

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

ANA MARIA FERREIRA TAVARES SENA

**O SIGNIFICADO DO SERTANEJO UNIVERSITÁRIO:
MÚSICA SERTANEJA, CAPITALISMO E VALORES**

Goiânia
2019



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

ANA MARIA FERREIRA TAVARES SENA

3. Título do trabalho

O Significado do Sertanejo Universitário: música sertaneja, capitalismo e valores.

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(à) autor(a) e ao(à) 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 **ANA MARIA FERREIRA TAVARES SENA, Discente**, em 25/01/2021, às 10:03, 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 **Nildo Silva Viana, Professor do Magistério Superior**, em 25/01/2021, às 10:32, 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 **1823156** e o código CRC **08BAEF9E**.

ANA MARIA FERREIRA TAVARES SENA

**O SIGNIFICADO DO SERTANEJO UNIVERSITÁRIO:
MÚSICA SERTANEJA, CAPITALISMO E VALORES**

Dissertação apresentada como pré-requisito à obtenção do título de Mestre em Sociologia junto ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Goiás.

Linha de Pesquisa: Cultura, representações e práticas simbólicas.

Orientador: Prof. Dr. Nildo Silva Viana

Goiânia
2019

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

FERREIRA TAVARES SENA, ANA MARIA
O SIGNIFICADO DO SERTANEJO UNIVERSITÁRIO: MÚSICA
SERTANEJA, CAPITALISMO E VALORES [manuscrito] / ANA
MARIA FERREIRA TAVARES SENA. - 2019.
CVII, 107 f.

Orientador: Prof. Dr. NILDO SILVA VIANA.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em
Sociologia, Goiânia, 2019.

1. sertanejo universitário. 2. música sertaneja. 3. capital
comunicacional. 4. regime de acumulação integral. 5. valores. I. SILVA
VIANA, NILDO, orient. II. Título.

CDU 316



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 21 da sessão de Defesa de Dissertação de ANA MARIA FERREIRA TAVARES SENA, que confere o título de Mestra em Sociologia, na área de concentração em Sociedade, Política e Cultura.

Aos quatorze de novembro do ano de dois mil e dezenove, a partir das quatorze horas, na Sala de Defesa AS01 - Prédio de Humanidades II da Faculdade de Ciências Sociais, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada "O SIGNIFICADO DO SERTANEJO UNIVERSITÁRIO: MÚSICA SERTANEJA, CAPITALISMO E VALORES". Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor NILDO SILVA VIANA (FCS/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor EDMILSON FERREIRA MARQUES (UEG), membro titular externo e Professor Doutor ERISVALDO PEREIRA DE SOUZA (UEG), membro titular externo. 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 NILDO SILVA VIANA, 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



Documento assinado eletronicamente por **Nildo Silva Viana, Professor do Magistério Superior**, em 16/11/2019, às 08:26, 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 **Edmilson Ferreira Marques, Usuário Externo**, em 19/11/2019, às 09:08, 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 **Erisvaldo Pereira de Souza, Usuário Externo**, em 19/11/2019, às 17:25, 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 **1005122** e o código CRC **834284EE**.

Referência: Processo nº 23070.038802/2019-82

SEI nº 1005122

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Aldenice e Mauri, por toda dedicação e amor dados a mim em toda a vida, além de serem as pessoas que mais me influenciaram a pensar criticamente, de igual modo, à minha irmã querida, Ana Paula, em especial por ser quem mais me entende, me escuta e me aconselha.

Ao meu melhor amigo, namorado e marido, Márcio Vinícius, por se interessar em mim, me apoiar e ter me dado tamanho apoio nesses anos difíceis como foram os últimos, me tratando com carinho e sempre tendo um bom humor pra me fazer sorrir, mesmo em circunstâncias não favoráveis. Obrigada por toda motivação, tanto na construção deste trabalho como na vida.

Sou grata ao meu orientador Prof. Dr. Nildo Viana por ter sido tão compreensivo comigo nesta jornada, na qual em frente a muitos desafios e situações que vivenciei ao longo do desenvolvimento do mestrado, me ajudou a não desistir, por várias vezes. Meus sinceros agradecimentos por ter acrescentado tanto na construção deste trabalho, me ensinando e colaborando em minha formação.

Por terem contribuído para o avanço das minhas reflexões nesta dissertação, agradeço a minha banca de qualificação, os professores Dr. Erisvaldo Pereira de Souza e Dr. Edmilson Marques.

Gratidão a CAPES, uma vez que, esta dissertação fora realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

Nesta pesquisa analisamos o sertanejo universitário, como fenômeno musical, a partir de uma perspectiva crítica em que se buscou analisar sua relação com os valores e com a sociedade capitalista. A música sertaneja é um gênero musical brasileiro que surgiu no interior paulista. Ela surge no momento em que se inicia o processo de adaptação das músicas caipiras para atender as exigências do capital fonográfico. Desta forma, a música sertaneja surge com a desvinculação da música caipira típica e rural através do seu processo de mercantilização, burocratização e urbanização. Ela alcança grande sucesso na contemporaneidade a partir de sua inserção nestas condições de produção. Nesse contexto, levantamos o seguinte problema de pesquisa: qual o significado do sertanejo universitário. Para respondermos a este problema, trabalhamos com os conceitos de capital comunicacional e regime de acumulação desenvolvidos a partir da teoria do modo de produção capitalista, visando compreender os caminhos da música sertaneja desde o rompimento com a música caipira até o contexto histórico em que emerge o sertanejo universitário. Desta forma, nos aprofundamos em explicar sobre a sociologia da cultura e da música, capital comunicacional, sobre o modo de vida, valores e a questão do gosto musical na sociedade capitalista. O tratamento teórico da pesquisa materializada nesta dissertação vincula-se ao materialismo histórico-dialético, assim, o referencial teórico principal baseou-se nos seguintes autores: Karl Marx e Nildo Viana, e, no que se refere às especificidades da análise acerca da música sertaneja destacam-se Caldas e Ferrete. A metodologia utilizada consistiu em uma investigação bibliográfica baseada principalmente nos autores mencionados, além de recorrermos a investigação documental por meio de material informativo: letras de músicas, entrevistas, matérias jornalísticas, etc. Considerando esses elementos, chegamos ao resultado de que o sertanejo universitário está intrinsecamente ligado ao capitalismo e a intensificação da mercantilização agravada com o regime de acumulação integral e isso explica o seu conteúdo, permeado por valores dominantes.

Palavras-chave: música, sertanejo universitário, capital comunicacional, regime de acumulação integral, valores.

ABSTRACT

In this research we analyze the rural academic music from a critical perspective in which it sought to analyze its relationship with values and capitalist society. Rural music is a Brazilian genre that emerged in the interior of São Paulo. It comes as the process of adapting hick music begins to meet the demands of phonographic capital. Thus, rural music arises with the decoupling of typical and hick music through its process of mercantilization, bureaucratization and urbanization. It achieves great success in contemporary times from its insertion in these conditions of production. In this context, we raise the following research problem: "what is the meaning of the rural academic music?". To answer this problem, we work with the concepts of communicational capital and accumulation regime developed from the theory of the capitalist mode of production, aiming to understand the paths of rural music from the break with hick music to the historical context in which it emerges "academic rural". Thus, we were pleased to explain about the sociology of culture and music, communicational capital, about the way of life, values and the issue of musical taste in capitalist society. The theoretical treatment of the research materialized in this dissertation is linked to the historical-dialectical materialism, thus, the main theoretical referential was based on the following authors: Karl Marx and Nildo Viana, and, regarding the specificities of the analysis about rural music stand out Caldas and Ferrete. The methodology used consisted of a bibliographic investigation based mainly on the mentioned authors, besides resorting to documentary research through informative material: lyrics, interviews, journalistic articles, etc. Considering these elements, we arrive at the result that the "academic rural" is intrinsically linked to capitalism and the intensification of commodification aggravated by the regime of integral accumulation and this explains its content, permeated by dominant values.

Keywords: rural academic music, rural music, communicational capital, integral accumulation regime, values.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO 01: MÚSICA E SOCIEDADE	10
1.1. Modo de vida e Cultura.....	11
1.2. Música e Capital Comunicacional	22
1.3. Valores culturais e sociedade	26
1.4. A questão do gosto musical	29
CAPÍTULO 02: O PROCESSO HISTÓRICO DA MÚSICA SERTANEJA	33
2.1. Música Caipira	33
2.2. Primeira Fase da Música Sertaneja	37
2.3. Segunda Fase da Música Sertaneja	47
2.4. Terceira Fase da Música Sertaneja	60
CAPÍTULO 03: O SERTANEJO UNIVERSITÁRIO.....	68
3.1. Capitalismo e modo de vida na contemporaneidade brasileira	70
3.1. O público universitário, novo nicho para a música sertaneja.....	78
3.2. Mensagens e Valores do Sertanejo Universitário	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
REFERÊNCIAS	103

INTRODUÇÃO

Ao falarmos sobre sertanejo universitário nos referimos a um gênero musical que tem obtido grande sucesso no Brasil, nas últimas décadas. Trata-se de uma produção e reprodução musical que existe por meio da criação e/ou execução humana, e é vinculada e consumida em uma determinada época, dentro de um contexto sociohistórico. Desta forma, a análise do significado da música sertaneja universitária não se limita em pensar estritamente os aspectos musicais desta, contudo, em se tratando de uma pesquisa sociológica e que parte da perspectiva crítica, busca-se investigar aspectos da vida em sociedade.

Assim, demonstra-se que nesta sociedade atual os mecanismos de arte, sofrem com a intensificação da mercantilização e transformam-se com a ação do capital comunicacional em recurso do capitalismo, reforçando e promovendo os valores dominantes das classes abastadas desta organização social. Neste sentido nos atentamos para o fato de que propor o desenvolvimento de uma análise acerca da sociedade contemporânea, traz a necessidade de considerar que esta carrega uma construção histórica, seres sociais concretos e reais, e compreendendo que há um conflito social como parte fundamental presente na vida real dos indivíduos que integram à sociedade contemporânea.

Para tanto, nossa busca teórica parte de uma análise sintética baseada em Marx, o qual apresentou grande interesse em compreender a totalidade e propor uma solução aos problemas sociais gerados pelo capitalismo e em sua busca diagnosticou que, a sociedade estabelecida nesta organização social está marcada pela luta de classes, em uma relação de domínio e poder, na qual a acumulação de capital e a geração de lucro, provoca diversas contradições. Uma vez que, enquanto gera riquezas materiais a uma classe, ocasiona pobreza, exploração e alienação à outra.

A partir da compreensão da lógica capitalista, vemos como o modo de vida, a cultura, o próprio gosto musical, que muitos indivíduos (no campo das representações cotidianas ilusórias) julgam se tratar de um fator determinante, em que de maneira "livre" e "natural" um indivíduo sente prazer em determinado estilo musical e da mesma forma os valores, sofrem alteração diante das mudanças que

ocorrem em cada regime do capitalismo e como isto interfere no consumo e no sucesso da música sertaneja em cada um de suas fases.

Na pesquisa materializada nesta dissertação, percebemos que houveram três fases distintas em que a música sertaneja passou até chegar ao sertanejo universitário. Tendo pois, emergido a partir das primeiras gravações de músicas caipiras, assim, a primeira fase é marcada pelo empenho de seus idealizadores em promovê-la, fazê-la ganhar espaço nas gravadoras e nas rádios, para isto, desenvolvem inúmeras alterações na estrutura musical, até que ela torna-se incorporada pelo capital fonográfico e capital comunicacional.

Na segunda fase vemos que diante das mudanças socioeconômicas do contexto, o Brasil havia crescido bastante economicamente, deixando o domínio da agricultura e do ruralismo, houve um avanço no meio urbano, com destaque principalmente nos setores da indústria e de serviços, assim, emerge no país, a partir dos anos de 1950, o regime de acumulação conjugado-subordinado (VIANA, 2016), sobre o qual explicamos no capítulo dois deste trabalho. Assim diante de todo esse processo, há interferência direta na produção das músicas sertanejas, provocadas principalmente pela intensificação da mercantilização. Além disso, vemos mudanças nas temáticas cantadas nas músicas sertanejas.

Desta forma, como o objetivo geral desta pesquisa é analisar a música sertaneja e suas especificidades, investigar qual a gênese do fenômeno de mudança da vinculação rural para a urbana, a qual parece ser mais acentuada no sertanejo universitário, e verificar quais as mensagens eram e são apresentadas atualmente. Nos tópicos desenvolvidos no corpo deste trabalho, sobre a música sertaneja em cada uma de suas fases, realizamos uma análise do período sócio-histórico em que se dão e analisamos as letras cantadas.

Para nós o capital comunicacional se interessa em gerar um novo público e um novo modismo, de forma a aglutinar o público antigo e estabelecer um novo público, diante do significativo aumento do número de estudantes universitários que houve no Brasil a partir da década de 90 e mais ainda na década posterior, assim, verificamos no capítulo 3 desta dissertação sobre o surgimento do interesse neste público específico, bem como, sobre a criação do novo nicho de mercado, que aglutinou-se aos outros públicos da música sertaneja anterior.

