

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
MESTRADO EM SOCIOLOGIA**

JOÃO VITOR BARDINI GONÇALVES

**“LÁ PRO MEU SERTÃO EU QUERO VOLTAR” VERSUS “MAIS TARDE TEM
BALADA”: o campo da música sertaneja em Goiânia**

**GOIÂNIA
2021**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

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

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☒ Dissertação ☐ Tese

2. Nome completo do autor

JOÃO VITOR BARDINI GONÇALVES

3. Título do trabalho

“Lá pro meu sertão eu quero voltar” versus “Mais tarde tem balada”: o campo da música sertaneja em Goiânia

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

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

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **JOÃO VITOR BARDINI GONÇALVES, Discente**, em 04/08/2021, às 11:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flávio Munhoz Sofiati, Professor do Magistério Superior**, em 12/08/2021, às 10:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2256053** e o código CRC **31AA1ECE**.

JOÃO VITOR BARDINI GONÇALVES

**“LÁ PRO MEU SERTÃO EU QUERO VOLTAR” VERSUS “MAIS TARDE TEM
BALADA”: o campo da música sertaneja em Goiânia**

Texto de defesa de dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Goiás, como pré-requisito para a obtenção do título de mestre em Sociologia.

Área de concentração: Sociedade, Política e Cultura.

Linha de pesquisa: Cultura, Representações e Práticas Simbólicas.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Munhoz Sofiati.

**GOIÂNIA
2021**

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

Gonçalves, João Vitor Bardini
"LÁ PRO MEU SERTÃO EU QUERO VOLTAR" VERSUS "MAIS
TARDE TEM BALADA": [manuscrito] : o campo da música sertaneja
em Goiânia / João Vitor Bardini Gonçalves. - 2021.
127, CXXVII f.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Munhoz Sofiati.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em
Sociologia, Goiânia, 2021.
Anexos.
Inclui gráfico, tabelas.

1. Música sertaneja. 2. Sertanejo. 3. Campo. 4. Habitus. 5.
Goiânia. I. Sofiati, Flávio Munhoz, orient. II. Título.

CDU 316



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata Nº **10** da sessão de Defesa de Dissertação do JOÃO VITOR BARDINI GONÇALVES que confere o título de mestre em **Sociologia**, na área de concentração em Sociedade, Política e Cultura.

Aos vinte e oito de julho de dois mil e vinte e um, a partir das dez horas na sala virtual (<https://meet.google.com/ijv-xcfg-thi>), realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada: “O CAMPO DA MÚSICA SERTANEJA EM GOIÂNIA”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Flávio Munhoz Sofiati (PPGS-UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Andréa Vettorassi (PPGS-UFG), membro titular interno e Professor Doutor Péricles Moraes de Andrade Junior (UFS) como membro titular externo. Durante a arguição os membros da banca fizeram sugestão de alteração do título do trabalho conforme explicitado abaixo. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão reservada a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Flávio Munhoz Sofiati, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

“Lá pro meu sertão eu quero voltar” versus “Mais tarde tem balada”: o campo da música sertaneja em Goiânia



Documento assinado eletronicamente por **Flávio Munhoz Sofiati, Professor do Magistério Superior**, em 28/07/2021, às 12:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andréa Vettorassi, Professora do Magistério Superior**, em 28/07/2021, às 12:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Dijaci David De Oliveira, Coordenador de Pós-graduação**, em 03/08/2021, às 16:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **PÉRICLES MORAIS DE ANDRADE JÚNIOR, Usuário Externo**, em 05/08/2021, às 18:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2238987** e o código CRC **FC0EF849**.

Dedico este trabalho aos meus pais, Mário e Rozilda. Obrigado pelo apoio incondicional por toda a vida. Amo vocês.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente ao meu irmão gêmeo Pedro Henrique, que é meu parceiro em tudo na vida, inclusive no mestrado, por tudo. Aos meus pais Mário César e Rozilda pelo apoio e amor incondicional, e à minha tia Marilda.

Agradeço à minha namorada Ana Carolina por passar junto comigo essa fase de mestrado, por entender e me incentivar. Agradeço aos professores do PPGS-UFG em especial ao meu orientador Flávio Munhoz Sofiati pelo empenho e paciência em me orientar neste período no qual cursei o mestrado.

Sou grato também a todas as instituições que fizeram parte de minha caminhada acadêmica: UFSC, UEL, PUC/GO (onde me formei como economista) e em especial à UFG, onde tenho a honra de ter cursado o mestrado em Sociologia, ciência que eu, como economista, me apaixonei e a qual pretendo continuar a estudar. Sentirei falta da vida no campus.

“A menos que modifiquemos a nossa maneira de pensar, não seremos capazes de resolver os problemas causados pela forma como nos acostumamos a ver o mundo”.

(Albert Einstein)

RESUMO

Essa dissertação analisa o campo da música sertaneja em Goiânia através de referências bibliográficas e de entrevistas e respostas aos questionários propostos a agentes inseridos no meio. Tendo como base a teoria de Bourdieu, aplicando as teorias dos campos, *habitus*, capital cultural e a noção de gosto, se procurou entender como a música sertaneja veio a compor o *habitus* do goianiense a fim de compreender essa forte representação cultural regional. A construção social e o desenvolvimento dessa sociedade fizeram a cultura local ser o que é, moderna e urbanizada, mas com heranças rurais do interior. Nesse sentido, se investigou os agentes inseridos no campo em questão, as posições ocupadas, bem como estratégias adotadas pelos mesmos. Identificou-se um campo dinâmico onde os agentes travam lutas de classes objetivando a obtenção e acumulação dos capitais sociais presentes e legitimados no meio, o qual é muito influenciado pelo capital financeiro.

PALAVRAS-CHAVES: MÚSICA; SERTANEJO; CAMPO; HABITUS; GOIÂNIA.

ABSTRACT

This dissertation sought to analyze the field of country music in Goiânia through bibliographical references and interviews and answers to questionnaires proposed to agents included in the environment. Based on Bourdieu's theory, applying the theories of fields, habitus, cultural capital and the notion of taste, we sought to understand how country music came to compose the habitus of Goiás in order to understand this strong regional cultural representation. The social construction and development of this society made the local culture what it is, modern and urbanized, but with rural heritages from the interior. In this sense, it was also investigated the agents inserted in the field in question, the positions occupied, as well as the strategies adopted by them. A dynamic field was observed where agents engage in class struggles aiming at obtaining and accumulating the capital present in the environment, which is highly influenced by finance capital.

KEYWORDS: MUSIC; COUNTRYSIDE; FIELD; HABITUS; GOIÂNIA.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Naturalidade dos entrevistados	97
Gráfico 2 - Há quanto tempo trabalha com música sertaneja	97

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Agentes que responderam aos questionários	98
Tabela 2 - Os fatores que fazem de Goiânia um centro para o mercado da música sertaneja.....	101
Tabela 3 - O porquê de a música sertaneja compor o habitus do goianiense.....	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 - A TEORIA DE BOURDIEU.....	15
1.1 Campo.....	18
1.2 <i>Habitus</i>	24
1.3 Capital Cultural.....	30
1.4 A noção de gosto	41
CAPÍTULO 2 – A MÚSICA SERTANEJA NO BRASIL, EM GOIÁS E GOIÂNIA	46
2.1 A música sertaneja no Brasil.....	47
2.2 A música sertaneja em Goiás e Goiânia	61
2.3. Agentes do campo da música sertaneja em Goiânia	70
CAPÍTULO 3 - Como o gênero sertanejo compõe o <i>habitus</i> do goianiense e as posições ocupadas pelos atores integrantes do campo da música sertaneja em Goiânia.....	73
3.1 Análise da música sertaneja. Como ela compõe o <i>habitus</i> do goianiense.....	74
3.2. Os agentes da música sertaneja na cidade de Goiânia e suas posições neste campo.	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS	110
ANEXOS	121

INTRODUÇÃO

O intuito desse estudo é aprofundar e contribuir com o debate sobre um dos aspectos centrais da cultura goiana, a música sertaneja. Deste modo, o objetivo geral é analisar a música sertaneja no contexto da capital de Goiás com o intuito de compreender como esta compõe o *habitus* do goianiense, tendo como referencial a teoria de Bourdieu.

Os objetivos específicos são: analisar a formação da música sertaneja no contexto cultural de Goiás para compreender como esta, enquanto parte do capital cultural acumulado, se tornou elemento importante na vida social dos goianienses; analisar o campo sertanejo goianiense e as posições ocupadas pelos agentes; avaliar como esse *habitus*, internalizado pelas pessoas que adquirem esse capital cultural na cidade de Goiânia é expresso no contexto do campo da música sertaneja.

Como se trata de uma análise sociológica, acerca de um gênero musical, e seus impactos sociais em um local específico, a cidade de Goiânia, e tendo o intuito de descobrir as origens de uma cultura que se faz muito forte na atualidade, a metodologia utilizada foi a de revisão bibliográfica, por meio de uma análise de caráter qualitativo com base nas teorias de capital cultural, campo, *habitus* e a noção de gosto de Pierre Bourdieu.

A abordagem qualitativa ocorreu por meio da revisão bibliográfica, se realizou buscas em livros, artigos, jornais e revistas que trazem dados e resultados de pesquisas que auxiliaram na análise para solucionar a inquietação guia desta investigação.

Essas informações foram acessadas nas plataformas digitais, em bases de dados como a Scielo, entre outros. Com base nesses elementos, foi discutida a música sertaneja e o modo como ela foi sendo incluída no *habitus* do goianiense. A pesquisa também fez um trabalho de campo em Goiânia, no qual foram feitas entrevistas e foram aplicados questionários a agentes inseridos no meio da música sertaneja, no intuito de caracterizar o campo sertanejo, seus agentes e as diferentes posições ocupadas por estes.

O Brasil é um país miscigenado e diversificado culturalmente. A música sertaneja é hoje um dos estilos musicais mais ouvidos e com o maior público do

Brasil. Não diferente disto, no Estado de Goiás este gênero artístico ocupa a posição dominante, sendo o preferido da maioria da população (SILVA, 2001).

Portanto, a relevância social deste estudo é buscar descobrir como, tendo como base principal a teoria de Bourdieu, seus conceitos de campo, *habitus*, capital cultural e gosto, a música sertaneja tornou-se elemento importante para os agentes inseridos no Estado, mais precisamente na cidade de Goiânia.

Debater cultura nas Ciências Sociais perpassa por retomar algumas categorias que remontam à construção da nossa sociedade. Segundo Renato Ortiz (2004), os estudos sobre cultura não existem como uma área disciplinar no Brasil, eles estariam entendidos em algumas áreas específicas como comunicação e arte, desta forma, têm um caráter multidisciplinar.

É um costume geral falar sobre cultura brasileira no singular, o que faz parecer haver uma unidade de costumes adotados pelos indivíduos de todas as regiões do país. Porém, fica evidente que não há como ter tal unidade numa sociedade moderna, formada por pessoas de diversas etnias e vindas de localizações geográficas diferentes (BOSI, 1992).

A cultura do Brasil é marcada por sua heterogeneidade e dinamismo. Ela é formada por elementos diversos, que se unem e acabam por se fazer presentes na vida de todos os habitantes, nacionais e estrangeiros, contribuindo, assim, para que se desperte o interesse nos cientistas sociais pela dimensão cultural delimitada regionalmente (CORRÊA E ROSENDAHL, 2005).

Sendo assim, Nasr Fayad Chaul (2011) afirma que a cultura do povo goiano é fruto de uma mistura resultante da fusão de elementos que a ela proporcionaram um grande potencial. Com traços da cultura indígena dos nativos, das culturas do negro africano e do branco europeu que aqui chegaram, esta mistura pode ser notada na música, na dança, na literatura e nas demais artes.

Ainda segundo o autor, a cultura goiana é um fruto muito puro do processo histórico do Estado. Por conseguinte, nota-se que o samba, famosa representação nacional para o mundo, não se fixou como grande representação do costume local. Em contraste, a cultura goiana pode ser representada, derivada de seu processo histórico, por uma batida de viola (referência à música caipira), uma dança indígena ou uma herança arquitetônica.

Neste sentido, a música sertaneja se apresenta na forma de um documento histórico capaz de tornar evidente um tempo em transformação (GUTEMBERG,

2009). Através desta constatação, se investigou a relação entre um gênero musical específico com a cultura regional, e como isso se deu na cidade de Goiânia, partindo de uma análise das transformações sócio estruturais que resultaram do processo de modernização nacional, o qual destacou fortes imbricações na área rural e originou um movimento de migração para os grandes centros urbanos.

Diversos autores, como Sena (1998), Zan (2001) e Oliveira (2012), afirmam que a música sertaneja deveria ser tomada como um bem simbólico. Ela representa uma matriz cultural referente à uma visão de mundo muito presente no meio urbano, sendo importante para grande parte da população que a consome.

Destaca-se que a modernização do gênero musical sertanejo, assim como a consequente profissionalização, são resultados da apropriação da mesmo pela indústria cultural. O mercado fonográfico/cultural percebeu, à época, que a música caipira tinha enorme potencial de consumo devido ao forte apelo com o público de origem interiorana (ZAN, 2001).

Sendo assim, como cultura de massa, a música caipira foi obrigada a se profissionalizar a fim de atender aos padrões do mercado. Agentes que até então pouco se preocupavam com a qualidade de reprodução das canções passaram a refinar tanto o canto quanto o instrumental. Além disso, se adaptaram às tendências da moda, tendo ocorrido uma verdadeira revolução no trato de imagem desses artistas (OLIVEIRA, 2012).

Sendo assim, entende-se que a música sertaneja tem um forte poder simbólico para sua grande massa consumidora. Além disso, é a peça-chave para analisar os motivos pelos quais o gosto do povo goiano torna esse gênero interessante.

O gênero sertanejo é um estilo musical que é comum nos estados de Minas Gerais, Mato Grosso, Paraná, Goiás e no interior de São Paulo há muitas décadas, e hoje, é o estilo de maior sucesso em todo o Brasil (PIMENTEL, 1997). Nesta investigação foi trabalhada, especificamente, a relevância cultural da música sertaneja na cidade de Goiânia, capital do Estado de Goiás. Pretendeu-se entender como o gênero sertanejo compõe o *habitus* do goianiense.

Segundo Choay (2014), a música sertaneja pode ser considerada um patrimônio da sociedade goiana. De fato, o Estado de Goiás tem sua cultura reconhecida no país por intermédio da música, e a sua capital Goiânia é vista como o celeiro da música sertaneja nacional. Por isso, é inegável a importância do gênero

para a cultura local, o que faz dele parte das representações identitárias de seu povo.

Neste mesmo viés, Chaul (2011), levanta a questão da importância de compreender o goiano e sua identidade. Este indivíduo natural do cerrado apresenta uma identidade particular do Centro-Oeste, o que leva a um maior aprofundamento da ideia de um Brasil Central, inclusive na esfera cultural.

Desta forma, com o intuito de descobrir a identidade do goiano e tendo como questionamento norteador a pergunta “De que forma a música sertaneja veio a compor o *habitus* do goianiense?”, se buscou fazer uma pesquisa sobre sua cultura, investigando suas origens a fim de entender como a música sertaneja se tornou uma representação tão forte desse povo, reconhecida em todo o Brasil.

Destaca-se que a música sertaneja foi evoluindo e passou por fases. A primeira fase, trata da música caipira ou música de raiz (aquela tocada na viola, cantada inteiramente em dueto e que tem temas predominantemente ligados ao campo). A segunda fase é a de transição, onde se inicia o processo de inclusão de novos elementos modernos. A terceira é a moderna, romântica. A quarta é a fase do sertanejo universitário, a fase atual, surgida entre os jovens nos anos 2000 e que traz o acordeom de volta às produções, além de elevar mulheres a posições dominantes no campo.

Todavia, para entender o contexto atual, é preciso realizar uma análise anterior referente ao próprio surgimento da cidade de Goiânia, uma cidade relativamente nova, fundada no ano de 1933 (DE LIMA, 2005), e entender as características do processo de urbanização que levaram o povo goianiense a construir a sua cultura.

Portanto, para compreender como a música sertaneja passou a compor o *habitus* do goianiense é preciso realizar uma análise sobre a própria cultura local. Assim, se faz necessário investigar a própria cultura sertaneja em Goiás. Nesse sentido, a proposta é articular os conceitos de campo, *habitus*, capital cultural e gosto de Bourdieu como ferramentas analíticas principais para a análise do tema.

Segundo Bourdieu (1989), autor francês que desenvolve a noção de gosto, há uma dinâmica de distinção que não se limita ao conflito simbólico entre diferentes representações sociais. Ela continua numa incansável criação de novos gostos a serem socialmente absorvidos pelas elites em sua necessidade de se diferenciarem

das camadas subalternas. Não obstante, as últimas se apropriam de gostos anteriores dos primeiros.

Assim, pessoas de contextos sociais diferentes podem ter noções e gostos de arte totalmente distintas ou até mesmo opostos. Tal constatação pode ser uma explicação para a música sertaneja ter se fortalecido na região de Goiás, em um momento histórico, onde ainda era renegada nos grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo.

É importante salientar que os gostos podem ter data de validade, ou seja, vão mudando com o decorrer do tempo. Um estilo musical é considerado ultrapassado, porque já não está mais na moda, podendo vir a ter associação com algum conceito antiquado, de alguns anos atrás (BOURDIEU, 2008).

Então, para começar a entender a música sertaneja como um *habitus* do povo goianiense, é necessário compreender este conceito. Além disso, é preciso entender que entre os conceitos teóricos bourdiesianos há uma forte relação de interdependência. Para o autor, quase a totalidade das ações em sociedade é resultado do encontro entre agentes que assumem determinadas posições dentro de um campo específico. Estes vivem suas vidas tendo como referência os *habitus* acumulados, a partir do consumo de certos tipos de capital cultural (SETTON, 2006).

Neste sentido, a teoria do *habitus* trata de uma homogeneidade nos gostos, nas disposições e nas preferências de indivíduos e comunidades que advém de situações em comum. A definição do conceito de *habitus* é: um “[...] sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes” (BOURDIEU, 1994, p. 61). É tanto social quanto individual, ou seja, partindo dessa conceituação, se faz uma intermediação entre o indivíduo e a sociedade. Este *habitus* é um conhecimento que foi adquirido e internalizado pelo indivíduo em sociedade. Isso ocorre quando o indivíduo acumula capital cultural.

Os indivíduos possuidores de *habitus* são agentes que fazem parte de grupos ou classes na dinâmica estrutural social presente ou passada. Sendo o *habitus* um conceito que, segundo Bourdieu, está sempre ligado aos conceitos de campo e capital cultural, portanto, se torna importante entendê-los.

A definição de campo é expressada como um espaço onde os agentes têm suas posições delimitadas e onde ocorre uma concorrência entre eles em busca de interesses específicos. Esse espaço social é um espaço de lutas, por isso a notável importância de estruturas simbólicas a exemplo da cultura.

Para Bourdieu (2008), o chamado capital cultural é constituído por heranças familiares, saberes e conhecimentos adquiridos por diplomas e vivências, que causam impactos na vida escolar, cultural e social. Neste sentido, tomando como base estes conceitos, se buscou fazer uma investigação acerca da música sertaneja, sua incorporação no *habitus* goianiense e sua assimilação como capital cultural.

Segundo Gustavo Alonso (2015), o tom geral dos trabalhos de autores do segmento marxista é de considerar os trabalhadores e artistas, tidos como sertanejos, alienados pelo sistema capitalista. Eles seriam manipulados pela ideologia burguesa e pelos grandes proprietários de terras. Esses autores criticam o “mau gosto” dos sertanejos e afirmam o rompimento de sua música moderna com a tradicional música caipira.

Não obstante, Allan Oliveira (2009) nota que no início do século XX o rótulo de música “sertaneja” era aplicado em todo o interior do país. A generalidade das músicas do interior recebia esse rótulo e, para os músicos da época, não era um problema reproduzi-las. Em contraste, há sim na atualidade um preconceito institucionalizado para alguns que se identificam mais com outros gêneros musicais.

No início do século passado, o termo “caipira” já era considerado um símbolo da região que abrange os estados de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e sul do Mato Grosso. Contudo, como gênero musical, caipira e sertanejo, só se atrelaram à região centro-oeste a partir da década de 1930, período histórico de grandes mudanças políticas no cenário nacional, incluindo a construção de Goiânia, a nova capital de Goiás (ALONSO, 2015).

Sobre a promoção da música sertaneja nos grandes centros, Alonso (2015) nota que esse gênero demorou para ser aceito, tendo sido adotada uma distinção de gosto e de classe ao colocar as duplas sertanejas nas bordas da legitimidade social. Isso fez com que elas demorassem a conseguir espaço nas rádios e nos demais meios de comunicação das grandes cidades, celeiro dos intelectuais e formadores de opinião, mesmo alcançando enorme sucesso e tendo grande legitimidade no interior do país.

A visão caipira retratada pela música sertaneja foi mudando com o decorrer do tempo. Com as transformações urbanas, os produtores sertanejos visaram o consumo dos jovens frequentadores de festas. Destarte, o gênero sempre retratou a vida e os desejos de seu público, sendo voltada para a diversão. Assim, o objetivo

do setor sempre foi o entretenimento. Com isso, percebe-se que a música sertaneja é cultura de massa (ANTUNES, 2012).

A dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro são analisados os conceitos da teoria de Bourdieu, o campo, o *habitus*, o capital cultural e a noção de gosto. No interior dos subtópicos deste primeiro capítulo é feita uma breve articulação desses conceitos com o campo da música sertaneja em Goiânia. No segundo capítulo, foi realizada uma investigação histórica sobre a música sertaneja no Brasil, no Estado de Goiás e, mais precisamente, na cidade de Goiânia, bem como elencou-se os agentes sociais presentes no campo em estudo. O terceiro capítulo analisou o campo da música sertaneja na cidade de Goiânia, os participantes e as posições que assumem no campo, e por fim, investigou como a música sertaneja veio a compor o *habitus* do goianiense.

CAPÍTULO 1: A TEORIA DE BOURDIEU

A teoria sociológica do escritor francês Pierre Bourdieu (1930-2002), que corresponde a muitas obras de grande importância no campo das ciências humanas e sociais, se desenvolveu através de intuições que serviram de inspiração para realizar análises do mundo social com ideias próprias que se tornaram base para a criação de modelos que seriam testados em intensas investigações e repetidas comparações. Suas ideias centrais se repetiram no decorrer dos anos na maioria de suas publicações, ideias e teorias que se tornaram referência para inúmeros trabalhos científicos.

A obra de Bourdieu é ousada, sua polêmica consiste no debate acerca de assuntos muitas vezes incômodos para a maioria dos indivíduos. Relacionado à sociologia, especificamente, o autor afirma categoricamente o papel crítico desta área científica, sendo que para alguns pesquisadores de outras áreas, esta não teria o status de ciência (BOURDIEU, 1992).

De acordo com o autor, algumas preocupações sociológicas estão em lançar luz a relações e fatos que muitas vezes não estão expostos explicitamente. Os objetos de estudo da sociologia têm interesse em investigar relações de poder e lutas sociais, aspectos estes que parte dos sujeitos inseridos neste mundo social iriam preferir manter escondidos e não divulgados para as outras camadas da

população. Segundo Pedro Demo (2008), ao desvendar as discriminações, os privilégios, as opressões, as hierarquias e as distribuições desiguais, as pesquisas sociológicas trazem esperanças, mas também causam muito mal-estar.

Não apenas na França, Bourdieu influencia trabalhos ao redor do mundo em diversas áreas, como a educação, a psicologia, o direito, a economia, entre outros. Seus livros e artigos fazem parte das referências de trabalhos escritos nos mais variados países do globo.

Conforme Afrânio Mendes Catani (2001), a obra de Bourdieu pode ser analisada sob diferentes óticas, como por exemplo: uma teoria que disserta acerca das práticas em sociedade; uma análise sobre os meios de dominação social no mundo atual; ou como um referencial teórico para a investigação dos sistemas simbólicos e da produção de ideias.

Uma das principais indagações da sociologia é sobre as relações entre indivíduos e sociedade. As diversas vertentes trabalham essa questão de formas diferentes e muitas vezes não conversam entre si. Sendo assim, de acordo com Cécile Raud (2007), constata-se que a obra de Bourdieu é fortemente influenciada pelos autores clássicos: Karl Marx, Émile Durkheim e Max Weber.

O esforço de Bourdieu se deu em buscar a dissolução do problema da não unanimidade de entendimento dos teóricos das ciências sociais acerca das contraposições em que se tem como antagonistas a sociedade e o indivíduo, a necessidade e a liberdade, a ação e a estrutura. O conhecimento praxiológico (metodologia que procura explicar a lógica estrutural da ação humana) foi o método utilizado em seus estudos, com o qual buscava a resolução de um clássico dilema da sociologia que consistia em considerar duas perspectivas de investigação empírica impossíveis de se conciliar: o subjetivismo e o objetivismo (CATANI, 2002).

Promovendo um diálogo com os autores clássicos, Bourdieu constrói uma teoria metodológica alternativa com contribuições muito importantes para entender essa relação indivíduo-sociedade, se propondo a criar novos moldes para as ciências sociais a partir de um esforço para compilar pensamentos e teorias clássicas. Ao rever a sociologia tradicional, o autor compreende o papel das instituições estruturais no pensamento social, enquanto também visualiza a importância dos agentes na estrutura social (CATANI, 2002).

As ideias do subjetivismo e do objetivismo são dois temas centrais e muito importantes nos debates sociológicos. Segundo Dany Flávio Tonelli et. al. (2011),

existe a ala da sociologia que defende que são as estruturas sociais que regem as ações dos indivíduos presentes em uma determinada sociedade e a ala que entende que os indivíduos têm autonomia e são as suas ações racionais e conscientes que ditam os rumos tomados pelas estruturas sociais.

Neste sentido, entende-se que o subjetivismo trata a realidade individual como o objeto de estudo: são as suas ações e consciências individuais que fazem o mundo social, ou seja, a sociedade é um produto das ações individuais. Já o objetivismo julga a estrutura social como uma realidade que transcende o indivíduo e molda as ações individuais (TONELLI, 2011).

Seguindo nesta concepção, o autor desenvolveu sua teoria social tendo como uma das principais características não seguir fielmente uma linha teórica já estabelecida. Sua obra está situada num ponto onde se enxergam diversos referenciais, sendo que seus pensamentos científicos têm fundamentos de diversas abordagens e é empenhada em fundir teorias e conceitos de correntes distintas. A teoria de Bourdieu é precedida por fortes críticas, principalmente às correntes do interacionismo, do estruturalismo, do subjetivismo e da fenomenologia. Conforme Flávia Monteiro Araújo:

A partir de um diálogo com os clássicos, Pierre Bourdieu oferece uma alternativa teórico-metodológica importante para a compreensão da relação sujeito-sociedade. Num esforço de mediação entre as correntes tradicionais da sociologia, o autor elabora uma importante contribuição. Revendo as bases da sociologia, Bourdieu reconhece o papel das estruturas na explicação sociológica, ao mesmo tempo que recupera o lugar dos agentes. Assim, embora não reconheça este projeto, o trabalho do autor busca superar algumas oposições, como a existente entre a abordagem estruturalista e a fenomenologia. De acordo com Bourdieu, estas “falsas oposições” estão relacionadas, em parte, “(...) ao esforço para constituir como teorias posturas ligadas à posse de diferentes espécies de capital cultural” (ARAÚJO ET. AL., 2008, p. 32).

Indo na contramão da maioria dos pensadores sociológicos contemporâneos a si, segundo Ione Ribeiro Valle (2007), Pierre Bourdieu propõe um estruturalismo construtivista. Estruturalismo porque existe realmente no mundo social e construtivista, pois existe uma gênese social, ou seja, uma junção de coisas que ajudam a formar o social, tanto nos pensamentos e ações quanto nas estruturas sociais.

O portfólio do autor serviu de impulso para avanços científicos marcantes que podem ser observados em produções de áreas distintas. É notório em áreas como a sociologia da arte, tendo dissertado sobre o tema desde a década de 1960; na

sociologia cultural, falando sobre classes sociais, sobre o poder e a dominação, sobre bens simbólicos e os grupos sociais (VALLE, 2007).

Bourdieu, que durante grande parte de sua carreira procurou evitar adotar a postura de militante intelectual, acreditava que a função da sociologia não era de profetizar moldes prontos e infalíveis para a resolução de problemas sociais e sim realizar uma investigação acerca das origens e causas de tais problemas, bem como elencar possíveis soluções. Faz-se necessário um cuidado do sociólogo para não vir a se tornar um prisioneiro das ideologias, das expectativas sobre os resultados e dos investimentos em sua pesquisa, que o forçariam a aceitar certos pontos de vista (BOURDIEU, 1992).

Portanto, neste capítulo foi feita a análise de alguns dos principais conceitos desenvolvidos na teoria bourdiesiana. São eles: campo, *habitus*, capital cultural e a noção de gosto.

1.1 Campo

Ao se preocupar com os indivíduos e sua autonomia intelectual no espaço, Bourdieu mostra o lado político de seu trabalho ao propor a investigação de questões sociais inerentes tanto aos agentes dominantes quanto aos dominados.

O objetivo deste tópico é promover uma aproximação da teoria dos campos através dos escritos do próprio Bourdieu e de autores que se influenciaram pelas ideias deste. Desta forma, se espera fazer uma contribuição para os esforços de sistematizar determinados conceitos e princípios que fundamentam a obra do autor, que constrói em suas análises elementos significativos para a investigação dos cientistas sociais acerca da movimentação para o desenvolvimento e a constituição dos campos.

Bourdieu conceitua o campo:

Um campo é um espaço social estruturado, um campo de forças – há dominantes e dominados, há relações constantes, permanentes, de desigualdade, que se exercem no interior desse espaço – que é também um campo de lutas para transformar ou conservar esse campo de forças (BOURDIEU, 1997, p. 57).

Grande parte da obra de Bourdieu traz de maneira genérica o tratamento sobre o funcionamento e a constituição dos campos da produção de bens

simbólicos. Com isso, de acordo com Maria Manuela Alves Garcia (1996), entende-se que, ao utilizar denominações como campo da produção cultural, campo da produção de bens simbólicos, ou ainda, campo intelectual, o autor estaria tratando de referências a campos diversos da produção de bens simbólicos e culturais, ou seja, o campo literário, o campo da música, o campo científico, o campo acadêmico, entre outros. Por conseguinte, o campo da música sertaneja (que será abordada no capítulo 2) é um campo de produção de bens simbólicos.

Ao longo da atividade de sociólogo, conforme Stela Cristina de Godoi (2011), Bourdieu promoveu estudos empíricos sobre alguns campos. O campo literário, o campo escolar e o campo artístico francês foram objetos de pesquisa que forneceram resultados que tornaram possível o desenvolvimento do que é denominado pelo autor como sendo uma teoria geral dos campos. Esta teoria tem como pretensão promover o entendimento do funcionamento comum a campos diferentes, cada qual com suas particularidades, devido as variáveis secundárias.

Ao trabalhar o conceito de campo social, o sociólogo descreve o campo como um espaço de embates conflituosos. Os indivíduos que ocupam as posições dominantes procuram impor suas vontades perante os outros que estão na posição de dominados. No campo da música sertaneja, por exemplo, tem agentes ocupando posições dominadas e outros ocupando posições dominantes. Assim, Bourdieu se dispõe a realizar uma produção com fortes implicações políticas, expondo os indivíduos que lutam para conservar suas posições de poder sobre os demais e chama a atenção para todo um sistema formado por instituições públicas, midiáticas e de ensino, mostrando seus papéis de servir como meio para a manutenção da ordem vigente (BOURDIEU, 1983).

O conceito de campo é empregado com muita frequência nas pesquisas acadêmicas de autores brasileiros. Isso mostra que Bourdieu tem tido grande influência na produção científica do país. Contudo, mesmo sendo admitido que as teorias do autor são muito utilizadas, é fato que muitas vezes elas não são corretamente identificadas (CATANI, 2002).

O campo é um dos conceitos principais na obra do teórico francês e é estabelecido como uma estrutura espacial em que indivíduos em posições dominadas e dominantes travam uma disputa pela manutenção ou mudança nos postos ocupáveis. Os campos são compostos de procedimentos internos particulares e têm atribuições próprias. Desta maneira, entende-se que os variados

tipos de campo existentes, como o campo da literatura, o da moda, o da religião, das ciências, da política, das artes, são moldados e formatados por regras internas que podem ser diferentes entre si (DE GODOI, 2011).

Hermano Roberto Thiry-Cherques (2006) diz que os campos se tornam microcosmos autônomos dentro do mundo social. O campo é dotado de uma estrutura que consiste em uma espécie de jogo onde, constantemente, sabendo das regras do mesmo, os agentes atuam na busca de capitais específicos.

Houve influência da teoria de Max Weber, que utilizou de conceitos econômicos, na teoria geral dos campos. Analisando o trabalho de Weber, Bourdieu (1989) se deparou com propriedades que julgou válidas para a observação de diversos campos. Sendo assim, em conformidade com o sociólogo francês, é partindo de generalizações que pouco a pouco são colocadas em prática, que se é construída a teoria geral dos campos.

Quando se analisa algum campo em particular é normal que se efetuem descobertas acerca de particularidades específicas dele, mas que servem também para promover o entendimento de diversos outros. Todavia, o campo econômico, por exemplo, é um tipo de campo e não uma forma que foi seguida para a elaboração da teoria. Alguns campos têm leis precisas, fortemente institucionalizadas e de difícil mutação, como o campo da religião e o campo da política (BOURDIEU, 2005). Já os campos de produção cultural, a exemplo do campo literário e o campo da música sertaneja, embora tendo aspectos fortemente institucionalizados, são mais moldáveis pelos desejos de certos agentes.

