Tese de Doutorado - Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

PALMEIRA, Moacir. Modernização, Estado e Questão Agrária. In **Estudos Avançados**. v. 3 n. 7, p. 87-108, São Paulo, Set./Dez. 1989.

PLATÃO. **A República**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

PRADO JR., Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**: Brasil colônia. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O Campesinato brasileiro**: ensaios sobre civilização e grupos rústicos no Brasil. 2 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

ROCHA, Bruno. **Sertanejo universitário**: apontamentos históricos, estruturais, sonoros e

temáticos. 2019. 135f. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2019.

SANTOS, Clóvis Caribé, **Oeste da bahia**: modernização com (des)articulação econômica e social de uma Região. 2007. 239f. Tese de Doutorado – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. 5 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

SCHWARZ, Roberto. Fim de século. *In Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

SCHURMANN, Ernst. **A música como linguagem**: uma abordagem histórica. 2 ed. São Paulo: Editora Brasiliense; CNPQ, 1990.

SILBERMANN, Alphons. **Estructura Social de la Musica**. Madrid: Taurus Ediciones, 1962.

SILVA, Gabriel Barbosa Rossi da. **Música sertaneja contemporânea**: indústria cultural e consumo. 2018. 118f. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon, 2018.

SUPICIC, Ivo. Sociología Musical e História Social de la Música. *In. Revista de Sociología (U.A.B.)*, Sociología de la Música, n.29, 1983, p.79-108.

TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. *In. Cadernos de semiótica aplicada*, v.1, n. 2. Araraquara, 2003. p. 7-24.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: da modinha ao tropicalismo. São Paulo: Art editora, 1986.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: do gramofone ao rádio e tv. São Paulo: Editora 34, 2014.

VICENTE, Eduardo. DE MARCHI, Leonardo. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900 - 2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. *In. Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v.1, p.7-36, jul.-dez. 2014.

WANDERLEY, Maria Nazareth Baudel. Agricultura familiar e campesinato: rupturas e continuidade. *In Estudos Sociedade e Agricultura*, nº 21, p. 42-62, Rio de Janeiro, 2013.

WOORTMANN, Ellen. **Herdeiros, parentes e compadres**: colonos do Sul e sitiantes do Nordeste. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1995.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *In. EccoS Revista Científica*. Vol.3, nº1. São Paulo: Uninove, 2001; p.105-122.

ANEXO A

Notas biográficas dos artistas sertanejos citados em ordem alfabética⁹³

Airo Barcelos: natural de Rondonópolis, compositor e cantor com músicas gravadas por Michel Teló, Bruno & Marrone, João Bosco & Vinicius entre outros. Faleceu em 2010.

Ana Castela: natural de Amambai (MS), Ana Flávia Castela, conhecida como Ana Castela é uma cantora e compositora. No ano de 2022, destacou-se com o hit *Pipoco* (2022), em parceria com Mc Melody e Dj. Chris.

Antony & Gabriel: Dupla formada por Edico Antônio e Johny Cristhian, oriunda do Paraná, tem como canções mais conhecidas: Agrofarra e A roça venceu.

Adson & Alana: dupla oriunda do estado Paraná. Adson e Alana são irmãos e suas faixas mais conhecidas são *Colonão*, *Os piá da colônia* e *Os embaixadores do agro*.

Alvarenga & Ranchinho: a dupla caipira é conhecida como “os milionários do riso”. Devido à diversas circunstâncias, a dupla teve somente um Alvarenga (Murilo Alvarenga) durante toda a carreira e três Ranchinhos - Diésis dos Anjos Gaia, Delamare Abreu e, por último com maior duração, Homero de Souza Campos.

Bruno & Barretto: Dupla formada por Bruno César Bortholazzi e André Luiz Evaristo Bonini Tavares, ambos nascidos no Paraná. São uma dupla de cantores do gênero sertanejo conhecido como uns dos precursores do “sertanejo bruto”.

Bruno & Marrone: Vinícius Félix de Miranda e José Roberto Ferreira, conhecidos artisticamente como Bruno e Marrone, são uma dupla de cantores de música sertaneja formada em 1984, ainda em atividade, dentre seus sucessos destacam-se *Dormi na praça* (1994) e *Vidro fumê* (2012).