Além deste aspecto, vemos grande relevância da influência internacional nas produções musicais, especificamente quanto ao sertanejo, em que ocorre

uma anulação de suas raízes e há a inserção de um estilo pop americano. Verifica-se portanto neste trabalho como o estilo sertanejo se transformou e se ramifica desde sua origem até os dias de hoje, com ênfase em quais implicações das alterações sofridas por esse gênero musical se devem ao capital comunicacional e ao processo de acumulação integral. Aponta-se como ocorre essa relação, quais os valores são transmitidos ao público e como as músicas produzidas e reproduzidas dialogam com a realidade social.

Como o próprio título evidencia, e conforme já foi mencionado anteriormente, esta pesquisa identifica qual é o significado do sertanejo universitário, e para isto, selecionamos músicas caipiras, do sertanejo, sertanejo universitário da sua origem até as mais atuais, a fim de compararmos as mudanças no estilo sertanejo até chegar ao universitário. Utilizamos um aparato bibliográfico para traçar as importantes mudanças ocorridas desde o início organização capitalista até os dias atuais, as quais alteraram significativamente o modo de vida do ser humano e sua relação com os objetivos ao seu redor, sua relação social em geral e a cultura, a qual encontra-se inserida no processo mercantil e de acumulação integral.

Considerando como necessária a busca da compreensão de qual é o significado do sertanejo universitário, não para um fim nesse assunto, mas para pensar a partir e conclusivamente em toda a sociedade nos baseamos em obras de Marx, na teoria do capital comunicacional, bem como, da acumulação integral em Viana e em outros pensadores, especificamente quanto a análise das mudanças ocorridas na música sertaneja até os anos de 1998, recorreremos aos estudos de Caldas (1987 e 1979) e Ferrete (1985), além de artigos que discutem o sertanejo.

CAPÍTULO 01

MÚSICA E SOCIEDADE

Consideramos que não há nada criado pelo ser humano que esteja isolado da realidade social. Assim, esta dissertação visa pensar a música sertaneja a partir das lentes da totalidade. Desta forma, tal como Adorno (2011, p.137) afirma em sua obra “Introdução à Sociologia da Música”, a proposta de se desenvolver uma análise sociológica da música significa, na realidade, analisar estruturas sociais. E a partir da compreensão de que a música é produzida e apreciada por seres humanos e que existe apenas em meio a relação humana, é que há a necessidade de investigação do modo de vida do passado e do presente.

Assim, partiremos de uma breve análise quanto ao modo de vida, considerando que Marx apresentou uma preocupação profunda em compreender a totalidade e propor uma solução aos problemas da sociedade e em sua busca diagnosticou que na modernidade, as relações sociais estão estabelecidas sob o domínio capitalista, encontra-se em uma lógica de exploração, geração de lucro e em sua contradição há a geração de misérias, para isso utiliza-se do poder ante as mais diversas esferas sociais.

Para compreendermos melhor quanto às relações sociais e o quanto o modo de produção capitalista influencia a cultura e o modo de viver dos indivíduos na sociedade moderna, teremos no próximo item “Modo de vida e Cultura”, uma análise sintética que nos mostrará como o modo de produção capitalista está relacionado aos hábitos e costumes expressos nas formas sociais burguesas. E em continuidade à esta observação, o segundo tópico “Música e Capital Comunicacional” apresentará a relação entre o capital, mercantilização da arte e como o capital comunicacional atua na divulgação do próprio modo de vida e da cultura das classes elevadas.

Além desta discussão, apresentaremos no terceiro tópico deste capítulo uma breve discussão a respeito da teoria dos “Valores”, de modo, a fundamentar nossa posterior análise de quais os valores a música sertaneja universitária transmite por meio de suas letras, além do “Gosto Musical”, o último tópico deste capítulo, o qual mostra como aquilo que vulgarmente se acredita se tratar de um

aspecto subjetivo, carregado exclusivamente de particularidades individuais, na verdade, pode ser formado, para além das individualidades e apesar de não se tratar de algo determinado, sofre forte influências sociais, daquilo que se sobressai, ou seja, daquilo que é dominante em nossa sociedade.

1.1. Modo de vida e Cultura

A discussão sobre modo de vida e cultura nos remete a necessidade de especificar sobre qual a sociedade e organização social estamos nos referindo, isto porque, obviamente, o capitalismo não foi o único modo de produção e de cultura que existiu desde os primórdios, embora nas representações cotidianas ilusórias da modernidade se façam saber e crer equivocadamente, que este se trata do único modo possível de organização social.

Entretanto, a proposta deste trabalho é de analisar designações da cultura da sociedade estabelecida no capitalismo, desta forma, inicialmente faremos, de modo sintético, uma breve explanação acerca dos estudos e apontamentos realizados e baseados em Karl Marx. Cabendo destacar que, na compreensão marxiana: “O conceito de sociedade engloba o conjunto das relações sociais, ou seja, a totalidade da vida social, incluindo os modos de produção e as formas sociais” (VIANA, 2018, p. 16).

Assim, vemos que a sociedade capitalista, estabeleceu-se do rompimento com o modo feudal de produção, o qual não era conciliável aos interesses burgueses e às mudanças promovidas pela Revolução Industrial, de maneira que, assim como Marx afirma em o “*Manifesto Comunista*”, o capitalismo trouxe inúmeros avanços no que diz respeito à civilização: “com o rápido aprimoramento de todos os meios de produção, com as imensas facilidades dos meios de comunicação, a burguesia arrasta todas as nações, mesmo as mais bárbaras, para a civilização” (MARX; ENGELS, 1984, p. 97).

Porém, ao que diz respeito à natureza humana e ao modo de vida, a produção de bens e riquezas em constante aceleração e intensificação do capitalismo trouxeram uma grande degradação. Isto porque:

A lógica do capital consiste em acumular, acumular mais e sempre mais. O limite do processo de acumulação é o próprio capital; mais precisamente, o limite da acumulação é dado, em última instância, pelas contradições inerentes ao próprio movimento do capital” (OHLWEILER, 1986, p. 15).

Essa lógica da acumulação faz com que o trabalhador sofra profunda e cruel exploração, uma vez que, este é enxergado e tratado como um mero instrumento para a produção de mercadorias. Mercadoria por sua vez, podemos entender como “um bem material produzido pelo trabalho humano que é simultaneamente valor de uso e valor de troca”. Vale acentuar que, mercadoria não se trata de uma exclusividade do capitalismo, contudo, é no capitalismo que se realiza a produção do mais-valor (VIANA, 2016, p.20).

Neste processo, o ser humano se resume a força de trabalho e não é considerado como um ser que possui necessidades e desejos, Marx afirma que: “Como capital, o valor do trabalhador varia de acordo com a procura e a oferta, e a sua existência física, a sua vida, foi e é considerada como uma oferta de mercadorias” (MARX, 1964, p. 173).

Desta forma, há grande inversão nas atribuições dadas ao ser humano e aos objetos criados pelos humanos, uma vez que, quem recebe maior valor são as mercadorias e o ser humano torna-se visto como “coisa”, devendo estar disponível para atender simplesmente as necessidades geradas pelo próprio capitalismo. Marx afirma:

[...] o trabalhador tem a infelicidade de ser um capital vivo e, portanto, com necessidades, que em cada momento em que não trabalha perde os seus juros e, por conseguinte, a existência. Como capital, o valor do trabalhador varia de acordo com a procura e a oferta, e a sua existência física, a sua vida, foi e é considerada como uma oferta de mercadorias, semelhante a qualquer outra mercadoria. O trabalhador produz o capital, o capital produz o trabalhador. Assim, ele produz-se a si mesmo, e o homem enquanto trabalhador, enquanto mercadoria, constitui o produto de todo o processo. O homem não passa de simples trabalhador e, enquanto trabalhador, as suas qualidades humanas existem apenas para o capital, que lhe é estranho (MARX, 1964, p. 173).

Desta forma, vemos que o modo de produção capitalista modifica as relações sociais, isto se deve à relação de domínio e poder, uma vez que, para Marx (1984) a história da humanidade está marcada pela luta de classes, isto é, desde o surgimento da divisão social do trabalho, uma vez que no período pré-

histórico não haviam divisões de classes³. Na obra *A Ideologia Alemã*, com a participação de Engels, Marx apresenta após uma série de contestações aos neohegelianos e o enfrentamento das ideias de Hegel, uma análise da realidade alemã e europeia, bem como, das contradições da propriedade privada. Nesta obra ele afirma que:

As forças produtivas alcançaram com a propriedade privada um desenvolvimento exclusivamente unilateral, tornam-se, em sua maior parte, forças destrutivas, e um grande número delas não pode encontrar a menor utilização sob o seu regime. [...]" (MARX, 1998, p. 71-72).

Percebemos que os indivíduos apesar de serem os produtores das forças produtivas, não eram e não são assim considerados, de modo que há um processo em que as forças produtivas apresentam um caráter independente, como que alheio ao portador da força, uma vez que, aquilo que no trabalho genuíno seria força real se torna, com o papel da propriedade privada o que Marx chama de forças destrutivas:

Chegamos hoje em dia ao ponto em que os indivíduos são obrigados a se apropriar da totalidade das forças produtivas existentes, não somente para chegar a uma manifestação de si, mas antes de tudo para garantir sua existência. Essa apropriação é condicionada, em primeiro lugar, pelo objeto que ele quer se apropriar, neste caso as forças produtivas desenvolvidas até o nível de sua totalidade e existindo unicamente nos limites de trocas universais (MARX, 1998, p. 82).

Estas forças destrutivas, a forma como vimos na assertiva anterior, era como Marx enxergava as forças produtivas na sociedade capitalista, elas se acentuam a cada vez mais com o passar dos tempos, porque é condicionada pela lógica da propriedade privada, que é a lógica do capitalismo, a qual compromete a liberdade até mesmo de escolha dos indivíduos, à medida em que se intensifica. Nossa intenção aqui não é focar nas análises economicistas do pensamento de Marx, julgamos pertinente ampliar a discussão sobre o modo de vida, pois este se

³ Engels em o "Manifesto Comunista", apresenta nota em que afirma: "A pré-história, a organização social anterior à história escrita, era quase desconhecida em 1847. Mais tarde, Haxthausen descobriu a propriedade comum da terra na Rússia. Maurer mostrou ter sido essa base social da qual as tribos teutônicas derivaram historicamente e, pouco a pouco, verificou-se que a comunidade rural era a forma primitiva da sociedade, da Índia à Irlanda. A organização interna dessa sociedade comunista primitiva foi desvendada, em sua forma típica, pela descoberta decisiva de dissolução dessas comunidades primitivas, a sociedade começou a se dividir em classes diferentes e finalmente antagônicas" (MARX; ENGELS, 1988, p. 66).

trata de uma maneira determinada dos indivíduos manifestarem sua vida, a qual reflete o que eles são e é compatível com o modo de produção:

A maneira como os homens produzem seus meios de existência depende, antes de mais nada, da natureza dos meios de existência já encontrados e que eles precisam reproduzir. Não se deve considerar esse modo de produção sob esse único ponto de vista, ou seja, enquanto reprodução da existência física dos indivíduos. Ao contrário, ele representa, já, um modo determinado da atividade desses indivíduos, uma maneira determinada de manifestar sua vida, um modo de vida determinado. A maneira como os indivíduos manifestam sua vida reflete exatamente o que eles são. O que eles são coincide, pois, com sua produção, isto é, tanto com o que eles produzem quanto com a maneira como produzem. O que os indivíduos são depende, portanto, das condições materiais de sua produção (MARX e ENGELS, 2002, p. 11).

Notamos assim que, o capitalismo como modo de organização da sociedade afeta diretamente as relações sociais e traz interferências no modo de vida de cada indivíduo, assim, a questão da destrutividade, posta anteriormente, parte da contradição entre relações de produção e forças produtivas que Marx trabalha no Prefácio à Contribuição da Crítica da Economia Política. Vemos que: “[...] na produção social da sua própria existência, os homens entram em relações determinadas, indispensáveis, independentes de sua vontade [...] (MARX, 1982, p.82). Desta maneira, esta destrutividade está justamente no estabelecimento da não liberdade que o ser humano usufrui.

É com a acentuação e renovação do modo de produção capitalista que o trabalho e o próprio ser humano, acabam por perder suas reais significâncias, uma vez que, o interesse maior torna-se o lucro e este passa a ditar as relações sociais, desta forma, na sociedade capitalista, o trabalho, a cultura e o modo de vida em geral, tornam-se problemáticos, uma vez que têm como fim o suprimento de necessidades artificiais.

Quanto a isto, destacamos que a produção capitalista não envolve apenas um aspecto da vida social, mas engloba todo o modo de vida, o qual, segundo Viana, “constitui a cotidianidade dos indivíduos e, por conseguinte, fonte de suas representações” (2008, p. 105). E assim, compreende-se que por se tratar de um fator totalizante, a cultura é incorporada por esta mesma lógica e torna-se produto.