De acordo com Flávia Monteiro Araújo et. al. (2008), o campo resulta de procedimentos para diferenciar os indivíduos que atuam em determinado espaço social, os quais variam em conhecimento adquirido, modo de ser, entre outros. Isso demonstra que o campo é um espaço onde ocorrem relações de luta entre os agentes sociais que disputam as colocações dominantes e a autoridade que, juntas, representam a detenção do poder de impor suas vontades perante os demais partícipes.

A existência de capitais sociais e simbólicos torna possível a compreensão de como os indivíduos ocupam posições diferentes e desiguais nos campos. Por isso, é de grande importância saber qual a posição inicial ocupada por um determinado ator social no campo, pois seus resultados futuros são influenciados por ela e pelos capitais acumulados ao decorrer de sua vida.

Conforme aduz Isa Maria Freire (1995), o funcionamento do campo gira em torno da luta pela autoridade, do poder, sua legitimação e dos capitais distribuídos internamente. Com isso, entende-se que a performance varia para cada ator de acordo com sua posição inicial, posto que ela será influenciada pelos capitais que cada indivíduo detém neste determinado contexto.

Nos campos, internamente, ocorrem disputas em busca do comando e da homologação dos bens produzidos, bem como são da mesma forma feitas relações diferentes e reconhecidas diversas posturas adotadas pelos agentes que fazem parte deste. Algumas possíveis posturas tomadas são boa vontade em relação às regras estabelecidas e à cultura ou a contestação às posições e regras legitimadas. No campo da música sertaneja, percebe-se que os agentes lutam pela legitimação de suas produções e pelo capital econômico que surgirá através do consumo dessa arte. Buscam também, de acordo com Brian Henrique de Assis Fuentes Requena (2016), se colocar à frente dos demais, galgando vagas nos grandes escritórios artísticos que comandam o mercado. Essas posturas podem ser notadas em diversos campos (PEREIRA, 2015). Nogueira informa que:

[...] à medida que as sociedades se tornam maiores, e com uma divisão social do trabalho mais complexa, certos domínios de atividade se tornam relativamente autônomos. No interior desses setores ou campos da realidade social, os indivíduos envolvidos passam, então, a lutar pelo controle da produção e, sobretudo, pelo direito de legitimamente classificarem e hierarquizarem os bens produzidos (NOGUEIRA, 2009, p. 31).

Observa-se que Nogueira (2009), ao trazer determinadas características dos campos, disserta a respeito das posições que os agentes ocupam nos mesmos, afirmando de um lado os dominantes, os quais geralmente adotam estratégias conservadoras a fim de manter o poder, e do outro os dominados que, em contraste, tendem a usar estratégias de contestação com o objetivo de adquirir capitais que até então não se veem contemplados.

Nesta perspectiva, o campo é um local de luta pela mudança ou conservação da disposição de poder e capital legitimado dentro dos limites deste determinado campo. Acerca disto, vale ressaltar que a distribuição desigual deste capital é um dos elementos que faz da luta entre os agentes de diferentes posições uma forma de impulsionar o funcionamento do campo. Alguns se posicionam e agem para mudar suas posições, enquanto outros atuam para mantê-las e preservar seu capital (TRIGO, 1998).

Conclui-se com isto que as lutas dentro do campo são a luta pela ascensão social e a luta pela sobrevivência dos já estabelecidos em melhor posição. Observa-se que os dominados nem sempre tomam atitudes revolucionárias, sendo que muitas vezes utilizam também de estratégias conservadoras. Em sua obra, Bourdieu se refere ainda às lutas em torno da própria cultura, dominante e dominada. Os agentes no campo da música sertaneja geralmente adotam posturas conservadoras, visto que, como produtores de cultura de massa, tendem a utilizar estratégias já testadas e bem-sucedidas, procurando repetir o que outros já fizeram, buscando o sucesso (REQUENA, 2016).

Deste modo, uma vez que o campo se baseia num espaço de lutas e de relações objetivas, os agentes posicionados diferentemente em sua organização buscam, individual ou coletivamente, manter ou alterar sua posição. Além disso, por meio do uso de estratégias tomadas relativas às posições ocupadas no campo, impor o que Bourdieu chamou de “o princípio da hierarquização mais favorável a seus próprios produtos” (BOURDIEU, 1992).

O estudioso Bernard Lahire no texto “Reprodução ou prolongamento crítico” (2002) consegue, por meio da análise dos artigos “Questões de Sociologia” (1983) e “O campo Literário” (1992), ambos de Pierre Bourdieu, condensar os elementos essenciais da teoria de campo do autor:

- Um campo é um microcosmo incluído no macrocosmo constituído pelo espaço social (nacional) global.
- Cada campo possui regras do jogo e desafios específicos, irreduzíveis às regras do jogo ou aos desafios de outros campos (o que faz “correr” um matemático – e a maneira como “corre” – nada tem a ver com o que faz “correr” – e a maneira como “corre” – um industrial ou um grande costureiro).
- Um campo é um “sistema” ou um “espaço” estruturado de posições.
- Esse espaço é um espaço de lutas entre os diferentes agentes que ocupam as diversas posições.
- As lutas dão-se em torno da apropriação de um capital específico do campo (o monopólio do capital específico legítimo) e/ou da redefinição daquele capital.
- O capital é desigualmente distribuído dentro do campo e existem, portanto, dominantes e dominados.
- A distribuição desigual do capital determina a estrutura do campo, que é, portanto, definida pelo estado de uma relação de força histórica entre as forças (agentes, instituições) em presença no campo.
- As estratégias dos agentes são entendidas se as relacionarmos com suas posições no campo.
- Entre as estratégias invariantes, pode-se ressaltar a oposição entre as estratégias de conservação e as estratégias de subversão (o estado da relação de força existente). As primeiras são mais frequentemente as dos dominantes e as segundas, as dos dominados (e, entre estes, mais

particularmente, dos “últimos a chegar”). Essa oposição pode tomar a forma de um conflito entre ‘antigos’ e ‘modernos’, “ortodoxos” e “heterodoxos” (...).

- Em luta uns contra os outros, os agentes de um campo têm pelo menos interesse em que o campo exista e, portanto, mantêm uma “cumplicidade objetiva” para além das lutas que os opõem.
- Logo, os interesses sociais são sempre específicos de cada campo e não se reduzem ao interesse de tipo econômico.
- A cada campo corresponde um *habitus* (sistema de disposições incorporadas) próprio do campo (por exemplo, o *habitus* da fiologia ou o *habitus* do pugilismo). Apenas quem tiver incorporado o *habitus* próprio do campo tem condições de jogar o jogo e de acreditar n(a importância d)esse jogo.
- Cada agente do campo é caracterizado por sua trajetória social, seu *habitus* e sua posição no campo.
- Um campo possui uma autonomia relativa; as lutas que nele ocorrem têm uma lógica interna, mas o seu resultado nas lutas (econômicas, sociais, políticas...) externas ao campo pesa fortemente sobre a questão das relações de força internas (LAHIRE, 2002, p. 47-48).

Desta maneira, a organização do campo, em determinado período, pode referir-se às circunstâncias de força dos agentes ou das instituições que estão em atrito pela busca de um certo capital econômico, cultural ou simbólico. Este capital, tendo ou não sido acumulado anteriormente, conduz as estratégias de cada agente social para o futuro (BOURDIEU, 1983).

Consequentemente, as relações sociais entre os indivíduos de um campo apenas serão compreendidas de acordo com a posição ocupada por cada um no seio deste campo, ou seja, faz-se necessário conhecer as posições dos agentes para entender as disposições destes na hierarquia social.

É possível afirmar, segundo Leonardo Vasconcelos C. Darbily et. al. (2009), que os agentes que se fazem presentes em um certo campo social ocupam posições diferentes nesse campo. Inclusive, também existe a possibilidade de dois ou mais agentes ocuparem uma posição parecida e até a mesma se tiverem recursos ou características semelhantes, como, por exemplo, os já citados escritórios artísticos do ramo sertanejo, ao passo que o mercado nacional é dominado por dois.

No interior de um campo podem acontecer movimentos verticais, onde um agente pode mudar de posição internamente, para cima ou para baixo, e movimentos transversais, no qual os agentes mudam de um campo para outro. Dessa forma, é correto dizer que poder e capital são, nessa ótica, sinônimos. Um agente detentor de certo capital que é importante em um determinado campo tem recursos de poder neste (DARBILLY, 2009).

Segundo o próprio Bourdieu (1983), quando acabam as lutas em um campo, ele se torna aparelhado. Isso ocorre também em circunstâncias determinadas, como quando a resistência por parte dos agentes em posição dominada é anulada por alguma causa, não ocorrendo mais disputas. Constata-se nesta observação, uma influência da teoria marxista ao perceber que a essência do campo é a transformação, uma luta dialética, que vai mudando com o decorrer do tempo e com o contexto vigente, no qual os agentes sociais estão inseridos dentro de um campo determinado.

De fato, a teoria desenvolvida pelo autor sobre os campos sociais foi de suma importância para esclarecer as formas de dominação que eram vigentes àquela época na sociedade francesa. Contudo, pode ser utilizada por meio de implantação de relações de homologia e ser eficaz na investigação sobre os campos sociais brasileiros, como o da música sertaneja na cidade de Goiânia. Com certeza existem muitas críticas sobre as teorias do autor francês, porém, não entraremos nesse debate, já que a proposta é sistematizar os principais elementos de sua obra que possam ser úteis na investigação sobre o campo da música sertaneja em Goiânia.

1.2 *Habitus*

Dando sequência à análise, de acordo com Elaine Aparecida Teixeira Pereira (2015), é justamente no campo que está situado o *habitus*, sendo que em cada campo existem *habitus* específicos. Conforme Emiliano Alves:

O *habitus* é, com efeito, responsável pelas práticas objetivamente classificáveis, sem, contudo, deixar de ser um sistema de classificação. O mundo social, por seu intermédio, é representado nos espaços ou nas posições ocupadas pelos agentes e é ele que estrutura os estilos de vida do campo simbólico. No *habitus* encontra-se inserida toda a estrutura do sistema de condições ou disposições possíveis, fundamentando as estruturas das diferenças. O *habitus* é o que faz um agente ser detentor de um gosto, porque as preferências estão associadas às condições objetivas de existência (ALVES, 2008, p. 04).

Segundo Rodrigo Augusto Leão Camilo (2017), o conceito de *habitus* foi elaborado por Bourdieu. Este conceito surgiu quando o autor fazia uma análise de suas investigações desenvolvidas na Argélia, as quais tinham como objetivo obter a compreensão comportamental dos agentes e entender acerca da relação das estruturas simbólicas com as condições sociais. Foi concebido como uma norma

mediadora entre as condições de existência em sociedade e as práticas individuais. Essa noção permitiu ao termo *habitus* possuir um caráter de natureza universal, pois tornou possível entender as diferentes particularidades individuais em contextos sociais parecidos. Bourdieu apresenta o *habitus*:

Um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações - e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas (BOURDIEU, 1983, p.65).

Sendo assim, conforme Gabriel Peters (2013), a teoria do *habitus* torna possível um entendimento de mundo social que leva em consideração a sociedade objetiva e a subjetividade individual. Dessa forma, criou-se uma teoria capaz de fazer uma junção das necessidades individuais com as percepções do mundo em que se vive.

O conceito de *habitus* assume um papel de centralidade na obra de Bourdieu. O autor se debruçou incessantemente durante sua vida inteira nesta concepção a fim de desenvolver uma economia das práticas generalizadas, com a qual seria possível historiar a economia, trabalhando questões como o capital, o mercado e a racionalidade dos agentes, trazendo luz à importância da origem social dos agentes, das suas condições sociais e dos capitais acumulados por estes (CAMILO, 2017).

Sendo assim, segundo a teoria de Bourdieu (2012), a formação do conceito de *habitus* ocorre pela absorção dos determinismos sociais. Ao passo que as experiências reais e até então pontuais vão sendo reprisadas, elas vão se conservando e armazenando, tornando-se disposições gerais. Agentes inseridos em um mesmo círculo social, que têm condições de vida praticamente iguais, inclinam-se à incorporação dessas mesmas disposições gerais, as quais, ao serem interiorizadas por estes, convertem-se em atributos reais de personalidade.

Os produtores de música sertaneja tendem a internalizar certos *habitus* em comum. Ao passo que vão se inserindo neste campo, segundo Jaqueline Soares Marques (2017), os agentes vão reproduzindo músicas em comum, compondo obras na mesma linha e adotando posturas parecidas referentes ao trabalho, sendo tudo moldado dentro do próprio campo.

O mundo real é suscetível a transformações. Isso é um dos fatores que, segundo Bourdieu, tornam a concepção do *habitus* importante. Sendo assim, faz-se necessário promover investigações sobre as atualizações da sociedade que podem

ser feitas com análises constantes das práticas atuais dos indivíduos as comparando às práticas cultivadas anteriormente. Com isso, de acordo com Jakson Alves de Aquino (2000), compreende-se que a teoria do *habitus* é uma teoria das práticas.

O *habitus* é uma concepção antiga da filosofia que tem origem na escolástica medieval e no pensamento do filósofo Aristóteles. Tal conceito foi recuperado e trabalhado com uma nova roupagem por Bourdieu após a década de 1960, com o intuito de construir um referencial teórico discricional que pudesse introduzir a capacidade criativa dos agentes sociais novamente na antropologia estruturalista, sem com isso, enviesar as interpelações subjetivistas da condução social (CAMILO, 2017).

Retomando a velha noção aristotélica de *hexis*, convertida pela escolástica em *habitus*, eu desejava reagir contra o estruturalismo e a sua estranha filosofia que implícita na noção levi-straussiana de inconsciente, se exprimia com toda a clareza entre os althusserianos, com o seu agente reduzido ao papel de suporte - Trager – da estrutura; e fazia-o arrancando Panofsky à filosofia néo-kantiana das formas simbólicas em que ele ficara preso (correndo o risco, com isso, de tirar partido um tanto forçado do uso, único na sua obra, que ele fazia da noção de *habitus*) (BOURDIEU, 1989, p. 61).

Deste modo, a obra de Bourdieu estava envolvida no debate filosófico em que se encontra uma restauração, pela ótica das ciências sociais, do conceito de *habitus* para superar os antagonismos entre o subjetivismo e o objetivismo. Sendo assim, a teoria traz o *habitus* como mediador, servindo para o rompimento do dualismo do senso comum entre a sociedade e o indivíduo, ao expor que a exterioridade pode ser interiorizada, tal como a interioridade pode também ser exteriorizada.

Com isso, entende-se que a maneira como a sociedade encontra-se aplicada nos indivíduos como disposições duráveis, ou seja, modos de agir, pensar, capacidades adquiridas e de formas estabelecidas no campo, orienta os indivíduos no segmento de suas vidas particulares e nas suas tomadas de decisão perante os problemas e exigências sociais (DE AQUINO, 2000).

Tendo sua posição quanto ao tema próxima a de Chomsky, Bourdieu procurou colocar em evidência as capacidades inventivas e criadoras dos agentes e do *habitus*. Embora, diferentemente de Chomsky, o autor afirma que esse poder gerador do *habitus* não é de início uma aptidão inata do indivíduo. O *habitus* é um conhecimento que foi adquirido e internalizado e pode impor posturas a quem o internalize, como por exemplo, costumes e atitudes internalizados por frequentadores de determinada igreja de uma religião específica, ou posturas

adotadas por funcionários de uma empresa em particular. Cada campo pode impor certos *habitus* para seus participantes, como cantar em duplas, por exemplo, no caso do campo da música sertaneja (BOURDIEU, 1989).

Indo contra a noção do estruturalismo, o *habitus* aduz que o indivíduo atua ativamente no mundo social através de elementos cognitivos. Não obstante, indo em contraponto à noção objetivista, esses elementos construtivos do indivíduo para o mundo social têm também suas origens na própria sociedade (BOURDIEU, 1997).

Como aduz Loic Wacquant (2007), a noção de *habitus* traz uma premissa de socialização, pois aduz a ideia de que pessoas expostas a condições parecidas tendem a internalizar *habitus* parecidos. Nossos juízos, ideais e ações que advêm da sociedade são naturalmente absorvidos pelos agentes presentes e atuantes no campo em que atuam coletivamente. Traz também a noção de individuação, já que cada pessoa tem uma trajetória diferente de vida e está localizada diferentemente das outras no mundo. Então, cada indivíduo em particular irá internalizar combinações diferentes e próprias ao seu histórico como capitais sociais compondo o *habitus*.

Sendo o *habitus* estruturante de representações e ações ao mesmo tempo em que é estruturado pelos meios sociais passados e presentes, este guia as ações que tomam o papel sistemático de formar estratégias de sociabilidade, mesmo que de forma inconsciente. O *habitus* internalizado pelo indivíduo pode ser considerado uma maneira de se adaptar e sobreviver às condições e disputas internas do campo, tornando o indivíduo parte ativa no espaço social. Conforme aduz Bourdieu (1989):

O que é necessário compreender é a relação entre estas medidas (ou o *habitus*, característico de uma classe, que aí se exprime em termos, por exemplo, do universalismo e do formalismo das suas intenções) e a lógica do campo em que se geram - em função de *habitus* que nunca se circunscrevem completamente a ele e as reações por elas suscitadas. A razão e a razão de ser de uma instituição (ou de uma medida administrativa) e dos seus efeitos sociais, não está na vontade de um indivíduo ou de um grupo mas sim no campo de forças antagonistas ou complementares no qual, em função dos interesses associados às diferentes posições e dos *habitus* dos seus ocupantes, se geram as vontades e no qual se define e se redefine continuamente, na luta e através da luta a realidade das instituições e dos seus efeitos sociais, previstos e imprevistos (BOURDIEU, 1989, p. 81).

Assim, grande parte das atitudes tomadas pelos agentes sociais é fruto da ligação de um certo *habitus* e da presença desses indivíduos em um campo. Dessa forma, moldadas pela história individual e da sociedade, surgem as estratégias

pensadas para guiar as ações praticadas pelos agentes em busca de objetivos determinados (ARAÚJO, 2008).

O *habitus* é um conceito que serve de mecanismo para ajudar a entender um certo padrão nos gostos, nas disposições gerais, e nas preferências de um grupo de indivíduos componentes de um campo ou de certos indivíduos que possuem trajetórias sociais parecidas (DE FARIAS, 2015).

Maria Helena Bueno Trigo evidencia que a teoria bourdiesiana refere o *habitus* a um método sistemático de orientações instituídas socialmente e evidencia o indivíduo em seu estado de agente social:

É exatamente esse conjunto de disposições, isto é, o *habitus* que sistematiza todas as formas de agir, pensar e perceber dos agentes. É assim um sistema de disposições abrangente: aplica-se às práticas nos mais variados campos sociais, dando-lhes unidade. (...) estão, dessa maneira, em estreita ligação ao estilo de vida dos agentes (comandados pelas opções estéticas), sua rede de relações, suas escolhas amorosas, aspirações, interesses e suas atitudes ou posturas corporais. a unidade e homogeneidade das práticas, observável nos diferentes segmentos sociais é dada pelo princípio gerador, o *habitus*, que garante a regularidade das práticas nos diferentes grupos. é esse princípio gerador e não a obediência à regras estabelecidas que se deve a harmonização observável nos diferentes grupos sociais (TRIGO, 1998, p. 46).

A autora explicita o *habitus* como um conceito chave da teoria de Bourdieu, sendo este um conceito que torna possível articular uma explicação entre o social e o individual, a relação das estruturas internas individuais e externas sociais. Posto isto, sociedade e indivíduo não são excludentes, mas sim elementos de uma mesma coletividade inscrita no agente e nas coisas (instituições pelo contexto social).

É de notória importância salientar que a estruturação do *habitus*, além de resultar de experiências no seio familiar, escolar e profissional, está fortemente ligada às posições ocupadas pelos agentes nos campos. Essas relações produzem uma certa homogeneidade dos *habitus* dos indivíduos. Dessa forma, as experiências vividas no campo da música sertaneja, fazem com que os agentes sociais inseridos no mesmo internalizem *habitus* comuns. Alves (2008) chama a atenção para a homogeneidade das disposições sociais promovidas pelo *habitus*:

Em torno dos conceitos de *habitus* e campo reside uma contribuição importante de Bourdieu ao pensamento sociológico. Tais conceitos têm sido utilizados como instrumentos conceituais que possibilitam pensar as relações entre os condicionamentos sociais exteriores e as subjetividades dos agentes. Eles adquirem um alcance universal na apreensão de certa homogeneidade nas disposições ou nos gostos em matérias que podem ir, por exemplo, da música sertaneja aos hábitos alimentares, das cirurgias estéticas ao comportamento político, das preferências religiosas aos

conflitos urbanos juvenis, pois procedem ao reconhecimento dos processos históricos que demarcam a gênese e ampliação das práticas culturais na modernidade (ALVES, 2008, p. 05).

A difícil delimitação das posições que cada indivíduo ocupa no campo e a falta de garantia de sua permanência nessas posições é, segundo Miguel Ângelo Montagner (2011), resultado da liberdade desses agentes para lutar por essas posições, e também da própria liberdade dos agentes do campo de delimitar essas colocações, de criá-las, introduzir suas definições, suas limitações e todas as necessidades que irão compor o *habitus* presente neste campo em particular.

Ao trazer de volta a dimensão simbólica dos fenômenos da sociedade e recuperar a importância da dimensão individual, Bourdieu propõe uma sociologia que entende um agente que interfere e é influenciado pela realidade social que vive, sendo um indivíduo que transforma e que é transformado pela sociedade. Com isso, entende-se que há uma dimensão social que faz parte de nós, somos estruturados mentalmente por um condicionamento social. Ao mesmo tempo, compartilhamos no campo as nossas próprias percepções, condutas, normas, entre outras coisas, tornando-nos também agentes ativos com voz significativa na sociedade. Esse princípio que gera as nossas ações e práticas no mundo é o *habitus* que fundamenta nossas atuações sociais e as torna regulares (BOURDIEU, 1990).

As atuações, ações e condutas, no geral, de todos os agentes presentes num campo seguem orientações determinadas a atingir objetivos específicos. Isso não quer dizer que os indivíduos estejam seguindo regras e leis explícitas no campo, sendo que na maioria das vezes esses agentes são influenciados de forma inconsciente. Em outras palavras, é como se as pessoas entendessem o jogo ao passo em que já internalizaram suas regras a ponto de guiar suas ações (influenciadas) de forma inconsciente, pois estas foram internalizadas de tal maneira que são tidas como naturais e necessárias dentro do campo. Porém, o agente joga esse jogo de forma criativa, improvisando seu desempenho no decorrer do curso da vida em sociedade (MONTAGNER, 2011). O público sertanejo, por exemplo, internaliza *habitus* inconscientemente, visto que o seu consumo, no geral, é feito com o objetivo de obter lazer e diversão.

Desenvolvido por Bourdieu, o *habitus* fortalece o agente como um ser ativo no universo social, sendo ele não apenas capaz de internalizar as disposições internas estruturadas socialmente, mas também de agir perante as instituições sociais, sendo

capaz de transformá-las. Sendo assim, o agente não é um mero ser passivo condicionado por estas instituições. Segundo o autor:

Construir a noção de *habitus* como sistema de esquemas adquiridos que funciona no nível prático como categorias de percepção e apreciação, [...] como princípios organizadores da ação, significava construir o agente social na sua verdade de operador prático de construção de objetos (BOURDIEU, 1990, p.26).

O autor enfatiza o agente estrategista em sua luta dentro do campo. Com isso, o *habitus* entra como uma forma de guiar as ações dos indivíduos e faz com que tenham atitudes formadas e pré-concebidas formatadas pelos seus históricos individuais. Não são normas obrigatórias, mas regulares que, justamente por isso, servem para prever como iremos agir perante situações diversas. Isso não quer dizer que nossas ações são sempre as mesmas em situações parecidas. Os agentes são criativos, mas o *habitus* serve para fazer uma análise histórica dialética bem embasada pelas condutas sociais em um campo.

Contudo, segundo Bourdieu, essa criatividade dos agentes se dá perante as lutas e disputas na vivência em campo, onde vão adotando estratégias diferentes e conferindo valores maiores e mais importantes para as estruturas simbólicas. As composições de música sertaneja têm que ser originais (caso contrário seriam plágios e trariam sanções legais aos infratores), porém, seguem moldes determinados pelo campo que são internalizados pelos agentes.

Neste viés, o tópico seguinte aborda outro conceito bastante discutido na obra de Bourdieu, o capital cultural.

1.3 Capital Cultural

Este tópico tem como objetivo trabalhar o conceito de capital cultural da teoria de Bourdieu. É importante salientar que o desenvolvimento dessa noção está fortemente relacionado à questão da dominação social. Sendo um tema muito analisado e um assunto central nos escritos do pesquisador, o capital cultural serve como um meio que possibilita explicar o porquê de alguns indivíduos apresentarem piores desempenhos no campo do que outros e também entender como essa distribuição desigual de capital é uma das bases de apoio para as dominações vigentes em seus determinados campos (WACQUANT, 2007).

Segundo Maria Amália de Almeida Cunha (2007), toda a discussão que diz respeito a este conceito de capital cultural proporciona fazer a confrontação de diversas situações conflituosas na sociedade. Por exemplo, os diferenciais escolares de desempenho, se comparados alunos de origens sociais diferentes, proporciona analisar a questão de legitimação da ordem social vigente, ou seja, permite investigar como a desigualdade na distribuição das riquezas, que são produto do campo social e seus agentes, é tomada como aceitável pelos agentes que saem perdendo nesta divisão.

Nesta perspectiva, agentes do campo da música sertaneja, que internalizaram os *habitus*, referentes a este campo adquirindo o capital cultural dentro do seio familiar, desde novos, com os pais consumindo ou produzindo música sertaneja, tendem a ter maiores conhecimentos acerca do mesmo, o que pode dar uma condição de poder, pois o conhecimento prévio, neste caso, pode ser um capital legitimador (CUNHA, 2007).

Em “Os três estados do capital cultural” (1979), inicialmente, Bourdieu traz a noção de capital cultural que surge como uma ideia capaz de prover elementos para a análise do desempenho desigual de crianças vindas de classes sociais distintas na escola. Faz uma relação das interiorizações benéficas específicas que jovens de classes sociais diferentes conseguem adquirir no meio escolar com o ordenamento entre essas subdivisões da sociedade do capital cultural disponibilizado. Com esta primeira constatação, o sociólogo francês rompe com a noção comum de que o resultado escolar, sendo o fracasso ou o sucesso, é fruto das “aptidões” que seriam naturais aos indivíduos.

Por conseguinte, por essa visão, o capital econômico não é o único que importa na relação de divisão das classes em uma sociedade. Na verdade, em sua concepção, o capital cultural tem importância tão relevante quanto o econômico. O capital de maior importância em um campo depende do contexto social de cada um, podendo o econômico ser mais relevante que o cultural em uma configuração e ter menor relevância em outra. No campo da produção de música sertaneja, o capital econômico tem grande importância no posicionamento dos agentes sociais (MARQUES, 2017).

Segundo Bourdieu:

As diferenças primárias - aquelas que estabelecem a distinção entre as grandes classes de condições de existência - encontram sua origem no

volume global do capital (capital econômico, capital cultural e, também, capital social) como conjunto de recursos e poderes efetivamente utilizáveis: as diferentes classes (e frações de classe) distribuem-se, assim, desde as mais bem providas, a um só tempo, em capital econômico e cultural, até as mais desprovidas nestes dois aspectos (BOURDIEU, 2015, p. 107).

Com relação à noção de gosto, por exemplo, como aduz Egídio Luiz Furlanetto (2008), o capital cultural tende a ter maior relevância perante o capital econômico, figurando como um fator simbólico que norteia o polo dominante e dita o consumo cultural em maior profundidade.

José Roberto Zan (2016) fala das opiniões dos críticos de música para com o gênero sertanejo, podendo inferir que estes afirmam que uma maior obtenção de capital econômico-financeiro tende a fazer com que a pessoa consuma menos música sertaneja. Sendo assim, neste caso do campo do consumo deste estilo musical, ocorreria uma relação inversa de capital cultural *versus* capital econômico. Entretanto, com a modernização do próprio gênero, essa constatação não seria tão correta nos dias de hoje, sendo o mesmo consumido por diferentes classes sociais na atualidade.

A princípio, Bourdieu, sendo influenciado pelas teorias de Durkheim e de Kant, traz o conceito de cultura sendo ela um mecanismo de construir e transformar o mundo social, dando a ela a capacidade de eleger o que é certo e o que é errado, bom e ruim, aceito ou não. Para o autor, a cultura é formada por sistemas simbólicos, como por exemplo, a arte, a ciência, a linguagem, entre outros (BOURDIEU, 1989).

Após essas constatações, desta vez influenciado por Marx, o autor nota que os grupos sociais que se diferenciam dentro de sociedades modernas e estratificadas, criam diferentes sistemas simbólicos que são frutos dos contextos sociais vividos, os quais se constituem de parâmetros objetos de disputas internas e acabam por promover visões transformadas do campo como um espaço social de conflitos.

As disputas concorridas pelos sistemas simbólicos são produto de mudanças nas instâncias da sociedade. São transformações que aumentam a relação de correlação entre setores diferentes e promovem a reunião do mercado dos bens simbólicos. Desta forma, o sistema simbólico de propriedade de certos grupos é, em contrapartida, um sistema que impõe a dominação para outras camadas (DE ALMEIDA CUNHA, 2007).

Nesta concepção, quando um determinado sistema simbólico predomina sobre outro, obtendo hegemonia no campo, é resultado de uma construção da sociedade e pode ter maior valor em um campo do que em outro. Por exemplo, o capital econômico pode ser mais importante para um agente inserido no campo da música sertaneja enquanto o capital cultural tem maior valor para um aluno que está cursando o ensino fundamental.

Essa construção social que faz um sistema simbólico ser dominante perante outros é resultante das disputas ocorridas entre os grupos que concorrem por eles. É tudo uma luta por legitimidade, ou seja, quando um estilo artístico se sobressai a outro quer dizer que o grupo que alcançou a posição de dominante impôs sua vontade de fazê-lo sobressair naquele campo, legitimando esta questão com a sua posição de poder. Segundo Bourdieu (1989), essa é a luta simbólica, onde os agentes brigam para ter o poder de impor suas visões de mundo e legitimar o que lhes é mais cômodo.

Sendo assim, Luciano Miranda (2005) entende que a cultura (sistemas simbólicos) que ocupa o lugar dominante em uma sociedade, sendo legitimada pelos detentores de poder, é imposta aos demais indivíduos presentes nesta configuração social e serve de armamento para manter a ordem social, se apresentando como algo pertencente a todos os agentes desse campo.

Desta forma, a cultura dominante ajuda a promover uma junção da classe dominante, diferenciando-a das demais, e gera um falso sentimento de pertencimento das classes dominadas à realidade cultural que predomina no campo, ao mesmo tempo em que contribui para a manutenção das hierarquias e legitima as distinções de classes (DE ALMEIDA CUNHA, 2007).

Em “A Distinção: crítica social do julgamento”, publicado em 1979 por Bourdieu, é possível um maior entendimento sobre como a distribuição dos indivíduos em classes sociais interfere e influencia nos consumos de produtos culturais:

Do mesmo modo, a escuta das estações de rádio mais "eruditas" (*France-Musique* e *France-Culture*) e dos programas musicais e culturais, a posse de um toca-discos, a audição de discos (sem precisar o gênero de música, o que minimiza as diferenças), a frequência dos museus e o nível de competência em pintura, são outros tantos traços que têm todos uma forte correlação entre si, obedecem a mesma lógica e estão associados, estreitamente, ao capital escolar, hierarquizam brutalmente as diferentes classes e frações de classe (a escuta de programas de variedades varia em sentido inverso). Para certas atividades - por exemplo, a prática de uma arte

plástica ou tocar um instrumento musical - que pressupõem um capital cultural adquirido, quase sempre, fora da escola e independente (relativamente) do grau de certificado escolar, a correlação - também, bastante forte - com a classe social estabelece-se por intermédio da trajetória social (o que explica a posição particular da nova pequena burguesia) (BOURDIEU, 1979, p.19).

O capital cultural, de alguma maneira, serve para dividir o campo em setores de classes ou a cultura do campo em subculturas de classe. Não obstante, muito mais do que apenas dividir um meio social em detentores de subculturas, o capital cultural tem uma relevância especial e extraordinária no interior de um campo, servindo como fator muito relevante para a análise histórica de uma sociedade, tendo o capital econômico como potencializador de sua propriedade (BOURDIEU, 1979).

Deste modo, entende-se o porquê do uso da palavra capital em junção com a cultural. A apropriação de alguma cultura é, assim como ter recursos financeiros, um fator que influencia a posição de um agente em sociedade e o seu potencial produtivo. Tem o termo “capital cultural”, segundo Alícia Bonamino (2010), uma conotação relacionada ao poder e à detenção de certos gostos, experiências culturais, obtenção de informações e dados sobre determinados temas.

Com essa afirmação, tem-se que, segundo a teoria bourdiesiana, existem algumas formas essenciais de capital, como o capital econômico, o cultural, o capital simbólico, que se trata do prestígio conquistado por alguém perante os demais, e o capital social, que é formado pelos contatos pessoais, no círculo social ao qual o indivíduo teria acesso. Toda a junção desses diferentes tipos de capital forma um mundo social ditado e dividido por posses e formas de poder, formando uma sociedade dividida em classes sociais.

Segundo Gilda Olinto (1995), o fato das sociedades serem divididas em classes sociais influenciadas por diferentes formas de capital faz com que a dimensão cultural não tenha importância menor ou não seja regida necessariamente pela dimensão econômica. A posse de alguma cultura específica seria uma das formas de poder dentro de um campo, sendo esta distinta perante as demais mesmo que se relacionem entre si. Por conseguinte, a detenção de capital social dentro do campo da música sertaneja, pode fazer com que um agente exerça sua influência para galgar uma posição dominante dentro do campo, o que faz com que este capital também seja uma fonte de poder.