César Menotti e Fabiano: dupla de irmãos formada em Belo Horizonte, uma das pioneiras na ramificação universitária. Responsáveis por diversos sucessos como *Ciumenta* (2008) e *Leilão* (2005).

Chitãozinho e Xororó: dupla de artistas conhecida como os “reis do sertanejo”, formada pelos irmãos José Lima Sobrinho (Chitãozinho) e Durval de Lima (Xororó). Com mais de 40 anos de carreira, a dupla fez sucessos como *Evidência* (1990) e *Sinônimos* (2004).

Chrystian e Ralf: dupla formada pelos irmãos José Pereira da Silva Neto e Ralf Richardson da Silva, nascido em Goiânia. São responsáveis por sucessos como *Boiada* (1983).

⁹³ As informações a seguir foram colhidas em sua maioria dos sites dos artistas e das bibliografias especializadas referenciadas neste trabalho.

Cornélio Pires: Nascido em Tietê (SP), foi um ativista cultural, jornalista e escritor. Considerado o principal responsável pelo surgimento da música sertaneja.

Dudu Borges: Multi-instrumentista, compositor e um dos produtores mais bem sucedidos da música sertaneja atualmente. Produziu discos e canções famosas como *Curtição* e *Chora, me liga*.

Dj Chris no Beat: nascido em 1991, Christian Valezi é popularmente conhecido como Dj Chris no Beat. Natural de Londrina, era produtor musical e se destacou em 2022 pelo *hit Pipoco*, em conjunto com Melody e Ana Castela.

Elizandra: cantora e compositora nascida em Aquidauana e criada em Campo Grande. Fez parte da dupla As pantaneiras com a sua irmã e foi responsável por canções como *Faz de conta* e *Curtição*.

Euler Coelho: natural de Campo Grande (MS), Euler Coelho é um produtor musical, compositor e multi-instrumentista brasileiro. Empresário de diversos artistas brasileiros, compôs *hits* como *Chora me liga* (2009).

Fernando & Sorocaba: dupla formada por Humberto Santiago e Fernando Fakri na primeira década dos anos 2000. Em 2008, lançaram o primeiro DVD com a canção homônima *Bala de Prata*, no ano seguinte o *hit Paga Pau*.

Gabeu: Filho do cantor Solimões da dupla Rio Negro, Gabeu recebeu a influência da música desde pequeno. Natural de Franca, é um dos precursores do queernejo.

Gali Galó: nasce no interior de São Paulo, um dos pioneiros do queernejo, foi responsável, junto a Gabeu, pelo primeiro festival queernejo do Brasil.

Gusttavo Lima: nascido em Presidente Olegário (MG), Nivaldo Batista Lima — cujo nome artístico é Gusttavo Lima — é compositor e cantor. Em escala nacional, ficou conhecido pelo *hit Balada Boa* de Cássio Sampaio. Desde então, emplacou diversos sucessos como *Bloqueado* (2022) e *Ficha Limpa* (2022).

Henrique e Juliano: Ricelly Henrique Tavares Reis e Edson Alves dos Reis Junior são os irmãos que formam a dupla Henrique & Juliano. Naturais de Palmeirópolis ficaram famosos pela canção *Liberdade provisória* (2020).

Inezita Barroso: Ignez Magdalena Aranha de Lima, conhecida artisticamente como Inezita foi uma cantora e compositora nascida em São Paulo em 1925. Também foi apresentadora do programa *Viola, Minha Viola*, sobre a música caipira e sertaneja exibido pela TV Cultura por 30 anos.

Israel Novaes: nascido no interior do Pará, Israel Novaes ficou conhecido pelo *hit Vem ni mim Dodge Ram* (2012).

João Carreiro & Capataz: dupla formada por João Sérgio Batista Corrêa Filho e Hilton Cesar Serafim da Silva, conhecidos artisticamente respectivamente como: João Carreiro e Capataz. Responsáveis pelo sucesso *Bruto, Rústico e Sistemático* (2009), a dupla se separou em 2014.