O modo de vida está intimamente ligado a cultura, sobre a qual veremos melhor mais adiante, entretanto, apontamos aqui que, para Lukács, esta se trata de um conjunto de atividades:

O conceito de cultura (em oposição à civilização) compreende o conjunto das atividades e dos produtos dotados de valor que são supérfluos em relação ao sustento imediato. Por exemplo, a beleza interna de uma casa pertence ao conceito de cultura; não sua solidez, nem sua calefação, etc. Se então nos perguntarmos: em que consiste a possibilidade social da cultura? Devemos responder que ela é oferecida pela sociedade na qual as necessidades primárias foram satisfeitas de tal maneira que não se requer um trabalho tão pesado que esgote por completo as forças vitais, isto é, onde existem energias disponíveis para a cultura (LUKÁCS, 2007, p.02).

Em sua análise, na obra “Velha e nova cultura”, Lukács destaca que a maneira como a sociedade se organiza envolve todos os aspectos ligados a ela, de forma que não há nenhuma questão da vida social que não reverbere seus efeitos sobre todos os outros. Desta maneira, ao analisarmos a cultura encontramos ligação direta com a luta de classes, as relações humanas construídas no processo de produção em que existem. E assim, estamos de acordo que a cultura precisa ser pensada a partir da totalidade e o quanto o processo produtivo a determina, neste sentido, tal como o escrito de Lukács nos revela, há uma velha cultura e uma nova cultura, partindo da compreensão de que o capitalismo transformou integralmente a organização social, vemos que:

A característica principal da organização social capitalista deveria ser buscada então no fato de que a vida econômica deixou de ser um instrumento para a função vital da sociedade e se colocou no centro: se converteu em um fim em si mesmo, o objetivo de toda a atividade social. A primeira consequência, e a mais importante, é a transformação da vida social em uma grande relação de troca; a sociedade em seu conjunto tomou a forma de mercado. Nas distintas funções da vida, tal situação se expressa no fato de que cada produto da época capitalista, como também todas as energias dos produtores e dos criadores, reveste a forma de mercadoria. Cada coisa deixou de valer em virtude de seu valor intrínseco (por exemplo, valor ético, valor artístico): tem valor unicamente como coisa vendável ou adquirível no mercado. Tudo o que este realizou destrutivamente sobre toda a cultura - expressando-se esta seja em atos, em criações de obras de arte, ou em instituições - é algo que não exige análises ulteriores. Da mesma maneira que a independência dos homens das preocupações de sustento e a livre utilização de suas próprias forças como fim em si são a condição humana e social preliminar da cultura, assim tudo o que a cultura produz pode ter valor cultural autêntico só quando tem valor para si. No momento em que assume o caráter de mercadoria e entra no sistema de relações que o transforma em mercadoria, cessa ainda sua autonomia, a possibilidade da cultura (LUKÁCS, 2007, p.03).

Assim sendo, na organização social capitalista a cultura torna-se produzida e reproduzida como sendo uma mercadoria, de maneira que as obras artísticas,

perdem seu valor intrínseco, tornando-se simplesmente coisas vendáveis, assim como vimos na citação acima. Ao observarmos os ramos de produção artística vemos que no musical notam-se canções compostas com letras repetitivas, fáceis de memorizar e que ocupam as mentes no lugar de questionamentos críticos, fato também presente nos programas de televisão, de forma generalizada, que além disso, também produzem programas de entretenimento e transmitem a sensação de bem estar coletivo, distrai e envolve as pessoas fazendo com que se desconheça a realidade e em muitos momentos por dessas mídias são criadas “necessidades” nos indivíduos, de terem determinado bem material para serem bem vistos e aceitos na sociedade do consumo (COELHO, 1993, p. 7).

A análise trazida por Adorno e Horkheimer apresenta como ponto crucial o fato de que, por meio da indústria cultural são produzidas alterações que designam a indústria na cultura e vice-versa. E, por considerarmos as mudanças ocorridas na cultura não apenas quanto ao aspecto industrial, porém carregadas de todo o sentido, lógica, estrutura e interesse capitalista, utilizaremos a teoria do capital comunicacional, apresentada por Nildo Viana, a qual mais à frente será melhor discutida.

Por meio desta perspectiva compreendemos que a música não expressa a verdade, porém, consideramos que ela pode mostrar algumas características da sociedade, conforme esta afirmativa mostra:

[...] a música não é uma manifestação da verdade, mas efetivamente ideologia, quer dizer, na medida em que, na forma em que é experimentada pelas populações, a música lhes encobre a realidade social, coloca-se necessariamente a pergunta de sua relação com as classes sociais. (ADORNO, 2011, p.137)

A cultura mercantilizada colabora na alienação sofrida pelo ser humano, contribuindo para que este não enxergue a verdadeira imagem de si mesmo dentro da sociedade. Assim, as músicas compostas por pessoas neste contexto tendem a trazer a manifestação desta realidade distorcida ou ilusória, assim, há músicas com letras que trazem assuntos que não levam à crítica e nem mesmo à reflexão.

Além disto, pode-se afirmar que há uma união da cultura com a publicidade, de maneira que estas tornam-se poderoso meio de controle social:

A colonização pela publicidade, pouco a pouco, tornou veículo da cultura de consumo: ele assume então um caráter sistêmico. O estágio final chega com sua conversão em mecanismo de mediação estética do conjunto da produção mercantil [...]. (RÜDIGER, 2004, p. 20)

Sendo assim, o indivíduo que encontra-se subjugado nesta sociedade é levado a se tornar consumidor daquilo que a publicidade lhe oferece e desta forma, acaba por consumir tanto a informação, quanto o material que é produzido. A classe dominante cria mecanismos para expandir a aceitação das pessoas quanto a aquilo que ela mesma oferta, oferecendo a elas diversão passiva, entretenimento e desejo por consumir cada vez mais.

Desta forma, o capital comunicacional apresenta-se por meio dos meios de comunicação e até mesmo através de reproduções artísticas, como a música, oposto à emancipação do ser humano, atuando como peça colaboradora da alienação à serviço da hegemonia.

Há uma dominação ideológica na atualidade que se constitui em um poderoso meio de sustento e fortalecimento, que naturaliza e expande a aceitação da hegemonia e a reprodução da ordem societária em vigência. Atua na promoção de necessidades de consumo e por conseguinte, no aumento da exploração do trabalho, gerando lucros enquanto oferece a sensação de normalidade para quem é escamoteado com a exploração capitalista.

O fato é que se por um lado são produzidas riquezas inimagináveis, por outro, a sociedade encontra-se extremamente empobrecida (VIANA, 2016, p. 9). O consumo, é um meio para permitir a acumulação de capital, para o consumidor trata-se de uma necessidade, e em alguns casos se torna um fim em si mesmo, por expressar status e prestígio, remete valores dominantes e assim uma sociedade que trabalha muito para consumir trata-se para o projeto capitalista de uma perfeita combinação. De forma, que o desejo de consumir é alheio ao ser humano, é um desejo da burguesia que ele não mais domina, pois grande parte destas necessidades não lhes são próprias, mas são na verdade geradas artificialmente:

Tais necessidades têm um conteúdo e uma função sociais determinados por forças externas sobre as quais o indivíduo não tem controle algum; o desenvolvimento e a satisfação dessas necessidades são heterônomos. Independentemente do quanto tais necessidades se possam ter tornado do próprio indivíduo, reproduzidas e fortalecidas pelas condições de sua

existência; independentemente do quanto ele se identifique com elas e se encontre em sua satisfação, elas continuam a ser o que eram de início - produtos de uma sociedade cujo interesse dominante exige repressão (MARCUSE, 1973, p. 26).

Este é um ciclo vicioso necessário para a manutenção da sociedade capitalista e ao longo dos tempos muitas foram as transformações sociais com grandes consequências que impactaram profundamente a vida dos trabalhadores. Quanto a isso Hobsbawm (1977) afirma:

Suas mais sérias consequências foram sociais: a transição da nova economia criou a miséria e o descontentamento, os ingredientes da revolução social. E, de fato, a revolução social eclodiu na forma de levantes espontâneos dos trabalhadores da indústria e das populações pobres das cidades, produzindo as revoluções de 1848 [...]. O descontentamento não estava ligado apenas aos trabalhadores pobres. Os pequenos comerciantes, sem saída, a pequena burguesia, setores especiais da economia eram também vítimas da revolução industrial e de suas ramificações (HOBSBAWM, 1977, p. 55).

Como resultado do avanço advindo da Revolução Industrial, no final do século XIX, tendo como marco na economia o surgimento dos oligopólios ocorre a ascensão de novas tecnologias no mundo industrial e a Europa deixa de ser o centro econômico do mundo, ganha destaque maior os Estados Unidos da América que em 1914 já eram uma grande economia industrial. Esta fase foi a era da ascendência e triunfo norte-americano, que tornou-se “o grande pioneiro, modelo e força propulsora da produção de massa e da cultura de massa, que conquistaram o globo durante o Breve Século XX”; (HOBSBAWN, 1977, p. 24).

Processo este mais conhecido como globalização, nome que carrega consigo uma forte ideologia, escondendo uma realidade ainda mais preocupante no contexto social e cultural, entendamos o porquê:

O que hoje se chama globalização é, na verdade, uma nova fase da constante reconversão capitalista, em que, como sempre, os países subordinados se inserem de forma desvantajosa e contraditória no novo contexto do capitalismo mundial, marcado pela instauração do regime de acumulação integral. (VIANA, 2009, p. 139)

O regime de acumulação integral causa grandes impactos à classe desprivilegiada, é firmado com o propósito de alavancar e reafirmar os interesses capitalistas e através dele há um aumento da exploração do trabalhador, a qual torna-se global e mais do que isso, integral:

Assim, o que está por detrás do neoimperialismo, eufemisticamente chamado de “globalização”, são a tendência mundial declinante da taxa de lucro e a ofensiva do capital para recuperar o que vem perdendo, aumentando a exploração em geral, tanto nacional quanto internacional, dos operários e de outros segmentos sociais, é algo que os economistas não dizem e não conhecem. O lucro é a mola propulsora do neoimperialismo. Este busca aumentar a exploração internacional através da intensificação da transferência de mais-valor. (VIANA, 2009, p. 139)

Assim passa-se a existir maior incorporação dos interesses burgueses na cultura. Um dos impactos é quanto a homogeneização cultural, uma anulação das culturas verdadeiramente natas, advindas por uma espantosa confusão no pensamento das pessoas, segundo Hobsbawm (1995, p. 356): “o grande salto avante da economia mundial (capitalista) e sua crescente globalização não apenas dividiram e perturbaram o conceito de Terceiro Mundo como também levaram a quase todos os seus habitantes conscientemente para o mundo moderno [...]”.

Observando o regime de acumulação integral é possível afirmar que, por meio de seus mecanismos, a cultura torna-se um negócio lucrativo e poderoso meio de expandir a ideologia burguesa, a arte torna-se um produto fabricado, recebendo investimentos e sendo vendida e explorada como algo que expressa o que a humanidade produz, enquanto atua na anulação das reais expressões e necessidades humanas, fazendo com que haja uma generalização do estilo de vida capitalista como sendo “natural” de cada ser humano, isto trata-se de uma característica do capitalismo, mas que vai se aprofundando e ganha nova intensificação no capitalismo contemporâneo.

Há uma visão de modernidade difundida de forma confusa, a qual leva aos países da periferia as mesmas características dos países mais “avançados”, porém com outros resultados, até porque se trata de realidades muito diferentes. No mundo moderno tudo é mercantilizado, tudo carrega estratégias comerciais e Adorno observa que a propagação desta exploração alcança também os bens considerados culturais. Assim, antes o que era um mecanismo de arte, torna-se um meio de promover a alienação: “a racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma” (ADORNO, p.100, 1985).

A cultura mercantilizada coopera na alienação e colabora com a cultura do consumismo, gerando em uma parte da população que não tem possibilidade de consumir e que sofre por falta do saciamento de necessidades criadas artificialmente, para esta parcela da sociedade é oferecida a opção de vivenciar através de músicas, videocliques, por exemplo, uma realidade que não lhe pertence.

Isto segundo Chauí (2008) é gerado por meio da “indústria cultural”, a qual realiza uma “mídia” com o público para que este compre os atrativos oferecidos por ela, funcionando como uma espécie de “senso-comum cristalizado” em que é apresentado o comum como novidade (p. 60 e 61)

A análise gramsciana quanto ao senso comum é bastante enfática, segundo Staccone:

[...] O senso comum não é uma concepção única, idêntica no tempo e no espaço: é o folclore da filosofia e, como folclore apresenta-se em inúmeras formas. Seu traço fundamental e mais característico é o de ser uma concepção (inclusive nos cérebros individuais) desagregada, incoerente, inconsequente. (STACCONE, 1987, p. 20)

Esta desagregação que o trecho acima se refere tem caráter cultural, é produto da “desagregação social”, consequência da filosofia produzida pelos grupos dominantes e é (re)produzida pela classe dominada. Em resumo, o senso comum, através dos mecanismos da chamada indústria cultural, pode ser considerado como um elemento ideológico⁴ que colabora para que a classe subalterna não tenha consciência crítica da realidade.