A obra de Bourdieu faz uso do conceito de capital cultural com o intuito de mostrar as formas como os saberes culturais influenciam a vida dos agentes e agem estruturando-a. Estudiosos da teoria do autor como Maria da Graça Jacintho Setton (2005), Alicia Bonamino (2010) e Cristiano Amaral Garboggini di Giorgi (2014) afirmam que dentro do conceito de capital cultural emergem três questões importantes que se destacam: os aspectos incorporado, objetivado e institucionalizado.

O aspecto incorporado trata da obtenção de culturas transmitidas pela socialização primária, como por exemplo, dentro do seio familiar. O aspecto objetivado tem relação com o incorporado ao passo que trabalha a materialização da cultura incorporada. Já o aspecto institucionalizado trata das culturas internalizadas a partir dos conhecimentos adquiridos por credenciamentos educacionais, os quais surgem com as titulações e diplomas, sendo incorporado pelos agentes. Há setores da sociedade que têm mais fácil acesso aos diplomas e titulações do que outros, pois já detém algum capital prévio. Todos os três aspectos atuam com ferramentas para reproduzir a sociedade dividida em classes (OLINTO, 1995).

Algumas das características atribuídas ao capital cultural podem deduzir-se da constatação de que este, em sua disposição primária, está conectado ao indivíduo e infere ser incorporado. Para ocorrer o acúmulo de capital cultural é necessário que seja feita sua incorporação, sendo que, ao mesmo tempo em que supõe uma ação de assimilação e inculcação, exige o dispêndio de tempo a ser aplicado pelo indivíduo que o investe para a obtenção daquele resultado específico, como por exemplo, um agente que quer ficar forte não o conseguirá fazendo com que outra pessoa vá à academia em seu lugar, é algo que deve ser feito pessoalmente, uma ação de cultivo, em que o indivíduo trabalha e produz algo em si mesmo (PONTE, 2014).

Desta maneira, o capital cultural transforma-se em algo que inicialmente se tem e depois se é. Passa de ser algo que se tem como propriedade para algo que faz parte do corpo da pessoa, integra seus conhecimentos e sua personalidade, e, com isso, torna-se um *habitus* incorporado. Um exemplo seria adquirir o capital cultural da música sertaneja ouvindo as músicas desde criança em casa. O indivíduo possuidor deste capital o adquiriu com seu próprio ser, pagando com o seu tempo, a coisa mais pessoal da qual tem propriedade, sendo algo que não pode ser transferido de maneira instantânea para outra pessoa ao contrário de dinheiro ou de

alguma herança que possa ser vendida ou trocada facilmente. O tempo é algo que pode ser comprado, segundo a teoria de Marx, assumindo a forma de uma mercadoria, onde o trabalhador vende sua força de trabalho e seu tempo para o capitalista a fim de obter seu sustento. Mas este mesmo tempo não pode ser acumulado em quantidade maior do que as limitações biológicas do ser humano, morrendo junto com seu portador. Assim, o tempo é algo muito precioso para os indivíduos, pois, mais do que qualquer outra coisa, tem limite (OLINTO,1995).

Por conseguinte, este capital é mais dissimulado em comparação ao capital econômico, de mais fácil quantificação. Por isso, funciona como um capital simbólico, que é desconhecido, porém reconhecido, exercendo importantes papéis na sociedade. A gestão de coleções de obras de arte e de grandes instituições culturais, bem como de instituições de amparo social, de acordo com Bourdieu tem atributos do capital cultural gerando importantes contribuições, não sendo apenas o capital econômico que dita as regras e rumos incontestáveis.

Desta forma, o economicismo abre espaço no campo das ciências sociais, para a assimilação social na qual o capital econômico paira, podendo se transformar também em capital simbólico, não sendo explicitamente reconhecido. Esta alquimia não leva em consideração a lógica simbólica da diferenciação de capitais que promove o entendimento de que a posse de maiores quantidades de capital econômico eleva a possibilidade de se possuir maiores quantidades de capital cultural. Portanto, jovens provenientes de famílias mais abastadas estariam mais propensos a consumir mais bens culturais (BOURDIEU, 1979).

Na concepção da transmissão do capital cultural, conforme Marcela Lochem Valente (2010), se encontra o princípio da ideologia deste tipo de acumulação, sabendo-se que a obtenção deste capital objetivado, o tempo despendido para ocorrer a sua apropriação, é primeiramente influenciado pelo capital cultural incorporado anteriormente pela família, que transmite informações para os membros mais jovens de maneira implícita. Não obstante, isto prova que a transmissão desde o começo da vida do indivíduo só acontece de forma mais fácil e natural quando este pertence a uma família que já incorporou fortes doses de cultura, acumulando cultura a partir do momento em que socializa no seio familiar. A transferência de capital cultural, desta forma, pode ser menos censurada e de difícil controle por parte dos demais membros de uma sociedade.

Compreende-se, assim, que a questão do tempo necessariamente despendido para se adquirir bens culturais é onde está a relação essencial do capital cultural com o capital econômico. A posse diferente de capitais entre as famílias promove diferenciações no rendimento do indivíduo, que poderá já começar a sua vida escolar obtendo mais ou menos capital cultural, fazendo com que esteja mais ou menos propenso para agir a fim de obter mais capital cultural tendo as condições biológicas como limite, além do fato das condições que a família pode lhe proporcionar para ter mais ou menos tempo livre para consumir cultura, podendo abrir mão de períodos de tempo no qual estaria ganhando dinheiro para suprir suas necessidades financeiras (BOURDIEU, 1997).

Em seu estado objetivado, o capital cultural assume algumas características que têm relação somente com este em seu estado incorporado. Segundo Maria da Graça Jacintho Setton (2005), esta forma é transmissível como algo material, estando presente em pinturas, quadros, obras literárias, músicas, partituras, revistas e demais artigos que detenham produto cultural materializado. Livros e CDs de música sertaneja, por exemplo, são objetos de fácil transmissão, bem como o capital econômico. Porém, o que é transmitido em sua troca entre indivíduos é, no primeiro momento, sua propriedade física e não propriamente a apropriação intelectual daquele bem cultural. Neste caso intelectual, a apropriação seria mais sobre um capital incorporado que é influenciado por outros fatores que não apenas a materialização presente no artefato físico ou digital, o qual tem a possibilidade de ser possuído como patrimônio material por alguém.

Desta forma, compreende-se que mercadorias com características diferentes são apropriadas de maneiras diferentes. Por exemplo, um carro é adquirido simplesmente através da transmissão de capital econômico, um disco de música sertaneja também é transmitido por troca de capital econômico, porém, para ocorrer a transmissão de suas propriedades específicas e ser internalizado como um bem cultural em suas atribuições simbólicas, esta é feita com a disposição de um capital cultural incorporado. Por conseguinte, a cultura tem propriedades materiais e simbólicas, podendo ser apropriada através da transmissão de capital cultural e de capital simbólico. Portanto, o capital cultural na forma materializada pode ser adquirido com recursos financeiros, mas o seu uso e o poder atribuído ao seu capital simbólico serão melhor aplicados por quem detém o capital cultural incorporado específico previamente e depois objetivado (BOURDIEU, 1979).

Assim, Bourdieu relaciona o capital cultural com a luta de classes, mostrando que em casos onde os dominantes possuem o bem material, mas não obtêm o capital incorporado, conseguem obter lucros em cima da exploração de serviços e demais produtos que aquela obra pode proporcionar, enquanto os dominados que detenham o capital incorporado e objetivado daquela obra teriam condições de se colocar em posição privilegiada perante o campo da produção e consumo cultural pois entendem a essência daquilo.

Por conseguinte, o capital cultural na forma objetivada mostra como a cultura tem propriedades simbólicas e pode ter importância até maior do que a econômica. Ao ser incorporado e materializado como utilizado nas lutas existentes dentro do campo cultural torna-se uma potente arma nas lutas de classes, ao ponto que torna mais fortes os indivíduos que se apropriam deste capital objetivado, que é medido pelo capital incorporado pelos agentes (DI GIORGI, 2014).

Ao ser objetivado pela forma de diploma, um determinado capital cultural que é incorporado, dá ao seu possuidor um valor constante e que é garantido pelas vias jurídicas e legitimadas no campo social do capital cultural que obtém e está nessa forma em seu estado institucionalizado (BOURDIEU, 1997).

O capital cultural em estado institucionalizado gera uma magia social. Assim como aduz Gabriela Cristina de Oliveira (2017), em determinado contexto e momento, os indivíduos de uma sociedade entendem que aquela objetivação material de um diploma confere ao portador um capital cultural e um poder simbólico ritualístico. Neste caso, chama a atenção para como a performance social de um indivíduo proporciona um poder simbólico deste no campo. Por exemplo, um indivíduo que passa em primeiro lugar em um vestibular tem um capital simbólico maior perante outro que entrou na universidade na última colocação, mesmo que ambos cursem a faculdade da mesma forma.

Conforme João Sedas Nunes (1999), essa institucionalização de capital cultural possibilita perante o campo social a transformação de um capital incorporado em capital econômico, ao passo que a escolarização é valorizada no mercado de trabalho. Isso faz com que o capital cultural seja uma fonte de renda, convertendo a cultura em dinheiro, legitimando a incorporação e a simbologia numa sociedade que é no censo comum apenas economicista. A valorização dos capitais institucionalizados mudou com o decorrer do tempo, causando a maior procura por formação escolar superior, a fim de maiores remunerações. Assim, a

institucionalização de capitais culturais, gerando uma maior escolaridade no campo social, mostra a importância de diferentes tipos de capitais.

Desta forma, Bourdieu, ao utilizar o conceito de capital cultural, consegue chamar a atenção para o papel da cultura na sociedade, realçando as questões da cultura de classe, sendo a detenção deste tipo de capital um fator determinante no posicionamento social. A teoria afirma também o importante papel da escola para o ordenamento e manutenção das culturas dominantes (DI GIORGI, 2014).

Neste contexto, a classe detentora do poder dominante tem a possibilidade de escolher quais informações e dados culturais terão maior possibilidade de serem legitimados. Sendo assim, os indivíduos que forem detentores desse capital cultural legitimado, aqueles que tiverem maiores informações com relação à essas culturas, serão melhor avaliados perante a sociedade, e, sendo mais distintos, irão acessar com maior facilidade outros recursos, frutos de brigas internas no campo. Sendo um instrumento de poder e dominação, o capital cultural consiste num ingrediente utilizado em estratégias sociais (BOURDIEU, 2015).

Existe uma dinâmica de transformação interna na cultura dominante. As classes detentoras de poder querem a manutenção de sua distinção perante as demais, mantendo o conservadorismo ao prevalecer sobre as outras classes que desejam se apropriar dessa cultura. Desta forma, promovem novas direções culturais, guiadas por tendências que são de fácil assimilação para os indivíduos dessas classes, os quais adquiriram *habitus* apropriados a elas, dificultando o acesso aos indivíduos socialmente deslocados dessa realidade, agentes sociais que não tiveram contato com essas tendências, o que torna mais difícil sua assimilação e internalização (OLINTO, 1995).

Então, segundo Bourdieu (1997), o capital cultural serve como mecanismo estratégico e é um instrumento que reproduz a realidade social, realçado pela interligação com o econômico, o social e o simbólico. Desta maneira, na música sertaneja, os produtores, dotados de certos tipos de capital, procuram reproduzir a realidade social dos consumidores, com o objetivo de acumular mais capitais. Contudo, sendo um mecanismo estratégico, o capital cultural pode ser um fator que, dependendo do contexto, serve de impulso para promover uma reestruturação na sociedade, ou seja, pode mudar o mundo. A internalização de cultura pode ser um fator gerador de mobilidade social, fazendo com que indivíduos descreditados ou, até então, dominados, possam vir a ser detentores de poder.

A temática do capital cultural trata também da formação de um mecanismo que vem a ser utilizado na incansável busca por status social. Bourdieu descreve com a teoria dos campos como essa interação de disputa consistente se dá em sociedade. A aplicação conjunta dos conceitos de *habitus* e de capital cultural eleva essa busca por status a outro patamar, colocando a própria cultura como fator que desencadeia em diferenciações de estilos de vida e promove ascendência social (PONTE, 2014).

Seguindo o pensamento de Ponte (2014), mesmo tendo articulação em todos os campos e sendo um recurso importante, o capital cultural atua de forma característica no campo de consumo, sendo convertido e dividido em gostos e práticas de consumo. Destarte, nota-se que o capital cultural é um mecanismo de relevância, pois auxilia na investigação acerca do consumo de produtos em particular, já que as práticas de consumo são representadas pelos objetos culturais que, por sua vez, servem para entender as posições sociais dos consumidores e distingui-los entre si.

Primariamente, a acumulação de recursos que possibilitam a obtenção de capital cultural para um indivíduo pode ocorrer através da educação familiar, representada pela ocupação e educação principalmente do pai, sendo que o status conferido à família vem da dominação do pai perante a sociedade conservadora e ultrapassada na qual se contextualizou a análise de Bourdieu, pela educação formal, que se refere à educação conquistada pelo próprio agente consumidor e pela cultura ocupacional, a qual representa a ocupação do agente no meio social (BOURDIEU, 2011).

Ter a disponibilidade de livros em casa é uma boa indicação de capital cultural. A posse de livros demonstra a valorização que uma família dá à cultura formal, uma cultura de mais qualidade. Ademir Aparecido Pinhelli Mendes (2014) afirma que a acessibilidade que um indivíduo tem a capitais culturais é fortemente guiada pela cultura apropriada pelos membros geradores de uma família: pais e mães que, ao possuírem maior grau de instrução ou terem *habitus* de leitura e a posse de livros e revistas de assuntos relevantes dentro de casa, afetam a frequência com que os membros jovens desta família procuram se integrar a mais práticas culturais e têm a tendência a consumir maiores quantidades de bens culturais.

As práticas culturais, no que diz respeito à acumulação de capital, segundo Áurio Lúcio Leocadio Silva (2008), expõem um modelo estratégico que serve à procura contínua da obtenção de poder simbólico, o qual no futuro espera-se que venha a gerar capital econômico. Assim, para se realizar a investigação sobre o comportamento dos agentes consumidores é importante analisar a quantidade e a tipificação das práticas culturais, o posicionamento ocupado na realização de cada prática (se o agente é o produtor ou somente o consumidor), e o nível de comprometimento assumido em cada prática cultural (neste caso os recursos financeiros têm grande importância, pois a quantidade de tempo e dinheiro aplicados em uma atividade gera um maior comprometimento por parte dos agentes ao consumir os objetos culturais).

Nessa perspectiva, torna-se evidente que, contradizendo as teorias econômicas que caracterizam o consumidor como um estrategista que visa a melhor alocação de recursos financeiros, os bens que tem seus valores determinados em um campo são influenciados pelos *habitus*, pelos gostos e pelas práticas naturalizadas de consumo. O consumo, segundo Bourdieu, é influenciado pelas ações condicionadas pelos *habitus* que mudam de acordo com o contexto histórico e social pelo qual o indivíduo, que não é um ser automático e incapaz de se transformar, vive num mundo dinâmico e tende a ser flexível perante a possibilidade da internalização de novas condicionantes, tendo liberdade de escolha dentro de uma sociedade que impõe costumes e práticas (OLINTO, 1995).

O capital cultural tenta formar uma estruturação teórica para estudar os padrões sociais de consumo sistematizados em sociedade. Sendo assim, classificar o agente consumidor tendo como referência este tipo de capital pode promover o entendimento sobre as características do consumo de bens culturais (SILVA, 2008).

Nesta perspectiva, o próximo tópico explora a questão de gosto segundo a teoria de Bourdieu.

1.4 A noção de gosto

Dando sequência à análise da teoria de Bourdieu, posto que o consumo e a produção de bens culturais apresentam uma lógica econômica particular que, necessariamente, deve ser levada em consideração, pois a relação cultural em

sociedade e a apropriação de capital cultural não são condicionadas pela simples posse de capital econômico, ou seja, dinheiro, nota-se que, para sua investigação, é preciso entender as condições, contextos sociais e os gostos dos indivíduos presentes em um campo, bem como suas maneiras de agir perante as condições a que estão dispostos, sendo moldados e internalizando *habitus* específicos à realidade social. Bourdieu fala sobre o gosto, palavra que é utilizada para retratar os gostos legítimos e maneiras legítimas:

Não é por acaso que, para nomear as maneiras e o gosto legítimos, a linguagem comum pode contentar-se em dizer as "maneiras" ou o "gosto", termos "utilizados em seu *sentido absoluto*", como dizem os gramáticos: as propriedades associadas aos dominantes - "sotaques" de Paris ou Oxford, "distinção" burguesa, etc. - ter o poder de desincentivar a intensão de discernir a que elas são "na realidade", em si mesmas e para elas mesmas, assim como o valor distintivo que lhes confere a referência inconsciente a sua distribuição entre as classes (BOURDIEU, 2015, p.86).

No livro "A distinção", Bourdieu promove uma longa investigação acerca dos julgamentos estéticos, procurando compreender de que maneira ocorre a produção social do gosto. De acordo com Tássio Ricelly Pinto de Farias (2015), a conceituação de gosto feita pelo teórico francês assimilou elementos das teorias marxiana, durkheimiana e weberiana, além de lançar mão sobre elementos do estruturalismo acerca da dinâmica da cultura. Com isso, Bourdieu, ao analisar o gosto, busca compreender o consumo de mercadorias culturais, sem se focar apenas ao consumo de bens de massa.

Como citado anteriormente, Gustavo Alonso (2015) nota que o gênero da música sertaneja demorou para ser aceito, tendo sido promovida uma distinção de gosto e de classe, numa perspectiva culturalista, colocando as duplas sertanejas nas bordas da legitimidade social, sendo objeto de consumo das camadas populares.

Antoine Helion (2011) afirma que muitos ramos da sociologia investigam os gostos e muitas são as teorias criadas para explicá-los. Na teoria de Bourdieu, o gosto é resultado da educação. Então, não há gosto nativo ao indivíduo.

[...] a observação científica mostra que as necessidades culturais são o produto da educação [...] e as preferências em matéria de literatura, pintura ou música, estão estritamente associadas ao nível de instrução (avaliado pelo diploma escolar ou pelo número de anos estudados) e, secundariamente, à origem social (BOURDIEU, 2007, p.9).

Assim, Bourdieu aduz ser impossível analisar os gostos como sendo inatos e observados apenas pelas disposições estéticas. “Bourdieu considera que o gosto e as práticas de cultura de cada um de nós são resultados de um feixe de condições específicas de socialização” (SETTON, 2008, p. 48). Por conseguinte, ter paladar aguçado, por exemplo, é uma expressão que se refere não ao sujeito, mas sim às noções tidas por indivíduos em um campo. Sendo assim, ter preferência por música sertaneja em relação a outros estilos musicais é resultado das relações sociais de um indivíduo em um campo ou em campos.

Ao realizar estudos acerca da noção de gosto, Bourdieu (2007) se opõe à ideologia carismática que afirma que gostos são dons, coisas naturais que nascem com os agentes. Ao invés disso, ao realizar pesquisas científicas, observa que estes são resultado, como já dito, do histórico educacional do indivíduo em particular. Ou seja, os gêneros de bens culturais, a frequência em que uma pessoa consome certo produto de arte ou vai a teatros, cinemas, shows e exposições de artigos culturais, tem ligação direta ao nível de escolaridade e à origem social, bem como à posição social que o agente ocupa e já ocupou no passado, o que molda seus *habitus* de acordo com sua trajetória de vida. Nesta concepção, a música sertaneja tem mais ou menos importância para um indivíduo de acordo com seu histórico pessoal.

Sendo assim, como uma peça no jogo da luta de classes, o gosto serve para fazer uma classificação dos indivíduos pela noção que cada um tem sobre artefatos culturais e objetos em geral. A opinião que cada pessoa tem sobre alguma coisa, classificando-a como feia ou bonita, como boa ou ruim, como aceitável ou inaceitável, será motivo para o meio social distingui-la como membro de determinada classe. Desta forma, através da análise dos gostos torna-se possível exprimir as posições dos indivíduos nos campos, os classificando objetivamente (BOURDIEU, 2007).

A ciência social que trata dos gostos e do consumo de bens culturais parte da constatação de que ela não deve ser praticada separando a concepção estética que se refere às culturas legítimas do resto do mundo, mas sim procura descobrir quais as concepções inteligíveis que fazem com que indivíduos tenham suas preferências particulares. A sociologia do gosto, segundo Carolina Pulici (2009), deve então investigar o porquê de uma pessoa ter preferência por determinado gênero musical, por alguma matéria de literatura, de artes plásticas, de roupas, entre outros. Essa reaproximação da cultura em geral faz com que não se considere a cultura erudita

como uma verdade absoluta perante as demais, tendo a música sertaneja, por exemplo, maior valor para um grupo de pessoas.

Todavia, de acordo com Grant McCracken (2007), de todos os bens culturais que estão à disposição para consumo, os objetos de cultura legítima são os que servem para classificar de forma mais fácil os agentes em um campo pelo fato de serem dominantes em determinado contexto e momento histórico. O gosto é para Bourdieu uma particularidade referente à classe "a disposição estética é... uma manifestação do sistema de disposições que produzem os condicionamentos sociais associados a uma classe particular ... " (BOURDIEU, 2015. p.59).

Ainda nessa sequência, tem-se que o gosto é destacado das outras formas de conceitos que são socialmente moldados. Deste modo, "o gosto é o princípio de tudo o que temos (pessoas e coisas), de tudo o que somos para os outros e é através dele que classificamos e somos classificados" (BOURDIEU, 2015. p.59).

Por conseguinte, cada segmento social de classe detém particularidades peculiares em seus padrões estéticos. Estes padrões irão ditar a forma como cada indivíduo, ao representá-los ou não, de forma pura ou não, é tratado e classificado internamente em seu campo social, interferindo em seu status e em sua posição na sociedade (OLINTO, 1995).

Ainda segundo Olinto (1995), ao perceber os gostos preferidos pelas diversas classes sociais, nota-se que a classe trabalhadora tem geralmente a tendência de negar os valores estéticos. Quanto a isso:

É o seu "anti-esteticismo" que decorre da premência de viver em função da satisfação de necessidades imediatas; o *habitus* proletário é dominado pelo pragmatismo. Já a alta burguesia pode se desprender das necessidades mais prementes e mostrar propensão para experiências não diretamente rentáveis, como o interesse pelas artes de um modo geral (OLINTO, 1995, p. 26).

Bourdieu afirma que existem três tipos de gosto: o legítimo, o médio e o popular. O gosto legítimo representa as preferências pelas obras legitimadas, o qual geralmente é praticado pelas classes mais ricas e pode ser absorvido com maiores níveis de escolaridade. O gosto médio é tido na maioria das vezes por membros de classe média, os quais têm preferência por produtos de mais qualidade de artistas de nível inferior e por produtos de menor qualidade cultural de produtores de nível superior. O gosto popular representa as preferências por bens culturais sem pretensões artísticas intelectuais, os quais geralmente valorizam primordialmente

atingir o maior número possível de consumidores e gerar maiores lucros aos seus produtores. Este é mais comum nas classes populares e é possuído em um coeficiente regressivo se comparado ao nível de escolaridade do agente social. A música sertaneja é geralmente classificada no gosto popular (OLINTO, 1995).

Sendo o gosto uma característica particular de cada classe social, diferenciando-as, nota-se que cada segmento da sociedade determina seu padrão estético nas mais variadas áreas, como na área do campo literário, do campo teatral e da música. Guia preferências com relação aos esportes, à comida e infinitas outras classificações. A área da música, que é o foco deste trabalho, é uma das áreas onde o conceito de gosto pode ser identificado, atuando de maneira geral, hierarquizando e classificando os indivíduos (DE FARIAS, 2015).

Quanto ao gosto musical: "[...] não há nada tão poderoso quanto o gosto musical para classificar os indivíduos e por onde somos infalivelmente classificados" (BOURDIEU, 2015, p.17). Não obstante, as diferentes classes sociais não convergem em relação aos padrões estéticos em praticamente todas as áreas culturais. Bourdieu fala que classes diferentes reagem de formas diversas aos padrões estéticos. Cada segmento social tende a produzir gostos particulares, unindo os membros de uma classe e tornando mais difícil para os agentes transitarem de um campo a outro. Assim, a cultura popular manteria unida, primeiramente e mais facilmente, as classes populares (OLINTO, 1995).

De acordo com Maria Drosila Vasconcelos (2002), ao dissertar sobre o gosto estético como alvo de críticas sociais, Bourdieu coloca a cultura popular como incapaz de se impor como uma estética legitimada. Contudo, entende que a mesma pode servir como um contraponto à cultura consagrada e dominante, servindo como uma referência particular para a indagação acerca das artes legitimadas, podendo promover transformações no campo cultural.

Em sequência, os juízos sobre as preferências, sobre os gostos, são formas de assimilar e confirmar vínculos sociais de classes e não apenas de enxergar a estrutura social em si, de divisão dessas classes. Bourdieu promove a ideia de que o poder, ao ser um meio utilizado para manter a dominação, é também fruto da obtenção de capital cultural que é reproduzido socialmente como gostos de classe. O gosto também pode ser entendido como um mecanismo na luta de classes para a elaboração de estratégias que mantenham a desigualdade social (VASCONCELOS, 2002).

No escopo deste trabalho, percebe-se o gosto como algo inato ao indivíduo, sendo este moldado por suas vivências em sociedade. Assume-se como referência a perspectiva bourdiesiana, ao passo que se acredita que os gostos são resultantes das relações dos indivíduos dentro dos campos sociais, tendo, a priori, o campo da família, ao introduzir capital cultural incorporado, importância factual, a qual terá seus ramos privilegiados ou não no campo educacional, compreendendo que na própria escola é feita distinção de classes. Nos demais campos nos quais os indivíduos terão suas preferências testadas, os campos familiar e escolar continuarão sendo determinantes na formação do gosto dos agentes, sendo estes formadores da real natureza primária do indivíduo.

Tendo sido analisados alguns dos principais conceitos de Bourdieu, campo, *habitus*, capital cultural e a noção de gosto, o próximo capítulo trabalha a música sertaneja, seu histórico e imbricações no Brasil, no Estado de Goiás e na cidade de Goiânia em particular, para, depois, analisar as aplicações da teoria de Bourdieu com relação à música sertaneja compondo o *habitus* goianiense.

CAPÍTULO 2 – A MÚSICA SERTANEJA NO BRASIL, EM GOIÁS E GOIÂNIA

A música é uma área das artes que tem presença marcante e contínua no decorrer da vida dos indivíduos em geral. Segundo Elisângela de Castro Reynaldo Rodrigues (2008), a música é um produto cultural que se consome diariamente. Não obstante, diferentemente do que ocorre com outras manifestações estéticas, como por exemplo a arquitetura, a qual os agentes estão em contato todo o tempo, mas passa despercebida, a música não é uma manifestação que é naturalizada a ponto de ser facilmente ignorada na vivência social. Sendo assim, a música não passa despercebida.

Uma pessoa tem contato com a música através da audição. Desta forma, ao ouvir uma canção, está de fato interagindo com esta forma de arte, que foi pensada, trabalhada, produzida, posta à disposição para o consumo e irá proporcionar a obtenção de um determinado capital cultural para quem dela usufruir. Sendo a música uma vivência estética que promove transformações nos indivíduos, ela gera efeitos nas relações entre agentes dentro de um campo e também molda a intimidade dos indivíduos em suas vidas privadas. Com isso, entende-se que este

tipo de arte é um fator transformador de vidas e influencia a trajetória pessoal das pessoas (RODRIGUES, 2008).

Posto isto, este capítulo trata sobre a música sertaneja, um popular gênero musical que nas últimas décadas, de acordo com Gustavo Alonso (2015), tem feito muito sucesso em todo o território brasileiro, um estilo que vai se renovando com o tempo e, com isso, se mantém como forte manifestação cultural de um povo multifacetado.

2.1 A música sertaneja no Brasil

O gênero sertanejo apresentou diversas mutações no decorrer dos anos. Segundo José Roberto Zan (2008), desde a década de 1920, época em que sofreu mudanças em seus moldes artísticos, esse estilo musical vem promovendo a integração de novos estímulos e influências. Com isso, as obras de música sertaneja passaram a apresentar elementos culturais urbanos e de cultura de massa, além dos aspectos típicos da música caipira rural advinda primordialmente do interior do Estado de São Paulo.

Em conformidade com Martha Tupinambá de Ulhõa (1999), considerando as transformações e as inovações que foram implantadas, se pode dividir o histórico da música sertaneja em três fases. A fase da música sertaneja raiz ou música caipira seria do período de 1929 até 1944. A produzida entre o período do pós-guerra até o final da década de 1960 seria referente à fase de transição. Já a fase da música sertaneja romântica compreende às produções feitas desde o final da década de 1960 até os dias atuais. Porém, ocorreu, em meados dos anos 2000, o surgimento de uma nova fase, que seria a quarta fase da música sertaneja, conhecida como sertanejo universitário.

Percebe-se, na fase atual, que várias mulheres, como Marília Mendonça, Maiara e Maraisa, Naiara Azevedo e Simone e Simaria, se consagram como artistas de enorme sucesso, quebrando barreiras no campo que por muito tempo foi dominado por homens. Essa poderia ser considerada uma quinta fase da música sertaneja, na qual há uma tentativa bem-sucedida de rompimento com a dominação masculina.

Essas mulheres surgiram cantando músicas que falam sobre a mulher e exaltando o gênero feminino. Importante notar também que o mercado vem abrindo portas gradativamente para as mulheres, com novas artistas surgindo e despontando como agentes dominantes no campo.

Nas interpretações referentes à primeira fase, da música sertaneja raiz ou caipira, se notam muitas modas de viola e toadas, com letras que retratavam a vida no universo do sertão com temas épicos e por vezes com discursos morais e satíricos. Percebe-se que nesta fase os temas amorosos eram poucas vezes utilizados nas músicas. Esse período foi marcado pelo uso generalizado da viola caipira, que era afinada de diversas formas (afinação em cebolão, rio abaixo, em cebolinha), e do canto em dueto, tendo o violão sido introduzido ao gênero um pouco mais tarde. Alvarenga e Ranchinho, Tonico e Tinoco, Torres e Florêncio, além do próprio Cornélio Pires, são exemplos de artistas que obtiveram êxito na música caipira (DE ULHÕA, 1999).

A música Vida no Campo, citada a seguir, que foi cantada e composta por Pena Branca e Xavantino, também destaques da fase raiz, é um exemplo de como eram as letras desta etapa, exaltando a vivência no interior.

O galo cantou, é de manhã
A barra do dia dourada vem surgindo
Clareou, a passadara acordada fazendo festa
Natureza sorrindo

A vida no campo é fruta madura
Amizade é coisa pura, é mel no coração
Gado no curral, cuscuz com leite
Café com queijo, eu gosto é de requeijão
Vou lhe falar
Não troco essa vida por nada nesse mundo
Não saio desse lugar

Quando é meio-dia
A cigarra enche o mundo de som
Na maior alegria
Anoiteceu
Na prosa do compadre, o bezerro
Foi a onça quem comeu

Outra dupla de grande sucesso, Tonico e Tinoco, que foram talvez os cantores mais famosos do gênero sertanejo raiz, segundo Alessandro Henrique Dias Cavichia (1980), performavam utilizando apenas a viola caipira e o violão, assim como fazia a maioria das outras duplas da época. Além do mais, cantavam a música em dueto do começo ao fim, característica das duplas de música sertaneja de raiz.

De acordo com Maria Isabel Amphilo (2015), o enorme sucesso alcançado por Tonico e Tinoco foi resultante do poder de comunicação que suas músicas tinham com a identificação cultural dos indivíduos que viviam em um país até então mais rural do que urbano. Portanto, as músicas cantadas pela dupla faziam referências à vida no campo e dissertavam sobre a saudade que os imigrantes, que começavam a chegar nas cidades, sentiam de sua terra natal.

Destarte, percebe-se que este gênero utilizava de recursos musicais que faziam referência à modos de vida que ficaram no passado, junto com sociedades que se moldaram com o tempo através do desenvolvimento nacional, com o Brasil deixando de ser um país predominantemente rural e passando a ser uma nação urbanizada, com grandes cidades industrializadas (ZAN, 2008).

Desta forma, ao participar do êxodo rural, os indivíduos procuraram as cidades para encontrar meios de subsistência diferentes dos encontrados na área rural, indo na maioria das vezes trabalhar nas indústrias que começavam a se multiplicar nos grandes centros. Com relação a isto, Edna Rosane de Souza Sampaio (2010), chama atenção para o fato de que não eram só os meios de trabalho que estavam se modificando, mas também a cultura, ou seja, a música, as danças, a literatura.

Ao trocar o campo pela cidade, os agentes sociais trocaram a calma das pequenas vilas pela agitação dos grandes centros e com isso mudavam seus *habitus*. Seus momentos de lazer, que até então eram vividos em locais abertos como as praças e campos, passaram a ser vividos em locais fechados, como os clubes ou até mesmo na solidão dos apartamentos. Não obstante, é fato que estas pessoas vindas do interior não conseguiram se desligar dos hábitos que tinham no campo tão logo chegaram às cidades, o que gerou um antagonismo entre a vida urbana e a vida rural (SAMPAIO, 2010).