João Bosco & Vinícius: dupla considerada uma das pioneiras no Sertanejo Universitário, formada por João Bosco Homem de Carvalho Filho e Vinícius Fernando Karlinke. Se conheceram em Coxim (MS) e migraram para Campo Grande (MS) para cursarem a universidade. Ficaram conhecidos por *hits* como *Chora, Me Liga* (2009) e *Curtição* (2009).

João Neto & Frederico: dupla de irmãos cantores nascidos em Goiânia (GO) que desde cedo acompanhavam os seus familiares em apresentações musicais. Se destacaram com a música *Lêlêlê*.

João Lucas & Marcelo: dupla sertaneja formada pelos cantores: Rafael Ribeiro de França e Marcelo Bernardes de Oliveira - João Lucas & Marcelo, respectivamente. Ficaram conhecidos, principalmente, com o *hit* *Eu quero tchu, eu quero tcha* (2011). Em 2019, a dupla se separou. Marcelo Martins continua com carreira solo.

Joaquim e Manuel: conhecidos pelo seu maior sucesso como “a dupla da boate azul” - Joaquim (Vitório Nochi) e Manuel (Evaldo Gouveia) iniciaram a parceria no final da década de 1970 e seguem até hoje.

Jorge & Mateus: dupla formada pelos amigos goianos de Itiumbara Jorge Barcelos (vocal) e Mateus Liduário (vocal e guitarra). Com o DVD, *Ao Vivo Em Goiânia* (2007) alcançaram sucesso com o *hit* *Pode chorar*.

Léo Canhoto & Robertinho: os cantores Leonildo Sachi e José Simão Alves ficaram conhecidos artisticamente respectivamente como Léo Canhoto & Robertinho ou como “a dupla dos cabelos longos”. Após anos de carreira, a dupla se separou em 2017. Em 2020 Léo Canhoto faleceu.

Léo & Raphael: conhecidos como “os menino da pecuária” devido ao *hit* homônimo emplacado em 2021, os amigos Léo e Raphael são também cantores e estrearam a dupla em 2014.

Leandro e Leonardo: dupla de cantores formada pelos irmãos Luís José da Costa e Emival Eterno Costa, naturais de Goianópolis (GO), conhecidos artisticamente como Leandro e Leonardo. *Pense em mim* (1990) foi um dos sucessos da dupla que durou até 1998, com o falecimento de Leandro - desde então Leonardo tem uma carreira solo.

Luan Pereira: cantor brasileiro responsável pelo sucesso *5 Playboy não faz* (2022) com Dj Kevin ou Bruno & Barreto. Nascido e criado no interior de São Paulo, Luan Pereira também costuma produzir conteúdos através das suas redes sociais.

Luan Santana: natural de Campo Grande (MS) Luan Santana iniciou a sua carreira de cantor e compositor em 2007, quando subiu ao palco pela primeira vez. Em 2009, com o álbum *Tô de cara* fez sucesso com a canção *Meteoro* (2009).

Luíza & Maurílio: dupla formada em Imperatriz (MA) por Luíza Martins e Maurílio Delmont. A dupla famosa pelo sucesso *S de Saudade*. Em 2021, Maurílio faleceu e, desde, 2022, Luíza Martins segue carreira solo.

Maestro Pinocchio: compositor, músico e empresário da música sertaneja com mais de quarenta anos de carreira. Responsável pela produção e músicas de diversos artistas como: César Menotti & Fabiano, Jorge & Mateus, Gustavo Lima.

Maiara e Maraísa: dupla formada pelas irmãs gêmeas - cantoras, compositoras, multi instrumentistas e empresárias Maiara Carla Henrique Pereira e Carla Maraísa Henrique Pereira, naturais de São José dos quatro Marcos (MT). Durante o primeiro DVD viralizaram nacionalmente pelos hits *10%* e *Medo Bobo*.

Maria Cecília & Rodolfo: a dupla é formada pelo casal Maria Cecília e Rodolfo Trelha que se conheceram na faculdade de Zootecnia. No álbum de 2008, foi lançada a consagrada faixa *Você de volta*.