Porém, quanto ao saber cotidiano, destacamos aqui a contribuição original de Marx e a teoria das representações cotidianas, tal como afirma Viana:

Para Marx e Engels, a consciência não pode ser outra coisa senão o ser consciente. Por conseguinte, não há espaço, nessa concepção, para se pensar a consciência como algo autônomo. A consciência não é separável do ser humano que a desenvolve e este não é um indivíduo

⁴ Aqui nos referimos à ideologia de acordo com a concepção de Gramsci: "a ideologia está ligada a uma certa unificação das supra-estruturas em torno dos valores históricos do conhecimento e da cultura [...] a ideologia tem elementos unilaterais e fanáticos" (KONDER, 2002). De acordo com o pensamento gramsciano existem ideologias parciais e falaciosas. E assim, o elemento ideológico dito acima, trata-se deste que colabora com a "aceitação" da classe subalterna quanto a exploração presente no capitalismo, uma crença de caráter parcial e falaciosa que é sustentada por diversos meios, sendo um deles a produção e reprodução da arte e programas de entretenimento com fins mercantis, que apenas reforçam valores capitalistas.

isolado e, sim, um ser social. Por conseguinte, as representações que os indivíduos elaboram são representações sobre suas relações com os outros indivíduos ou com o meio ambiente. (VIANA, 2008, p. 83)

Há assim uma compreensão de que a consciência não é formadora daquilo que o ser humano é ou faz, pois ela se trata, na verdade, de um resultado da realidade. Assim, em um contexto em que o capital transforma as relações, mercantiliza e aliena tanto o trabalho, quanto o lazer, a cultura, a música, há uma consciência que “apresenta o predomínio da acomodação sobre a assimilação e se caracteriza por ser receptiva e tomar as relações sociais como coisas, ou seja, de forma reificada” (VIANA, 2008, p. 101).

Desta forma, os desejos e gostos pessoais são reflexos da realidade social em que o ser humano se encontra, podendo a consciência, de acordo com a teoria das representações cotidianas apresentada por Viana, ser ilusória, contraditória e/ou revolucionária.

Em se tratando de indivíduos que vivenciam a contradição do trabalho *versus* capital, podemos perceber que a consciência do proletariado tende a ser uma consciência contraditória, uma vez que, este se encontra explorado e na maioria das vezes é orientado por uma mídia, ou uma vertente científica predominante que se interessa em produzir e reproduzir ideologias a fim de manter a ordem e sustentação do capital.

Porém, a partir do desenvolvimento de suas lutas, pode haver a superação e esta consciência contraditória pode vir a ser uma consciência revolucionária, coerente com a verdade. Por outro lado, ao analisarmos a consciência burguesa verifica-se que esta apresenta limitações insuperáveis, de modo a não poder ser desenvolvida uma consciência correta da realidade humana.

Em resumo, para nós as representações cotidianas são parte da história da humanidade, inserida na cotidianidade da luta de classes. Assim sendo, a consciência não se trata de algo aleatório ao ser, e estando este subjugado na ordem de um sistema dinâmico de valor de troca e mercantilização, os seus gostos pessoais e a expressão artística desenvolvidas conscientemente são resultados do próprio ser social concreto e real.

Por consequência, o gosto estético, a apreciação e o desenvolvimento (produção e reprodução) musical só podem ser livres se o indivíduo for livre, isto é, havendo o ser social deixado de ser um sujeito ativo diante da natureza, de seu

trabalho, de suas relações sociais e de sua própria consciência, sofrendo a coisificação do ser, processo denominado por Marx como fetichismo que, “não é mais nada que determinada relação social entre os próprios homens que para eles aqui assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (1983, p. 71).

Tudo encontra-se objetificado:

O misterioso da forma mercadoria consiste simplesmente no fato de que ela reflete aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho, como propriedades naturais dessas coisas e, por isso, também reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social existente fora deles, entre objetos” (MARX, 1988, p. 71)

Por possuírem valor de troca e carregarem trabalho humano produtivo, os produtos instrumentais e finais das produções fonográficas (instrumentos musicais diversos, CDs, DVDs, mesas de som e equipamentos tecnológicos de produção e gravação) recebem a atribuição de mercadoria, pois se encaixam na lógica mercadológica, industrial, produtiva e de consumo.

Desta forma, na produção musical, do ponto de vista fonográfico, pode ser encontrada a duplicidade no caráter de seus objetos, resultados do trabalho concreto, há incidência de valor e uma espécie de fantasia sobre a mercadoria musical. Quanto aos ouvintes e consumidores da música fabricada, observa-se que são coagidos a valorizar uma música (objeto/mercadoria) que omite todo o processo real concreto, apresentando no lugar, a mesmice incorporada de realidades imaginárias, o que reforça seu caráter ideológico.

1.2. Música e Capital Comunicacional

Ao alçarmos a análise da música é importante destacar que consideramos possível desmembrar as letras do ritmo, da melodia e da harmonização. Estamos certos de que uma música instrumental por si carrega sentido e significados e que os sons instrumentais podem dizer muito a respeito de uma realidade social. Porém, acreditamos que a voz como instrumento principal que porta uma mensagem, por meio de palavras, acaba por revelar o significado da música de forma mais evidente. Conforme Viana pontua:

Ocorre, porém, que no som vocal o significado da música é apreendido de forma mais imediata, ou em outras palavras, na música o som vocal é simultaneamente uma combinação de sons que seguem uma seqüência temporal e uma mensagem que traduz uma mentalidade. O som vocal é portador de significados e estes significados estão expressos na mensagem. No som instrumental, ao contrário, a relação entre som e significado não é intrínseca e sim extrínseca (VIANA, 2017, p.11).

Portanto, este trabalho tem como foco desenvolver uma análise sobre letras de músicas sertanejas, esta escolha se justifica pelo fato de que “o som vocal se manifesta através de palavras e portanto possui um significado imediatamente perceptível” (VIANA, 2017, p.13).

A música é estudada e investigada por diferentes vertentes científicas e filosóficas. Para muitos musicólogos, como Bohumil Med (1996 p. 9), os músicos precisam mais do que talento, precisam de “técnica específica, bem apurada; e esta se aprende durante longos anos de estudo.” A análise desenvolvida por musicólogos se dá no campo da técnica musical. Enquanto que na sociologia, conforme afirmado anteriormente, o objetivo é compreender as estruturas sociais e compreender como a música dialoga, expressa ou reflete a sociedade em questão.

Partindo então para uma busca conceitual de música, vemos que para os musicólogos, ela é definida como “a arte de combinar sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção[...]” (MED, 1996, p.11).

Jota J. de Moraes afirma:

Às vezes a música integra toda uma coletividade, aí fazendo parte de uma cotidianidade jamais colocada em questão; às vezes ela colabora, enquanto manifestação individualista, para que exista mais diferença entre diferentes faixas de uma sociedade dividida em classes. Ora ela volta a ser invocada a fim de reforçar os liames existentes entre os indivíduos de um mesmo clã, ora ela é mais chamada a auxiliar na alienação dos dominados (MORAES, 1983, p. 14).

Esta afirmativa nos parece bastante interessante pelo fato de apontar para um conceito um pouco mais próximo da totalidade, embora ainda seja um tanto quanto abstrato. Percebemos que a música é arte e como tal ela pode carregar e transmitir mensagens, seja expressão de sentimentos, seja uma história, uma consciência ou uma ideologia. A música conforme visto no tópico anterior não expressa a verdade, mas pode nos demonstrar características sobre a sociedade.

Bohumil afirma que, como arte, ela provoca diferentes sensações, é cultivada desde épocas remotas e desde a Grécia antiga é dado um sentido místico à ela (MED, 1996, p.11). Há um aspecto de valor para além de quem produz a arte, uma vez que, coexiste um conjunto de agentes que atribui valor à obra, por meio da “illusio”, do valor “místico”, conforme destaca Bourdieu:

O produto do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estética. (Bourdieu, 1996, p.259).

Diante dessa assertiva podemos apontar uma relação entre o capital e a mercantilização da arte. Se em épocas anteriores já havia uma conotação de fetiche na arte, por meio da associação desta com o místico, numa sociedade marcada pela intensificação do consumo, concorrência e dominação isso se torna ainda mais forte e perceptível. Vejamos esta próxima citação:

Ao que tudo indica, todos os povos do planeta desenvolvem manifestações sonoras. Dos povos que ainda se encontram em estágio primitivo - entre os quais ela continua a fazer parte da magia - às civilizações tecnicamente desenvolvidas, nas quais a música chega até a possuir valor de mercadoria, de lucro, transformando-se em um novo fetiche' (MORAES, 1983, p.12).

É possível interpretar este valor de “crença” na arte na modernidade como sendo ditado pelo chamado capital comunicacional. O capital comunicacional pode ser entendido como um setor do capital “voltado para o investimento capitalista nas empresas de comunicação, cada vez mais oligopolistas”. Ou seja, “é um novo setor do capital, que já existia de forma embrionária no regime de acumulação anterior, mas que [no regime de acumulação conjugado – AMT] se torna mais forte [...]” (VIANA, 2007, p. 20).

Portanto, conforme exposto anteriormente, não trabalharemos apenas com a noção de indústria, utilizaremos a análise de Adorno e Horkheimer sobre a indústria cultural, porém, por considerarmos-a distante de englobar todo o aspecto do domínio capitalista sobre a cultura, nos apropriaremos da teoria do capital comunicacional, lembrando que:

O capital comunicacional não produz cultura, arte. Ele produz mensagens, divulgação, comunicação das obras artísticas, culturais ou de informação. Os seus funcionários são assalariados, os demais, que não possuem vínculo empregatício são remunerados através de direitos autorais, pagamento por prestação de serviços, etc. Assim, o conceito de indústria cultural é impreciso e eufemístico, enquanto que o conceito de capital comunicacional é preciso e nem um pouco eufemístico: expressa a dominação capitalista no processo de comunicação via meios tecnológicos (VIANA, 2007, p. 20;21).

Pensando na existência desta dominação que atua de maneira mais abrangente na era da acumulação integral, observa-se que os produtores da música tomados pelo fetichismo, acabam por produzir músicas pensando apenas no valor lucrativo que esta poderá receber, sem que haja um compromisso com a verdade, a crítica ou nada parecido, colocam nela informações carregadas de ideologia, de forma a reproduzirem, conforme dito anteriormente, as representações cotidianas ilusórias.

Desta forma, os ouvintes são coagidos a valorizar as produções que omitem todo o processo real concreto, apresentando no lugar, a mesmice incorporada de realidades imaginárias. Há ainda um outro ponto que estas realidades imaginárias acabam por gerar que torna os artistas/músicos motivados a permanecerem o desenvolvimento destas músicas, trata-se daquilo que Jay (1988, p. 111) considera o “culto a músicos-estrelas” como uma das formas atuais de fetiche.

Porém, aqui nosso foco quanto ao aspecto da problemática da fetichização está no fato de que em um contexto tal como o apresentado até então, é confuso compreender a liberdade do gosto estético, apreciação e o desenvolvimento (produção e reprodução) musical de indivíduos vívidos nessas determinações. Fato é que, estes não estão desligados da inversão e limitação existentes no modo de produção até o ponto de serem modo de vida, uma vez que, “não é a consciência do ser humano que determina o seu ser, mas, ao inverso, é o seu ser social que determina a sua consciência” (MARX, 1977, p. 24).

Reafirmamos novamente que, a consciência não se trata de algo aleatório ao ser, e nem mesmo externo a ele. É o ser humano quem pode desenvolver, ou “ter consciência” e não a consciência quem pode tê-lo ou desenvolvê-lo. Assim, em se tratando de um ser “social”, submetido à ordem de um sistema dinâmico de

valor de troca e mercantilização, marcado pela alienação e coisificação do ser, percebemos um comprometimento de sua consciência.

De forma que, a consciência, os gostos pessoais e a expressão artística desenvolvidas são resultados da própria história, assim, acreditamos que a música pode sim transmitir sentimentos dos seres humanos, porém, estes sentimentos são reflexo das relações sociais destes, podem apresentar aspectos da vida construída em sociedade dentro do contexto capitalista, e pode também disseminar os valores intrínsecos a ele.

Assim, em muitos momentos é possível enxergar a existência do que Adorno considera como falsificação da verdade apresentada como verdade, uma vez que, a auxilia na sustentação de uma consciência completamente comprometida, se torna um elemento ideológico, e desta maneira, se mostra “frágil” e “antinômica”. Uma das características da música nesta conjuntura é conseguir encobrir estes aspectos de fragilidade, por meio da “fachada da concordância em vez de apenas suportar as antinomias, ela é ideológica de fio a pavio: encarcerada ela mesma na falsa consciência” (ADORNO, 2011, p. 150).

Isto nos remete à questão presente na vida social, no aspecto da totalidade o ser humano encontra-se cativo aos valores próprios do capitalismo, e isto está presente como que um reflexo no trabalho, no tempo livre, nas relações sociais, bem como, na busca pelo conhecimento, reconhecimento, nas criações, em seus gostos, escolhas e preferências em geral.

1.3. Valores culturais e sociedade

A palavra “valor” em nossa sociedade contemporânea habitualmente é utilizada para se referir a precificação, custo, etc., bastante voltada para aspectos econômicos, inclusive, há uma expressão em que se diz que algo é “de valor”, significando que o objeto referido tem um preço elevado. Entretanto, além desse sentido monetário, o substantivo valor possui outros significados, podendo ser utilizado para identificar algo ou alguém como importante, relevante, válido, útil, e possui também um sentido de princípio ético e moral (AULETE, 2011, p. 875).