De acordo com Allan de Paula Oliveira (2012), desde as primeiras gravações de músicas sertanejas, fato ocorrido no ano de 1929, essas eram reproduzidas e cantadas na maioria das vezes por duplas (o que caracterizava essas duplas era o fato dos componentes cantarem em terças). Iara Negrete explica a terça:

Cada estilo de música tem sua própria harmonização de vozes, sendo assim, dependendo de sua melodia, sua harmonia geralmente será uma terça (ou quarta) acima (ou abaixo). Vamos imaginar que se o seu acorde é um C maior e começa a sua melodia vocal parte de uma nota E, sobe para

um F e retorna a um E, sua linha de harmonia será então, uma terça acima disso (ou seja, G, A, volta para G) (NEGRETE, 2015, p.01).

Por conseguinte, nota-se que a tradição de duplas sertanejas vem de longo tempo, tendo esta característica sido fortemente institucionalizada no campo em questão até os dias atuais.

Neste contexto é importante frisar, que antes das primeiras gravações de músicas do gênero sertanejo propriamente dito, o termo “música sertaneja” era utilizado para classificar obras oriundas de regiões nordestinas, as quais fizeram sucesso em São Paulo e no Rio de Janeiro nas décadas anteriores. Sendo assim, ao ser gravada, a música sertaneja passou a apresentar as duplas cantando em terça, gravações estas que mostravam a estética caipira que trazia características estéticas dos interiores que partiam do centro e sudeste do Brasil. Nos anos da década de 1930 duplas como Alvarenga e Ranchinho faziam sucesso, hoje, duplas como Jorge e Mateus, Henrique e Juliano, entre outras tantas são alguns dos maiores artistas do país, o que prova que a música sertaneja cantada por duplas é um formato que se institucionalizou no Brasil (OLIVEIRA, 2012).

Conforme Edvan Antunes (2012), só é possível analisar o histórico da música sertaneja no Brasil se for entendido, primeiramente, como a viola chegou ao país. Esse instrumento harmônico de cordas é popularmente tido como uma das representações puras e características do gênero e se faz presente nas produções desde o começo do século XX até o tempo presente. Antunes ressalta que a viola foi originada dos desenvolvimentos de instrumentos de origem árabe, tendo sido levada para as terras da Península Ibérica durante o tempo em que a mesma foi invadida pelos povos islâmicos, o que ocorreu entre os séculos VIII a XV. As misturas de diferentes culturas musicais advindas dos diferentes povos nesses períodos de confronto resultaram em variados ritmos e estilos que foram sendo musicalmente moldados com o passar do tempo, a exemplo do flamengo, ritmo característico da região lusitana.

Foi então durante a era da colonização do Brasil, a partir de 1500 que a viola chegou ao país. Ela foi trazida pelos colonizadores portugueses e pelos jesuítas que foram, através de medidas de imposições duras e radicais, institucionalizando as culturas portuguesas na nova terra. A medida em que a união entre os nativos e os colonos iam dando origem às novas gerações, os novos habitantes dessa terra iam adquirindo o hábito de utilizar a viola em seus cânticos, músicas e eventos o que foi

construindo as características culturais tradicionais pelos territórios (ANTUNES, 2012).

Rosa Nepomuneco fala sobre a viola:

A expressão cultural mais característica do caipira ficou sendo a moda de viola. A viola é um instrumento de dez cordas, esculpida em um toco de pau e foi trazida para o Brasil pelos jesuítas portugueses. “Os colonizadores trouxeram-na para divertir os patrícios desembarcados nem sempre por vontade própria nesse paraíso imenso, desprovido dos confortos da corte, e para seduzir o gentio.” (NEPOMUCENO, 1999, p.55).

Não foi apenas durante a colonização do Brasil que a viola teve papel de grande representatividade na propagação de ideais culturais pelo território nacional. Durante a fase da expansão das fronteiras, quando o governo quis explorar as regiões até então pouco habitadas, as culturas moldadas foram sendo levadas para o interior, transformando aquelas regiões e seus povos (ANTUNES, 2012).

Ainda de acordo com Antunes (2012), nas últimas décadas do século XIX, a viola no interior do estado de São Paulo, juntamente com os estilos musicais e rítmicos que foram absorvidos pelo contato com os colonizadores que passavam e se instalavam na região, como por exemplo as valsas, as cantigas e as toadas, deram origem à então chamada “música caipira”, que era reconhecida como um gênero particular do interior do estado.

De acordo com Diogo Tomaz Pereira (2014), a palavra “caipira” se originou da palavra kaa-pira, advinda do dialeto indígena tupi, que significa aquele que corta o mato, termo que pode ser considerado sinônimo da palavra capiau. Era com esta palavra que os índios nativos daquela região do interior de São Paulo se referiam aos colonizadores que iam entrando nas regiões de mais difícil acesso do interior, cortando literalmente as florestas para dar acesso à nova civilização, instalando nesses espaços fazendas e demais estruturas e levando consigo costumes diferentes dos até então praticados pelos povos nativos. Toda essa mistura de tradições e culturas resultou em novos moldes culturais que, logicamente transformados pelo tempo, foram moldando e caracterizando os povos desta região. Nepomuceno também faz alusão da origem da palavra caipira:

Como apurou J.L. Ferrete em seu livro Capitão Furtado: Viola Caipira ou Sertaneja?, os estudos da origem desse nome levam a crer que sejam o resultado da contração das palavras tupis caa (mato) e pir (que corta). Cortar mato era o que mais fazia o caboclo, abrindo trilhas e limpando os arredores da choupana, para se proteger dos bichos e plantar sua roça de mandioca e milho. E também para ajuntar os vizinhos, para o grande

divertimento de roda do fogo: tocar viola, cantar, sapatear e bater palmas. Desse prazer e dessa mistura de influências européias e depois africanas surgiram as modas da roça (NEPOMUNCENO, 1999, p.56).

Neste contexto, segundo Maria Izilda Santos de Matos (2015), foi Cornélio Pires (1884-1954), um ativista da área cultural e também escritor, humorista, poeta, entre tantas outras atribuições relacionadas à cultura, a primeira pessoa que realizou investigações que resultaram em relatos acerca da música que era feita pelos caipiras nesta virada de século.

Em um contexto onde os críticos culturais, conforme aduz Santos de Matos (2015), escritores e jornalistas viviam em constante conflito com as culturas interioranas, Cornélio Pires pegou para si a função de promover a cultura caipira, se tornando porta-voz dos artistas e produtores que faziam a arte no interior. O escritor publicou diversas obras “caipiras” como poesias, prosas, montou e produziu espetáculos que incluíam a participação de artistas do interior, grupos musicais e violeiros, e organizou gravações nas quais realizou os registros sonoros daquela arte, daquela música do sertão. Sobre este ambiente adverso:

Os escritos explicitam, de forma bem humorada e crítica, os estranhamentos, nostalgias e desejos de retorno dos interioranos que se deslocavam para São Paulo. Estes versos nos foram deixados por Cornélio Pires que assumiu na sua trajetória os desafios de preservar a cultura caipira (FERREIRA, 2017, p.3).

Em um panorama histórico onde as elites e a mídia valorizavam eloquentemente a cultura erudita perante a de massa popular, de acordo com Ivan Vilela (2017), foi onde Cornélio Pires se encontrava com o objetivo de promover a cultura caipira e cultuar seus aspectos numa São Paulo de instituições conservadoras. Não obstante, o entusiasta da música caipira conhecia o terreno em que estava pisando, sabia que o cenário não era favorável à promoção desta cultura interiorana que era mal vista e tida como um atraso na mentalidade elitista instaurada não só na cidade de São Paulo, mas no Brasil em geral.

Mesmo com todo o contexto se mostrando desfavorável, ele realizou um evento no Colégio Mackenzie, instituição de elite, no ano de 1910, em que buscou apresentar aspectos da cultura caipira, mostrando manifestações e elementos característicos da mesma. Neste evento estavam presentes artistas do interior que apresentaram para o público urbano a tradicional moda de viola. Foi um enorme sucesso, fazendo Pires se tornar um grande contador de causos, começando a se

apresentar em cinemas e teatros lotados onde o público era bem estratificado, tendo pessoas das diversas classes sociais (VILELA, 2017).

Então, durante as décadas de 1910 e 1920 Cornélio já era um promotor de espetáculos que envolviam produções com elementos interioranos. Nestes eventos eram reproduzidas músicas, encenações teatrais musicadas e anedotas, muitas com influências da cultura caipira. A partir de 1930 o ativista cultural passou a representar realmente o papel de um exaltador e divulgador desta cultura (SANTOS DE MATOS, 2015).

Desta forma, nota-se, como disse Pereira (2014), que mesmo com o meio cultural sendo desfavorável à cultura promovida por Cornélio, seus trabalhos realizados na captação e gravação de obras advindas nesse seio cultural em 1929, as quais foram financiadas com recursos próprios, e os que vieram a partir daí, transformaram o mercado fonográfico brasileiro. Isso foi paulatinamente mostrando que a música caipira se tornaria um dos gêneros mais lucrativos da indústria musical no país, vindo desenvolver uma indústria extremamente massificada e popular até em cidades onde o erudito era o endeusado, o único belo, e onde se tinham preconceitos acerca das culturas interioranas. Acerca destas gravações:

As primeiras gravações de música caipira traziam uma sonoridade muito próxima ao campo visto serem seus protagonistas agricultores, como Ferrinho, Manduzinho, Olegário e Mariano. Zico Dias, parceiro de Ferrinho, era motorista. No entanto, o mercado fonográfico da época, percebendo essa brecha de consumo aberta por Cornélio, investiu no segmento, mas sempre exigindo nas gravações um padrão de execução que não passava na ordem de preocupações de um camponês como tocar sem produzir ruídos e trastejados no instrumento. Dessa forma, o mercado se abriu também a músicos urbanos, como foi o caso da chegada de Raul Torres, que mantinha um transporte na Estação da Luz e cantava emboladas nordestinas (VILELA, 2017, p.272).

Conforme Vilela, entende-se que o mercado fonográfico, ao abrir-se para o novo estilo musical, exigiu que este se adequasse aos padrões de qualidade que até então não eram cumpridos pelos artistas e reprodutores desta arte. Este fato com certeza contribuiu para o sucesso, para a assimilação e para o consumo das obras também pelo público que era avesso ao gênero ou nem mesmo o conhecia.

Embora tenha sido a partir dos anos 1920 e 1930 que começou uma maior divulgação e promoção da chamada música sertaneja, Melly Fátima Goes Sena e Nataniel dos Santos (2013), afirmam que esta surgiu em meados da década de 1910, sendo uma mistura da tradicional música caipira com elementos urbanos.

Seria ela então uma música caipira urbanizada, tendo aspectos mais melancólicos reproduzidos em melodias simples, como a música caipira, porém, com letras e temas mais urbanos e ritmos mais dançantes do que aqueles tocados no interior. Acerca dos temas das músicas, diferentemente da música caipira que falava da vida no campo, as músicas sertanejas surgiam com letras melancólicas que falavam de amor e traições, já passando a contextualizar cenários urbanizados.

Essa mudança da música caipira para a sertaneja e a transformação em seus temas e ritmos foram retratadas em canções com o decorrer do tempo. A música “Saudade da Minha Terra”, composta por Goiá e gravada pela dupla Belmonte e Amaraí no ano de 1966, retrata de maneira melancólica tanto a urbanidade da cidade quanto a calmaria e as belezas do campo como se pode perceber no trecho da letra a seguir:

De que me adianta viver na cidade
Se a felicidade não me acompanhar
Adeus, paulistinha do meu coração
Lá pro meu sertão eu quero voltar
Ver a madrugada quando a passarada
Fazendo alvorada começa a cantar
Com satisfação arreio o burrão
Cortando estradão, saio a galopar
E vou escutando o gado berrando
Sabiá cantando no jequitibá

Por nossa senhora, meu sertão querido
Vivo arrependido por ter deixado
Esta nova vida aqui da cidade
De tanta saudade, eu tenho chorado
Aqui tem alguém, diz que me quer bem
Mas não me convém eu tenho pensado
Eu digo com pena, mas esta morena
Não sabe o sistema que eu fui criado
Tô aqui cantando, de longe escutando
Alguém está chorando com o rádio ligado
(...)

Segundo André Piunti (2011), Goiá, o compositor da canção, nasceu na cidade de Coromandel, interior do Estado de Minas Gerais, se mudou para Goiânia e mais tarde para São Paulo, onde criou a música. Goiá é o típico imigrante da época. Nesta obra ele se mostra arrependido de trocar a paz do interior pelos prazeres da cidade grande. Sendo assim, a letra contém aspectos da música caipira (fala sobre a vida no campo) e da música sertaneja (cita elementos urbanos).

Não obstante, de acordo com Maria Clara Tomaz Machado (2010), no processo de amadurecimento do gênero sertanejo, nota-se que temas relacionados

à valorização da vida no campo e à decepção com a vivência na cidade são recorrentes nas composições na época de urbanização no país. José Fortuna (1923-1983), um dos maiores compositores sertanejos da história, tratou em algumas de suas obras sobre a valorização do campo. Desde a década de 1940, José Fortuna enfatizava a relação entre o homem e a natureza. Essa relação serviu de modelo para o que veio a ser conhecido como sertanejo raiz.

Neste contexto, segundo Fernanda Fonseca Barbosa Mendes (2009), enquanto se pretendia valorizar a tradição e ao mesmo tempo se abrir para a modernidade e tirar proveito do mercado em expansão, se adaptando aos moldes da indústria cultural, os artistas de música sertaneja tiveram que mudar seus padrões. O “caipira”, até então desdentado e vestido de forma brega e fora de moda, começou a se vestir com roupas de marcas famosas e passou a cuidar de forma profissional da própria imagem. Além do mais, como dito anteriormente, substituíram a viola caipira pelos instrumentos eletrônicos que já eram utilizados nos países desenvolvidos como os teclados, as guitarras, entre outros. João Luís Ferrete (1985) fala sobre a mudança de visual e da modernização dos artistas sertanejos:

A roupagem dos intérpretes iria aderir ao ‘visual’ dos chamados shows urbanos, a moda de viola teria de tudo a acompanhá-la, menos viola, e os gêneros típicos cederiam lugar a ‘mexicanizações’ ou ‘paraguaismos’ gradativos em clara demonstração de adaptação cultural ao que era comercial. Chegou-se a introduzir guitarras elétricas no acompanhamento, com a justificativa de ‘modernização’ ou ‘adaptação á nova realidade’ (FERRETE, 1985, p.70).

Depois da grande guerra, a música sertaneja entrou na sua segunda fase, a fase de transição, quando começaram a ser utilizados novos instrumentos, como o acordeom e a harpa, além de serem introduzidos outros estilos, como o estilo mariachi, as músicas passaram a ser cantadas não mais com os duetos do início ao fim, mas com a segunda voz fazendo intervalos. Neste período, novos gêneros são incluídos dentro do campo sertanejo, a exemplo da guarânia, que é um ritmo utilizado até hoje em algumas produções modernas, e também a polca paraguaia. Um pouco mais tarde foram trazidos o corrido e a rancheira, ambos advindos da cultura mexicana. Outros ritmos também surgiram neste período, como por exemplo, o rasqueado, o pagode e a moda campeira (DE ULHÕA, 1999).

Sobre a segunda fase da música sertaneja, nota-se que os temas tratados no período começaram, devagar, a ir tratando de questões amorosas. As letras foram

ficando gradativamente mais românticas, mas sem deixar de lado o seu caráter autobiográfico, mantendo a questão do campo e das vivências (SAMPAIO, 2010).

De acordo com Sampaio (2010), artistas que tiveram destaque nesta fase de transição da música sertaneja foram: Tião Carreiro e Pardinho (Tião Carreiro foi quem criou o ritmo de pagode de viola, deixando uma forte marca na cultura sertaneja), Limeira e Zezinha (dupla que lançou a música campeira), as Irmãs Galvão, Nhô Pai (responsável pela criação do rasqueado), Cascatinha e Inhana, José Fortuna (adaptou a guarânia paraguaia para o Brasil), entre outros.

Já no fim desta fase, no período da década de 1970, Milionário e José Rico se tornaram uma dupla de estrondoso sucesso, sendo estes também representantes da fase de transição. Essa dupla incluiu no seu estilo diversas influências da cultura mexicana, como os trompetes (ALONSO, 2011).

“Estrada da Vida”, composição de José Rico é um exemplo, já do fim desta etapa de transição, de música reproduzida com muitos elementos que não eram utilizados na fase caipira raiz. Neste caso a música utilizou trompetes em sua produção. Na letra percebe-se ainda, mesmo que não deixando claro a questão urbanidade, a desilusão com a vida em tempos modernos:

Nesta longa estrada da vida
 Vou correndo e não posso parar
 Na esperança de ser campeão
 Alcançando o primeiro lugar
 Na esperança de ser campeão
 Alcançando o primeiro lugar
 Mas o tempo cercou minha estrada
 E o cansaço me dominou
 Minhas vistas se escureceram
 E o final da corrida chegou
 Este é o exemplo da vida
 Para quem não quer compreender
 Nós devemos ser o que somos
 Ter aquilo que bem merecer...

Os agentes do campo cultural no Brasil sempre estiveram envolvidos com as questões políticas do país, apoiando ou fazendo oposição aos governos. Em consoante com Waldenyr Caldas (2005), ainda no período do chamado Estado Novo (1937-1943), com o Brasil sendo governado por Getúlio Vargas, os já citados Alvarenga e Ranchinho foram presos por discordarem do autoritarismo vigente. Porém, logo após serem soltos, construíram uma relação próxima com os mesmos que antes criticavam, tendo sido seduzidos pelo establishment.

De fato, os cantores de música sertaneja sempre estiveram envolvidos politicamente. Na época do regime militar após o golpe de 1964 existiam cantores e duplas que cantavam músicas de apoio ao regime e outros que apresentavam canções com temáticas de crítica ao modelo autoritário. Contudo, nota-se que a ala sertaneja que apoiou os tiranos era maior do que a ala que resistia (SENA, 2013).

Dando sequência, foi no final da década de 1960 que se iniciou a terceira fase da música sertaneja, conhecida como moderna. O início dessa fase se dá com a introdução dos ritmos jovens e o começo do uso da guitarra elétrica nas produções. Artistas representativos do começo dessa fase são a dupla Léo Canhoto e Robertinho, que introduziram a guitarra elétrica, e Sérgio Reis, que vinha da Jovem Guarda. Percebe-se neste período a clara adesão às novas tendências. Nota-se que já nessa fase não são só as duplas que alcançam sucesso neste campo, além delas, se destacam grupos e cantores solo (SAMPAIO, 2010).

Foi a partir da década de 1970 que na música sertaneja foram realizadas grandes transformações estéticas, passando por revoluções tecnológicas que inovaram a parte técnica, gerando desenvolvimentos na sonoridade, incluindo novos instrumentos nas produções e aspectos poéticos inovadores às narrativas das letras. As duplas dessa época foram as representantes dessas transformações. Um grande exemplo é Léo Canhoto e Robertinho, dupla de grande sucesso na história da música sertaneja. No ano de 1969 eles lançaram um disco que trazia um som completamente diferente do até então produzido, incluindo aspectos advindos do estilo pop internacional. As sonoridades e estilos musicais internacionais vêm influenciando as produções sertanejas desde então (CALDAS, 2005).

Alguns artistas que marcaram a fase moderna da música sertaneja são: Trio Parada dura, João Mineiro e Marciano, Chico Rei e Paraná, Roberta Miranda, Chitãozinho e Xororó, Zezé di Camargo e Luciano, Leandro e Leonardo, entre muitos outros. Esta fase é marcada por temáticas predominantemente românticas, com exceções, mas com o romantismo sendo um aspecto muito marcante desta fase (DE ULHÕA, 1999).

A quarta fase, chamada de “sertanejo universitário”, é caracterizada por músicas com estruturas simples e letras com temas de assimilação fácil. As melodias passam a representar em forma de manifestações culturais os desejos dos jovens: de se divertirem. Não obstante, muitas letras continuam a falar sobre amor e sexo, adaptadas ao novo olhar dos jovens sobre esses dois aspectos (SENA, 2013).

O nome “sertanejo universitário” tem origem na migração dos jovens interioranos para as médias e grandes cidades onde se encontram as universidades. Com o aumento populacional de jovens vindos do interior, se intensificou o consumo de música sertaneja nessas cidades universitárias. Com isso, se percebe o desenvolvimento deste novo estilo, que passou a abordar as temáticas já utilizadas pelo sertanejo romântico com uma roupagem mais moderna, melhor assimilada por esta nova geração de estudantes universitários (SENA, 2013).

Um exemplo de letra que retrata bem essa fase universitária é a música Balada Boa. Essa música fez enorme sucesso na voz de Gustavo Lima.

Eu já lavei o meu carro, regulei o som
Já tá tudo preparado, vem que o brega é bom
Menina fica a vontade, entre e faça a festa
Me liga mais tarde, vou adorar, vamos nessa

Gata, me liga, mais tarde tem balada
Quero curtir com você na madrugada
Dançar, pular até o sol raiar

Gata, me liga, mais tarde tem balada
Quero curtir com você na madrugada
Dançar, pular que hoje vai rolar

O tchê tcherere tchê tchê
Tcherere tchê tchê
Tcherere tchê tchê
Tchereretchê
Tchê, tchê, tchê
Gustavo Lima e você

A letra da música, composta por Cássio Sampaio, expressa, como inúmeras outras dessa fase, o desejo de fazer festa dos jovens universitários. Nota-se, além disso, que os ritmos das músicas sertanejas universitárias são geralmente alegres e animados (FRANÇA, 2015).

Percebe-se, ao analisar o texto de Caldas (2005), a importância dessas inovações na música sertaneja para a manutenção de seu consumo pelo público e para o crescimento do gênero. A partir do período da fase moderna, instrumentos como a guitarra elétrica passaram a fazer parte das produções e gravações dos artistas desse campo, fato que ajudou o estilo ser reconhecido e apreciado pelo público jovem que vinha cada vez mais se inteirando das modernidades em um mundo que começava a se globalizar.

Deste modo, a música sertaneja passou de uma arte que reproduzia os anseios do homem do campo, suas vivências e carências, para figurar como uma

arte de cultura de massa que começou a falar da urbanidade e das questões universais. Isso não foi uma regra, mas sim um aspecto perceptível em grande parte das produções que se seguiram. Com relação à música sertaneja se modernizando, Caldas afirma:

E é necessário, ainda, observar-se o seguinte: a “nova roupagem” instrumental com que a dupla vestiu a música sertaneja tem somente o objetivo de torná-la mais agradável ao ouvinte. Porém, as peripécias sonoras desenvolvidas pelas guitarras, em suas canções, agem coercitivamente sobre esse ouvinte, transportando-o para o alienante domínio da música fetichizada (CALDAS, 1979, p.55).

Assim, a música sertaneja como cultura de massa assume a forma de mercadoria, um instrumento com o qual os produtores buscam obter lucros cada vez maiores. Para a cultura de massa, de acordo com Fredric Jameson (1994), a parte artística erudita em si não é a principal preocupação, mas sim colocar no mercado produtos com apelo popular, os quais tem potencial de atingir o maior número de consumidores e, assim, converter o capital cultural em capital econômico no curto prazo. Sendo a música sertaneja cultura de massa, os produtores reproduzem modelos já testados e com resultados comprovados, ou seja, repetem o que já deu certo. Em cada época o estilo segue padrões que são reproduzidos pelos artistas e compositores contemporâneos.

Retomando a modernidade proposta pela dupla Léo Canhoto e Robertinho na década de 1970, percebe-se que além das transformações musicais promovidas na época, a dupla trazia elementos estéticos diferentes dos vistos previamente, vestindo-se como os artistas americanos, usando roupas características do tradicional estilo country. A dupla cantava músicas com histórias de bang-bang e até portava revólveres nas capas de seus discos (ALONSO, 2015).

Segundo Guilherme Castro Ortega (2012), foi com a figura da dupla Léo Canhoto e Robertinho que se iniciou na música sertaneja uma partida rumo a novos caminhos, a novos horizontes. Estes novos horizontes estariam focados em atender as demandas do mercado, vinculados à indústria cultural. Sendo assim, a dupla estaria a serviço do mercado e, desta forma, levaria o seu público a se alienar aos propósitos da cultura de massa.

Os cantores estavam inseridos num contexto em que já havia se estabelecido e se institucionalizado no Brasil a indústria cultural. Então, neste panorama, Léo

Canhoto e Robertinho teriam promovido um aprofundamento de aspectos da cultura de massa dentro da música sertaneja (ORTEGA, 2012).

Caldas se refere à música sertaneja sendo incorporada pela indústria cultural:

É da música caipira, daquela música do homem rural paulista, que surge a música sertaneja. É a partir de sua incorporação pela indústria cultural que a música caipira perde o elemento resistente e rude, e dilui-se, surgindo assim o gênero musical sertanejo (CALDAS, 1979, p.48).

Portanto, nota-se, de acordo com Caldas, que a música sertaneja trata não apenas de uma renovação da música caipira, mas além disso, um novo gênero que originou todo um campo a ser explorado, o qual resultou em um mercado extremamente profissionalizado e adepto aos aspectos globais modernizados.

Com isso, Gustavo Alonso na obra “Cowboys do Asfalto – Música Sertaneja e Modernização Brasileira” afirma que o gênero sertanejo não apenas foi criticado por integrantes de outros campos musicais como o campo da MPB, que atacou os sertanejos dizendo que estes faziam música de má qualidade, mas também por produtores da própria música caipira que eram conservadores da sua tradição.

A posição conflituosa tanto da música caipira quanto dos outros estilos musicais perante a música sertaneja não foi simplesmente mantida por discursos referentes à qualidade da mesma. Mais do que isso, foi resultado do sucesso dos sertanejos que assumiram posição de grande relevância no cenário musical do Brasil, fazendo com que os outros gêneros ficassem mais limitados aos seus públicos cativos. Os artistas da MPB, por exemplo, com o passar do tempo tiveram que dividir os espaços nas emissoras de TV e rádio com os artistas sertanejos, tal fato os incomodou (ZAN, 2001).

Esse fato se tornou realidade a partir do momento em que os sertanejos começaram a fazer show em cidades da região sudeste, até então reduto da MPB, que nadava de braçada nas grandes cidades. Neste contexto, a música sertaneja estava conquistando parte do público das classes média e alta, não só nas cidades de interior, mas também das grandes capitais (ALONSO, 2015).

Abrindo um parêntese à afirmação de que a música sertaneja é cultura de massa, Gutemberg (2009) afirma que o gênero não faz apenas produções com extremo apelo popular visando o lucro. Partes do setor mantém aspectos estéticos que são representações de costumes e tradições referentes à vida no campo, conectando os ouvintes ao passado no interior. Isso é o que faz com que os

consumidores mantenham através da música sertaneja uma conexão com suas origens e raízes, promovendo uma relação de caráter emocional entre os indivíduos e a arte que os traz um bem-estar e uma nostalgia, trazendo à tona lembranças marcantes e os sentimentos mais íntimos.

Então, não é correto afirmar que a música sertaneja, como um produto puro de cultura de massa, segue uma lógica guiada totalmente por lógicas estritamente comerciais. Não obstante, os temas melosos e dramáticos das letras são uns dos fatores responsáveis pelo seu enorme sucesso comercial (ZAN, 2001).

2.2 A música sertaneja em Goiás e Goiânia

Fazer o estudo do lugar espacial advém da necessária compreensão acerca das motivações de conhecer a si mesmo, as relações entre indivíduos em sociedade e os entrelaçamentos surgidos através da geração de vínculos espaciais. “Lugares devem ser considerados como pessoas e pessoas como lugares” (POCOCK, 1981, p. 337). Nessa perspectiva, percebe-se que as pessoas e os lugares são flexíveis, ou seja, são mutáveis e moldáveis. Com isso, o objetivo de compreender o lugar, bem como entender os indivíduos, é também o objetivo de procurar entender o sentido do desenvolvimento de relacionamentos familiares e de amizades dentro dos campos.

É com o seu corpo e através dos seus sentidos que o indivíduo faz a transformação do mundo, se apropriando dos espaços, que, delimitados pelos lugares, se tornam apropriados para a vida, na qual diferentes indivíduos interagem entre si (POCOCK, 1981).

De acordo com Ana Fani Alessandri Carlos (1996), o lugar não é apenas um espaço físico em si e as ações em um lugar não tem resultados apenas em sua localização espacial. Além disso, o lugar é um fator influenciador de todas as dimensões da vida, afinal, é assimilado no corpo, na memória e em todos os sentidos dos indivíduos, que guardam em si, nas suas concepções, a significação deste em seus sentimentos mais íntimos. Os indivíduos entendem as transformações dos lugares em que vivem como sendo também os movimentos das suas próprias vidas, sendo assim, os lugares são parte não apenas de um momento pontual na vida de uma pessoa, mas da sua própria vida.

Nesta concepção, para que se torne possível o entendimento histórico de um lugar em particular, faz-se necessário o estudo da cultura local. Conhecendo a cultura se conhece a história de um povo e de seu lugar no mundo. Assim, é nos lugares em que se localizam as pessoas, e, portanto, a história e a cultura dessas pessoas. Forma-se nos lugares toda uma trama espacial, na qual se entrelaçam culturas, gostos, *habitus* e capitais culturais. Sendo assim, os lugares são campos, nos quais podem existir diversos subcampos, onde as vidas das pessoas seguem (CARLOS, 1996).

Segundo George O. Carney (2007), mais do que apenas um espaço, o lugar poderia ser considerado como uma autobiografia pessoal, pois ele reflete os valores, os desejos e os gostos do indivíduo. O lugar, então, traz uma carga emocional muito grande para o ser humano em particular, sendo um objeto da lembrança que tem significância de pertencimento. As pessoas sentem que precisam de um lugar para morar, trabalhar, brincar com os amigos. O indivíduo sente que pertence a algum lugar que pode chamar de seu.

Por conseguinte, de acordo com Helena Brum Neto (2008), o lugar de nascimento, a cidade natal, a região e o Estado, deixam marcas sem precedentes na vida e na concepção de mundo da pessoa, determinando a forma como os indivíduos irão assimilar outros lugares.

A música, por sua vez, serve como um instrumento de grande contribuição para a memória do indivíduo sobre o seu lugar de pertencimento. Sendo ela um ramo específico de arte, ajuda a enriquecer a cultura de um local específico, como é o caso da música sertaneja no Estado de Goiás e na cidade de Goiânia. De acordo com Carney:

Lugares passados e distantes são mantidos vivos e reais por nossa memória e muitos deles são retidos por uma melodia, letra ou som a eles relacionados. A referência a um lugar no título ou letra de uma canção acende uma memória sobre ele, mas com o tempo os próprios sons musicais podem evocar um sentido de lugar de uma maneira que talvez seja igualada, em um nível pessoal. [...] Assim, a música ajuda a criar uma ligação emotiva humana a um lugar particular, seja ele o lar, a vizinhança, a cidade, o estado, a região ou a nação (CARNEY, 2007, p. 147).

Carney aduz que em determinados casos, a música tem o potencial de tornar lugares, longínquos ou que já não fazem mais parte da vida atual de um ator social, eternos em sua memória, ressignificando valores e atribuindo sentimentos a esses

locais. Assim, se torna evidente que a música promove uma ligação afetiva entre indivíduo e lugar.

Neste sentido, Rodrigo Capelle Suess e Suelen Alonso de Almeida (2015) afirmam que o corpo é envolvido pela música. Então, o lugar também o é. Em acordo com os autores, a música trata-se de uma manifestação de sentidos, trazendo consigo as vivências decorrentes dos lugares pelo qual se passou.

Desta forma, entende-se a música como um instrumento utilizado pelo homem para sua relação com o mundo, não apenas entre pessoas, mas entre pessoas e lugares, lugares e lugares, relações envoltas de sentimentos e memórias, de aproximações e de distanciamentos, amor e ódio, alegrias e tristezas (SUESS, 2015).

Os vínculos espaciais estabelecidos nas músicas, de acordo com Neto (2008), foram marcando o mercado musical através dos tempos. Garota de Ipanema, por exemplo, representa o Rio de Janeiro ao redor do mundo. Já no caso do Estado de Goiás é a música sertaneja que representa com força maior a cultura local para o resto do Brasil.

É na música sertaneja que encontramos os maiores vínculos com Goiás. “Goiás é mais” é um dos grandes clássicos da música sertaneja, o qual engrandece a imagem de Goiás. Percebe-se que a música sertaneja cria uma mística que envolve Goiás, fortalecendo sua identidade e representando o Estado por meio de seus simbolismos (NETO, 2008).

Goiás, situado no Centro-Oeste, é o estado com a maior população dessa região do Brasil, de aproximadamente 6 milhões de habitantes, e se localiza geograficamente num ponto central do país. Não por acaso, sua cultura é reconhecida nos quatro cantos do território brasileiro, sendo considerado por muitos como o celeiro da música sertaneja (SAMPAIO, 2010).

De acordo com Nasr Fayad Chaul (2011), o estado de Goiás tem uma cultura muito rica e diversificada, que se desenvolve, sem, no entanto, deixar para trás suas tradições particulares e originais. O gentílico “goiano” foi formado pela junção dos diversos povos que por aqui viveram, se estabeleceram ou estiveram de passagem, a exemplo dos povos indígenas nativos, dos africanos e dos europeus que para o estado os trouxeram, além da miscigenação originada pelo inter-relacionamento entre esses povos.

Com isso, se nota nesta perspectiva, que a cultura goiana é formada pelas relações dos hábitos e das tradições advindas desses povos diversos, ao passo que foram se entrelaçando no espaço geográfico ao qual foram se apropriando: o Estado de Goiás (CHAUL, 2011).

Não obstante, o mix dos hábitos, das tradições, desde Cora Coralina e os seus escritos, passando pelos sabores e receitas exclusivas goianas, símbolos do cerrado, caminhando entre as violas caipiras, pelas congas e pelas duplas sertanejas, forma uma diversidade única que faz de Goiás um Estado riquíssimo culturalmente, um lugar especial (SAMPAIO, 2010).