Marília Mendonça: cantora e compositora, natural de Cristianópolis no interior de Goiás. Conhecida como “a rainha da sofrência”, lançou importantes hits como *Infidel* (2016), *Ciumeira* (2019) etc. Mesmo após o falecimento em 2021 num acidente de avião, em 2022, continuou a ser a cantora mais escutada pelo aplicativo Spotify - e conseguiu recorde de 9 bilhões de streams pela mesma plataforma.

Matheus & Kauan: dupla formada pelos irmãos Matheus Aleixo Pinto Rosa e Osvaldo Pinto Rosa Filho, conhecidos artisticamente como Matheus & Kauan. São naturais de Itapuranga (GO).

Michel Teló: cantor e compositor, iniciou a carreira solo em 2009 - após fazer parte do grupo *Tradição*. Ficou conhecido pelos hits *Fugidinha* (2010) e *Ai se eu te pego* (2011) que fizeram sucesso internacional. Natural do interior do Paraná, Teló participa atualmente da apresentação do programa televisivo da rede globo *The voice*.

Milionário e José Rico: a dupla de cantores conhecida como “as gargantas de ouro do Brasil” era formada por Romeu Januário de Matos (Milionário) e José Alves dos Santos (José Rico). Após breve separação em 1992 com retorno em 1994, a dupla famosa pelo sucesso *Decida* (2003) se separou em 2015 com a morte de José Rico — Milionário teve outra dupla intitulada de Milionário e Marciano.

Munhoz e Mariano: os amigos de infância e cantores Raphael Calux Munhoz Pinheiro (Munhoz) e Ricardo Mariano Bijos Gomes (Mariano) nasceram em Campo Grande (MS) e formam a dupla Munhoz & Mariano, responsável por emplacar sucessos como *Camaro Amarelo* (2011), *Balada Louca* (2012).

Naiara Azevedo: a compositora, cantora e instrumentista brasileira é natural de Campo Mourão (PR). Responsável pelo hit *50 reais* (2016), a cantora faz parte do *Feminejo*.

Palmeira & Biá: dupla formada em 1953 por Diogo Mulero (Palmeira) e Sebastião Alves da Cunha, o Sabiá (Biá). Famosos pelo clássico *Boneca Cobiçada* (1999), a dupla se separou em 1965.

Pedro Bento & Zé da Estrada: a dupla de cantores formada por José Antunes Leme e Waldomiro de Oliveira, foi artisticamente conhecida como Pedro Bento e Zé da Estrada. Um dos maiores sucessos dos ditos “amantes da rancheirinha”, foi *Mágoa de Boiadeiro*.

Raul Torres: filho de imigrantes espanhóis, Raul Torres foi um cantor brasileiro nascido em Botucatu (SP). Fez dupla com Florêncio de 1937-1942. O cantor faleceu em 1970.

Sérgio Reis: cantor e compositor sertanejo, anteriormente vinculado à Velha Guarda. Natural de São Paulo, fez sucesso com as músicas *Filho Adotivo* e *Menino da porteira*.

Serrinha & Zé do Rancho: a dupla inicialmente formada por Antenor Serra (Serrinha) e João Isidoro Pereira (Zé do Rancho) na década de 1940.

Simone e Simaria: dupla formada pelas cantoras conhecidas como “as coleguinhas”. As irmãs, nascidas em Uibaí (BA), ficaram famosas como dupla a partir do lançamento do DVD *Bar das Coleguinhas*. Em 2022, anunciaram o fim da dupla e seguiram com carreiras solo.

Teodoro e Sampaio: dupla formada por Aldair Teodoro da Silva e Gentil Aparecido da Silva, artisticamente: Teodoro e Sampaio, respectivamente. O nome da dupla foi uma homenagem à cidade com nome homônimo.

Tião Carreiro e Pardinho: dupla de música sertaneja formada por José Dias Nunes, conhecido como Tião Carreiro e Antônio Henrique de Lima, conhecido como Pardinho. Se consagraram como um clássico da música caipira através de canções como *Pagode em Brasília*.

Tonico e Tinoco: com mais de 60 anos de carreira, João Salvador Perez e José Salvador Perez, conhecidos como Tonico e Tinoco, foi uma dupla de irmãos cantores. Nascidos em São Paulo, fizeram sucesso com canções como *Chico Mineiro* (1945).