Vale ressaltar que:

Os valores não são atributos naturais dos seres, pois são atributos fornecidos a eles pelos seres humanos e o fato de não haver consenso entre estes demonstra isto. No entanto, as valorações que os seres humanos fornecem às coisas não são consensuais devido à divisão social. As informações etnográficas sobre as sociedades simples (indígenas, pré-históricas) nos deixam ver a existência de um processo de valoração homogêneo, ao invés de um processo heterogêneo, tal como nas sociedades divididas em classes sociais (VIANA, 2007, p. 13-14).

Diante desta assertiva reforçamos que os valores são uma criação humana, de forma a não ser algo homogêneo, pois depende das opiniões, depende da cultura, do modo de vida, costume e tradições de cada indivíduo, desta forma, se trata de um meio de escolha ou de preferência. Ressaltamos que o ato de valorar, ou seja, atribuir valor, pode ser classificado como valoração primária e valoração derivada, em que a primeira se refere aos “valores fundamentais do indivíduo ou grupo enquanto”, ao passo que a “valoração derivada é constituída pelos demais valores”:

Os valores fundamentais de um indivíduo ou grupo social são, ao mesmo tempo, o conjunto de seres que possuem valor e um recurso mental que funciona como critério para avaliar tudo o mais que existe no mundo circundante. A valoração primária tem como foco os seres humanos, as relações sociais. A valoração derivada também. No entanto, qualquer referência a objetos só pode ser uma valoração derivada. Assim, se um indivíduo diz que o quadro Café, de Portinari, é belo, ou então que a paisagem de uma determinada área é bonita, isto é uma valoração derivada (VIANA, 2007, p.14).

Consequentemente, ao realizar predileções e escolhas em geral, há grande, embora, não exclusiva, fundamentação baseada nos valores. Assim, os valores são princípios que influenciam e orientam se um indivíduo gostará de determinada música, se optará por ouvir canções mais românticas ou mais politizadas, além de influenciar de um indivíduo valoriza algo e/ou se desvaloriza outro e isto acaba por gerar certos agrupamentos em que os indivíduos se identificam de acordo com aquilo que valorizam ou até mesmo que desvalorizam, o que acaba por gerar uma polarização, Entendamos melhor:

Os valores também se manifestam em um sistema de polaridade. Com frequência, a palavra valor costuma ser aplicada tão somente em uma condição de positividade. Todavia, a qualificação valorativa também se dá no sentido negativo. Tanto bem quanto mal são juízos de valor, são diferentes polos de uma mesma unidade de sentido. Evidencia-se, portanto, a noção polarizada dos elementos axiológicos: valor-desvalor.

[...] Hessen (1980) e Frondizi (1977, p. 19-21) esclarecem que o conceito de valor é geralmente usado com acepção dupla. Algumas vezes, entretanto, utilizamos a palavra valor em um sentido mais geral, independentemente de uma noção de polaridade. Outras vezes, fazemos uso da palavra valor em um sentido que expressa ideia de positividade. Contrapondo-se a essa noção de positividade, chegaríamos à ideia de desvalor, uma terminologia mais apropriada que valor negativo. De fato, o que se pretende enfatizar são valores (de sentido positivo) e seus contrapostos (com sentido negativo) (LUCAS; PASSOS, 2015, p. 150).

Viana (2007) explica que isto acontece pelo fato que os indivíduos criam uma espécie de escala de valores e continuamente estabelecem “um conflito de valores”, e para compreender a respeito desta questão é preciso diferenciarmos “valores opostos” de “valores antagônicos”. Dessa maneira, os valores opostos são sustentados em uma “oposição que não é fundamental”, enquanto que “os valores antagônicos são inconciliáveis, pois seu antagonismo revela uma manifestação da luta entre classes antagônicas” (VIANA, 2007, p. 15).

Em uma sociedade marcada pela luta de classes, os valores tem com uma de suas determinações a própria divisão social do trabalho e desta forma, cada classe terá seus valores, assim, a classe dominante e suas classes auxiliares, as classes exploradas e sua organização revolucionária, criam e sustentam seus valores, a fim de valorizar suas atividades, seus costumes, etc.. Assim, existem valores que são antagônicos aos valores dominantes, valores autênticos dos indivíduos.

A estes valores humanos autênticos, Viana (2007) denomina como sendo uma configuração “axionômica⁵”, os quais encontram-se nos arredores, sem praticamente nenhuma visibilidade na sociedade contemporânea, enquanto por outro lado, os valores dominantes, de caráter axiológico, que possuem hegemonia na sociedade são propagados por meio do capital comunicacional, sobre o qual veremos mais à frente. Estes valores são próprios das classes abastadas e carregam toda a lógica do capitalismo:

⁵ Viana (2007) afirma não encontrar na produção cultural existente um termo que dê conta desta realidade e por isso opta por utilizar um novo termo, um neologismo: "Utilizamos o neologismo axionomia para colocar um conceito que expresse um sentido antagônico ao do conceito de axiologia. Ela é uma determinada forma assumida pelos valores autênticos, expressando, geralmente, os interesses das classes exploradas e/ou grupos sociais oprimidos. A ética humanista e a ética libertária se fundamentam na axionomia. São éticas axionômicas. Os valores autênticos são aqueles que, tal como colocamos anteriormente, correspondem à natureza humana e que, numa sociedade de classes, expressam os interesses da libertação humana" (VIANA, 2007, p. 24).

Os valores dominantes fundamentais que cumprem um papel crucial na reprodução da hegemonia burguesa são aqueles que apontam para a riqueza material, o dinheiro, o poder, o status, o sucesso. A sociabilidade capitalista, fundamentada na competição, na mercantilização e na burocratização das relações sociais, gera uma mentalidade burguesa dominada por estes valores e que é mobilizadora, no sentido de reproduzir estas mesmas relações sociais (VIANA, 2007, p. 66-67).

Diante desta assertiva, retomamos que no início deste tópico afirmamos que a palavra “valor” em nossa sociedade contemporânea é habitualmente utilizada para referir-se aos aspectos econômicos, e embora seja muito utilizada nos demais sentidos que ela traz, e especificamente neste sentido abordado aqui, mais voltado à questões morais e às valorações dadas pelo ser humano, reforçamos que orientados pela hegemonia burguesa e pela lógica de sociabilidade capitalista, os indivíduos, em geral, tendem a uma unilateralidade em que sua mentalidade se limita em valorar tudo a partir do dinheiro, da riqueza material e da competição. O que revela a subjugação sofrida pelo ser humano ante as coisas e como este modo de produção capitalista leva o ser a possuir uma consciência coisificada, condição esta que não lhe é autêntica e promove uma não-liberdade.

1.4. A questão do gosto musical

Conforme vimos no tópico anterior, no modo de vida presente na organização social capitalista há interferências significativas quanto ao gosto musical e as escolhas que os indivíduos fazem quanto a qual tipo de música ouvir, quais artistas seguir, etc. Porém, devemos ressaltar que há um elemento importantíssimo que é o raciocínio, assim trabalhamos com a ideia da existência de dois tipos de gostos, o refletido e o espontâneo:

O gosto espontâneo é aquele no qual os indivíduos desenvolvem sem maiores reflexões, por familiaridade, acessibilidade, compartilhamento social. O gosto refletido é aquele no qual os indivíduos se informam, relacionam com outros aspectos da vida social, usa os valores fundamentais como critério para suas escolhas, etc. Obviamente que no gosto espontâneo, o preconceito, as idiosincrasias e outras determinações também atuam, mas sem um processo reflexivo. No caso do gosto refletido, essas determinações também atuam, mas geralmente

sob a forma racionalizada. No caso do gosto musical, esse processo se manifesta da mesma forma. (VIANA, 2014, p.1)

Desta forma, não descartamos a particularidade dos indivíduos, compreendemos que, embora seja um ser que vive em sociedade, o ser humano se caracteriza por possuir singularidade e unicidade, porém acreditamos que mesmo em suas determinações particulares há a formação e influência social, de modo que estas individualidades se tratam de um “produto social”.

Na discussão elaborada por Viana (2014) sobre esta temática, ele afirma que ao analisarmos a formação do gosto musical de determinada população é preciso levar em consideração características destas, tais como divisão de classes, subdivisões regionais, estilos de vida, em alguns casos a faixa etária e a “ação do capital fonográfico” (VIANA, 2014 p.2).

Quanto ao sertanejo, os produtores e músicos desse ramo e seu grande público encontram-se, em grande parte, ou saíram, do interior de São Paulo e de Goiás, “a música sertaneja sempre teve os seus aficionados, enquanto que no Pernambuco há aqueles que preferem o frevo e no Rio de Janeiro o samba tem um público permanente” (VIANA, 2014, p.2).

Porém, cabe destacar que estas características, em especial, o fator da regionalidade não são determinantes, muitos indivíduos de uma região que possui certo gênero musical típico, ou que recebe forte apelo e promoção do capital comunicacional podem não gostar deste gênero específico, e podem vir a gostar de outros que não exatamente são populares em sua região. O que nos diz sobre uma realidade: o gosto não se trata e nem pode ser enxergado como algo homogêneo. Contudo, não devemos descartar o fato de que há, dentro de regiões e grupos sociais, um gosto dominante.

Há uma banda goiana, “Pedra Letícia” que tem uma música chamada “Camioneta Zera” que se inicia com os seguintes dizeres: “*Tô nem aí se ocê tem caminhonete ou se a sua peguete⁶ corneou ocê. Num é motivo pra entornar cerveja ou moda sertaneja você escrever (...)*”, e ao longo dos seus versos há relatos de diversos estereótipos que foram formados a respeito dos goianos possuírem uma característica caipira e gostarem de sertanejo. Porém, a letra

⁶ A palavra “*Peguete*” se trata de uma linguagem coloquial usada por jovens e adolescentes para se referir a uma pessoa com quem se tem um relacionamento ocasional, seja amoroso ou sexual, sem compromisso.

desta música demonstra alguém que nega essa ideia de “identidade”, e remete a negação do determinismo do gosto e do estilo provindos da região em que vive.

Fato é que facilmente notamos que, apesar das particularidades e de não haver um determinismo, não se pode negar que há gostos e escolhas dominantes em uma sociedade e diante desta realidade faz-se necessário destacar o papel do capital fonográfico e do capital comunicacional:

O capital fonográfico oligopolista tem toda uma estrutura de produção, distribuição e divulgação articulada com outros setores do capital comunicacional (“indústria cultural”), tais como redes de televisão, emissoras de rádio, imprensa, etc. e com o capital comercial, tal como grandes distribuidoras, lojas, etc. Nesse contexto, o grande capital fonográfico não somente tem uma capacidade de produção muito mais elevada que o pequeno capital, como também tem uma estrutura de divulgação e distribuição muito superior e acaba sendo uma das principais determinações da formação do gosto dominante do grande público e, em menor grau, do público intelectualizado (VIANA, 2014, p.4).

Em meio a estas elevadas influências, os indivíduos são constrangidos a ouvir mais a um determinado gênero musical e assim a desenvolver certo gosto estético. Porém, Czajka (2013) afirma que para Adorno o maior problema da “indústria cultural” é a “instrumentalização dos anseios estéticos vulgares em nome da manutenção sistêmica da ordem do capitalismo. [...]” (CZAJKA, 2013, p. 5).

Porém, apesar de toda a relevância da obra de Adorno quanto a indústria cultural e aos gostos pessoais, percebemos, tal qual aponta Viana (2005, p.16) que há um equívoco em se pensar de forma homogênea cada receptor das mensagens, das ideias e do estilo transmitidos pelas mercadorias culturais. Embora, sejam reproduzidas com mensagens e valores da classe dominantes, os produtos culturais podem ser interpretados de maneira totalmente distinta de pessoa para pessoa.

Assim, embora por meio da atuação do capital fonográfico e do capital comunicacional determinado gênero musical alcance um sucesso inquestionável, compreendemos que cada ouvinte pode apreender de forma distinta. Por exemplo, um sujeito pode se identificar com uma mensagem transmitida em uma determinada canção, e pode gostar profundamente da música, enquanto outro pode até se identificar com esta mesma mensagem mas por detestar o estilo musical em que ela está sendo tocada, desprezará a música. Enquanto um

terceiro pode ouvi-la e negar a mensagem por ela apresentada pelo fato de não concordar com os valores ali apresentados seja porque vão contra sua moralidade e ética firmada religiosamente ou por outros motivos.

Por outro lado, acreditamos que o gosto estético, a apreciação e o desenvolvimento (produção e reprodução) musical não são completamente livres se o indivíduo não o for. Isto é, o gosto estético depende completamente de sua vida concreta.

Consideramos que de forma geral, quando os seres humanos deixam de ser sujeitos ativos diante da natureza, de seu trabalho, de suas relações sociais e de sua própria consciência, ocorre a coisificação do ser. Esse processo foi denominado por Marx “não é mais nada que determinada relação social entre os próprios homens que para eles aqui assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (1983, p. 71).