Silva (2001) prova que a música sertaneja é sim uma forte representante da cultura goiana ao afirmar que esta, com o decorrer dos anos, além de ocupar um grande espaço nas rádios do Estado de São Paulo, foi se tornando um grande sucesso nas diversas rádios FM de Goiás.

As programações das rádios da capital Goiânia, como a rádio Terra, por exemplo, que foi campeã de audiência por anos a fio, comprovam que a música sertaneja há muito lidera a preferência dos goianos. Isso deixa aparente um forte traço cultural internalizado pelo povo em questão, o qual constrói com este um laço emocional com a sua terra (SILVA, 2001).

Acerca disso, Sampaio (2010) afirma que o consumo em massa do gênero musical sertanejo atual não se justifica apenas pelas transformações ocorridas na sociedade enquanto seu desenvolvimento global, mas sim em maior efeito pela questão de identificação de um povo, o povo goiano, com este estilo musical que representa para si uma menção às suas raízes.

Nota-se que os goianos dão muito valor às suas origens. Porém, segundo Fortuna e Peixoto (2002), eles buscaram, com o decorrer do tempo, mesclar estes elementos originários do interior com a vida urbana ao afirmar Goiânia como sendo uma cidade moderna.

De acordo com Clarinda Aparecida da Silva (2010) o próprio crescimento das cidades goianas, principalmente da capital Goiânia, está associado ao consumo de bens culturais. Segundo a autora, os imigrantes que se instalam nos setores da periferia das grandes cidades são consumidores de bens culturais, principalmente de cultura de massa, e nisso, inclui-se a música sertaneja.

Sendo Goiânia uma cidade destino de muitos imigrantes advindos do interior goiano e de outros estados, a música sertaneja fornece para estes elementos

capazes de criar elos entre suas origens nas pequenas cidades e as suas realidades atuais no contexto urbano. Assim, o crescimento da capital goiana como uma cidade que abriga migrantes de diversos destinos, que se deslocam para ela a fim de melhores opções de trabalho e de dar continuidade aos seus estudos, fortaleceu a música sertaneja, como representação cultural (DA SILVA, 2010).

Portanto, nota-se que para a capital do estado de Goiás, através de uma junção de aspectos formadores de sua história e de seus contextos sociais, foi atribuída uma identidade sertaneja (SILVA, 2001).

Sobre a música sertaneja como uma representação cultural da Goiânia moderna:

É observável que Goiânia é autorrepresentada pelos grupos de moradores como uma cidade sertaneja. Essa representação é formada com base em um universo simbólico rural que povoa o imaginário urbano, mas, sobretudo, pela vasta influência da mídia, da difusão da música sertaneja romântica e da publicidade em torno da organização e promoção de shows e outros eventos denominados sertanejos ou country (DA SILVA, 2010, p.69).

Segundo Rubens de Freitas Benevides (2008), no ano de 1995, o então prefeito de Goiânia, Darci Accorsi, eleito pelo Partido dos Trabalhadores, apresentou um projeto de lei à câmara de vereadores com o objetivo de explorar o potencial turístico sertanejo da cidade. Esse projeto visava outorgar o título “capital country” para a cidade de Goiânia. A ideia não foi bem recebida pela população dominante da cidade que defendeu a diversidade como bandeira.

Assim sendo, tal título não foi outorgado. Não obstante, a mídia embarcou na ideia e utilizou dessa identificação. A cultura marcada por elementos rurais formulou um material com simbolismo capaz de ser usado para formar a identidade country de Goiânia. Os meios midiáticos utilizaram desse material, modificando-o para uma contextualização moderna e global, para constituir a fonte de identidade sertaneja goiana (BENEVIDES, 2008).

Nesta perspectiva, Aline Fernandes Carrijo (2011) cita o projeto da titulação de Goiânia como a capital do country ao criticar as dificuldades de outros gêneros musicais se imporem no cenário musical, citando mais especificamente o rock. Segundo a autora, esse projeto feriu a pluralidade cultural, mostrando que a força política não estaria interessada no desenvolvimento de outras práticas artísticas.

Os setores públicos e privados goianos fazem investimentos pesados em shows de grandes cantores sertanejos de sucesso e em eventos com a temática

country. A exposição agropecuária de Goiás, realizada em Goiânia, a qual é uma das maiores feiras do setor no Brasil, o rally dos sertões, os rodeios e os shows de cantores sertanejos, são exemplos de eventos que são representações culturais do povo local que atualmente contextualizam a urbanidade goianiense e promovem geração de renda e consumo (DA SILVA, 2010).

As festas de peão, os chamados rodeios, tanto na capital quanto no interior do estado, se desprenderam das exposições agropecuárias e ganharam vida própria, tornando-se também um dos mais esperados atrativos dentro das próprias exposições. Com isso, de acordo com Obede Rodrigues Alves (2016), além das exposições agropecuárias tradicionais, os rodeios e festas de peão vieram como novas opções de eventos que traduzem a temática sertaneja e country observada nas diversas regiões do estado.

O festival Caldas country (Imagem 4 – Anexo), por exemplo, já é tradicional no roteiro de festas goianas. Ele acontece na cidade turística de Caldas Novas e é esperado por pessoas de diversas regiões do Brasil que se preparam, às vezes o ano inteiro, para poder participar da festa. Percebe-se que festivais como este e o Villa Mix na capital Goiânia, além, claro, da pecuária anual de Goiânia, a festa mais importante da cidade, são eventos que ocorrem em Goiás e já se colocam como alguns dos principais do Brasil, podendo ser comparados a outros de nível nacional, como o rodeio de Barretos, por exemplo (ALVES, 2016).

As exposições agropecuárias, os rodeios e as festas de peão, segundo Benevides (2008), são representações do country, do caipira e do sertanejo, e tem simbolismos que unificam o sentimento da ruralidade em Goiânia e em todo o estado de Goiás. Ademais, as representações sertanejas, caipiras e countries, vêm carregadas de simbologia moderna representativa da urbanidade goiana. De acordo com Benevides essas representações:

[...] passam a ser considerados como originais e são essencializadas como definidores da identidade do povo Goiano. Um dos mecanismos de identificação em jogo aqui é a indústria cultural, que traz novos significados aos aspectos das tradições locais e difunde-os sob a forma mercantil para um público massificado, inserindo-se em uma nova demanda por bens simbólicos, fruto, entre outras coisas, da ambivalência da identidade nacional e regional (BENEVIDES, 2008, p.107).

Neste sentido, a temática sertaneja, mais especificamente a música sertaneja, reafirma-se como produto da indústria cultural. De acordo com Silva (2001), a indústria cultural e suas subdivisões, se apropriaram dessa identificação rural de

Goiás e construíram produtos fundados na simbologia regional, revestindo estes com aspectos modernos que potencializassem a massificação do consumo destes.

Os rodeios, por exemplo, são reconhecidos hoje como grandes espetáculos, tendo enormes estruturas e a participação de famosas estrelas do meio country e sertanejo. Sendo assim, entende-se que os rodeios não são mais apenas competições entre peões de fazendas, mas sim, ao obterem o status de espetáculos de massa, grandes eventos advindos da indústria cultural (ALVES, 2016).

Neste sentido, Eguimar Felício Chaveiro (2001) afirma que eventos como os rodeios caracterizam a cidade como pertencente ao entrelaçamento da rede de negócios nacionais, ao mesmo tempo em que tornam sempre viva a tradição rural do estado de Goiás. Ou seja, mantém as tradições goianas e afirma o Estado como uma economia pujante e membro da modernização do país.

Essas transformações promovidas pela indústria cultural a fim da modernização das tradições no seio goiano deixam nítido o objetivo de se explorar os potenciais artísticos e turísticos do Estado de Goiás. Nota-se com isso, que se procurou engrandecer as manifestações culturais da região, tornando-as grandes espetáculos, modernizando as tradições locais. O sertanejo, por exemplo, é reinventado nas festas de rodeio, colocando-o como algo grandioso no contexto do show business (SAMPAIO, 2010).

Acerca disto, de acordo com Chaveiro (2001), quando produz, agencia e endereça novas representações simbólicas aos elementos tradicionais de uma cultura regional, o mercado está sendo um agente ativo da globalização ao atribuir aspectos modernos à tradição rural goiana.

Por conseguinte, não apenas os eventos tradicionalmente countries, como os rodeios e as feiras agropecuárias, utilizam da música sertaneja para seus fins comerciais e turísticos. Jean Carlos Vieira Santos (2018) chama a atenção ao fato que na cidade de Quirinópolis (município do interior goiano), bem como em cidades de sua microrregião, a música sertaneja é a mais tocada durante as festas de carnaval. Esse fenômeno ocorre em todas as cidades do Estado onde são promovidas essas festas. O carnaval não é um evento tradicionalmente sertanejo. Posto isso, compreende-se a internalização da música sertaneja como essencial em diversos tipos de evento, por esta fazer parte da cultura do povo local.

Ademais, um papel social da música sertaneja é cumprido durante os eventos onde ela é atração. Ao agregar visitantes de outras cidades em conjunto com os

moradores locais, pessoas de diferentes extratos sociais, com diferentes referências de mundo, vivências diversas, os eventos sertanejos promovem a inclusão social e o intercâmbio de pessoas, gera emprego, renda e lazer. Nota-se, com isso, que a música sertaneja é elemento social de desenvolvimento humano (SANTOS, 2018).

Dando sequência, Chaul (2007) afirma que a música é muitas vezes utilizada com fins de promover o turismo. Existem canções que citam diretamente locais e regiões a fim de demonstrar as qualidades destes. Por outro lado, muitas destas canções são por vezes escritas com a finalidade apenas de expressar sentimentos relacionados a lugares.

Um exemplo de canção que remonta um sentimento engrandecedor ao estado de Goiás, afirmando este perante demais lugares é a música “Goiás é mais”, composição de Moacyr Franco, a qual foi cantada por inúmeros cantores de música sertaneja (SUESS, 2015).

Deus me deu a chance de andar pelo mundo
De voar bem alto, mergulhar bem fundo
Já domei leão, já brinquei na neve
China e Japão, eu disse até breve
Esse é meu país, sem comparação
Já tem o formato do coração
Todo canto é lindo, pra mim tanto faz
Quando eu quero mais, eu vou pra Goiás

Rasguei o Amazonas para o litoral
Me benzi nas ondas de areia e sal
Abracei cantando de São paulo ao sul
Já chorei em Minas na Montanha Azul

Esse é meu país, sem comparação
Já tem o formato do coração
Todo canto é lindo, pra mim tanto faz
Quando eu quero mais, eu vou pra Goiás (...)

Neste trecho da música “Goiás é mais”, se nota o sentimento de orgulho expresso pelo compositor em referência ao seu país, o qual se intensifica com relação ao estado de Goiás ao afirmar que todo canto é lindo no seu país, mas quando quer mais, vai pra Goiás.

Outra canção que demonstra um sentimento forte e saudoso, desta vez em relação à capital Goiânia, é a música “Rumo a Goiânia”, composição de Juliano Cezar e enorme sucesso na voz da dupla goiana Leandro e Leonardo, a qual foi um dos maiores fenômenos da história da música sertaneja (ANTUNES, 2012).

É noite o carro está rugindo
Parecendo fera

Voando baixo em Campinas
 Na via Anhanguera
 Já estou vendo ao longe
 A linda e doce Ribeirão
 Toda iluminada feito um céu no chão
 Na noite azulada de uma primavera
 A saudade já não cabe
 No meu coração
 Grudada como faz na estrada
 Os pneus no chão
 Uberaba e Uberlândia
 Já deixei pra trás
 Em Itumbiara
 Entrando em Goiás
 Quase que eu decolo feito um avião
 Não deu pra segurar a barra
 Então eu voltei
 Ei! Goiânia
 Avisa aqueles olhos lindos
 Que eu já cheguei.

Percebe-se que a paixão pelo solo goiano vem sendo retratada pelos compositores em suas músicas sertanejas. Nesta ótica, segundo Choay (1970), o gênero musical sertanejo é considerado como um patrimônio cultural do povo goiano, sendo este um bem que teve como função inicial servir para o usufruto dessa sociedade e, posteriormente, teve suas dimensões ampliadas, assumindo papel basilar na cultura local.

Como citado anteriormente, sendo a música sertaneja tida como um patrimônio cultural do povo goiano, percebe-se que as emissoras de rádio e TV, assim como as demais mídias, usam desse gênero nas suas estratégias comerciais. Nota-se que as rádios mais ouvidas em Goiânia (Rádio Terra; 99 FM; Rádio Sucesso; Positiva FM), têm suas programações musicais compostas predominantemente de músicas sertanejas. Não obstante, as emissoras de TV também produzem programas com temáticas sertanejas, como o “Frutos da Terra”, “Programa Odair Terra”, entre outros (SAMPALIO, 2010).

Assim, Wolney Nunes (2010) afirma que o estado de Goiás é tido como uma grande Metrópole no que diz respeito à produção e a promoção de cantores e duplas sertanejas. É no estado que se originara a maior parte dos artistas de sucesso. Sampaio (2010) fala sobre esta questão:

As maiores duplas sertanejas do Brasil são originárias do estado de Goiás. Um sem-número de duplas sertanejas foram formadas e estabelecidas em solo goiano. Como exemplos de duplas que alcançaram grande sucesso temos: Leandro e Leonardo (extinta em 1998, com a morte de Leandro), Veloso e Velosinho, Zezé di Camargo e Luciano, Bruno e Marrone, Cristyan & Ralf, Felipe e Falcão (desfeita), Guilherme e Santiago, André e Andrade,

Di Paulo e Paulino, João Neto e Frederico, Marcos e Fernando, Carlos e Jader, Jorge & Mateus. E muitas outras que ainda se encontram em processo de reconhecimento, divulgando seu trabalho em programações do no próprio Estado como: Fabiano e Júlio César, Lucas e Matheus, João Vitor e Rodrigo, Cleyton e Cleber, João Maurício & Marcelo, Marcelo e Matheus, Milton e Marcos, Nato e Nando, Guto e Léo, Racine & Rafaelo, Walmir e Wilmar, dentre muitas outras duplas. Não se pode deixar de mencionar também o sucesso do cantor sertanejo Leonardo, que segue carreira solo cantando grandes sucessos deste momento sertanejo universitário (SAMPAIO, 2010, p.138).

Ressalta-se que para que estes artistas goianos alcancem o almejado sucesso no meio musical, outros personagens do meio sertanejo também se fazem presentes no Estado. Compositores, empresários, produtores e muitos outros profissionais fazem parte da cadeia produtiva da música sertaneja. Sendo assim, nota-se que ao ser um local onde se originam e são impulsionados os grandes artistas, Goiás e, mais precisamente, Goiânia, abrigam esses outros profissionais que, originários ou não do solo goiano, enxergam na região um local próspero para trabalhar no meio (NUNES, 2010).

Estes profissionais, bem como os demais agentes sociais presentes no campo da música sertaneja no Estado de Goiás serão retratados no próximo subtópico. A partir da contextualização feita neste tópico, percebe-se que a música sertaneja, retratando os simbolismos do sertão e do interior goiano, ao mesmo tempo em que inclui aspectos da modernidade e da vivência de um povo, remete à história do estado e fazem parte da vida de sua população, compondo seu *habitus*.

2.3. Agentes do campo da música sertaneja em Goiânia

Diferentes cidades apresentam dinâmicas próprias nos enredos que ditam seus ritmos, quais os aspectos que terão mais ou menos força e de que forma estes se desenvolverão. De acordo com Claudino Ferreira (2009), toda localidade sugere uma organização comum para si, muitas vezes distinta das demais. Dessa forma, ao mesmo tempo em que cidades possuem características muito parecidas entre si, existem peculiaridades que as distinguem. Uma das principais, a que tem o maior poder de tornar uma cidade única perante as outras é a cultura.

Posto isso, segundo Edinilsa Ramos de Souza (2006), enquanto grandes capitais como São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Curitiba e Goiânia se parecem em muitos quesitos, como a verticalização urbana, a alta criminalidade, o trânsito

caótico e o fato de serem centros imigratórios, elas se divergem em relação às suas culturas. As culturas têm o poder de criar identidades regionais, o que confere uma distinção local. Assim, um dos fatores que diferenciam Goiânia das outras cidades é a sua relação com o campo da música sertaneja.

De fato, a indústria sertaneja está impregnada na imaginação relativa à Goiânia. Esse imaginário, segundo Villy Creuz (2012), serve como uma afirmação de identidade, colocando a cidade como o centro da produção sertaneja.

Por isso, existe na cidade uma especialização da cadeia produtiva da música sertaneja, indo desde a formação de técnicos, músicos, compositores, cantores, até os empresários e produtores diversos, que são agentes sociais inseridos dentro do campo da música sertaneja na capital goiana. Nota-se que a música sertaneja em Goiânia promove uma sofisticação dos agentes sociais inseridos nesse campo social (CREUZ, 2012).

Um fato interessante relacionado à sofisticação dos meios de produção musical em Goiânia é que, como afirma Elza Oliveira de Souza Almeida (2010), não apenas os sertanejos utilizam da estrutura montada na cidade, mas também os músicos do gênero gospel ligados às igrejas evangélicas neopentecostais passaram a produzir suas músicas na capital goiana, pois hoje encontram nela condições técnicas e tecnológicas similares às encontradas nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, que até poucos anos atrás eram destinos obrigatórios para quem quisesse fazer suas produções com qualidade profissional de mercado.

Por causa disso, o mercado dos estúdios de gravação musical está em constante crescimento na capital de Goiás. Músicos evangélicos, de rap, reaggae, pop e rock são alguns dos que utilizam os serviços desses estúdios, mas é a música sertaneja quem domina predominantemente essa demanda. Assim, os produtores musicais, os proprietários de estúdios de gravação e ensaio, os músicos e demais profissionais técnicos do estúdio, são alguns dos agentes sociais incluídos no campo da música sertaneja em Goiânia, onde ocupam a posição de prestadores de serviços, ou seja, uma posição dominada (CREUZ, 2012).

Neste sentido, para que aconteça uma gravação é preciso haver alguma música e, para isso, é necessário que exista a figura do compositor. O compositor, como aduz Diogo de Souza Brito (2010), é aquele que cria as músicas que serão cantadas pelos intérpretes e procura sintetizar suas ideias, indo de encontro aos

padrões estilísticos, a fim de ofertar o que o mercado está demandando. Desta forma, os compositores ocupam posição dominada.

Os clientes dos estúdios e que demandam os serviços dos músicos são os cantores, que são também agentes sociais inseridos no campo sertanejo de Goiânia. Os cantores podem ocupar posições dominantes e dominadas. Quando estão em início de carreira ou não obtêm capital social e financeiro, ocupam posição dominada. Os que possuem sucesso, geralmente em decorrência da apropriação de capital econômico e social, ocupam posição dominante (CREUZ, 2012).

Neste sentido, de acordo com Nagilla Martins de Brito (2016), para que os cantores alcancem o almejado sucesso são necessários os trabalhos de profissionais como os empresários, os assessores de imprensa, de imagem, divulgadores de rádio, entre outros. Os empresários ocupam posição dominante no campo, pois controlam as carreiras dos artistas. Os demais profissionais citados são prestadores de serviços, geralmente contratados pelos empresários, portanto, ocupam posição dominada.

Quando se fala em empresários, no âmbito do mercado da música sertaneja, pode-se estar se referindo, além da própria figura do empresário, aos escritórios sertanejos. Esses escritórios são empresas que funcionam como uma cooperativa de artistas, que dividem custos e somam capitais, agenciando os artistas, cuidando da produção e da promoção de suas carreiras. Escritórios como a Workshow e a Audiomix, ambas sediadas em Goiânia, ocupam posição dominante no campo estudado, pois agenciam os maiores artistas sertanejos do Brasil (REQUENA, 2016).

É importante ressaltar o papel dos profissionais de mídias de comunicação para o sucesso dos artistas sertanejos. Esses profissionais têm os meios para torná-los célebres. Emissoras de rádio e TV, e principalmente a internet e suas mídias digitais, são canais de divulgação e promoção desses artistas. Neste sentido, as grandes mídias em si são dominantes no campo da música sertaneja, enquanto as pequenas, são dominadas (DE BRITTO, 2016).

Os shows são a maior fonte de receita dos artistas sertanejos. Posto isso, de acordo com Márcio Leonardo Monteiro Costa (2015), os contratantes de shows, os quais requisitam o trabalho dos cantores em casas de shows, bares, boates e festivais, são também agentes sociais presentes no campo da música sertaneja. Esses contratantes ocupam posição dominante, pois são eles que decidem quem vai se apresentar nas suas cidades. Nesta relação existe também a figura dos

vendedores de shows, geralmente contratados pelos escritórios e empresários, que buscam fazer a ponte artista-contratante. Ocupam posição dominada quando representam artistas pequenos e dominante quando representam artistas de sucesso. Para a realização dos shows é necessário o trabalho da equipe técnica de palco, prestadores de serviço, ocupam posição dominada.

Assim, percebe-se que os artistas produzem seus trabalhos para o público, que é quem irá influenciar o contratante na hora de escolher qual cantor colocar em seu evento a fim de ganhar maiores rendimentos financeiros. Logo, o artista ao fazer seu trabalho para o público, busca atingir os contratantes (COSTA, 2015).

Nesse tópico foram citados os principais agentes inseridos no campo da música sertaneja em Goiânia e as posições que ocupam nele. No próximo capítulo foi realizada uma análise a fim de provar se a música sertaneja compõe, ou não, o *habitus* do goianiense, tendo como base a teoria de Bourdieu (trabalhada no capítulo 1) e o histórico da mesma. Foi feita também uma análise mais profunda quanto às posições ocupadas pelos agentes sociais citados neste capítulo inseridos no campo, que é o objeto de pesquisa deste trabalho.

CAPÍTULO 3 - Como o gênero sertanejo compõe o *habitus* do goianiense e as posições ocupadas pelos atores integrantes do campo da música sertaneja em Goiânia

Neste terceiro e último capítulo elenca-se algumas questões que justificam e avalizam as hipóteses que nortearam este trabalho desde o início de sua elaboração. Primeiramente, parte-se das percepções acerca das particularidades sociais do campo da música sertaneja na capital do estado de Goiás.

Na sequência, avalia-se o enorme êxito deste gênero musical como um acontecimento peculiar, um elemento histórico-cultural goianiense notável, a formação do campo estruturado na capital, o porquê desta contextualização e consequente aglomeração de agentes atuantes no campo, que se consagrou como o local-chave para a produção de um mercado institucionalizado. Foram realizadas entrevistas com agentes que, assim como o autor desta dissertação, são inseridos no meio.

3.1 Análise da música sertaneja: como ela compõe o *habitus* do goianiense

Nos primórdios da ocupação territorial de Goiás, no tempo das capitanias, a região começou a receber uma nova leva de migrantes com culturas diferentes dos indivíduos até então estabelecidos ali. Era pela velha estrada dos goyazes que os peões boiadeiros, os tropeiros e os carreiros vinham chegando e trazendo consigo as modernidades das longínquas terras de São Paulo (COSTA, 2007).

Conforme relata Ramos:

Num terreno neutro, em uma feira pública, por exemplo, pode-se discernir de primeiro golpe, pelo traje e modo de falar, um roceiro do sertanejo. O primeiro constitui o elemento sedentário, preso ao solo, cujo horizonte visual não vae além do alqueire de terra que lavra; o último, se não viajado, tem ao menos, pelo acidentado da vida, um campo de actividade a abranger largas extensões, desde o pastoreio das manadas num âmbito de varias léguas ao redor das fazendas, sem cercas ou outros limites que a vastidão do deserto, até as burradas que leva a vender a Mato-Grosso e mais além... É esse o elemento que se pode chamar genuinamente sertanejo, ou fluctuante do tipo do sertanejo: os tropeiros, carreiros e boiadeiros. Cada qual com seu modo característico, constituem em Goyaz o factor econômico do transporte à actividade commercial daquela terra (RAMOS, 1918, p.36-37).

Neste interim, observa-se que como os antigos vinham para o território goiano e cantavam canções “sertanejas”, esse é um costume que vem se moldando há muito tempo, sendo resultado de toda a construção social de um campo em desenvolvimento (CANCLINI, 1997).

Para realizar com objetividade um enfoque da identidade de Goiás, fazendo a ligação entre elementos tradicionais e modernos contemporâneos, se faz preciso retomar a história passada do Estado. No contexto em questão, observa-se que o objetivo dos migrantes que chegaram na região de Goiás, bem como dos que passaram pela região em sua época de ocupação territorial, era de inseri-la na dinâmica econômica do país, situar a localidade como polo de produção (UNES, 2001).

Com o desenvolvimento de Goiás e a modernização nacional, foi debatido no estado a necessidade da construção de uma nova capital. Foi aí que, sob a intervenção de Pedro Ludovico Teixeira, realizou-se a transferência da capital da Cidade de Goiás para Goiânia. A ideia era ter uma capital moderna, que simbolizasse a aversão ao atraso e que tiraria o Estado da decadência. Essa nova cidade seria ligada à maioria dos municípios por estradas ramificadas que

possibilitariam uma melhor ligação com o resto do país, melhorando o escoamento produtivo e facilitando a chegada de produtos vindos de outros lugares (CHAUL, 2009).

Filha capitalista do sertão, modernidade no planalto central das ambições de desenvolvimento do Estado [...] Goiânia viva, country, countrypira, sertaneja, carnavalesca, nenhum rótulo é maior que sua dimensão histórica, permeada de heterogêneas faces de um mesmo rosto. Qualquer rótulo será mera expressão de um mero pedaço de seu todo, de suas mesclagens culturais, de suas simbioses geradoras de talentos de sua gente. Goiânia tem útero macunaímico, formação geral entre o urbano e o rural, art déco, berrante samplado em múltiplos tons. GYN é apenas sua forma embriagada de preguiça interiorana.[...] Goiânia caminha na multiplicação de seus problemas, quase que indiferente às mudanças de suas ruas e trajetos, quase que ignorando seus passageiros políticos, quase sem notar a onda de cultura que transforma seu sertão em mar (CHAUL, 2009, p.110).

Não obstante, apesar de cultivar costumes de influência rural e interiorana, não há como negar que Goiânia é hoje um grande polo econômico, tendo influência não só perante Goiás, mas perante todo o Centro-Oeste do país. Essa influência se mostra fortemente no campo tema deste trabalho, o campo da música sertaneja.

Os primeiros gravados do gênero, como citado durante o texto, foram realizados por Cornélio Pires na longínqua década de 1920. Naquele tempo, a moda de viola era o estilo aceito de maneira hegemônica pelo público nascente até então, por isso, era o produzido na época. Atualmente, os produtores que dominam o campo da produção musical são nomes como Jenner Melo, Blener Maycon, Ivan Miyazato, Reinaldo Meirelles, Eduardo Godói, Eduardo Pepatto, entre outros (ULHOA, 1999).

Todos esses produtores, com exceção de Eduardo Pepatto, que produz em São Paulo, têm seus estúdios e gravam os grandes artistas sertanejos na cidade de Goiânia. Nota-se que nem todos os que atuam na cidade são naturais dela ou do interior do Estado. Muitos vieram de seus estados de origem em função da própria noção cultural que envolve a região como o polo central do gênero musical.

Os próprios artistas do campo, como Gustavo Lima, Jorge e Mateus, João Neto e Frederico, Henrique e Juliano, chamam atenção para o contraste entre a realidade atual com a de anos atrás. Há algumas décadas, a maioria dos artistas que galgavam sucesso nacional saíam ou de São Paulo ou do Rio de Janeiro. De fato, esses estados eram e continuam sendo os principais centros exportadores e impositores de artes impulsionadas como cultura de massa no Brasil. Porém, em especial para a música sertaneja, Goiânia se consolidou como exportadora dessa

cultura, sendo assim o local de base para os principais agentes sociais partícipes deste que é hoje o gênero mais exitoso de todo o mercado fonográfico deste país com dimensões continentais. Com isso, nota-se o crescente desenvolvimento de Goiás como estado importante na realidade brasileira (REQUENA, 2016).

Neste sentido, fica evidente que o campo da música sertaneja é fortemente institucionalizado e aceito. Não obstante, antes da cidade ser esse polo produtor, sua cultura regional foi estruturada nesta direção sertaneja. Conclui-se, com as informações observadas durante a confecção deste trabalho, que a formação cultural goiana foi o que levou à formação do mercado sertanejo da cidade de Goiânia.

Entrando-se na questão principal deste trabalho, o porquê de a música sertaneja integrar o *habitus* do goianiense, chama-se a atenção ao relacionamento das pessoas com as músicas. Como já citado anteriormente, diversas músicas cantam cidades e regiões, a exemplo de “Rumo a Goiânia” e “Goiás é mais”.

Neste sentido, Daniela Oliveira dos Santos (2018) em seu artigo que analisa a formação do gosto dos jovens com o sertanejo universitário, cita, com toda a razão, que essa construção se dá pelo relacionamento desses próprios jovens com as histórias das músicas. Esses indivíduos contam com fascinação as vivências de sua juventude que se confundem com as letras das músicas que ouvem.

Para entender o gosto, além de Bourdieu, chama a atenção o que Kraemer (2000) trabalha sobre a questão sociológica da música. O autor aduz que a música, como fator de registro da sociedade, descreve a realidade, analisando-a. Segundo Kraemer:

A sociologia da música examina as condições sociais e os efeitos sociais, assim como relações sociais [...]. Aqui pertencem os problemas de posições e preferências relacionadas à música, do comportamento e do tempo livre no trabalho [...] (KRAEMER, 2000, p.57).

Neste sentido, percebe-se uma ligação entre as teorias dos dois autores, que concordando ao enxergar a música como algo que analisa e descreve, bem como critica as lutas nos campos sociais.

De forma análoga, isso acontece também com os outros estratos da população goiana. Inúmeras músicas contam as histórias das pessoas: suas aflições, saudades, sonhos, planos, decepções amorosas e êxitos na vida (ORTEGA, 2012).

Assim, entra-se num ponto crucial para este trabalho: a música sertaneja canta a vida das pessoas e, sendo Goiás um estado com forte tradição rural, há muito tempo a música sertaneja fala da vida da população deste. Mais especificamente, a jovem cidade de Goiânia, tendo a maioria de seus habitantes migrantes, predominantemente do interior, de áreas rurais, têm sua própria história cantada pelas músicas sertanejas em suas diversas fases.

Portanto, a música sertaneja passou a compor o *habitus* do goianiense a partir da própria construção da cidade, de seu desenvolvimento, que se confunde com o próprio crescimento da região, de local a princípio rural e distante dos grandes centros, para cidade globalizada e integrante da integração nacional.

Na medida em que novas gerações vão surgindo, os *habitus* vão sendo passados para os novos indivíduos e moldados pela nova realidade. Com isso, as preferências das crianças e adolescentes são uma mistura dos *habitus* adquiridos na sua formação dentro de casa com o meio social em que estão inseridos. Nota-se que a construção da própria personalidade dos indivíduos é algo moldado no coletivo. Segundo Dos Santos:

As narrativas dos jovens revelaram situações de um gosto que vai aos poucos sendo construído com o apoio em um coletivo. Percebi também o prazer que envolve essa coletividade, um desdobramento de emoções quando os jovens estão junto da família, dos amigos, dos colegas. Dessa forma, analisar o gosto pelo Sertanejo Universitário atuando em um coletivo significa considerar o que dizem os jovens sobre suas práticas coletivas. (DOS SANTOS, 2018, p.525).

Por conseguinte, a música sertaneja retrata narrativas joviais. Pela ótica de Bourdieu, percebe-se, neste íterim, o desenvolvimento da sociedade em sua estruturação pelos agentes jovens, os quais, em regra, ocupam posições dominadas. Isso foge das concepções mais ortodoxas relativas à apropriação cultural e da construção social, mostrando que não são só os agentes com poder em posições dominantes que ditam as regras nos campos, mas também os gostos.

A construção do *habitus* depende do histórico pessoal e do campo social, ou dos campos sociais, em que o agente se insere com o decorrer de sua vida. Neste ponto, ressalta-se a construção social do *habitus* goianiense, que tem a música sertaneja em sua composição, que galgou essa posição devido a toda formação da sociedade regional, das vivências passadas de geração em geração, que vêm sendo absorvidas e desenvolvidas pelos novos agentes do campo (SAMPAIO, 2010).

Neste sentido, observa-se que não só a preferência musical, o gosto em si, é que molda esse *habitus* goianiense. O que avaliza e de certa forma faz sustentar o gosto pela música sertaneja é toda uma cadeia de práticas que o indivíduo realiza com as músicas. Assim, essas práticas se misturam com o ato de gostar. Com isso, nota-se que o *habitus* também é moldado pelas atividades que um agente pratica. Essa relação entre o gostar e o praticar coloca o *habitus* à prova, determinando se aquilo que se está gostando é em verdade o que se acredita (DOS SANTOS, 2018).

E que práticas são essas? Tocar instrumentos que são típicos de música sertaneja como violão, sanfona; cantar músicas deste estilo em festas e resenhas entre amigos e família; ouvir habitualmente canções sertanejas; entre diversas outras. Em relação aos jovens, existem outros fatores que facilitam a internalização desses *habitus* com a música: as novas mídias digitais, o Youtube, as gravações em formato mp3, que democratizam cada vez mais o acesso a todo tipo de informação, o que não é diferente com o gênero sertanejo (HENNION, 2009).

Conforme Eliane Márcia Rodrigues e Joyce de Almeida Borges (2014), a questão cultural se vê influenciada pela dinâmica da mercantilização globalizada. Posto isso, é fato que a cultura e a consequente absorção de *habitus* culturais são frutos não só das relações interpessoais advindas de costumes e tradições, mas, além disso, alia essas representações com questões políticas e fiscais territoriais. Isso traz à tona desafios que podem nortear um sentimento motivador de respeito às diversidades culturais, conduzindo os agentes presentes nos mais diferentes campos para uma reflexão relacionada à transformação da sociedade e do espaço como cidadãos, atentando criticamente aos conflitos aparentemente inocentes, mas com muita carga social.