Trio Parada Dura: grupo musical mineiro. O conjunto teve uma série de formações, a atual é composta por Creone, Leonito e Xonadão.

Us Agrobroy: dupla formada em 2021 por Gabriel Vittor e Jota Lennon - que já se conheciam desde 2017. Realizaram alguns sucessos como: *Baladinha rural* (2022) e *Modão no paredão* (2022).

Zerzil: natural de Monte Carlos (MG), é ume des responsáveis do queernejo. Destacou-se pela canção *Garanhão do vale* (2020) e *Namoro de quarentena* (2022).

Zezé di Camargo & Luciano: dupla formada pelos artistas e irmãos Mirosmar José de Camargo (Zezé di Camargo) e Welson David de Camargo (Luciano). Naturais de Pirenópolis (GO), alcançaram seu primeiro sucesso em 1991 com o *hit É o amor*.

ANEXO B

Discos citados em ordem alfabética

BOSCO, João. VINÍCIUS. **Acústico no Bar**. Campo Grande: Pantanal, 2003. 1 CD.



BOSCO, João. VINÍCIUS. **Ao vivo**. Goiania: Sony Music. 2005. 1 CD.



BOSCO, João. VINÍCIUS. **Acústico pelo Brasil**. São Paulo: Sony Music. 2007. 1 CD.



BOSCO, João. VINÍCIUS. **Curtição**. Rio de Janeiro: Sony Music. 2009. 1 CD.



BOSCO, João. VINÍCIUS. **Estrada de chão**. São Paulo: Universal Music. 2015. 1 CD.



CARREIRO, João. CAPATAZ. **João Carreiro & Capataz**. Sony BMG. 2009. 1 CD.



CECÍLIA, Maria. RODOLFO. **Ao vivo**. 2008. 1 CD.



FERNANDO. SOROCABA. **Bala de Prata Ao vivo**. Santa Fé: Universal Music. 2008. 1 CD.



FERNANDO. SOROCABA. **Vendaval**. Universal Music. 2009. 1 CD.



MENOTTI, César. FABIANO. **Palavras de amor**. Belo Horizonte: Universal Music. 2005. 1 CD.



MATEUS. JORGE. **Ao vivo em Goiânia**. Goiânia: Universal Music. 2007. 1 CD.



MUNHOZ. MARIANO. **Munhoz & Mariano**. Campo Grande:. 2009. 1 CD.



NETO, João. FREDERICO. **Acústico ao vivo**. Quirinópolis: EMI. 2007. 1 DVD.



NETO, João, FREDERICO. **Ao vivo**. São José do Rio Preto: EMI. 2008. 1 CD.



SANTANA, Luan. **Ao vivo**. Campo Grande: Som Livre. 2009. 1 CD.



SANTANA, Luan. **Tô de Cara**. Campo Grande: Independente. 2009. 1 CD.



TELÓ, Michel. **Balada Sertaneja**. Matão: Panttanal, 2009. 1 CD.



TELÓ, Michel. **Bem Sertanejo**. Som Livre. 2014. 1 CD.



Canções citadas em ordem alfabética

ARAÚJO, Cristiano. **Bara, bara**. Ao vivo em Goiânia. Goiânia: Som Livre. 2012.



BRUNO. BARRETO. PISADINHA, Barões.. Paredão berra. [single]. 2022.



BOSCO, João. VINÍCIUS. **Aceito sua decisão/Pois é** Ao vivo. Goiania: Sony Music. 2005.



BOSCO, João. VINÍCIUS. **Chora, me liga**. Curtição. Rio de Janeiro: Sony Music. 2009.



CASTELA, Ana. MELODY. DJ CHRIS no BEAT.. **Pipoco**. [Single] 2022.



CAMARGO, Zezé di. LUCIANO. **É o amor**. Zezé di Camargo & Luciano. Copacabana, 1991.



CAMARGO, Zezé di. LUCIANO. **Sem medo de ser feliz**. Ao vivo. Olympia: Sony Music. 2000.



CARREIRO, João, CAPATAZ. **Faculdade da pinga**. João Carreiro & Capataz. Sony BMG. 2009.