Logo, tanto os produtores, quanto os ouvintes da música tomados pelo fetichismo têm sua liberdade de desenvolver o gosto musical totalmente comprometida pois não são verdadeiramente livres em seu aspecto totalizante.

CAPÍTULO 02

O PROCESSO HISTÓRICO DA MÚSICA SERTANEJA

Para se chegar ao significado do sertanejo universitário, é preciso melhor contextualizar em qual realidade sócio-histórica surge a música sertaneja e quais principais mudanças aconteceram na primeira fase e as que se seguiram até o sertanejo universitário, o que nos auxiliará na investigação de qual a gênese do fenômeno de mudança da vinculação rural para a urbana.

Portanto, conforme visto no capítulo anterior, a música se trata de um produto social que não expressa a verdade exatamente, mas que tanto em sua produção, aceitação, reprodução e sucesso depende das estruturas sociais e assim, das reais condições de vida dos indivíduos em sociedade. Desta forma, podemos verificar que há processos históricos da música sertaneja que refletem os contextos sociais de cada uma de suas fases, assim, analisaremos a seguir a chamada música caipira, o sertanejo em sua primeira fase, até o que atualmente considera-se sertanejo universitário.

2.1. Música Caipira

De um modo geral, há o predomínio do pensamento de que a música caipira e a música sertaneja sejam o mesmo gênero musical, ou que o sertanejo seja a "evolução" da música caipira e isto se deve principalmente ao fato de ambas se propagarem mais fortemente nos estados de Mato Grosso, Goiás, São Paulo e Paraná, e porque aparentemente nos dois gêneros há a representação da figura do "caipira" ou do homem bucólico. Porém, pesquisadores apontam para o fato de que, embora elas tenham tido alguma associação na origem do sertanejo, elas não têm tanto em comum como vulgarmente considera-se.

Segundo José de Souza Martins, a música caipira é sempre acompanhada de um "ritual de religião, de trabalho ou de lazer", e assim o era antes de ser incorporada pelo capital fonográfico, o qual criou o sertanejo, que seria a música caipira convertida em "mercadoria" (MARTINS, 1975, p. 105-112).

Conforme os apontamentos de Martins (1975), uma das principais características do gênero caipira é o fato deste ser intrínseco às práticas simbólicas de seu contexto, da religião, do trabalho, do lazer, do folclore⁷, dentre outros. As letras das músicas caipiras expressam e contam a história e a vida no campo.

Ferrete (1985) apresenta como principal característica da música caipira o quanto esta reflete as estruturas sociais dos camponeses, o qual primordialmente, se trata de um grupo social "oprimido", que "sequer é levado em conta pelas classes dominantes, exceto quando deles precisam [...]", "submisso" e "servil", o homem do campo estava distante e desconhecia tanto os problemas da sociedade, quanto a existência das técnicas musicais e de "avançados instrumentos de arco". Eles criavam suas próprias canções, seus poemas, seus instrumentos e inclusive as escalas musicais que utilizavam para compor suas canções (FERRETE, 1985, p. 12-15).

Na análise de Sant'anna, o caipira, enquanto poeta, personifica os anseios do grupo, se põe a observar seu povo e sua história como se estivesse constantemente coletando informações alinhadas ao modo de ser do caipira, em suas palavras: "fica *assuntando* causos e aspirações coletivas pra *entorná-los* em forma de poesia" (SANT'ANNA, 2000, pág. 79).

Vejamos a letra desta música:

Catequistas se moviam, pra provar o seu amor aos nativos que temiam o estranho invasor... Mas, ouvindo o som mavioso de uma viola a soluçar, o selvagem cauteloso espreitava, a escutar. Espreitava, a escutar o aluno de Jesus, que em campo aberto, a cantar, plantou uma grande cruz... Cruz que o índio, a distância, entendia curuzu, que ao branco parecia a palavra cururu. A palavra cururu, que entrou na tradição veio então, de curuzu, numa catequização... A história nos ensina o ideal da religião, cururu virou doutrina, na cantiga do cristão (Como nasceu o cururu, de Capitão Furtado e Laureano).

⁷ Ressaltamos que esta característica folclórica que enxergamos na música caipira, diz respeito às sociedades pré-capitalistas ou rurais, e significa que determinada comunidade possui forte tradição, ligação ao passado, às relações afetivas e familiares e que esta é fundamental na formação das ideias e cultura de determinada comunidade (VIANA, 2018, p.63).

De acordo com Câmara Cascudo, pesquisador da cultura brasileira, *cururu* é uma dança de caráter religioso que, ao que tudo indica foi originada pelos povos indígenas nativos no Brasil antes da chegada dos europeus e introduzida nas festas cristãs por meio dos jesuítas. Goianos, mato grossenses e paulistas de suas respectivas comunidades rurais tocavam instrumentos musicais como viola e ganzá, acompanhadas pela voz que entoava improvisos, rimando palavras em tons e na melodia tocada para conduzir a dança (CASCUDO 2001, p. 639).

Na obra "Capitão Furtado viola caipira ou sertaneja?" vemos uma citação quanto a análises referentes a outra dança que também seria de origem indígena, chamada de "caateretê", a qual foi apropriada pelos jesuítas para levar os índios ao cristianismo, eles a inseriram em diversas festas católicas. A dança *caatererê* atualmente é mais conhecida como catira no estado de Goiás, o que é dito por diversos estudiosos sobre o assunto é que dadas as distorções sofridas por ela ao longo do tempo se perdeu muito de seu modelo original e por isso hoje restaram apenas "os elementos rítmicos da viola acompanhante, do sapateado e do palmeado" (FERRETE, 1985, p. 18).

Compartilhamos da visão de que a música caipira seja expressão do trabalhador rural e inerente a sua realidade social e cabe ressaltar que esta encontra-se em processo de extinção desde as mudanças advindas com a realidade da colonização e evangelização jesuítica no período colonial no Brasil, as quais até mesmo, foram bastante consideradas na análise de Ferrete:

Quando portugueses e negros proporcionam o nascimento de outras espécies musicais oriundas de suas próprias culturas e manifestações artísticas correligiosas, já havia no Brasil gêneros resultantes do cruzamento cultural português-índio, devendo-se esclarecer, a este respeito, que esse índio não pertencia aos troncos macrojê ou aruaque: era tupi, com suas oito famílias e dezenas de línguas e dialetos. [...] Em termos étnicos, restaria como principal herdeiro desse resultado musical, após três séculos de persistência, um tipo interiorano (ou rural) conhecido como caboclo, pois, pelo já comprovado, nos grandes centros populosos litorâneos ou serranos desprezava-se tal classe de 'herança' em favor do que chegava das grandes metrópoles europeias[...] (FERRETE, 1985, p. 19).

Estes *caboclos*, em diversas crônicas e no folclore popular, acabam ao longo do tempo por serem associados com a figura de marginais, aventureiros e errantes. Apresentando muitas semelhanças culturais e até mesmo físicas, os caboclos localizados nas regiões: "Centro-Oeste, Sudeste e Sul do Brasil (Paraná,

Minas Gerais, São Paulo, Mato Grosso e Goiás), tendo-se, no atual século, generalizado para os mesmos uma designação tipicamente paulista: caipiras". Este termo segundo Câmara Cascudo, é uma definição dada ao "homem ou mulher que não mora na povoação, que não têm instrução ou trato social, que não sabe vestir-se ou apresentar-se em público" (FERRETE, 1985, p. 21).

Assim, podemos verificar tanto na literatura, nas poesias, nas canções e até mesmo nas análises históricas que retratam o período colonial e pós-colonial no Brasil, que não havia nenhum prestígio na figura do caipira e embora se trate de um grupo que muito produziu cultural, artística, e musicalmente falando, suas produções não foram valorizadas e nem mesmo respeitadas, principalmente quando vemos a interferência do capital fonográfico e posteriormente do capital comunicacional em desenvolver e expandir um novo tipo de música como se fosse a mesma caipira, porém, sem carregar suas principais características.

No livro "O que é música sertaneja", Caldas apresenta uma síntese das principais características da música caipira, dentre as quais destacamos aqui: "anonimato da composição"; "a criação coletiva da canção"; "mínima chance de sucesso na indústria fonográfica" e do ponto de vista mais técnico, a "tessitura musical e andamento tornam-na mais rítmica do que melódica."⁸ Para ele, todas as características da música caipira evidenciam que sua formação se deve a absorção da indígena com a africana e europeia (CALDAS, 1987, p. 25 - 28).

Desta forma, compreendemos que mudanças sociais ocorridas no Brasil desde o processo de colonização acabaram por influenciar na criação e transformação da música caipira, assim como, todo o processo dialético por trazer um interesse capitalista na música caipira, o que a modificou drasticamente. Dentre os inúmeros apontamentos registrados por Ferrete (1985), está o fato de que quando o mercado musical visa englobar ou produzir o gênero caipira, o que acontece a partir de 1929, com a gravação do grupo chamado: Os Caipiras de Cornélio - "idealizados e financiados por Cornélio Pires, as gravadoras do período não acreditavam que havia mercado consumidor para tal gênero" (DIAS, 2014,

⁸ Vejamos o significado destas palavras na teoria musical: "Tessitura é a distância entre a nota mais grave e a nota mais aguda que um instrumento pode executar", já o andamento da música "é a indicação de velocidade que se imprime à música, ou a um trecho musical" (RIBEIRO, 2015 p. 8). Ao citar esta característica da música caipira e dos instrumentos usados para a tocar, Caldas pontua que se trata de uma questão mais técnica, porém, de grande importância para a identificação do gênero musical caipira, uma vez que, revela um traço da "herança da cultura musical africana" (CALDAS, 1987, p. 27,28).

p.02). E o que percebemos é que o capital fonográfico se empenha em adequar a música caipira aos gostos e à aceitação popular.

Há assim, a necessidade de desvincular a música caipira da música sertaneja:

Há que se diferenciar, em suma, a música sertaneja e a música caipira (ou rural, que seria o gênero da espécie na forma de sinédoque), [...] Confundir desigualdades é continuar insistindo em erro quase secular, comprometendo limites técnicos e ao mesmo tempo desorientando estudiosos (FERRETE, 1985, p. 19).

Fato é que, no contexto inicial de gravação e produção da música caipira (iniciando-se assim a o gênero musical sertanejo) há uma carência em encontrar artistas advindos da zona rural que possuíam os dotes requisitados pelas gravadoras, e diante desta circunstância realizaram a substituição dos legítimos caipiras por artistas urbanos, tanto cantores quanto intérpretes instrumentais, daí a incorporação de outros instrumentos musicais e até mesmo modificações de arranjos.

Assim, o sertanejo não apenas devido ao seu propósito mercadológico, mas em confluência à isto, trata-se de um outro estilo, outra forma, outra harmonização, literalmente, um outro tipo de música. O termo música sertaneja, diferentemente do termo "caipira", era mais comum no Rio de Janeiro para se referir a toda música que não fosse própria da capital da república, isto segundo Alessandro Henrique Cavichia Dias, aconteceu desde o final do século XIX até a década de 1930. "Sertanejo" era como chamavam mais comumente as músicas da região nordeste e também do "centro-sul" (DIAS, 2014, p. 02).

Desta forma, embora a princípio o termo sertanejo estivesse mais relacionado à música nordestina há a modificação da conotação deste termo a partir da constituição de um "novo conceito de estética musical que não possui vínculo nenhum com a tradição nordestina e que, por outro lado, será negado pelas duplas caipiras tradicionais" (DIAS, 2014, p. 04). Sobre o qual sequenciamos a discussão no que aqui denominamos de primeira fase da música sertaneja.

2.2. Primeira Fase da Música Sertaneja

Nascida a partir das primeiras gravações de duplas caipiras do interior de São Paulo, as quais rapidamente foram substituídas por cantores da capital, que

melhor atendiam aos requisitos das gravadoras, a música sertaneja, inicialmente chamada de moda de viola, se originaliza na desvinculação da música caipira com o folclórico e da introdução desta ao processo de mercantilização, burocratização e urbanização, conforme veremos a seguir.

Para melhor explicar a respeito deste período inicial da música sertaneja, vale destacar um dos seus principais nomes, o jornalista e violeiro Cornélio Pires que trabalhava como jornalista na capital de São Paulo e decide retornar para sua cidade natal, Tietê e comprar uma olaria em 1924. Porém, esta não deu o lucro esperado e como paralelamente ao seu negócio ele se apresentava como cantor de anedotas ao som da viola e percebia o quanto as pessoas gostavam de ouvi-lo e achavam engraçado suas imitações de caipiras, ele acabou se decidindo em percorrer o interior paulista com pequenos espetáculos apresentando modas de violas, cururus e cateretês, junto a alguns amigos músicos, que formavam a "Turma Caipira" (CALDAS, 1987, p. 37-38).

Juntos alcançaram um sucesso significativo, ao ponto de ganharem patrocinadores e até começarem a surgir outros grupos com atrações parecidas. Foi aí então que Cornélio resolve ir até a capital paulista para iniciar um novo negócio: a gravação das músicas já consolidadas no interior paulista. Porém, na capital de São Paulo desconheciam o sucesso presente no interior e por se tratar de um estilo muito peculiar, mais rural do que urbano e assim, fora dos padrões das músicas que eram gravadas nesta época, a princípio as gravadoras recusaram a proposta (CALDAS, 1987, p. 39).