Neste sentido, se percebe o território goiano repleto de relações como impregnação de simbolismos. Segundo Borges (2019):

Para estudar as identidades goianas junto ao ensino de Geografia inicia-se por uma reflexão das categorias de análises que nortearam a pesquisa. O espaço está impregnado de relações simbólicas, os símbolos constroem os lugares na cidade, e as significações culturais registram as identidades. O cotidiano pode forjar as identidades, e possibilita cada vez mais identidades vinculadas ao território (BORGES, 2019, p.2).

A autora aduz, corretamente, que a construção dessa identidade goianiense tem construção complexa. Ela afirma que em Goiânia, especificamente, as noções identitárias da população são resultado da mistura de influências sociais. Com isso,

projetou-se na cidade uma identidade formada pela mídia, principalmente pelos agentes em posição dominante no campo, mas também, pelos grupos dominados e suas resistências.

A cultura goiana, então, herdou elementos de diversos grupos sociais que ocuparam e ocupam posições diferentes na dinâmica sociedade goianiense. Dentre concepções de elite e proletárias, bem como rurais e urbanas, se moldou a construção cultural regional (RODRIGUES, 2014).

Não obstante, cada grupo social tem suas características específicas que as diferenciam dos outros grupos. Essa particularidade se dá pela forma de vida e de relacionamento com o campo que os indivíduos têm ao se inserir nos diferentes estratos sociais. Sem contar que as vivências e experiências são diferentes de pessoa para pessoa, o que leva à conclusão de que devido às mudanças sociais, tanto as esperadas quanto as inesperadas, moldam a identificação de um povo. Sobre isso:

A primeira posição a define em termos de cultura partilhada, uma espécie de “ser verdadeiro e uno” coletivo, oculto sob os muitos outros “seres” mais superficiais ou artificialmente impostos, que pessoas com ancestralidade e história em comum compartilham. Pelos termos dessa definição, nossas identidades culturais refletem as experiências históricas em comum os códigos culturais partilhados que nos fornecem, a nós, como um “povo uno”, quadros de referência e sentido estáveis, contínuos, imutáveis por sob as divisões cambiantes e as vicissitudes de nossa história real (HALL, 2001, p.68).

Partindo deste pressuposto, observa-se que a identidade de Goiânia é fluída. É uma cidade que é influenciada por múltiplas culturas, advindas de diferentes contextos sociais. O resultado é uma cultura muito rica que tem a música sertaneja como um dos mais característicos traços. Diante de toda a construção identitária do povo local a música sertaneja passou a compor o *habitus* do goianiense, que, no geral, se sente parte deste mundo sertanejo, reconhecendo-o como seu campo social (DA SILVA, 2010).

As mudanças no país, suas transformações e o desenvolvimento com o decorrer dos tempos foi moldando o território goiano. Essas transformações explicam essa fluidez da cultura goiana, que se tornou parte de uma rede globalizada nacional. Isso ajuda a entender como foram construídos os *habitus* goianienses e como a música sertaneja veio a compô-lo (CHAVEIRO, 2007).

São muitos elementos que tem simbolismo para a formação cultural e dos consequentes *habitus* sertanejos de Goiânia. Os rótulos midiáticos tomados como

verdades e representações de uma sociedade, a distribuição dos espaços públicos, as atividades realizadas nos espaços de lazer, as preferências das tribos urbanas, bem como das diferentes classes sociais e seus conflitos de classe, a divisão do trabalho, os comércios, entre outras coisas (CAVALCANTI, 2001).

Assim, percebe-se que a estruturação urbana de Goiânia é elemento essencial para entender a origem do *habitus* goianiense. A formação histórica da população local, como já citado no Capítulo 2, foi marcada pela reunião de indivíduos de diferentes origens.

Como a mídia apropriou a identidade sertaneja para Goiânia e ela aceitou essa identificação, foi com o tempo formando no próprio povo essa noção primordial. Logicamente essa noção de Goiânia como cidade da música sertaneja foi colocada devido às próprias características locais (BITTENCOURT, 2001).

Tendo feito essa apropriação da música sertaneja, a cultura goiana é nacionalmente reconhecida. Sendo Goiânia o cenário principal, esse reconhecimento é tido, principalmente, com relação à música sertaneja. Por conseguinte, a cidade é vista hoje como uma Metrópole no que tange à Produção de artistas e veiculação e promoção de músicos sertanejos. Esse fenômeno já acontecia na geração anterior de artistas, representados por Leandro e Leonardo e Zezé di Camargo e Luciano (UNES, 2001).

Não só isso, as mais bem-sucedidas duplas sertanejas do país têm origem em Goiás. Como dito no Capítulo 2, grandes artistas sertanejos se formaram no Estado e se estabeleceram em solo goianiense. Duplas como Veloso e Velosinho (que representam uma geração mais antiga), Bruno e Marrone (enorme sucesso desde o ano 2000), Cristyan & Ralf, Jorge e Mateus, Henrique e Juliano, João Neto e Frederico, entre outras, são exemplos de agentes que atuaram e atuam no campo (SAMPAIO, 2010).

Isso leva à conclusão de que a cidade de Goiânia é parte do campo da música sertaneja. De maneira mais específica e ousada, afirma-se que o campo da música sertaneja no Brasil tem Goiânia como centro geral. Quanto a isso, nota-se a força da cidade no emulsionamento de carreiras e na atração de mão-de-obra para as atividades relativas ao campo. Assim, Goiânia se torna uma grande geradora de empregos e renda para o cenário em questão.

Os enormes eventos que têm sido realizados em todo o Estado, com foco na capital, os quais tem a música sertaneja como principal atração, provam o impacto

causado pela mídia e pelos meios de comunicação. Esses eventos fazem com que os fãs de música sertaneja se sintam mais próximos de seus ídolos, o que faz também com que as rádios na cidade continuem a registrar índices altos de audiência (MORAIS, 2007).

Com relação às rádios goianas, Sampaio chama a atenção para sua atuação:

Torna-se de suma importância apontar que o rádio foi e ainda é um forte divulgador da música em Goiânia, onde até pode ser visto como um grande concorrente da TV. Com base nisso, foram analisadas as estratégias utilizadas pelas quatro rádios FM's, apontadas como as de maior audiência nesta capital: Rádio Terra FM (104,5), que ocupa o 1º lugar em audiência há vinte anos, Serra Dourada FM (99,5), outra líder em audiência – Paz FM (89,5), rádio que se estabeleceu como a mais ouvida do segmento gospel com apenas cinco meses de existência, e Positiva Sertaneja (98,9), considerada outro fenômeno em audiência se comparada a tantas outras emissoras, considerando-se que há pouco tempo se encontra no ar (SAMPAIO, 2010, p.139).

Durante a pesquisa, ao se visitar as emissoras de rádio na cidade de Goiânia, foram constatados fatos interessantes. Em entrevista com radialistas e diretores de programação, ficou claro que a música sertaneja está em primeiro lugar no gosto dos ouvintes da cidade e região metropolitana (faz-se necessário citar que algumas rádios conseguem cobrir territórios maiores do que a região metropolitana).

Portanto, a relação do goianiense com a rádio, meio de comunicação que ainda tem grande importância na região e no Brasil, é mais uma prova de que a música sertaneja compõe seu *habitus*. Além disso, as rádios e suas programações ajudaram a construir esse *habitus*.

Nessa pesquisa de campo, notou-se que a programação é predominantemente sertaneja nas rádios líderes de audiência em Goiânia e isso não é de hoje, esse fato é realidade desde as primeiras emissoras da cidade. As principais rádios de Goiânia são a 99,5 FM, a Terra FM, a Positiva FM e a Sucesso FM, todas elas com programações predominantemente sertanejas. Cabe ressaltar que os entrevistados que atuam no meio do rádio afirmaram que a música sertaneja é há muitos anos a que mais toca na cidade por ser a mais pedida pelo público, o qual vê as suas origens representadas pelas letras das mesmas.

Em relação a isso, é interessante perceber um fenômeno que acontece nos meios de comunicação no país. Nas emissoras de rádio e de televisão, atualmente, são vistas misturas de origens em suas atrações. Nas programações destes meios midiáticos, se pode encontrar repertórios que tem em sua composição canções de

artistas advindos dos grandes centros (São Paulo-Rio de Janeiro) e de outras regiões.

De fato, a música sertaneja, que hoje é produzida em sua grande maioria em Goiânia, figura nos primeiros lugares nas programações. São grandes sucessos. O que mais chama a atenção é que em muitos momentos, a música oriunda do “interior” do Brasil faz mais sucesso do que a oriunda desses grandes centros.

Os relatos referentes ao histórico do rádio em Goiânia reafirmam o simbolismo e a valorização da música sertaneja para os goianienses. Isso comprova, novamente, a estruturação do campo social. Essa é uma das origens do *habitus* desse povo.

Outro fato fundamental é que as atividades rurais, símbolos da construção de Goiás, têm importância inegável na absorção do espaço rural e na construção dos *habitus* sertanejos no imaginário do povo goianiense. Isso vem desde o ciclo do ouro até o tempo atual, com a migração de indivíduos vindo para Goiânia trazendo suas culturas sertanejas. (MORAIS, 2007)

Diante do exposto, mais uma vez se afirma que o gênero sertaneja, imprimido na sua música, é representante da identidade goianiense. Sendo assim, a música sertaneja foi, com o tempo, sendo absorvida pelos agentes inseridos no campo social da cidade e veio a compor o *habitus* dos campos da cidade.

Há também uma relação importante entre a maior festa do Estado de Goiás, a Festa Agropecuária do Estado de Goiás, mais conhecida como Pecuária de Goiânia (imagem 5 – Anexo), que acontece na capital anualmente, com a música sertaneja. Esse evento é repleto de simbolismos com esse gênero musical. Toda a festa gira em torno de uma temática sertaneja, com representações rurais que compõem elementos os quais influenciam o imaginário goiano. O capítulo 2 chama a atenção para esse evento ser democrático, provocando uma “união” das diversas classes sociais em torno de um só sentimento “sertanejo” (BORGES, 2005).

Considerando o histórico da Pecuária de Goiânia e por ser esse evento realizado há muitos anos, nota-se que ele também é um fator estruturante do *habitus* goianiense. Por ser algo esperado ano a ano, é uma vivência que marca o campo da música sertaneja na cidade, moldando jovens e os trazendo para dentro do mundo sertanejo como uma representação cultural de importância fundamental na história goiana.

A festa agropecuária de Goiânia foi fundada no ano de 1945 e permanece como uma das mais tradicionais da cidade. A festa ocorre anualmente no mês de maio e tem duração aproximada de 15 dias. Durante esses dias produtos são oferecidos à população local, nacional e até mesmo internacional. Na feira são expostos e leiloados animais do campo, máquinas agropecuárias são comercializadas, restaurantes da cidade oferecem um cardápio regional, torneios de laço e rodeio são executados, além de shows com artistas de diferentes estilos musicais e os sertanejos, conhecidos no mercado fonográfico nacional como: Zezé de Camargo e Luciano, Leonardo, entre outros. Escolhemos a festa agropecuária de Goiânia para a captura de sons, porque a atividade agropecuária tem grande destaque no estado de Goiás. Além disso, essa festa popular reúne até quarenta mil pessoas por ano (OLIVEIRA, 2019, p.63).

A festa agropecuária de Goiânia é a maior feira do ramo no Estado de Goiás, a qual acontece anualmente e atrai milhares de pessoas. É organizada pela Sociedade Goiana de Pecuária e Agricultura – SGPA, que promove shows dos maiores artistas do momento (DA SILVA, 2010).

Conforme o site da SGPA (2009):

Com a chegada do mês de maio, os amantes de uma festa agropecuária respiram um dos períodos mais esperados do ano, o da Exposição Agropecuária do Estado de Goiás que, em 2019.

Ela será realizada dos dias 17 a 26 de maio, no Parque de Exposições Agropecuárias, no setor Nova Vila, em Goiânia.

O tradicional evento, realizado pela Sociedade Goiana de Pecuária e Agricultura (SGPA), que em 2018 recebeu mais de 400 mil pessoas, espera novamente um grande público em seus 15 hectares de área, localizados no Setor Nova Vila, em Goiânia.

Os animais chegarão a partir do dia 15/05 e serão exibidos por mais de 140 expositores, ocupando cerca de 5 mil m².

No dia 17/05, acontecerá a abertura oficial do Parque de Exposições com a presença de produtores rurais, expositores, autoridades e personalidades do Agronegócio para a grande abertura oficial da Exposição que está completando 74 anos.

Nas tradicionais noites frias de maio, encontradas pelos visitantes no Parque de Exposições, bares, churrascarias e restaurantes estarão à disposição.

Entre leilões de animais, veículos, insumos, material genético, sementes, julgamentos, entre outros, os negócios deverão ultrapassar a cifra de R\$ 200 milhões entre leilões, vendas diretas nos stands, prospecção em comercialização (SGPA, p.1, 2019).

Essa citação do sítio eletrônico da SGPA faz uma breve descrição da festa agropecuária de Goiânia, a maior do Estado de Goiás. Percebe-se que este é um evento de grandes proporções, no qual, com temática sertaneja, se reúnem diversas pessoas que vão até o Setor Nova Vila a fim de usufruir dos entretenimentos que lá são disponibilizados, dos restaurantes que lá montam seus stands e de fazer negócios dos mais diversos tipos.

Ao se considerar que a música do gênero sertanejo tem grande relevância para animar as Exposições Agropecuárias pelo Estado, sendo fator de atração para

o público, que faz verdadeiras aglomerações para assistir aos shows de seus artistas preferidos (na grande maioria sertanejos), busca-se compreender o porquê da aceitação desse estilo musical pelo povo goianiense. Na capital, o sucesso sertanejo é tão grande que empresários abriram bares e boates com temáticas sertanejas, a exemplo da Villa Mix (Imagem 1 – Anexo) e da Santa Fé Hall (Imagem 2 – Anexo) (essas boates, que eram as maiores do segmento na cidade e reconhecidas por todo o meio, as quais recebiam shows de artistas de renome nacional, fecharam as portas durante o período da pandemia da Covid-19¹). Nesses ambientes, a música que toca é a música sertaneja (SAMPAIO, 2010).

A explicação para esse fenômeno é que a música sertaneja mantém viva a inter-relação entre o goianiense e as suas origens sertanejas. Vale ressaltar que muitos indivíduos naturais da capital tem a origem de suas famílias no interior. Esse tipo de música consegue manter e reinventar o relacionamento do agente com o campo agropecuário. É neste sentido que as festas agropecuárias, as exposições, os bares e boates buscam proporcionar uma suspensão da ruralidade em um espaço de urbanização consolidada (BORGES, 2019).

Repleta de simbolismos, a relação da música sertaneja com Goiânia é refletida em vários aspectos e lugares do seu espaço. As festas populares, especificamente, no âmbito da música, têm como objetivo enaltecer o estilo sertanejo, tanto o caipira quanto o sertanejo moderno. Desta forma, cria motivos e busca influenciar os jovens a participar do campo sertanejo. Assim sendo, como Goiás é um Estado repleto de festas populares com essa temática, se percebe a influência desses eventos na formação do *habitus* goiano no geral (DA SILVA, 2010).

É importante notar que o goianiense tem uma forte conexão com o rural. Percebe-se que o ambiente da fazenda ainda é muito presente e desejado pela população local. As elites possuem fazendas e chácaras, nas quais passam seus momentos de lazer, enquanto a classe média tem preferência pelo turismo rural, visível em cidades turísticas como Pirenópolis e a Cidade de Goiás. Os agentes de

¹ A COVID-19 é a doença infecciosa causada pelo novo coronavírus, identificado pela primeira vez em dezembro de 2019, em Wuhan, na China, e tem como principais sintomas febre, cansaço e tosse seca. Em 30 de janeiro de 2020, a OMS declarou que o surto do novo coronavírus constitui uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII), ou seja, o mais alto nível de alerta da Organização, conforme previsto no Regulamento Sanitário Internacional. Essa decisão buscou aprimorar a coordenação, a cooperação e a solidariedade global para interromper a propagação do vírus. Fonte: <https://www.paho.org/pt/covid19>

baixa renda, que vivem em regiões periféricas da cidade, são, em muito, envoltos por elementos de ruralidade, criando pequenos animais em seus quintais, como galinhas e patos. Toda essa ruralidade é hoje um aspecto que se mistura ao urbano da cidade.

Com relação a isto, os pesquisadores Andréa Vettorassi, Lorrany dos Santos Ferreira e Flávio Munhoz Sofiati chamam a atenção para o fato de não considerar a ruralidade de forma individual neste contexto, sendo necessária a sua vinculação com a urbanidade:

...o reconhecimento do rural deve basear-se na concepção de que ele não pode ser definido por oposição, mas em sua relação com as cidades, daí a necessidade de atentar sempre para a manutenção de suas especificidades. A ênfase às particularidades e singularidades que marcam tanto o rural como o urbano é verificada nos estudos de João Rua (2005), que apresentam uma visão mais integradora ancorada em uma abordagem mais territorial, ou seja, fundamentada nas territorialidades em que o urbano e o rural se mesclam. Segundo esse autor, a identidade do rural contemporâneo pode ser apreendida com base na consideração de uma série de “mistos”, já que o rural de hoje não é mais o rural “pleno” de algumas décadas. A incorporação de “urbanidades”, entendidas como a manifestação de elementos urbanos no campo, produz uma interação que dá lugar a territorialidades ímpares, que restam ser definidas e, mais importante, compreendidas (VETTORASSI et. al., 2021, p. 6).

Portanto, é certo afirmar que a estruturação dos *habitus* no campo da música sertaneja em Goiânia é influenciada pela cultura rural e isso se reflete no consumo de shows e eventos. Jovens crescem querendo ir aos shows dos grandes artistas sertanejos que realizam seus mega shows na feira agropecuária. Assistem duplas em violão e voz nos barzinhos quando saem para ter seus momentos de lazer em família. Assistem apresentações de cantores e duplas sertanejas quando vão às boates para se divertir durante a juventude. Desta forma, toda a cadeia de vivências e costumes é o que faz a música sertaneja compor o *habitus* do goianiense.

Embora o espaço urbano de Goiânia encontra-se dominado pelos donos do capital, ele traz marcas de uma herança rural ainda próxima, como as conversas na “porta de rua”, os restaurantes que servem comida no fogão a lenha ou a carroça puxada a cavalo, transportando objetos ou carregando uma família inteira (RAMOS, 2001). Outros aspectos da cultura sertaneja ainda estão presentes nas representações de religiosidade popular, na literatura, na dança e na música, na culinária, e em outros eventos de origem rural. Os moradores valorizam e relacionam o cotidiano da cidade de Goiânia a essas práticas originárias de um modo de vida rural. No entanto, eles procuram contrapor constantemente esses aspectos com elementos que reforçam a concepção de Goiânia como metrópole moderna e inserida no contexto da chamada globalização (DA SILVA, 2010, p.35).

Por conseguinte, entende-se que a urbanização goianiense foi algo buscado e desejado por seus habitantes. Ao mesmo tempo em que valoriza as origens rurais, os moradores da cidade defendem a modernização e orgulham-se da Goiânia moderna.

Ao se observar o contexto cultural em Goiânia, fica explícito que a música sertaneja tem contribuição de extrema relevância para o crescimento da representação da identidade goianiense no Brasil. Ao se desenvolver e se renovar, esse estilo musical vai se adaptando às realidades modernas e buscadas pela indústria cultural (MORAIS, 2007).

O atual cenário contemporâneo da música na cidade possibilita entrever que ela está presente no local de diferentes formas: da formação de mão-de-obra para suprir as necessidades do mercado, que vão desde o trabalho dos músicos e dos compositores, profissionais de rádio, produtores, até o pessoal dos escritórios, onde estão presentes profissionais das mais diferentes áreas, artísticas, publicitárias e administrativas; a ocorrência de diversos tipos de eventos, de todas as proporções imagináveis, desde os pequenos shows em bares localizados em bairros afastados até os mega shows com estruturas dignas dos grandes festivais internacionais; a promoção intensiva das canções dos novos e dos já consagrados artistas sertanejas em emissoras de rádio e de televisão; o consumo doméstico desse gênero musical, que não só em Goiânia, mas em todo o país, é o mais consumido em mídias como o Youtube e as plataformas de streaming, como Spotify e Deezer.

A música sertaneja está presente no campo social, compondo o habitus do goianiense. Mesmo um habitante da cidade que não gosta deste estilo reconhece a sua representatividade para a cultura regional e sua refletividade para as outras regiões (OLIVEIRA, 2019).

Assim, a música sertaneja é fator de expansão cultural goiana. Quanto a isto:

Desde sua fundação Goiânia que é a capital do estado de Goiás sofreu várias alterações e algumas destas estão relacionadas à sua cultura. Pode-se citar que um goiano pode preferir rock ao invés de sertanejo, ou então dar prioridade para uma feijoada do que para uma galinhada com o famoso pequi. A questão cultural vem à tona, pois o determinismo geográfico considera que as diferenças do ambiente físico condicionam a diversidade cultural (RODRIGUES, et. al., 2019, p.5).

Neste sentido, nota-se uma Goiânia diversa e com cultura ampla. Mesmo tendo o sertanejo toda a sua força, é nítida a diversidade cultural local. Além dos

ambientes claramente sertanejos, se encontra espaços com temáticas de rock e demais estilos.

A pesquisa bibliográfica e as entrevistas realizadas trouxeram como resultados várias conclusões interessantes e que confirmam as hipóteses elencadas no início do trabalho.

A música sertaneja passou a compor o *habitus* goianiense por motivos diversos: pela formação e estruturação da cidade, que, sendo nova, absorveu migrantes de diversas origens, principalmente, do interior do estado e estes trouxeram os costumes e *habitus* rurais; a exploração comercial, fruto da tomada de grandes empresários e de grandes empresas fizeram impulsionar os artistas dessa região para o Brasil e esse é um fator que atrai a mão-de-obra para Goiânia; uma grande quantidade de cantores, compositores e artistas, vêm para a capital de Goiás com o sonho de ter êxito em seus trabalhos com a concepção de encontrar na região oportunidades que não teriam em outros lugares e isso faz aumentar e consolidar ainda mais o campo.

Um outro fator interessante observado foi a apropriação de espaços tradicionais de Goiânia para os eventos sertanejos. A cantora Marília Mendonça, uma artista de estrondoso sucesso em todo o país, gravou parte de seu DVD intitulado “Todos os cantos” na praça cívica de Goiânia, localizada no paço municipal, onde fica localizada a sede do governo do Estado. O evento Villa Mix Festival (Imagem 3 – Anexo), festival de música sertaneja, é realizado no estacionamento do estádio Serra Dourada, importante reduto do esporte goiano. Há também a casa de shows Atlanta Music Hall, localizada na BR-153, na entrada da cidade, onde se pode avistar uma guitarra enorme para chamar a atenção do público que vai até lá para assistir aos grandes shows, na maioria sertanejos.

O espaço do Estádio Serra Dourada também comporta diversos shows, entre eles um dos maiores festivais de música sertaneja do Brasil: o Villa Mix Festival, produzido anualmente na cidade entre o final do mês de junho e o início do mês de julho (OLIVEIRA, 2019, p.84).

A utilização desses espaços tradicionais por artistas do alto escalão como Marília Mendonça mostra que a incorporação da música sertaneja no *habitus* do goianiense está tão consolidada que o gênero é capaz de se inserir na realidade urbana. Neste ponto, a institucionalização desta música torna possível o deslocamento de público e de trabalhadores para locais que até então não eram

ocupados pelo gênero para suas atividades, levando até mesmo grande quantidade de servidores públicos para atuar na efetivação dos seus eventos, a exemplo dos policiais que se deslocam para as imediações dos eventos para proporcionar mais segurança para a população consumidora (ANTUNES, 2012).

Portanto, a música sertaneja compõe o *habitus* do goianiense. Ela veio a ocupar esse espaço pela absorção dos costumes na própria construção da cidade de Goiânia e pela institucionalização do gênero como sendo produto do local. Com isso, essa música foi ocupando os espaços da capital de Goiás e estabelecendo-se no campo, fazendo surgir o campo da música sertaneja, onde se mantém como elemento cultural da sociedade em questão.

No próximo tópico, foi feita a análise das entrevistas e das respostas aos questionários. Foram tomadas como base algumas entrevistas por videochamada e, principalmente, as respostas aos questionários com os quesitos que nortearam a pesquisa. Ressalta-se a dificuldade para a realização das entrevistas, fato que se deve à própria restrição de acesso aos agentes dominantes do campo e à pandemia da Covid-19.

3.2. Os agentes da música sertaneja na cidade de Goiânia e suas posições neste campo

Todo campo social é formado de agentes que internalizam o *habitus*. Em Goiânia, há vários campos sociais. Dentre eles, o campo da música sertaneja destaca-se pela representatividade de uma cultura consolidada.

Como elemento que compõe o *habitus* goianiense, o gênero sertanejo é complexo. Sendo assim, o campo da música sertaneja é formado por diversos agentes que ocupam posições diferentes, dominantes e dominadas que vivem em conflitos de classe internos, promovendo disputas entre as posições no campo.

Esses agentes estabelecidos em Goiânia, cantores, compositores, empresários, entre outros, formam uma rede que abastece o mercado brasileiro nacional. Como um campo social dinâmico, cada agente adota estratégias dentro de sua realidade ou para ocupar posições melhores ou para manter a sua dominação perante os demais.

Os agentes ocupam posições diferentes no campo. Cantores podem ocupar posição dominante ou dominada a depender do nível de capitais que possuem. Da mesma forma, compositores e empresários podem ocupar posições diferentes dependendo do seu grau de apropriação de capital financeiro, social ou cultural. Nota-se que, por uma perspectiva de Bourdieu, os agentes consolidados mais antigos do campo seriam os detentores da doxa, sendo os agentes ortodoxos, enquanto os mais novos, tanto em posição dominante como dominada seriam os agentes heterodoxos.

Desta forma, este tópico busca analisar os agentes e suas posições no campo. Com algumas entrevistas com agentes inseridos neste e através de respostas ao formulário base de pesquisa foi possível entender algumas relações nesta sociedade. Há uma hierarquia no campo, onde os dominados buscam estabelecer bons relacionamentos com os dominantes a fim de se inserir como dominantes. É a busca pelo êxito no campo.

Sobre esta relação entre dominantes e dominados dentro de um campo social:

Uma cultura dominante que cria uma “falsa consciência” da cultura dominada para que haja uma “integração fictícia” entre as classes, onde as distinções entre ambas continuem a ser legitimadas. Sendo a própria cultura (símbolo), através da comunicação (instrumento de dominação), o fator que produz união e divisão no mesmo tempo e espaço em determinada sociedade. Uma vez que, a comunicação também é capaz de legitimar a dominação, com sua capacidade de criação de sentido, dentro de uma sociedade através do poder simbólico, que a comunicação exerce. Para Bourdieu (2012) o poder simbólico não estaria nos sistemas simbólicos, como se fosse uma força ilusória, mas que este poder se definiria na própria relação entre dominantes e dominados, ou seja, estaria na “própria estrutura do campo em que se produz e reproduz a crença” (WOITAS et. al., 2016 p.06).

Não obstante, ao adotar estratégias de acordo com a realidade de cada um, os agentes conseguem subir de posição no campo. Da mesma forma, muitos que se estabeleceram em um momento, se tornando dominantes, podem vir a se tornar dominados novamente. A cultura, assim como a moda e a economia, é cíclica, sendo assim, é algo que muda com o tempo. A música sertaneja teve fases e, da mesma forma, carreiras passam por altos e baixos (BOURDIEU, 1987).

Essa busca pelo sucesso é um fator que serve também como combustível para impulsionar os trabalhos dos agentes já consagrados no campo sertanejo. Um exemplo disso são os compositores inseridos no campo, que realizam seu trabalho

tendo suas músicas gravadas pelos grandes artistas, disponibilizando sucessos para que estes continuem a realizar as suas carreiras e recebendo em troca, além de remuneração financeira, reconhecimento em um campo de difícil inserção (DE ALMEIDA, 2018).

A barreira financeira é um grande desafio para os agentes que procuram se inserir no campo da música sertaneja em Goiânia. Essa barreira se faz presente em qualquer campo empresarial. Com ela, o capital financeiro que é necessário para deslanchar e consolidar uma carreira pode ser também o motivo pelo qual muitos desistem ou que o potencial do agente fique limitado. Essa realidade não é exclusiva para as carreiras artísticas neste caso, a própria necessidade de subsistência é um fator da barreira financeira para quem busca se colocar em Goiânia independentemente da posição que se deseja ocupar (BRITTOS, 1999).

As entrevistas foram feitas com 2 entrevistados, um empresário (48 anos e viúvo) e um cantor (22 anos e solteiro) e os questionários foram realizados com uma amostra populacional de 22 agentes, entre eles cantores, compositores, empresários, radialistas e outros. Essa amostra revelou que grande parte dos agentes do campo da música sertaneja não são naturais de Goiânia e chegam à cidade em busca de realizar seus sonhos. Com isso, entende-se que a barreira financeira é sim um elemento de bloqueio neste campo (BRITTOS, 1999).

Assim, o campo econômico tem forte influência no campo da música sertaneja. Quanto a isto, segundo Teles:

Nesse sentido, podemos afirmar que o sertanejo universitário é um ritmo advindo da indústria cultural e do regime de acumulação integral capitalista. Isso se deve ao fato do caráter mercantil de suas músicas e de suas letras repassar valores axiológicos. Cria-se uma cultura consumista que é passada através das letras e do estilo dos cantores e compositores do sertanejo universitário que acaba por propagar e disseminar essa cultura fazendo com que ela se torne dominante (TELES, 2019, p.9).

Não obstante, os agentes, em cada campo em que estão inseridos, também têm algum potencial para transformar os *habitus* do campo. Mesmo os que ocupam posição dominada podem propor novidades dentro de suas possibilidades e influências (BOURDIEU, 1994).

A fim de confirmar essa teoria de Bourdieu, a seguinte citação embasa a colocação anterior no contexto goianiense:

Da mesma forma que as representações dos meios de comunicação de massa, as práticas socioculturais são importantes fontes de formação das

representações sociais da cidade. Em vista disso, “[...] todas as correntes no campo das representações afirmam a importância de se levar em conta as práticas de uma dada população ou conjunto social quando da pesquisa de suas representações”. Nesse contexto, além do estudo das representações de Goiânia na mídia, cabe investigar como diferentes grupos de moradores representam, constroem e reelaboram símbolos e identidades para a cidade diante de uma realidade apropriada e em eterna reconstrução pelos meios de comunicação de massa (DA SILVA, 2010, p.67).

Posto isso, nota-se que os agentes em um campo internalizam e impõem o *habitus*. O relacionamento de indivíduos em uma sociedade, em suas inúmeras instâncias, é um fato social que forma as vidas e o desenvolvimento humano. Portanto, não se deve ser ortodoxo e pensar que em um campo hierarquizado apenas os dominantes impõem suas vontades sob os dominados, já que num grande campo como o campo da música sertaneja em Goiânia existem diversos subcampos, com dinâmicas próprias e particulares entre si, convergindo para o campo principal em questão (FORTUNA, 2001).

Seguindo esta linha de pensamento, o estudioso Green (2006) afirma que é necessário abordar a música em três óticas diferentes: criação, interpretação e recepção. Interessante notar que o autor chama a atenção para o fato de que, apesar de analisar a música por essas três óticas, não se pode negligenciar a dominação dos agentes intermediários no meio. No caso da música sertaneja em Goiânia, os agentes intermediários no campo são os escritórios sertanejos e demais instituições que fazem a ponte entre os agentes deste segmento da indústria cultural, que é representante de uma cultura de massa.

Neste contexto, fazendo-se uma ligação com a teoria de Bourdieu, sendo o campo da música moldado pela dinâmica dos agentes em diferentes posições, entende-se que os grandes empresários e os grandes escritórios, bem como os mandantes das mídias e os detentores do capital financeiro aplicado às produções de música sertaneja ocupam as posições dominantes no campo (MONTEIRO, 2009).

Neste sentido, percebe-se que a teoria de Marx pode explicar essa dinâmica social. Marx defende que a música, bem como a arte no geral, tem uma função econômica que impacta culturalmente a sociedade e afirma que é preciso entender as ligações, as manifestações humanas e os fenômenos econômicos de que está sujeita a música. Por essa razão, os fatos e fenômenos observados no campo da música sertaneja em Goiânia devem ser analisados como uma luta de classes entre

os agentes e como um fenômeno econômico, pois o campo gira em torno do capital financeiro. Quanto a isto:

Na linha do pensamento marxista, a música, como toda a forma de arte, é uma superestrutura ideológica que emerge a partir determinadas condições econômicas, embora se desenvolve com alguma autonomia relativa. Por outro lado, a música, expressão da sociedade, reage sobre a sociedade e contribui para a sua modificação (MONTEIRO, 2009, p.71).

Com isso, nota-se que a música é uma expressão da sociedade. Além de ser algo que se desenvolve de acordo com ritos pré-determinados, ela é também um fator estruturante do meio social.

Porém, o campo da música sertaneja gira em torno também do capital social, do qual os agentes se apropriam ao passo em que estabelecem relações com os demais agentes, construindo potenciais redes de influência e de entrada nas ramificações do campo.

Da mesma forma, Bourdieu afirma que a própria recepção da música e o gosto pela mesma em si são fruto de uma absorção de natureza de classe. Corretamente, ao observar a classificação da música, o autor apresenta que as condutas musicais das classes dominantes, ao serem deixadas de lado pelos mesmos, vão sendo apropriadas pelos dominados.