CECÍLIA, Maria. RODOLFO. **A fila andou** . Ao vivo em 2008. Storil, 2008.



CECÍLIA, Maria. RODOLFO. **Águas passadas**. Ao vivo em Goiânia. Goiânia: Som Livre. 2009.



CECÍLIA, Maria. RODOLFO. **Você de volta**. Ao vivo em 2008. Storil, 2008.



CHITÃOZINHO. XORORÓ. **Bailão de peão**. Polygram. 1995



CHITÃOZINHO. XORORÓ. **Fio de Cabelo**. Somos apaixonados. São Paulo: Copacabana. 1982.



GABEU. **Amor rural**. Agropoc. Gabeu. 2021.



GABEU. **Sugar daddy**. Agropoc. Gabeu. 2021.



GALI GALÓ. **Aceita**. Aceita. 2021.



HENRIQUE. JULIANO. **Liberdade provisória**. Ao vivo no Ibirapuera. São Paulo: Workshow. 2020.



JOAQUIM. MANUEL. **Boate azul**. Pelos caminhos da vida. _____ Chantecler. 1985.



JOAQUIM. MANUEL. **Casa noturna**. Som de cristal. _____ Chantecler. 1987.



JOAQUIM. MANUEL. **Som de cristal**. Pelos caminhos da vida. _____. Chantecler. 1987.



JORGE. MATEUS. **Castigo**. Ao vivo em Goiânia. Goiânia: Mercury Records. 2007



JORGE. MATEUS. **Espinho na cama.** Ao vivo em Goiânia. Goiânia: Mercury Records. 2007.



JORGE. MATEUS. **Paixão goiana.** Ao vivo em Goiânia. Goiânia: Mercury Records. 2007



JORGE. MATEUS. **Pode chorar.** Ao vivo em Goiânia. Goiânia: Mercury Records. 2007



JORGE. MATEUS. **Propaganda.** Terra sem CEP. Som Livre. 2018.



LEANDRO. LEONARDO. **Dia de rodeio.** Um sonhador. RCA Records.



LEANDRO. LEONARDO. **Não aprendi a dizer adeus.** Leandro & Leonardo Vol. 5.



LEO. RAPHAEL. **Os menino da pecuária.** [Single] 2021.



LIMA, Gustavo. **Balada boa.** Gustavo Lima e você. Patos de Minas: Sony Music. 2011.



LIMA, Gustavo. **Bloqueado**. Buteco in Boston. Boston: Sony Music. 2021.



LIMA, Gustavo. **Esse copo aqui**. Buteco do Gustavo Lima. Goiânia: Som Livre. 2015.



LIMA, Gustavo. **Gatinha assanhada**. Ao vivo em São Paulo. São Paulo: Sony Music, 2012.



LUCAS, João. MARCELO. **Eu quero tchu, eu quero tcha**. Vuco vuco. 2011.



LUIZA. MAURÍLIO. NETO, Zé. CRISTIANO. **S de saudade**. S de saudade. 2019.



MAIARA. MARAÍSA. **10%**. Ao vivo em Goiânia. Goiânia: Som Livre. 2016.



MAIARA. MARAÍSA. **Traí sim**. Reflexo. Som Livre. 2018.



MATHEUS. KAUAN. **Quarta cadeira**. Tem moda para tudo. Universal Music. 2019.



MENDONÇA, Marília. **Amante não tem lar**. Realidade. Manaus: Som Livre. 2017.



MENDONÇA, Marília. **Ciumeira**. Todos os cantos, Vol I. Som Livre, 2019.



MENDONÇA, Marília. **Infiel**. Marília Mendonça ao vivo. São Paulo: Som livre. 2015.



MENDONÇA, Marília. **Troca de calçada**. Nosso amor envelheceu. Som Livre. 2021.



MENOTTI, César. **Aqui não**. Palavras de amor. Belo Horizonte: Universal Music, 2005.



MENOTTI, César. FABIANO. **Caso marcado**. Palavras de amor. Belo Horizonte: Universal Music. 2005.



KEVIN, Dj. PEREIRA, Luan. **5 playboy não faz**. Single. 2022