Os produtores musicais desta época acreditavam que havia uma espécie de "absoluto colonialismo artístico dos grandes centros" e que o interior não compraria o próprio produto cultural, além do mais, existiam três gravadoras no Brasil: Odeon, Victor e Columbia, destas a última estava instalada em São Paulo, porém, se tratava de uma representação da gravadora estadunidense *Byington & Company*, e seu diretor nem ao menos falava em português, porém como o auxílio de Arioaldo Pires, sobrinho de Cornélio, ele propõe pagar pela gravação de 25 mil discos e embora Byington Jr., o diretor da gravadora esperasse um desastre, aconteceu o contrário:

Cornélio saiu em dois carros na direção de Bauru, fazendo do automóvel de trás uma verdadeira discoteca, tendo por intenção, antes, parar em Jaú. Ao chegar a esta cidade, todavia, já tinha vendido os 25 mil discos

que transportava consigo! Teve de telegrafar para Byington e pedir-lhe uma nova prensagem a ser distribuída em Bauru. [...] Muitas lojas da capital os estavam reclamando insistentemente e havia gente que tentava comprá-los na fábrica. 'Tio Cornélio era mais idealista que comerciante', contou-nos Ariovaldo [...] (FERRETE, 1985, p.40).

Desta forma, a partir do ano de 1929 a música sertaneja, conhecida ainda nesta época como moda de viola deixa ser artesanal tornando-se um produto, mesmo que em caráter de produção independente, já havia neste início o objetivo empresarial e mercadológico do idealizador Cornélio Pires, o que marca apenas o início das maiores alterações sofridas pela música sertaneja com a incorporação do capital fonográfico e do capital comunicacional, como veremos mais à frente.

Uma das mudanças iniciais nesta música que deixa de ser artesanal é quanto a duração, uma vez que, as modas de viola anteriormente eram muito extensas e para se encaixarem no formato da gravadora teriam que ter no máximo 4 minutos, assim, acredita-se que muitas foram cortadas e muito modificadas. Segundo registros a primeira música sertaneja gravada fora: "Jorginho do Sertão. Caçula e Mariano. Moda de Viola Paulista. Folclore Paulista" (BARBOSA, 2015, p.1) - esta narração aparece na introdução, foi feita por Cornélio Pires, quem gravou e adaptou a música abaixo:

*Ajudai meu companheiro
 Ai, ai, ai, ai...
 No meio desse salão
 Ai, ai, ai, ai...
 Que nós dois cantando junto
 Faz chorar dois coração...
 O Jorginho do Sertão
 Rapazinho inteligente
 Numa carpa de café
 Ele enjeitou três casamento.
 Ele acabou seu serviço
 Tão alegre tão contente
 Veio dizer pro seu patrão:
 “Quero a minha conta corrente”
 “Jorge: a conta eu não lhe dou
 Pro vosso procedimento.
 Tenho três filha solteira,
 Eu lhe ofereço em casamento”*

Logo veio a mais velha
Por sê a mais interesseira:
“Jorginho case comigo
Que eu sou a mais trabalhadeira”
Logo veio a do meio
Cheia de tope e de fita:
“Jorginho case comigo
Que eu das três sou a mais bonita”
Logo veio a mais nova
Vestidinho amarelo:
“Jorginho case comigo
Que das três sou a flor da terra”
O Jorginho do Sertão:
É rapaz de pouca luma;
“Não posso casar co’ as três,
Ai, eu não caso com nenhuma”
Na hora da despedida:
Ai, ai, ai, ai...
É que a moreninha chora:
“Ai, ai, ai, ai”... Jorge pegou seu cavalo
Encilhou na mesma hora,
Veio dizer prá morenada:
“Ai, adeus que já vou me embora”

Percebemos nesta letra características do linguajar advindo dos caipiras, com palavras e expressões como *"carpa de café"*, que não encontramos o significado exato, acreditamos que seja uma expressão em desuso ou tendo sido pronunciada de maneira equivocada, entretanto, "carpir" significa "capinar", então talvez, pode significar "colheita de café", embora acredita-se que, seria habitual às pessoas do meio rural e destoante da forma padrão da língua portuguesa.

Fato é que, apesar de já não se tratar da música caipira devido aos ajustes e mudanças para poderem ser produzidas e lançadas no mercado, bem como, por carregar uma forte intenção de lucro, ainda havia nesta primeira fase da música sertaneja certa convergência com a expressão artística mais genuína do homem rural. Uma vez que, as letras ainda apresentavam temas mais próximos da realidade vivenciada, cantavam sobre desacordos com o patrão, como a música citada anteriormente demonstra, até mesmo a própria linguagem era mais caipira.

Uma das canções gravadas neste primeiro momento por Cornélio Pires e interpretada por Arlindo Santana é "Moda da revolução":

*A revolta aqui em São Paulo
para mim já não foi bão
Pela notícia que corre
revoltoso tem razão
Aí estou me referindo,
a essa nossa situação
Se os revoltoso ganhar
aí eu pulo e rolo no chão
Quando cheguei em São Paulo
o que cortou meu coração
Eu vi a bandeira de guerra
lá na torre da estação
Encontrava gente morto
por meio dos quarteirão
Dava pena e dava dó,
ai era só judiação*

*Na hora que nós seguimos,
persequindo o batalhão
Saimo por baixo de bala,
sem ter aliviação
E a gente ali deitado
sem deixar levantar do chão
De bomba lá de São Paulo,
ai roncava que nem trovão*

*Zidoro se arretirou
lá pro centro do sertão
Potiguara acompanhou
ai prá fazer a traição
Zidoro mandou um presente
que foi feito por sua mão
Acabaram com Potiguara
e acabou-se o valentão*

*Nós tinha um 42
que atirava noite e dia*

*Cada tiro que ele dava
era mineiro que caía
E tinha um metralhador
que encangaiava com pontaria
Os mineiro com os baiano
ai c'os paulista não podia*

Nos chama a atenção o fato desta música falar a respeito da Revolução Paulista de 1929, a qual eclodiu na cidade de São Paulo e conforme apontamentos de alguns teóricos se trata de um episódio que causou profundos estragos principalmente em bairros ferroviários e industriais da zona Leste da capital paulista e por não ter atingido a elite nunca recebeu grande importância. Estudos historiográficos apontam que os paulistas não consideram-na como sua revolução e isto se deve ao fato de não ter sido apoiada pelo governo estadual e nem mesmo pela burguesia. "Revolta de militares, 'quartelada', contou com um ingrediente que desagradou bastante à velha aristocracia bandeirante: a adesão do proletariado" (ROMANI, 2011, p. 163).

Não aprofundaremos aqui na história da Revolução Paulista de 1929, porém, cabe enfatizar que as vítimas foram trabalhadores, em sua maioria imigrantes e/ou seus familiares, o que parece ter colaborado para que tal episódio fosse desprezado. Porém, esta letra da música citada acima nos provoca uma reflexão a respeito do eu lírico, alguém que nos parece ter vivenciado esse período e ao realizar uma descrição se demonstra confuso quanto seu posicionamento, parece se tratar de alguém que percebeu consequências deste embate, porém, não no âmbito da totalidade e sim no aspecto mais individualista, sentimentalista e romântico, aquém de qualquer crítica.

Neste período da primeira fase da música sertaneja, pelo que vemos em Vicente e Marchi (2014), o mercado musical brasileiro passava por grande transformação advinda da utilização do rádio comercial, o qual crescia em meio a um contexto econômico e político bastante conturbado, em que, o Brasil refletia a crise internacional de 1929, era disputado pelas elites que detinham o poder nesta época e passou pela chamada Revolução de 1930.

Logo depois instaurou-se um novo regime político, o qual defendia um nacionalismo centralizador e a ideia do patriotismo. Neste período houve uma busca pela criação da "nação brasileira", de modo a buscar romper com o

regionalismo e afirmar uma identidade nacional, uma vez que, desde de o ano de 1822, a partir da Independência do Brasil, houve no meio intelectual uma busca por identificar e ressaltar a "autenticidade brasileira", o que acabou por acentuar o regionalismo.

Assim, neste período, denominado como Primeira República (1899-1930), houve uma tentativa de integração cultural. Em meio às mudanças sociopolíticas, de cunho cultural e estritamente ideológicas que aconteciam neste período, Ariovaldo Pires, mais conhecido como "Capitão Furtado", pseudônimo adotado em 1932, pelo sobrinho de Cornélio Pires, seguindo os passos de seu tio, consagrou-se como o grande nome da música sertaneja em sua primeira fase.

Ele se apresentava na Rádio Cruzeiro do Sul em um quadro como caipira, utilizando satíricas, em grande parte retiradas de um livro seu que alcançou grande repercussão, sobre o qual, Ferrete destaca que o jornalista Lellis Vieira afirmou no Correio Paulistano de 11 de agosto de 1938:

'Francamente, no gênero nacionalismo, nesta época de frenesi brasílico, abrasileirando-se brasileiroamente a brasilidade em toda a extensão brasílica do brasilismo brasileiro não há dúvida que o caboclo, matéria-prima do país está dignamente interpretado no esplêndido livro *Lá vem mentira*' A primeira edição esgotou-se em um mês. Houve necessidade urgente de uma segunda de tantos pedidos que as livrarias recebiam (Ferrete, 1985, p. 57).

Ferrete (1985) considera "incrível" o sucesso de Ariovaldo Pires, destacando que "em plena capital do país, em ambiente onde imperava rígido intelectualismo [...] e se traçavam os rumos da cultura, um *caipira* de Tietê movimentava o noticiário dos jornais, fazia-se campeão de audiência em programas radiofônicos [...]" (FERRETE, 1985, p.57).

Porém, para nós as razões deste sucesso simultâneo de Capitão Furtado e da música sertaneja em sua primeira fase na capital paulista, se trata de um processo totalmente crível, visto que, havia o cenário de pretensão à centralização da cultura assim como também do poder político e econômico, com toda essa ideia do nacionalismo, além e principalmente pelo fato de que as circunstâncias de crise da cafeicultura no final da década de 20 motivou inúmeros trabalhadores do campo a buscar empregos na capital.

Assim, de acordo com a análise de Caldas (1979) vemos que o poder de compra dos camponeses, os quais consumiam a música sertaneja no interior do

estado paulista, havia se precarizado fazendo com que as vendas dos discos para este público diminuíssem significativamente, assim, aprouve aos produtores deste gênero mudar suas estratégias visando alcançar a aceitação e assim, inserir-se no cenário urbano (CALDAS, 1979, p.6).

Desta forma, destacamos o êxodo rural, como um dos principais motivadores para uma significativa alteração que já nesta primeira fase a música sertaneja sofre, o rompimento da exaltação da cultura rural, passando a evidenciar as novas vivências dos *caipiras* no centro urbano, assim há uma mudança de valores:

Ele precisa abandonar a 'cultura rústica' e assumir valores da realidade urbana. Tem, em outros termos, que abdicar dos valores já conhecidos, substituindo-os por outros que se apresentam. E é assim também que, com ele, sua arte se urbaniza, destituindo-se de um valor e revestindo-se de outro (CALDAS, 1979, p. 7).

Abaixo trecho da música *Sina de Cigarra* de Ari Guardião [Capitão Frutado] e Zé Batista:

*Cheguei na cidade grande;
eu nem gosto de lembrar!...
Apeei na rodoviária,
quase precisei brigar...!
Chegou uma molecada,
a fim de me debochar,
mas bastou eu dar um berro,
pra turminha se mandar!*

Nesta letra vemos a descrição desse primeiro momento em que o caipira chega até a capital e relata o que nos parece se tratar de um "choque cultural" em que seu modo de se portar e se vestir são tão distintos que provoca piadas, deboches e de certa forma estranhamento nos moradores do meio urbano.

Fato é que, os interessados em lucrar por meio de produtos, ou bens culturais que carregavam o contexto rural e expressavam o modo de ser caipira, estavam a par desta questão do estranhamento e utilizavam as músicas, as falas, as palavras da cultura caipira, a princípio, como anedotas. A propósito, não foi por acaso que Ariovaldo Pires, o Capitão Furtado em 1936 era conhecido como um dos maiores humoristas do Brasil (FERRETE, 1985).

Apesar de que, conforme vimos anteriormente, por meio do reconhecimento, que ao nosso ver se deve ao crescimento do público consumidor residente no centro urbano, além da questão da ideologia do nacionalismo posta neste período, levou a superação do "deboche" para a consagração de um gênero musical autenticamente brasileiro, como ficou popularmente conhecida.

Em um capítulo denominado *Os anos ouro de uma carreira*, Ferrete (1985) nos apresenta importantes dados quanto ao sucesso alcançado pela música sertaneja no ano de 1936, ele afirma que, neste ano a música, que ele denomina como rural, já ocupava as gravadoras. Começava a predominar sobre os outros gêneros musicais aquele som de duas vozes cantando em intervalo de terça que acompanhadas por violas contavam uma história. Neste momento destacavam-se os cantores: "Raul Torre, Antenógenes Silva, Zico Dias e Ferrinho, Olegário e Lourenço, Mandy e Sorocabinha, Mariano e Caçula e Laureano e Soares". E mais à frente a dupla de enorme sucesso desta época, Alvarenga e Ranchinho (FERRETE, 1985, p. 54).