Essa relação se dá também no campo da música sertaneja em Goiânia, sendo que os dominados passam a adotar as estratégias já adotadas pelos dominantes. Percebe-se que as concepções e estratégias já testadas e com resultados positivos tendem a ser copiadas pelos agentes que ocupam posição de dominados (BOURDIEU, 1994).

Basicamente compreender os gostos é entender as mudanças que se operam no interior do campo artístico, em primeiro lugar do lado da produção, da oferta, é apreender as transformações que se verificam, ao mesmo ritmo, quer ao nível do espaço de produção dos bens musicais, quer ao nível de produção dos gostos daqueles que se interessam pela música, têm interesse na música e são tomados pelo jogo, tomados dentro do jogo (BOURDIEU, 2003, p.168).

Essa relação entre dominantes e dominados é observada no contexto do campo social da música sertaneja, não só pelo relacionamento do público com esta representação cultural, mas também nas relações dos agentes inseridos no campo, com diferentes posições, moldando o campo e sendo moldados pelas mais diversas causas.

Os grandes artistas, como Gustavo Lima, Marília Mendonça, Jorge e Mateus e Henrique e Juliano ocupam posição dominante no campo regidos pela própria sociedade em questão. Esses artistas são exemplos de agentes que conseguiram vir a ocupar posição dominante, adquirindo os capitais que ditam as regras e que são os disputados no campo. Ao ocorrer a absorção de capital e de influência, os artistas de sucesso conseguem passar a influenciar o campo a fim de fazê-lo trabalhar para si.

Porém, observa-se uma hierarquia na própria relação entre os agentes dominantes. Para conseguir ocupar posição de destaque, ou até mesmo manter uma posição de dominante no campo, os artistas precisam conseguir se inserir em um grande escritório. Esses grandes escritórios, como já dissertado no Capítulo 2, são empresas nas quais estão empresários e muitos profissionais de diversas áreas de formação trabalham na produção e promoção das carreiras dos artistas sertanejos. Os maiores escritórios sertanejos do Brasil são a Workshow e a Audiomix, ambos sediados na cidade de Goiânia.

Essa relação também se percebe no relacionamento dos compositores no campo da música sertaneja em Goiânia. A fim de conseguir ter suas músicas gravadas por artistas de renome, o que conseqüentemente traz uma remuneração alta, eles precisam, de alguma forma, construir um relacionamento social com esses artistas e com os seus escritórios. Portanto, o capital social é de suma importância para os agentes que buscam a inserção neste campo.

A posição dos produtores musicais é interessante dentro do campo. Para ter destaque no meio, eles têm que conseguir gravar os grandes artistas. Ao se consolidar como o produtor dos cantores e das duplas de sucesso, esses agentes passam a ter a função de receber dos compositores as novas músicas para fazer a intermediação entre estes e os artistas e escritórios, que são os agentes que irão escolher quais músicas terão a chance de gerar bons rendimentos em direitos autorais. Por conseguinte, são intermediários no campo, mas também impõe *habitus*, ao passo em que podem escolher o que chega dos compositores para os artistas. Isso é uma forma de controle cultural, de escolha de cultura e arte.

Não obstante, Monteiro (2009) chama a atenção também para o papel da produção musical no campo e sua representação nos moldes culturais da sociedade, bem como a influência que os agentes dessa produção exercem perante os demais:

Do ponto de vista musical, a produção musical implica a produção dos consumidores, mais concretamente, a produção do gosto da música, pelo que importa analisar toda a rede de relações de concorrência e de complementaridade, de cumplicidade na concorrência, que unem o conjunto dos agentes implicados, compositores ou intérpretes, produtores de discos, críticos, animadores de rádio, ou melhor, parafraseando Bourdieu, compreender os gostos, fazer a sociologia daquilo que as pessoas têm, das suas propriedades e das suas práticas, conhecendo tanto as condições em que se produzem os produtos oferecidos, como as condições em que se produzem os consumidores (MONTEIRO, 2009, p.38).

Dessa forma, nota-se a importância dos produtores musicais, que ao assumirem essa função de produtor dos gostos, ocupam posição dominante no campo da música. Essa é uma abordagem de Bourdieu, em que se entende que o gosto é também fruto da produção de uma demanda.

A dinâmica de concorrência e de cumplicidade é um elemento que realmente existe no campo da música sertaneja em Goiânia. Os indivíduos concorrem entre si pelas posições no campo social, contudo, há um relacionamento de cumplicidade nítido: cantores consolidados ajudam os em início de carreira.

Este fato é demonstrado pela resposta do Entrevistado A:

Olha, ele vai ter que ter determinação e persistência, porque às vezes forma uma chamada panela. Então ele vai ter que ir quebrando isso aí e ir chegando ali para ele conseguir entrar nesse meio aí e não é fácil, porque o meio nosso, ele é de muita vaidade por algumas pessoas entendeu? E eu acho que não precisa dessa vaidade. O que fez o sertanejo virar o sertanejo forte que é hoje foi justamente, igual o próprio Jorge e Mateus, o próprio Jorge participa com artistas pequenos e estourou aquele artista. Eu posso falar isso do próprio Cristiano Araújo, ninguém conhecia ele. Quando o Jorge veio e gravou "Efeitos" junto com ele naquele DVDzinho pequeno, só participou o Jorge, o Mateus não participou, ali foi o grande boom, foi a abertura de portas do mercado para o Cristiano. Mas o Cristiano quando era da dupla Cristiano e Gabriel também já deu muita oportunidade para o Jorge. O Jorge queria cantar lá em Itumbiara quando ele estava por lá, o Cristiano deixava o Jorge participar. Então um foi ajudando o outro. Isso acontece muito no sertanejo, pode ser num escritório que tenha uma certa competição, não falo nem que é rivalidade, mas os artistas de um escritório que compete com outro gravam com ele. Então assim, o importante é consolidar, fortalecer e criar raízes na música sertaneja, não importa de qual escritório a pessoa seja.

O entrevistado ressalta a cumplicidade existente no campo. Todavia, chama a atenção para as "panelas" e critica a vaidade que alguns agentes demonstram perante os demais, derivada, muitas vezes, das posições ocupadas pelos mesmos no campo. Interessante que o entrevistado, que trabalhou com Cristiano Araújo e hoje é um dos maiores empresários sertanejos do país, traz sua vivência ao afirmar que independente de rivalidades entre um e outro escritório, seus artistas gravam

músicas uns com os outros. O mesmo afirma que essa cumplicidade é um dos fatores que fazem do sertanejo o gênero forte que é.

Esse fato se explica pelo relacionamento interno das empresas inseridas no campo. Na grande maioria das vezes, quando um artista grande está ajudando um novato, este faz parte do mesmo escritório que gerencia a sua carreira ou as empresas que agenciam os dois artistas tem um bom relacionamento de concorrência-cumplicidade.

Não obstante, na determinação do campo e no seu desenvolvimento, elementos quantitativos e qualitativos concorrem para a transformação social, mesmo de campos extremamente consolidados como é o caso do campo em questão (MONTEIRO, 2009).

Na transformação do campo da música sertaneja em Goiânia observa-se um número crescente de novos agentes ingressando no mesmo. Agentes de diferentes origens e níveis de instrução que entram na corrida cujo objetivo é o de apropriar bens e capitais culturais. Esses bens, além do capital cultural, são tanto os musicais, artísticos, bem como o capital econômico e o capital social no campo. A conquista desses traz o “efeito de vinculação estatutária”, que, segundo a teoria bourdiesiana, faz com que os que detêm uma certa posição, advinda de títulos e conquistas no campo, tenham a possibilidade de realizar práticas particulares exclusivas para os dominantes, como a prática de influenciar os demais agentes e de ditar certas regras na sociedade em questão. Ocupar as posições dominante no campo é o principal objetivo dos novos entrantes (BOURDIEU, 2013).

Como visto durante a abordagem metodológica bibliográfica, não é correto afirmar que apenas os dominantes praticam a influência dentro do campo com exclusividade. Não obstante, esse poder social é mais forte vindo dos dominantes, pois estes têm a propriedade dos capitais e, conseqüentemente, podem impor com mais força de influência suas vontades e tendem a ter sua dominação aceita pelos demais agentes, os quais entendem essa dominação e procuram se adequar para obter melhores colocações no campo.

Por esta razão, é importante notar que um estilo musical tem relevâncias sociais diferentes em cada sociedade. Uma sociedade é um estrato social complexo, sendo assim, uma música pode ter importância maior ou menor, dependendo da amplitude de sua reverberação no contexto do campo. Da mesma forma, dentro de

uma sociedade específica, a importância de um fator cultural é diferente para cada grupo determinado (MONTEIRO, 2009).

No caso do campo da música sertaneja em Goiânia, percebe-se que este gênero musical tem grande relevância para os agentes que estão inseridos neste campo. Da mesma maneira, outros estilos musicais têm maior relevância para outras sociedades, como o forró no Nordeste, o vanerão no Rio Grande do Sul, o rock em Brasília.

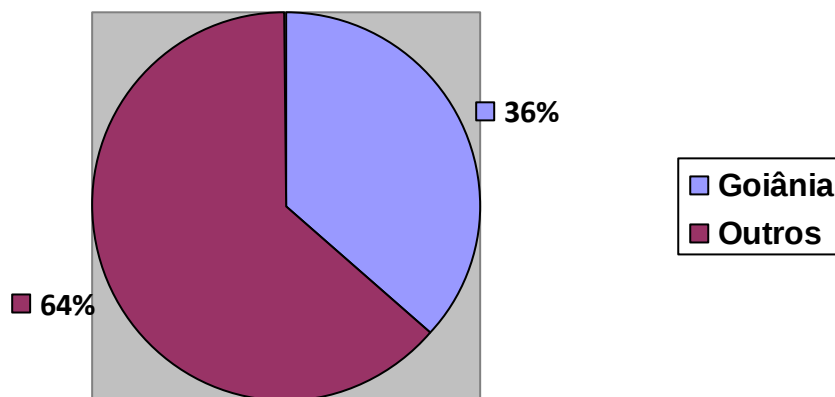
Neste sentido:

Partindo deste pressuposto básico, a relevância social de uma música, numa sociedade complexa, pode ter uma maior ou menor amplitude, consoante pertença a diferentes estratos sociais, ou, pelo contrário, essa música poderá ser específica para um determinado grupo da população, segundo a idade, o sexo, a procedência étnica, o estrato social, entre outras variáveis, razão por que se fala em termos de relevância social ampla ou reduzida, geral ou específica, a exemplo da presença da música árabe em Barcelona, cuja área de pertinência social é muito reduzida e específica, restringindo-se praticamente ao colectivo magrebi imigrado. Diferentemente, já o rock na mesma cidade de Barcelona conta hoje em dia com uma relevância social ampla e generalizada. Assim, o âmbito de significação ou de significado atribuído a uma música, que é determinante na definição do conceito de “relevância social”, conceito também presente no fenómeno musical cabo-verdiano na Área Metropolitana de Lisboa e em especial nos seus bairros periféricos, através, por exemplo, do género do batuque ou do funaná, varia consoante os contextos de inserção e associa-se intimamente às crenças, bem como às atitudes e valores. Por outra parte, a “relevância social” de uma música depende, igualmente, do uso que uma coletividade fizer dela, dito doutro modo, uma música só existe para uma coletividade sobretudo quando esta é usada razão por que os graus de uso e de “relevância social” se encontram em proporção directa (MARTÍ I PÉREZ, 1995, p.6).

Portanto, é notória a representatividade cultural de determinados gêneros musicais em diferentes localidades. Essa representação forma, em cada lugar, os campos sociais com representação musical. De acordo com a teoria de Bourdieu, isso se dá pela construção das sociedades e das imposições culturais dominantes, fazendo os agentes absorverem os *habitus* desses campos.

Em Goiânia, ao se consolidar o campo da música sertaneja, vários agentes podem ser observados na decorrência social deste. Dentre os agentes que participaram da pesquisa, estão incluídos, na amostra populacional de 22 indivíduos, cantores, compositores, produtores, empresários e radialistas. Neste sentido, a pesquisa de campo originou resultados sociológicos interessantes, que podem ser observados a seguir:

Gráfico 1 - Naturalidade dos entrevistados

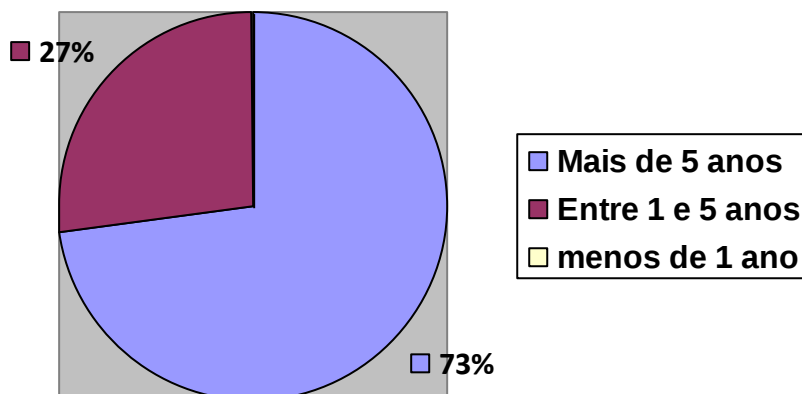


Fonte: elaboração do autor, 2021.

Como citado anteriormente, muitos dos agentes inseridos no campo da música sertaneja em Goiânia são oriundos de outras cidades e estados. A observação das respostas à entrevista e ao formulário comprovam que, de acordo com a amostra populacional, a maioria dos agentes do campo em questão não são naturais de Goiânia. Conclui-se com isto que os indivíduos vêm para a cidade em busca de atuar no meio sertanejo.

Na sequência, foi perguntado para os agentes há quanto tempo trabalhavam no meio sertanejo, independente se em Goiânia ou em outra localidade antes de se inserir na cidade. As respostas possíveis eram: há menos de 1 ano; entre 1 e 5 anos; e há mais de 5 anos. Observou-se que, segundo a amostra, a maioria dos agentes trabalham no campo há mais de 5 anos, sendo que nenhum participante da pesquisa respondeu estar há menos de 1 ano trabalhando no meio.

Gráfico 2 - Há quanto tempo trabalha com música sertaneja



Fonte: elaboração do autor, 2021.

Com esses dados, pode-se observar um fenômeno interessante. A maioria dos agentes inseridos no campo em questão trabalham com este tipo de música há alguns anos. Quanto a isto pode-se inferir que a colocação no meio, bem como o caminho para alcançar êxito no campo exige, em regra, um esforço de longo prazo.

Neste sentido, nota-se novamente a barreira financeira como um desafio de inserção no campo. Por exigir um esforço de longo prazo, os agentes necessitam se manter por muito tempo com baixas remunerações, que é outro ponto citado nas entrevistas. Alguns agentes reclamaram dos baixos cachês praticados na cidade quando em referência aos shows em bares e boates, uma das principais fontes de renda dos cantores e dos músicos na cena noturna da cidade.

Ao fazer essa análise do campo, nota-se um mundo em particular. Os agentes, ao buscarem se inserir, adquirem alguns *habitus* peculiares. Para fazer o “social” e estabelecer relações com os demais agentes do campo, os indivíduos entrantes procuram frequentar certos ambientes específicos da cidade. Alguns bares como o Bahrem, o Alabama, algumas boates como o Villa Mix e o Santa Fé Hall, são exemplos desses ambientes frequentados por pessoas do meio.

É importante definir a amostra a fim de representar de forma correta o mundo em questão. A tabela a seguir é um resumo sobre os entrevistados, qual atividade exerce no meio sertanejo, em qual setor/bairro reside em Goiânia e há quanto tempo trabalha no meio.

Tabela 1 - Agentes que responderam aos questionários

Questionário 1	Cantor e compositor; 27 anos; pardo; casado; residente no Setor Leste Universitário; trabalha há mais de 5 anos no campo da música sertaneja.
Questionário 2	Cantor; residente no Residencial Eldorado; 32 anos; branco; divorciado; trabalha há mais de 5 anos no campo da música sertaneja.
Questionário 3	Cantor, compositor e empresário; 46 anos; branco; casado; residente no Jardim Bela Vista; trabalha há

	mais de 5 anos no campo da música sertaneja.
Questionário 4	Cantora; 29 anos; negra; casada; residente no Residencial Eldorado; trabalha há mais de 5 anos no campo da música sertaneja.
Questionário 5	Compositora; Residente no Setor Sul; 27 anos; parda; solteira; trabalha há mais de 5 anos no campo da música sertaneja.
Questionário 6	Cantor e compositor; 23 anos; branco; solteiro; residente no Setor Bueno; trabalha há mais de 1 e há menos 5 anos no campo da música sertaneja.
Questionário 7	Compositor; residente no Residencial Portal do Sol; 35 anos; branco; casado; trabalha há mais de 5 anos no campo da música sertaneja.
Questionário 8	Produtor musical; 31 anos; branco; casado; residente no Residencial Portal do Sol; trabalha há mais de 5 anos no campo da música sertaneja.
Questionário 9	Compositor; residente no Setor Jardins Valência; 28 anos; branco; solteiro; trabalha há mais de 5 anos no campo da música sertaneja.
Questionário 10	Cantor e compositor; 24 anos; branco; solteiro; não mora mais em Goiânia, morava no Setor Bueno; trabalha há mais de 5 anos no campo da música sertaneja.
Questionário 11	Cantora e compositora; 25 anos; branca; solteira; residente no Setor Bueno; trabalha há mais de 1 e há menos de 5 anos no campo da música sertaneja.
Questionário 12	Compositor; residente no Setor Jardins Munique; 36 anos; pardo; casado; trabalha há mais de 5 anos no campo da música sertaneja.

Questionário 13	Personal trainer (é um agente indireto, atende muitos agentes que trabalham diretamente no campo); 29 anos; negro; casado; residente no Setor Marista; trabalha há mais de 1 e há menos de 5 anos, indiretamente, no campo da música sertaneja.
Questionário 14	Professora de canto (é um agente indireto, atende muitos agentes que trabalham diretamente no campo); 32 anos; branca; casada; residente no Residencial Eldorado; trabalha há mais de 1 e há menos de 5 anos, indiretamente, no campo da música sertaneja.
Questionário 15	Compositor; 32 anos; negro; solteiro; residente no Setor Alphaville; trabalha há mais de 5 anos no campo da música sertaneja.
Questionário 16	Radialista; 53 anos; pardo; casado; residente no Setor Bueno; trabalha há mais de 5 anos no campo da música sertaneja.
Questionário 17	Cantor; 22 anos; branco; solteiro; residente no Setor Jardim Goiás; trabalha há mais de 1 e há menos de 5 anos no campo da música sertaneja.
Questionário 18	Músico; 26 anos; negro; solteiro; residente no Setor Jardim América; trabalha há mais de 5 anos no campo da música sertaneja.
Questionário 19	Empresário; 41 anos; branco; divorciado; residente no Setor Bueno; trabalha há mais de 1 e há menos de 5 anos no campo da música sertaneja.
Questionário 20	Produtor musical e compositor; 44 anos; pardo; casado; residente no Setor Jardim Goiás; trabalha há mais de 5 anos no campo da música sertaneja.
Questionário 21	Cantora e compositora; 30 anos; branca; casada; residente no Residencial Portal do Sol; trabalha há

	mais de 5 anos no campo da música sertaneja.
Questionário 22	Compositor; 25 anos; branco; solteiro; residente no Setor Bueno; trabalha há mais de 5 anos no campo da música sertaneja.
Fonte: elaboração do autor, 2021.	

Os entrevistados encontraram alguns desafios exercer suas atividades profissionais em Goiânia. Os desafios citados foram: compor boas músicas que se encaixam no mercado (no caso dos iniciantes; entrar nas panelinhas; falta de contatos; concorrência grande e baixos valores dos cachês nos bares e boates; falta de recursos financeiros; acompanhar a transformação do mercado; dificuldade em fazer as músicas chegarem aos mandantes do mercado; falta de apoio cultural por parte do setor público; necessidade de grande quantidade de capital financeiro para bancar uma carreira; o mercado sertanejo ser de difícil inserção para os novos entrantes.

Não se pode esquecer também que a pandemia do coronavírus é de fato um fator que abalou fortemente o campo em questão, fazendo com que a renda da grande maioria dos agentes ficasse prejudicada, impactando negativamente todo o contexto social do setor em Goiânia.

A Tabela 2, a seguir, traz as respostas para a pergunta: “Na sua opinião, quais são os fatores que fazem de Goiânia um centro para o mercado da música sertaneja?”. Essa questão foi colocada a fim de analisar o ponto de vista dos agentes inseridos no campo acerca do tema central deste trabalho.

Tabela 2 - Os fatores que fazem de Goiânia um centro para o mercado da música sertaneja

Questionário 1	Acesso às composições e à gravação do ritmo.
Questionário 2	Os grandes empresários estão em Goiânia e os artistas grandes também. Em todo lugar que você vai tem uma dupla cantando e a gente já sai de casa para os bares esperando por isso. É quase como um ritual.

Questionário 3	A cultura goiana que sempre teve a música sertaneja em sua raiz e que não deixou se perder no tempo, mesmo tendo sofrido alterações.
Questionário 4	A presença das grandes empresas do ramo. Essa presença talvez se justifique pela questão cultural que a cidade apresenta.
Questionário 5	Como os cantores estão todos em Gyn, quem quer trabalhar no meio tem que vir para cá.
Questionário 6	Os estúdios, produtores e compositores vem para cá porque os artistas estão aqui.
Questionário 7	A aceitação desse estilo musical e a indústria sertaneja goiana.
Questionário 8	É o polo onde as coisas acontecem. Muita balada e barzinho.
Questionário 9	Os artistas estão sediados na cidade, por isso vim para cá.
Questionário 10	Cantores, duplas e compositores que vivem na cidade.
Questionário 11	A sede do oligopólio da música sertaneja está em Goiânia.
Questionário 12	O país todo reconhece como a cidade do sertanejo.
Questionário 13	O mercado sertanejo gira em torno de Goiânia.
Questionário 14	É algo complexo, vem das origens do estilo musical.
Questionário 15	A grande quantidade de barzinhos e duplas.
Questionário 16	A música sertaneja é a mais tocada nas rádios e a mais pedida pelos ouvintes.
Questionário 17	Os escritórios de artistas sertanejos que ficam na cidade.

Questionário 18	Os grandes empresários estão aqui.
Questionário 19	O público e empresários do ramo.
Questionário 20	As rádios que só tocam sertanejo e os cantores estão sempre fazendo shows em Goiânia.
Questionário 21	O público goiano adora música sertaneja, por isso é a terra do sertanejo.
Questionário 22	Acredito que por conta dos artistas que se destacaram no país serem da cidade.

Fonte: elaboração do autor, 2021.

Nota-se que, pelas respostas aos questionários, a questão gira sempre em torno do mercado estar envolvido na cidade. As rádios tocarem mais sertanejo em suas programações e este ser o gênero preferido do público goianiense, os empresários e escritórios estarem em Goiânia, muitas duplas, cantores e compositores morarem na cidade são as respostas que mais apareceram nesta pesquisa de campo. Estes são pontos em comum entre a opinião dos entrevistados e a análise geral desta dissertação, o que confirma os apontamentos elencados.

De acordo com o entrevistado A:

Eu acho que aqui virou a referência porque o jeito que os goianos cantam, aqui virou uma referência para o Brasil. O fato de os grandes escritórios, igual é o Marquinho da Audiomix, o próprio Wander da Workshow, o Gláucio, antigamente, que era do Nechivile, estavam concentrados aqui. O próprio pessoal do Bruno e Marrone, que mudou, eles foram pra São Paulo, que é a Word, que também são daqui e hoje moram em São Paulo. Isso fez de Goiânia o celeiro da música sertaneja. Outro fator que também contribuiu é porque como as duplas que estão aqui, e várias duplas boas surgiram daqui, acabou que vários compositores do Nordeste que compõem para o sertanejo mudaram aqui pra Goiânia também. Então aqui virou um celeiro onde nascem as músicas junto com as duplas. Faz resenha um na casa do outro, vai ouvindo as músicas e vai gravando. Isso que fez de Goiânia esse centro. Um outro fator que explica porque o sertanejo foi fortalecendo tanto: porque a gente, ao contrário dos outros segmentos, que ficam presos em alguns compositores, o sertanejo dá oportunidade para o cara que não estourou nenhuma música com ninguém, de ouvir essa pessoa. Se você ficar preso a poucos compositores o que vai acontecer: uma hora vai saturar né, o cara não vai ter ideias maravilhosas, composições maravilhosas todo dia. Então, quando você dá a oportunidade para compositores que nunca estouraram ninguém, você para pra ouvir ele, o sucesso pode estar ali. Isso que fez o segmento do sertanejo estourar e isso que fez de Goiânia essa referência para o sertanejo.

O entrevistado A chama a atenção para o fato de os escritórios e empresários estarem sediados em Goiânia, bem como faz referência aos compositores para o fortalecimento do campo sertanejo na cidade. Ele explica o subcampo da composição dentro do campo da música sertaneja em Goiânia, qual o caminho que os compositores devem seguir:

Ó, o caminho, o primeiro caminho: é ele estar em uma editora de música que tenha um renome, que tenha uma força. Normalmente os cantores procuram uma editora porque tem muitas músicas editadas de artistas que ele não conhece. Outro caminho que o compositor pode trilhar é ir nos produtores musicais, que é onde grava os artistas, e começar a mostrar músicas, mas não é fácil isso aí também não tá, porque o próprio cara do estúdio tem uma vida muito corrida e ele vai atender mais as pessoas que ele conhece. Então se você conhecer alguém, um desses caminhos, você acaba chegando no artista.

Explica também qual a melhor maneira para esses compositores conseguirem mostrar suas músicas para os artistas. Ele fala sobre as “guias” (composições gravadas a fim de serem apresentadas aos artistas):

Olha, uma guia mais bem produzida é melhor. Inclusive assim, eu recebo muita música, tanto no whatsapp, como por e-mail. Eu prefiro pelo whatsapp. Tem pessoas que querem mandar uma letra. Letra a gente nem perde tempo, porque você já tem que ter uma noção da melodia da música. Hoje tem alguns estúdios que se especializaram em gravar guias. Cara, a guia chega tão bem produzida que dá para você soltar a música daquele jeito.

Durante a entrevista, o entrevistado A também fala sobre a disputa dos artistas pelas composições, até mesmo dentro de um mesmo escritório:

Ó. O compositor, quando ele manda a música, é difícil ele mandar só para um artista. Então ele vai mandar para todos. Aí quem já assinar o papel ou de quando você pega exclusividade, só você pode gravar e custa um valor um pouco maior. Quando você pega apenas liberação o valor é menor, mas outro artista vai poder gravar aquela música porque você não tem a exclusividade, você tem a liberação para cantar aquela música. Então assim, o artista que pegar primeiro e assinar o papel já foi. Aí vai acontecer do outro querer, pode acontecer de todos do escritório quererem, mas o que já assinou e já pagou garantiu a moda.

O entrevistado B também afirma que os produtores musicais são responsáveis por essa representatividade:

Cara, eu acho que a questão de os escritórios estarem aqui já é um grande fator. Aí segunda questão são os produtores musicais, só que eu acho que o fator principal pra Goiânia ser um grande polo da música sertaneja foi a questão dos artistas sertanejos que mais estouraram começaram mesmo o movimento nacional e internacional né, com Leandro e Leonardo, foi os artistas serem daqui, entendeu? Porque até então a conversa era os caras

saírem daqui para ir pra São Paulo nas gravadoras né. Pelo fato da galera sair daqui, acaba que os escritórios que acabaram sendo apenas dos sertanejos tão aqui, os produtores que revolucionaram o sertanejo estão aqui, a galera veio para cá. Aí acaba que realmente aqui você vê coisas que você não vê em outro lugar.

O último questionamento feito para os entrevistados foi se eles acreditam que a música sertaneja compõe o *habitus* do goianiense (faz parte da sua cultura). Houve unanimidade, todos responderam que sim, que a música sertaneja compõe o *habitus* do goianiense.

A Tabela 3 traz o porquê deste estilo musical compor o *habitus* desta sociedade em questão pela opinião de cada um dos entrevistados:

Tabela 3 - O porquê de a música sertaneja compor o *habitus* do goianiense

Questionário 1	Devido a sociedade gostar muito do gênero.
Questionário 2	Retrata o ambiente goiano, desde os antigos costumes interioranos aos papos mais atuais e populares, como o amor (tema presente na maioria das músicas e na vida das pessoas).
Questionário 3	Eu sou bem sertanejo. Isso veio do meu avô que andava a cavalo e passou isso pra gente. Ele cuidava dos bois e gostava de escutar moda de viola.
Questionário 4	Porque ela está em todas as regiões, simboliza a vida de inúmeras pessoas e a rotina delas, tanto em casa quanto no trabalho e no lazer.
Questionário 5	É a que eu ouço desde criança, por exemplo. Acho que é o costume de quem nasce aqui, crescer ouvindo sertanejo.
Questionário 6	Faz parte da vida das pessoas. Na rádio, o público pede música sertaneja porque ela conta a sua história.
Questionário 7	Está no sangue do povo daqui e em todos os lugares da cidade tem uma dupla tocando.

Questionário 8	Pelo fato do Goiás em si ter uma cultura sertaneja (Vida no campo, plantações...e etc.).
Questionário 9	Porque o Brasil inteiro gosta de sertanejo e aqui foi onde o mercado se estabeleceu.
Questionário 10	Goiás é um estado do interior do Brasil, onde a música preferida é a sertaneja.
Questionário 11	Desde Leandro e Leonardo e Zezé e Luciano é o som mais ouvido na cidade.
Questionário 12	Tem um investimento alto por parte dos empresários na música sertaneja.
Questionário 13	As músicas sertanejas foram as que o povo goiano abraçou.
Questionário 14	Ela está em todo canto da cidade e o povo gosta.
Questionário 15	É a mais ouvida e querida pelas pessoas.
Questionário 16	Porque vem da cultura das pessoas.
Questionário 17	Sertanejo é o ritmo que o povo mais gosta.
Questionário 18	Goiânia é a terra do sertanejo.
Questionário 19	A cultura da cidade é sertaneja.
Questionário 20	As rádios que só tocam sertanejo e os cantores estão sempre fazendo shows em Goiânia (mesma resposta dada na questão anterior).
Questionário 21	Goiânia é o celeiro da música sertaneja porque os goianos amam essa música.
Questionário 22	Todo mundo aqui gosta.

Fonte: elaboração do autor, 2021.

Dentre as explicações para o questionamento, surgiram muitas respostas que convergem entre si. Os agentes, no geral, chamaram atenção para o fato de a

sociedade goiana gostar deste gênero musical. As respostas confirmam as causas levantadas durante esta dissertação, de que a música sertaneja compõe o *habitus* do goianiense e isso se dá graças a toda uma construção social que fez parte do desenvolvimento do campo em questão.

Os entrevistados também compartilham deste pensamento de uma construção social. Segundo o entrevistado A, a criação é um fator fundamental na construção deste *habitus*:

Eu acho que é porque já veio ali dos nossos avós e de pais que gostavam da música caipira e a galera foi crescendo ouvindo isso desde criança. Então aquilo ali ficou no nosso DNA, nós somos muito sertanejos né.

Por conseguinte, a absorção da música sertaneja pelos goianienses é gradativa e tem suas raízes na criação das pessoas. Como aduz o entrevistado A, o costume dos avós e dos pais de ouvir música caipira faz com que os filhos também ouçam, internalizando isso como um elemento que compõe o *habitus* deste agente.

Por fim, ao estabelecer-se como um elemento cultural goiano e com a institucionalização de um campo social reconhecido não só na cidade de Goiânia, mas no país inteiro, a música sertaneja é um fator que representa a sociedade goianiense, fazendo desta, uma exportadora cultural para todo o Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como visto no decorrer dessa investigação, o desenvolvimento e a construção da música sertaneja como estilo consolidado advém das regiões interioranas do país, fato que explica o seu aspecto rural. Tendo suas primeiras gravações acontecido na década de 1920, com o decorrer do tempo essa música sofreu várias transformações que a fizeram o que é hoje, modernizada num contexto urbanizado.

A profissionalização dos artistas sertanejos se explica pela apropriação da indústria cultural. Esta, ao perceber o potencial gigante dos mesmos, foi inserindo a música sertaneja no contexto da cultura de massa, a fim de explorar o campo que representava as pessoas do interior.

A força da música sertaneja em Goiânia é explicada pela formação social da cidade. Os habitantes, em sua maioria oriundos do interior, ao chegar na nova

capital de Goiás trouxeram consigo seus *habitus* do campo e isso foi sendo absorvido e mantido por muitas pessoas em suas vidas urbanas. Os costumes do interior explicam o porquê de a música sertaneja compor o *habitus* do goianiense, sendo que esta traz para os agentes sentimentalismos que os remetem às suas origens. Ademais, como mostrado pelas respostas das entrevistas e questionários, sertanejo é o estilo musical mais ouvido pelos goianienses, a preferida pela maioria da população.

Essa análise demonstra que a cidade de Goiânia é repleta de representações e simbolismos sertanejos. Mesmo o goianiense que não gosta do estilo sabe que a música sertaneja é um elemento cultural goiano que é reconhecido por todo o país. Portanto, o gênero é parte da cultura local. Várias boates e bares, bem como grandes festivais e algumas das maiores feiras agropecuárias do Brasil são realizadas na capital goiana e em todo o Estado.

Tomando-se como base os dados observados durante o trabalho, nota-se que a teoria de Bourdieu sobre o campo e o *habitus*, bem como sobre o capital cultural e o gosto, permitem a análise do campo da música sertaneja em Goiânia.

A análise do campo mostra que os agentes inseridos no mesmo ocupam diferentes posições a depender dos capitais que possuem e também do momento histórico pelo qual o campo está passando. Neste sentido, percebe-se que a música sertaneja é mutável e se desenvolve junto da sociedade, retratando suas mudanças na construção das vivências dos agentes sociais.

Assim, o fundamento do campo da música sertaneja está na apropriação de capitais. A obtenção dos capitais financeiros, sociais e culturais é o que dita as regras deste campo. Portanto, a luta de classes presente no meio se dá pela busca desses capitais. Conforme dito no Capítulo 3, um maior capital financeiro é capaz de levar um agente à uma posição dominante e dar a ele a capacidade de impor vontades perante os demais. Contudo, não é apenas o capital financeiro que influencia os agentes no campo, tendo o capital social e o cultural potencial significativo para dar aos seus possuidores melhores posições nesta sociedade.

Há nuances interessantes que devem ser destacadas. Conforme as entrevistas realizadas, percebeu-se que os compositores, cantores e empresários mais antigos, ou seja, consolidados há mais tempo no campo, são os agentes que atuam objetivando a manutenção da doxa do campo, adotando, em regra, posições conservadoras na administração de suas possibilidades no mercado. Em

contraponto, os novos entrantes, até mesmo os dominantes, adotam, em muito, estratégias heterodoxas a fim de se manterem no campo e galgarem melhores posicionamentos. Essa atitude se dá pela própria construção social que vai revolucionando o campo sertanejo, que passou por várias fases até chegar à atual, a qual é dinâmica e não estática.

As conclusões da análise das entrevistas e das respostas aos questionários contribuem para se concluir que os agentes inseridos no campo da música sertaneja estruturam e são estruturados pelo campo em questão. Ao se inserir no meio sertanejo da cidade de Goiânia, estes precisam frequentar certos espaços, como as boates e bares sertanejos, a fim de socializarem com os demais.

Um fato interessante observado nos questionamentos e nas entrevistas foi a chamada “panelinha” dos compositores. Tanto nas entrevistas como nos questionários esta panelinha (grupo fechado de agentes que se unem para trabalhar juntos) é uma das barreiras para a entrada no meio da composição. Outra barreira citada é a financeira. Para se manter na cidade, que é uma capital, os agentes precisam de recursos para se sustentarem, sendo que no campo, muitas vezes, os baixos cachês e a grande concorrência tornam necessária a busca por outras fontes de renda.

A pergunta norteadora da pesquisa é “como a música sertaneja passou a compor o *habitus* do goianiense”? Segundo as pesquisas e entrevistas, bem como segundo as respostas aos questionários, chega-se à conclusão de que a música sertaneja passou a compor o *habitus* do goianiense devido à construção social regional, pelos costumes advindos do meio rural e pela criação familiar dos agentes.

O campo da música sertaneja em Goiânia é dinâmico e composto por agentes em posições dominantes e dominadas. Cantores, compositores e empresários lutam pela obtenção dos capitais oriundos do campo. Por vivenciar o meio em questão, penso que se trata de uma sociedade singular, como outras dotadas de especificidades, em que as mudanças sociais gerais fundamentadas pela modernidade são refletidas nas relações sociais do campo.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Elza Oliveira de Souza et al. **A música evangélica do movimento pentecostal em Goiânia como fenômeno contemporâneo**. Tese de Doutorado em Letras e Artes. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.
- ALONSO, Gustavo. Bob Dylans do sertão: tropicália, MPB e música sertaneja. **REDD–Revista Espaço de Diálogo e Desconexão**, v. 3, n. 2, 2011.
- ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. Editora José Olympio, 2015.
- ALVES, Emiliano Rivello. Pierre Bourdieu: a distinção de um legado de práticas e valores culturais. **Sociedade e Estado**, v. 23, n. 1, p. 179-184, 2008.
- ALVES, Obede Rodrigues et al. Estudo de impacto de vizinhança: a experiência do festival Caldas Country Show em Caldas Novas, Goiás. **Revista Brasileira de Gestão Urbana**, v. 8, n. 2, p. 211-227, 2016.
- AMPHILO, Maria Isabel. Tonico e Tinoco: Quando a cultura caipira alcançou a mídia. **Uma leitura cultural**1. Rio de Janeiro, 2015.
- ANTUNES, Edvan. **De caipira a universitário: a história do sucesso da música sertaneja**. Matrix Editora, 2012.
- ARAÚJO, Flávia Monteiro; ALVES, Elaine Moreira; DA CRUZ, Monalise Pinto. **Algumas reflexões em torno dos conceitos de campo e de *habitus* na obra de Pierre Bourdieu**. Revista Eletrônica Perspectivas da Ciência e Tecnologia-ISSN: 1984-5693, v. 1, n. 1, p. 31-40, 2008.
- BENEVIDES, Rubens de Freitas. **Cenários modernos e pós-modernos no Brasil: juventude, política e rock and roll**. Tese (Doutorado em Sociologia) – UNB (Universidade Nacional de Brasília), Brasília, 2008.
- BITTENCOURT, Márcia Terezinha Brunatto. Música e políticas culturais em Goiânia: algumas reflexões. **XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)**. Brasília – 2006.
- BONAMINO, Alicia et al. Os efeitos das diferentes formas de capital no desempenho escolar: um estudo à luz de Bourdieu e de Coleman. **Revista Brasileira de Educação**, v. 15, n. 45, p. 487-499, 2010.
- BORGES, Barsanufu Gomides. A sociedade goiana de pecuária (1941-1980). **História Revista**, v. 10, n. 1, p. 7, 2005.
- BORGES, Joyce de Almeida et al. **Saberes sociais e memórias de territórios camponeses em Goiás (pós 1964)**. 2019.

BOSI, A. **Cultura brasileira e culturas brasileiras**. Dialética da colonização, 3, 308-345, 1992.

BOURDIEU, Pierre. A Distinção: crítica social do julgamento. rev. 2. Reimpr. **Porto Alegre, RS: Zouk**, 2015.

BOURDIEU, P. A distinção: crítica social do julgamento. **Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007

BOURDIEU, Pierre; DELSAUT, Yvette. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. Zouk, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **Capital cultural, escuela y espacio social**. Siglo XXI, 1997.

BOURDIEU, P. **Coisas Ditas**. São Paulo: Editora Brasiliense, p.234, 1990.

BOURDIEU, Pierre. In ORTIZ, Renato (org.) **Coleção Grandes Cientistas Sociais**. São Paulo: Ática, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **Esboço de uma teoria da prática**, 2012.

BOURDIEU, P. Le champ li éraire. **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**. Paris, n. 89, p. 3-46, sept, 1992.

BOURDIEU, Pierre. Los tres estados del capital cultural. **Actes Recherche en Sciences sociales**. Paris, 1979.

BOURDIEU, Pierre. Artigo: O campo econômico. **Política & Sociedade**, v. 4, n. 6, p. 15-58, 2005.

BOURDIEU, Pierre et al. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de Sociologia**, Lisboa, Fim de Século. 2013.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BOURDIEU, Pierre. **Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción**. Barcelona: Anagrama, v. 233, 1997.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Oeiras: Celta Editora, 1997, 1997.

BRITO, Diogo de Souza. Patronato e mercado fonográfico: negociações, favores e relações de força no campo de produção musical sertaneja. **Artcultura**, v. 12, n. 20, 2010.

BRITTOS, Valério. A oligopolização do mercado brasileiro de televisão por assinatura. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. 1999.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na Aurora: música sertaneja e Indústria Cultural**. 2a Edição. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

CALDAS, Waldenyr. Revendo a música sertaneja. **Revista USP**, n. 64, p. 58-67, 2005.

CAMILO, Rodrigo Augusto Leão. **Católicos e pentecostais: o discurso religioso em São Félix do Araguaia**. 2017. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadãos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997

CARLOS, Ana Fani Alessandri et al. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: Hucitec, 1996.

CARNEY, George O. Música e lugar. **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro: Eduerj, p. 123-150, 2007.

CARRIJO, Aline Fernandes. Goiânia, Seattle brasileira. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo**, julho 2011.

CATANI, Afrânio Mendes; CATANI, Denice Bárbara; PEREIRA, Gilson R. de M. As apropriações da obra de Pierre Bourdieu no campo educacional brasileiro, através de periódicos da área. **Revista Brasileira de Educação**, n. 17, p. 63-85, 2001.

CATANI, Afrânio Mendes. A sociologia de Pierre Bourdieu (ou como um autor se torna indispensável ao nosso regime de leituras). **Educação & Sociedade**, v. 23, n. 78, p. 57-75, 2002.

CATANI, Afrânio Mendes. Pierre Boudieu: um estudo da noção de campo e de suas apropriações brasileiras nas produções educacionais. In: Acta dos Ateliers. do V Congresso Português de Sociologia. **Sociedade Contemporâneas: reflexividade e ação Ateliers: Educação e Aprendizagem**, 2002.

CAVALCANTI, Lana de Souza. Uma Geografia da cidade – elementos da produção do espaço Urbano. In: CAVALCANTI, Lana de Souza (Org). **Geografia da Cidade**. Goiânia: Alternativa, 2001, p.11-32.

CAVICHIA, Alessandro Henrique Dias. A dupla coração do brasil: a modernização tradicional nas performances de tonico e tinoco. **Revista Científica do Centro Universitário de Jales X Edição**. ISSN: 1980-8925, p. 6, 2019.

CORRÊA, R. L., & Rosendahl, Z.. A Geografia cultural no Brasil. **Revista da ANPEGE**, 2(02), 97-102, 2005.

COSTA, Marcelo Henrique. **Goiânia: mito ou modernidade?** Goiânia: Faculdade de Artes Visuais da UFG, Mestrado em Cultura Visual – Universidade Federal de Goiás, 2007.

COSTA, Márcio Leonardo Monteiro et al. **A mídia na formação da identidade dos artistas sertanejos de São Luís: uma análise cultural**. Tese de Doutorado em Comunicação Social. PUC-RS, 2015.

CHAUL, N. F. A identidade cultural do goiano. **Ciência e cultura**, 63(3), 42-43, 2011.

CHAUL, Nars Fayad. Goiânia: A capital do sertão. In: Dossiê cidades planejadas na hinterlândia. **REVISTA UFG**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, ano XI, nº 6, p. 100-110, Semestral, jun 2009.

CHAVEIRO, Eguimar Felício. **Goiânia, travessias sociais e paisagens cindidas**. Goiânia: UCG, 2007.

CHAVEIRO, Eguimar Felício. **Goiânia, uma metrópole em travessia**. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

CHOAY, Françoise. **Monumento e monumento histórico**. In: **Alegoria do Patrimônio**. P. 11-59. Lisboa: Edições 70, 2014.

CREUZ, Villy. **Compassos territoriais: os circuitos da economia urbana na música em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Recife e Goiânia**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2012.

DARBILLY, Leonardo Vasconcelos Cavalier; KNOPP, Glauco; VIEIRA, Marcelo Milano Falcão. Recursos de poder e estratégias de conversão de capitais: um estudo sobre o campo do mercado fonográfico no Brasil. **Revista ADM**. MADE, v. 13, n. 1, p. 20-37, 2009.

DA SILVA, Clarinda Aparecida; DE ALMEIDA, Maria Geralda. Goiânia, "Cidade Sertaneja", "Capital Country": mídia, representações sociais e identidades. **Revista Habitus-Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia**, v. 8, n. 1, p. 59-84, 2010.

DE ALMEIDA, Claudio Pereira. **Para além dos holofotes: uma análise da gestão de carreira musical**. Editora: Universidade Federal de Minas Gerais. 2018.

DE ALMEIDA CUNHA, Maria Amália. O conceito "capital cultural" em Pierre Bourdieu e a herança etnográfica. **Perspectiva**, v. 25, n. 2, p. 503-524, 2007.

DE AQUINO, Jakson Alves. As teorias da ação social de Coleman e de Bourdieu. **Humanidades e ciências sociais**, v. 2, n. 2, p. 17-29, 2000.

DE BRITTO, Nagilla Martins; BRAGA, Claudomilson Fernandes. A Atuação da Assessoria de Imagem no Segmento da Música Sertaneja. **XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste**, Goiânia, 2016.

DE FARIAS, Tássio Ricelly Pinto; COSTA, Jean Henrique. Ensaio sobre o 'gosto' em Theodor W. Adorno e Pierre Bourdieu. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, v. 37, n. 1, p. 93-101, 2015.

DE GODOI, Stela Cristina. Formulação teórica e pesquisa empírica nas ciências sociais: sobre os conceitos de *habitus* e reflexividade. **Cadernos de Campo: Revista de Ciências Sociais**, v. 14, 2011.

DEMO, Pedro. A sociologia crítica e a educação—contribuições das ciências sociais para a educação. **Em Aberto**, v. 9, n. 46, 2008.

DE LIMA, V. B. A urbanização goiana: os fatores de origem e crescimento da cidade. **Encontro de Geógrafos da América Latina**. São Paulo: USP, 2005.

DE OLIVEIRA, N. A. B., & Fagundes, E. D. **MÚSICA SERTANEJA: A Relação entre a Urbanização e a Diversidade Musical**. Temática e Rítmica, 2008

DE ULHÔA, Martha Tupinambá. MÚSICA SERTANEJA E GLOBALIZAÇÃO. In: **Musica popular en América Latina: actas del II Congreso Latinoamericano IASPM, International Association for the Study of Popular Music**. Santiago: Fondart. p. 47, 1999

DI GIORGI, Cristiano Amaral Garboggini et al. Uma proposta de aperfeiçoamento do PNLD como política pública: o livro didático como capital cultural do aluno/família. **Ensaio: avaliação e políticas públicas em educação**, v. 22, n. 85, p. 1027-1056, 2014.

DOS SANTOS, Daniela Oliveira. “A música sertaneja é a que eu mais gosto!”: um estudo sobre a construção do gosto a partir das relações entre jovens estudantes de itumbiara-go e o sertanejo universitário. **Revista Fragmentos de Cultura-Revista Interdisciplinar de Ciências Humanas**, v. 28, n. 4, p. 521-527, 2018.

FERREIRA, Claudino. Intermediários culturais e cidade. **Plural de cidade: novos léxicos urbanos**, p. 319-336, 2009.

FERREIRA, Elton Bruno. Sonoridades caipiras na cidade: a produção de Cornélio Pires (1929-1930). **E-manuscrito**, 2017.

FERRETE, João Luís. **Capitão Furtado, viola caipira ou sertaneja?**. FUNARTE/Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1985.

FORTUNA, Carlos; SILVA, Augusto Santos. A cidade do lado da cultura: espacialidades sociais e modalidades de intermediação cultural. **Globalização: fatalidade ou utopia?**, p. 409-461, 2001.

FORTUNA, C.; PEIXOTO, P. A recriação e reprodução de representações no processo de transformação das paisagens urbanas de algumas cidades portuguesas. **Projeto e circunstância: culturas urbanas em Portugal**. Lisboa-Portugal: Afrontamentos, 2002.

FRANÇA, Vera Regina Veiga; VIEIRA, Vanrochris. Sertanejo universitário: expressão e valores de jovens urbanos no Brasil contemporâneo. **Contemporânea**, v. 13, n. 1, p. 106-122, 2015.

FREIRE, Isa Maria. Informação; consciência possível; campo. Um exercício com construtos teóricos. **Ciência da informação**, v. 24, n. 1, 1995.

FURLANETTO, Egidio Luiz. Instituições e desenvolvimento econômico: a importância do capital social. **Revista de Sociologia e Política**, v. 16, p. 55-67, 2008.

GARCIA, Maria Manuela Alves. O campo das produções simbólicas e o campo científico em Bourdieu. **Cadernos de pesquisa**, n. 97, p. 64-72, 1996.

GREEN, Anne-Marie. De la Musique en Sociologie. Paris, **L'Harmattan, Musiques et Champ Social**. 2006.

GUTEMBERG, Jaqueline Souza. Música sertaneja, tradição e desenvolvimentismo. **Anais do IX Encontro Interno & XII Seminário de Iniciação Científica da UFU**, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. 5ª edição. RJ. DP&A, 2001.

HENNION, Antoine. Pragmática do gosto. **Desigualdade & Diversidade—Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**, v. 8, p. 253-277, 2011.

HENNION, Antoine. **Réflexivités. L'activité de l'amateur, Réseaux**, v. 27, n. 153, p. 57-78, 2009.

JAMESON, Fredric. Reificação e utopia na cultura de massa. **Crítica marxista**, v. 1, n. 1, p. 1-25, 1994.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 11, n. 16/17, p. 50-73, abr./nov. 2000.

LAHIRE, Bernard. Reprodução ou prolongamentos críticos? **Educação & Sociedade**, v. 23, n. 78, p. 37-55, 2002.

MACHADO, Maria Clara Tomaz; GUTEMBERG, Jaqueline Souza. Cheiro de Relva: música sertaneja, desenvolvimentismo e tradição. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, v. 1, n. 41, 2010.

MARQUES, Jaqueline Soares. **Socialização músico-profissional nas experiências de profissionalização de duplas sertanejas: Um estudo de caso com cantores d a região do Triângulo Mineiro/Minas Gerais**. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

MARTÍ I PÉREZ, Josep. La idea de 'relevância social' aplicada al estudio del fenómeno musical. **Revista Transcultural de Música**, n.º 1. 1995.

MCCRACKEN, Grant. Cultura e consumo: uma explicação teórica da estrutura e do movimento do significado cultural dos bens de consumo. **Revista de Administração de Empresas**, v. 47, n. 1, p. 99-115, 2007.

MENDES, Ademir Aparecido Pinhelli. **Atitude filosófica do jovem no cotidiano escolar do ensino médio: um estudo sobre as possibilidades da recepção do conteúdo de filosofia política**. Curitiba: UFPR, 2014.

MENDES, Fernanda Fonseca Barbosa. **Música Sertaneja De Raiz: A força por trás de uma tradição**. Curso de Comunicação Social/Jornalismo da UFV. Viçosa-MG, 2009.

MIRANDA, Luciano. **Pierre Bourdieu e o campo da comunicação: por uma teoria da comunicação praxiológica**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

MONTAGNER, Miguel Ângelo; MONTAGNER, Maria Inez. **A teoria geral dos campos de Pierre Bourdieu: uma leitura**. Revista Tempus - Actas de Saúde Coletiva (ISSN 1982-8829), vol. 5, número 2, 2011.

MONTEIRO, César. Campo Musical Cabo-verdiano da Area Metropolitana de Lisboa Protagonistas, **Identidades e Musica Imigrante**. 2009.

MORAIS, Luciano César. Ampliando o universo da música. **O Jornal de Goiás**, Goiânia, p.14, 08 a 14 de jul. 2007

NEGRETE, Iara. **Abrindo Vozes no Canto – Harmonização Vocal!** Disponível em: < <http://www.aulacanto.com/harmonizacao-vocal/>> Acesso em 11/06/2020, 2015.

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

NETO, Helena Brum; BEZZI, Meri Lourdes. A materialização da cultura no espaço: os códigos culturais e os processos de identificação. **Geografia**, v. 33, n. 2, p. 253-267, 2008.

NOGUEIRA, Maria Alice; NOGUEIRA, Cláudio Martins. **Bourdieu & a educação**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

NUNES, João Sedas. **Capital cultural: uma noção em final de carreira?**. Lisboa: Celta, 1999.

OLINTO, Gilda. **Capital cultural, classe e gênero em Bourdieu**. Cad Prog Pós-Grado CiInf., v.1, n.2, p.24-36, 1995.

OLIVEIRA, Allan de Paula et al. **Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2012.

OLIVEIRA, Gabriela Cristina de. O capital cultural na educação: uma análise sobre o desempenho escolar. **Cadernos de Educação: Ensino e Sociedade**. Vol. 4, 230-248, 2017.

OLIVEIRA, Thais Rodrigues. **Performances sonoras: uma escuta do cotidiano goianiense**. 2019. 291 f. Tese (Doutorado em Performances Culturais) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

ORTEGA, Guilherme Castro. **A viola amplificada de Leo Canhoto e Robertinho: a trilha sonora do Brasil em transição**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências de Marília, 2012.

ORTIZ, Renato. Estudos culturais. **Tempo social**, v. 16, n. 1, p. 119-127, 2004.

PEREIRA, Diogo Tomaz. O uso do termo e do dialeto caipira nos jornais do século XIX (1838-1884). **Ars Historica**, n. 7, p. 169-179, 2014.

PEREIRA, Elaine Aparecida Teixeira. O conceito de campo de Pierre Bourdieu: possibilidade de análise para pesquisas em história da educação brasileira. **Revista Linhas**, v. 16, n. 32, p. 337-356, 2015.

PETERS, Gabriel. *Habitus*, reflexividade e neo-objetivismo na teoria da prática de Pierre Bourdieu. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 28, n. 83, p. 47-71, 2013.

PIMENTEL, Sidney Valadares. **O chão é o limite: a festa do peão de boiadeiro e a domesticação do sertão**. Goiânia: Editora da UFG, 1997.

PIUNTI, André. **Saudade da minha terra**. 2011. Disponível em <<https://universosertanejo.blogosfera.uol.com.br/2011/03/27/saudade-da-minha-terra/>> Acessado em 21/05/2020.

POCOCK, D. C. D. Place and the novelist. **Transactions of the Institute of British Geographers N.S.**, v. 6, p. 337-347, 1981.

PONTE, Lucivânia Filomeno; MATTOSO, Cecília Queirós. Capital cultural e o consumo de produtos culturais: as estratégias de consumo de status entre mulheres da nova classe média. **Revista Brasileira de Marketing**, v. 13, n. 6, p. 18-33, 2014.

PULICI, Carolina. Sociologia do gosto: notas sobre um confronto bibliográfico. **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, n. 67, p. 95-109, 2009.

RAMOS, Hugo de C. **O interior goyano. A Informação Goyana**. Goiânia: AGEPEL, dez. 2001. (CD com todas as edições da revista em seu formato original. Publicada no Rio de Janeiro por Henrique Silva e Americano do Brasil, no período de 1917-1935). Rio de Janeiro: Vol. II, nº 3, out. 1918, p. 240.

RAUD, Cécile. Bourdieu e a nova sociologia econômica. **Tempo Social**, v. 19, n. 2, p. 203-232, 2007.

REQUENA, Brian Henrique de Assis Fuentes. **A universidade do sertão: o novo retrato cultural da música sertaneja**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

RODRIGUES, Eliane Márcia; DE ALMEIDA BORGES, Joyce. **Um Olhar Sobre A Cultura Sertaneja Em Minaçu-Goiás** (2014).

RODRIGUES, Elisângela de Castro Reynaldo. Músicas sertanejas: um diálogo entre raízes e ideologias. **Signo**, v. 33, n. 54, p. 141-192, 2008.

RODRIGUES, Guilherme; JORDÃO, Synval; SANTIAGO, Victor. A identidade do “ser goiano”. **Anuário Acadêmico-científico da UniAraguaia**, [S.l.], p. 16 - 20, fev. 2019. ISSN 2238-6378. Disponível em: <<http://www.fara.edu.br/sipe/index.php/anuario/article/view/805/683>>. Acesso em: 29 Mai. 2021.

SAMPAIO, Edna Rosane de Souza. **A música sertaneja como uma das vertentes da identidade goiana**. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

SANTOS DE MATOS, Maria Izilda; FERREIRA, Elton Bruno. Entre causos e canções: Cornélio Pires ea cultura caipira (São Paulo, 1920-1950). **Historia Crítica**, n. 57, p. 37-54, 2015.

SANTOS, Jean Carlos Vieira. Sujeitos, música e carnaval sertanejo no interior de Goiás (Brasil): manifestações artística, lúdica e reveladora de particularidades. **Desenvolvimento e Sociedade**, v. 3, n. 5, p. 35-46, 2018.

SENA, Melly Fatima Goes; GOMES, Nataniel dos Santos. **Análise estilística do sertanejo universitário**. Rio de Janeiro: Círculo fluminense de estudos filológicos e linguísticos, 2013.

SETTON, M. D. G. J. (2006). A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**, pág. 60-154, número 20, 2006.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. Um novo capital cultural: pré-disposições e disposições à cultura informal nos segmentos com baixa escolaridade. **Educação & Sociedade**, v. 26, n. 90, p. 77-105, 2005.

SETTON, M. G. J. Uma introdução a Pierre Bourdieu. **Revista Cult**, ano 11, v. 128, p. 47-50, 2008.

SGPA. **Pecuária de Goiânia 2019**. Disponível em <http://sgpa.com.br/pecuaria2019/pecuaria/>, acesso em 29/06/2021. 2019.

SILVA, Áurio Lúcio Leocadio da. **Consumo de produtos culturais em São Paulo: análise dos fatores antecedentes e proposta de modelo**. Tese (Doutorado em Administração) - Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SILVA, Reijane Pinheiro da. **Aqui o sistema é bruto: o movimento country e a identidade goiana**. Goiânia: Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da UFG, Mestrado em Sociologia – Universidade Federal de Goiás, 2001.

SOUZA, Edinilsa Ramos de; LIMA, Maria Luiza Carvalho de. Panorama da violência urbana no Brasil e suas capitais. **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 11, p. 1211-1222, 2006.

SUESS, Rodrigo Capelle; ALMEIDA, Suelen Alonso. O “lugar” de Goiás nas letras de músicas sertanejas: uma abordagem geográfica. *Caminhos de Geografia*, v. 16, n. 54, 2015.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. **Revista de Administração Pública**, v. 40, n. 1, p. 27-53, 2006.

TONELLI, Dany Flávio; BRITO, Mozar José de; ZAMBALDE, André Luiz. Empreendedorismo na ótica da teoria ator-rede: explorando alternativa às perspectivas subjetivista e objetivista. **Cadernos EBAPE. BR**, v. 9, n. SPE1, p. 586-603, 2011.

TRIGO, Maria Helena Bueno. *Habitus*, campo, estratégia: uma leitura de Bourdieu. **Cadernos Ceru**, v. 9, p. 45-55, 1998.

UNES, Wolney. **Identidade art déco de Goiânia**. São Paulo: Ateliê Editorial; Goiânia: Ed. Da UFG, 2001.

UNES, Wolney. **Memórias: boiadeiros do cerrado**. Goiânia: ICBC, 2010.

VALENTE, Marcela Iochem. Tradução: mais que um processo entre línguas, uma ponte para transmissão de capital cultural. **Raído**, v. 4, n. 7, p. 323-332, 2010.

VALLE, Ione Ribeiro. A obra do sociólogo Pierre Bourdieu: uma irradiação incontestável. **Educação e Pesquisa**, v. 33, n. 1, p. 117-134, 2007.

VASCONCELOS, Maria Drosila. Pierre Bourdieu: a herança sociológica. **Educação & Sociedade**, v. 23, n. 78, p. 77-87, 2002.

VETTORASSI, Andréa; FERREIRA, Lorrany dos Santos; SOFIATI, Flávio Munhoz. Juventudes entre o rural e o urbano: o caso dos agroboys e agogirls de Bela Vista de Goiás. **Revista brasileira de estudos urbanos e regionais**, v. 23, 2021.

VILELA, Ivan. Caipira: cultura, resistência e enraizamento. **Estudos Avançados**, v. 31, n. 90, p. 267-282, 2017.

WACQUANT, Loïc. Lendo o “capital” de Bourdieu. **Educação & Linguagem**, v. 10, n. 16, p. 37-62, 2007.

WACQUANT, Loïc. Notas para esclarecer a noção de *habitus*. **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 6, n. 16, p. 6-17, 2007.

WOITAS, Natália Martinêz Ambrogi; DE LIMA PIRES, Lilian. A internacionalização como poder simbólico de dominação: uma leitura neocolonialista. In: **Anais do Congresso Brasileiro de Estudos Organizacionais**. 2016.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **Eccos revista científica**, v. 3, n. 1, p. 105-122, 2001.

ZAN, José Roberto. (Des) Territorialização e Novos Hibridismos na Música Sertaneja. **Sonora**, v. 1, n. 2, 2016.

ZAN, José Roberto. Tradição e assimilação na música sertaneja. In: **XI Congresso Internacional de Brazilian Studies Association (BRASA)**, Lousiana. 2008.

ANEXOS

IMAGEM 1 – BOATE VILLA MIX



Fonte: <https://pt.foursquare.com/v/villa-mix/4f087c5be4b0d6422ae4ba1c>

IMAGEM 2 – BOATE SANTA FÉ HALL

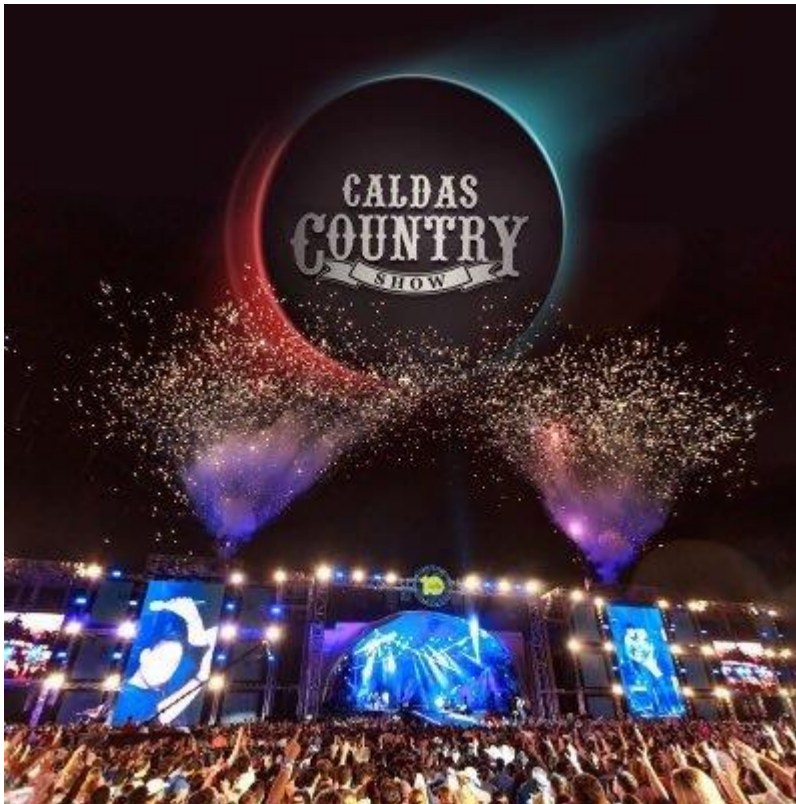


Fonte: <https://pt.foursquare.com/v/santaf%C3%A9-hall/5303752a498e3a4669bd80a6>

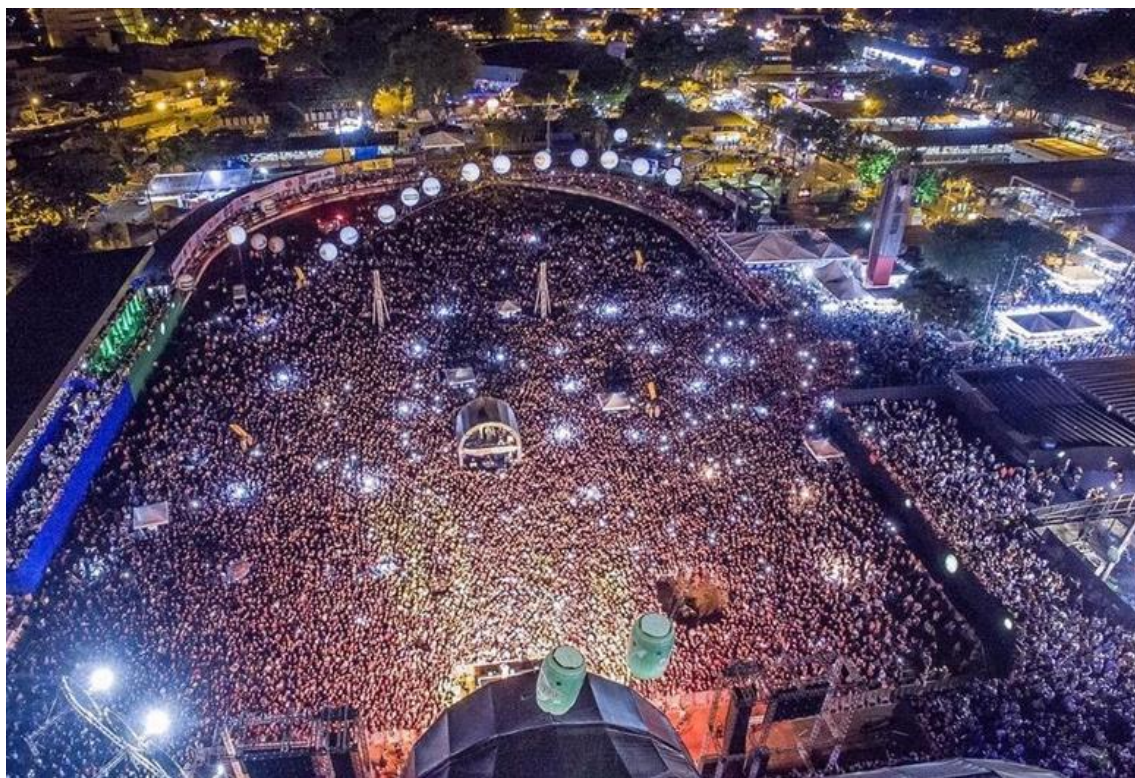
IMAGEM 3 – VILLA MIX FESTIVAL

Fonte: <https://www.aredacao.com.br/cultura/66313/villa-mix-goiania-2016-divulga-data-de-realizacao-do-festival>

IMAGEM 4 – CALDAS COUNTRY FESTIVAL



Fonte: <https://twitter.com/caldascountry>

IMAGEM 5 – PECUÁRIA DE GOIÂNIA

Fonte: <http://sgpa.com.br/pecuaria2019/pecuaria/>