Muitas outras duplas e compositores foram surgindo neste período, em razão das mudanças econômicas e sociais que o país sofria com a passagem da industrialização em detrimento da produção agrícola que levou centenas de migrantes do interior para a capital motivaram Ariovaldo criar um programa radiofônico na cidade de São Paulo, o qual promoveu concurso de cantores e duplas sertanejas. Este programa revelou nomes de sucesso como a dupla Tonico e Tinoco e até mesmo Hebe Camargo (a qual ficou conhecida posteriormente na televisão e é considerada como a maior apresentadora do Brasil), que formava dupla com sua irmã, eram Rosalinda e Florisbela (FERRETE, 1985, p. 60).

É importante destacar que aqui consideramos como sendo das primeira fase da música sertaneja as músicas deste gênero gravadas entre os anos de 1929 até o ano de 1950, nesta fase inicial da música sertaneja há a inicialização do processo de urbanização em que a música sertaneja torna-se, conforme afirmado anteriormente, um produto de consumo, quanto a isto Caldas (1979) pontua:

A produção de bens culturais no capitalismo está, de acordo com a própria ideologia do sistema, imbuída dos princípios do consumo e da maximização do lucro. É nesse aspecto, portanto, que reside a principal característica do produto, ou seja: enquanto algo rentável e não algo que

seja necessariamente de boa qualidade. Com isso mantém-se, sem maiores obstáculos, os consumidores sem nenhuma exigência inovadora, favorecendo (o que é altamente significativo) o trabalho de manipulação das massas, tornando-as cada vez mais dóceis à dominação do regime político vigente (CALDAS, 1979, p. 01).

Apesar de concordarmos que no capitalismo a produção da arte e a própria cultura são norteadas pelos princípios do consumo, pela maximização do lucro, bem como, com praticamente toda a ideia apresentada nesta afirmativa, devemos esclarecer que "massas" é um termo impreciso e que carrega um sentido de homogeneização, a qual na realidade não existe, desta forma trata-se de um termo ideológico. Isto porque: "o construto 'massas' é um obstáculo para o desenvolvimento de uma consciência correta da realidade [...] uma palavra mágica que a tudo responde sem a nada responder" (VIANA, 2007, p. 9).

Assim sendo, pensar a respeito desse público consumidor da música sertaneja é também pensar em seres concretos, que viviam a realidade social, seres humanos possuidores de gostos, particularidades e que estando assim como os produtores, inseridos na lógica do capitalismo e seus valores, respondem de alguma forma a estas orientações ideológicas, as quais promovem a exaltação de necessidades artificiais do consumismo.

Portanto, percebemos que o capitalismo e as ideologias disseminadas neste contexto são refletidas nas músicas, tanto em suas letras, as quais revelam mudanças de valores, como em sua forma de produção, desde a principal motivação de gravar as músicas, até a aceitação e formação de um público consumidor da música sertaneja em sua fase inicial.

Assim, na produção das primeiras músicas sertanejas, notamos que elas são criadas como um "produto", com objetivo de gerar um bom retorno financeiro aos produtores, assim como foi afirmado por Caldas (1979) na citação feita anteriormente: a intenção não é necessariamente produzir algo de boa qualidade, mas sim algo de boa rentabilidade. Por possuir um caráter descompromissado com a qualidade, propriamente dita, os consumidores deste "produto" não apresentam exigências e não esperam algo de grande inovação criativa, ou que apresente técnicas apuradas e isto facilita ainda mais a produção e o consumo, em outras palavras, abre portas para o sucesso deste gênero musical.

2.3. Segunda Fase da Música Sertaneja

Muitos cantores de sucesso da música sertaneja da primeira fase prosseguiram suas carreiras adentrando nesta fase que aqui consideramos como sendo a segunda da música sertaneja, dos anos de 1950 até 1980. Esta escolha se deu em motivo de mudanças ocorridas no cenário social, bem como, por considerações de importantes mudanças no capital fonográfico.

O Brasil passou por uma impactante transformação, neste período (1950-1980), tendo o iniciado como um país agrícola e pobre, embora já vinha passando por mudanças quanto ao processo de industrialização desde 1940, foi neste período que mais cresceu economicamente, chegando a alcançar taxas mais elevadas do mundo, isto porque a agricultura e ruralismo deixaram de ser predominantes e o país tornou-se urbano, com grande crescimento dos setores da indústria e de serviços. Com o foco voltado para infraestrutura, as políticas públicas e sociais como educação, saúde e saneamento foram ínfimas, e assim houve grande agravamento da questão social, desta forma, há um crescimento expressivo da classe operária (VELOSO; FERREIRA, 2012, p.1).

Este resumo acima, apesar de bem simplificado, tem como objetivo elucidar a situação geral do país neste contexto em que a música sertaneja estava sendo produzida, nesta segunda fase. Entretanto, devemos ressaltar que o Estado brasileiro se tratava, como ainda o é na atualidade, de um estado capitalista e por assim ser este não media conflitos de classe, como muitos acreditam, ao contrário:

O Estado é um instrumento essencial de dominação de classes na sociedade capitalista. Ele não está acima dos conflitos de classes, mas profundamente envolvido neles. Sua intervenção no conflito é vital e se condiciona ao caráter essencial do Estado como meio da dominação de classe (CARNOY, 1988, p.67).

Desta forma, compreendemos a questão social a partir da totalidade e percebemos as relações de produção e a constituição da infraestrutura econômica como firmamento para o que Marx (1859) denomina como superestrutura, tanto as instituições jurídicas, a cultura, até as estruturas de poder político, e o próprio Estado, têm sua existência condicionada à produção material.

Fato é que, há uma lógica no funcionamento da sociedade capitalista e ao pensarmos nos aspectos de mudanças econômicas notamos que estas tendem a

promover reajustes que não solucionam as reais necessidades das classes desprivilegiadas. Assim, é a partir de 1950 que o Brasil caminha a passos mais largos à fase do regime de acumulação conjugado-subordinado⁹, neste contexto, afirma Viana:

O capital oligopolista transnacional, que já atuava em alguns poucos setores (como no caso do capital fonográfico), invade a sociedade brasileira tendo como símbolo máximo o capital automobilístico. O Estado assume a forma populista-desenvolvimentista e se torna mais moderno e racional, apesar dos elementos pouco modernos persistentes, mas subordinados ao processo de modernização. Ao lado disso, a modernização tecnológica e um grau de urbanização ainda mais intenso vai se desenvolvendo (VIANA, 2018, p. 76).

Notamos que o processo de urbanização iniciado na primeira fase, neste contexto (1950-1980), torna-se muito mais acentuado, devido a estas implicações do capital oligopolista transnacional, as revoluções burguesa e industrial trouxeram em decorrência o fortalecimento do modo de produção capitalista. Deste modo, ocorre uma transformação na divisão social do trabalho e juntamente com a modernização e elevação do grau de urbanização o estado e outras instituições burguesas acabam por se mercantilizar, burocratizar e racionalizar ainda mais (VIANA, 2015, p. 96).

Todo esse processo interfere diretamente na produção das músicas sertanejas, isto porque a intensificação da mercantilização promove a transformação de bens não materiais em produtos similares a mercadoria, fato é que no regime anterior já havia iniciado a mercantilização da cultura, porém é neste período, especialmente, a partir de 1960 que há um grande crescimento na produção do mercado fonográfico no país. De acordo com dados da Associação Brasileira dos Produtores de Discos - ABPD, nos anos de 1966 os números de unidades chegaram a 5.5 milhões, já em 1979: 52.6 milhões (VICENTE, 2008, p. 101).

A música sertaneja inserida nesta lógica da mercantilização e racionalização tende a distanciar-se do seu formato inicial, conforme podemos ver

⁹ No Brasil o regime de acumulação conjugado-subordinado surgiu em 1945, se caracteriza por ser um regime vindo após o processo de homogeneização dos regimes de acumulação tanto capitalista imperialista e capitalista subordinado, se trata de um processo de mercantilização do processo de produção e da capacidade de consumo mais amplo e generalizado que o regime de acumulação anterior (VIANA, 2016, p. 34).

neste trecho retirado do apêndice da obra *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja*, intitulado *Do Jeca ao Mariachi - A trajetória da transformação*:

Para que se tenha uma ideia, por volta de 1970 o mercado fonográfico contava com cerca de cinquenta atuantes duplas caipiras (algumas já veteranas e mais famosas, outras apenas principiantes e relativamente conhecidas no meio), sem falar nos chamados avulsos ou singulares, grande parte dos quais registrando seus próprios trabalhos. Compositores havia mais de quinhentos. E marcas de disco, grandes, médias e pequenas, cerca de dez. Subitamente, descobria-se uma mina. Estar no ramo caipira - ou sertanejo, como se passou a chamar equivocadamente a dizer - significava ficar rico (FERRETE, 1985, p. 121).

Existem fatos nesta afirmativa que evidenciam o sentido mercantil presente na produção da música sertaneja, o qual temos apontado desde a análise de sua primeira fase, e elucidam que já em seu início se lucrava muito neste ramo, porém, não concordamos com Ferrete quando ele afirma que este ramo se tratava de "caipira", conforme fora verificado anteriormente neste trabalho, consideramos que a figura, a música e a cultura do caipira foram corrompidas desde que construiu-se em cima destas um ramo de mercado, levando-as aos palcos, rádios e para as gravadoras fonográficas. Desta forma, para nós trata-se de um equívoco e não considerar que o termo "música caipira", ou "ramo caipira" se trata de um construto ideológico.

Notamos grandes contradições na obra de Ferrete, por exemplo, ele mesmo afirma que o "comercialismo" que a música "caipira" fora submetida revelou "que nessa condição não lhe sobravam muitas possibilidades de sobrevivência [...]". Entretanto, para ele a maior mudança, a "revolução definitiva da atual música rural" foi a partir de 1952 quando a dupla Cascatinha e Inhama grava a música *Índia*, com um ritmo chamado guarânia - o qual possui origem paraguaia e estava inserido nas músicas "rurais" norte-americanas e mexicanas. Ele destaca que esta canção obteve um dos maiores índices de vendas na história do mercado fonográfico do país e em sua opinião foi responsável por definir o rumo da música "caipira" no Brasil (FERRETE, 1985, p. 122).

Ao que nos parece o autor acaba por desconsiderar o fato de que a música "caipira", para nós sertaneja, desde a aventura de Cornélio Pires em transformá-la em produto comercial, foi inserida na mesma lógica a qual Ferrete aponta como não ser capaz de oferecer-lhe chances de sobrevivência como expressão genuína rural brasileira. Assim, enfatizamos a relevância de sua obra para aclarar a

compreensão a respeito das mudanças ocorridas na música sertaneja, as quais refletem diversos aspectos da realidade social neste período, porém consideramos bastante limitada sua análise de que foi o ritmo e a música advinda do Paraguai que teria mudado os rumos da música sertaneja.

Consideramos pertinente voltarmos a citação do notável sucesso que a música *Índia* alcançou no Brasil, segue abaixo um trecho da versão feita por José Fortuna:

*Quando eu for embora para bem distante
E chegar a hora de dizer-lhe adeus
Fica nos meus braços só mais um instante
Deixa os meus lábios se unirem aos teus
Índia levarei saudade
Da felicidade que você me deu
Índia a sua imagem
Sempre comigo vai
Dentro do meu coração
Flor do meu Paraguai*

Ao observarmos esta poesia, até que cheguemos à última estrofe que diz: "Flor do meu Paraguai" não há nada na letra que nos faça pensar que não seja uma música verdadeiramente brasileira, porém, cabe ressaltar que esta canção referida se trata de uma versão de uma música paraguaia de autoria de José Asunción Flores e Manuel Ortiz Guerrero, no ano de 1944, a qual havia alcançado gigantesco sucesso no Paraguai, chegando a ser reconhecida pelo governo como "Canção Nacional" do Paraguai. Fato é que, mais do que a importação de um ritmo, esta canção se trata de um dos sucessos pioneiros de músicas de outra língua, cultura e contexto adaptadas e reproduzidas como sendo tipicamente brasileiras.

Entretanto, esta versão foi feita no contexto em que a música sertaneja passava por transformações que não se limitam a elas, devemos considerar que as relações sociais concretas determinam e se manifestam nas produções musicais e artísticas, entretanto cabe destacar que, estas ocorrem como expressão realizada por seus produtores, com seus interesses, valores, concepções, sentimentos, que não são homogêneos, dependendo portanto de

classe social, formação intelectual, dentre outros. Assim, os ritmos utilizados, para nós demonstram o intuito de alcançar maior lucratividade por meio do reconhecimento e sucesso. Os compositores desta época estavam em busca de elementos rítmicos, melódicos e linguísticos dos padrões musicais que haviam obtido êxito nesta época, para assim encaixá-los na música sertaneja e alcançar o retorno financeiro esperado (FERRETE, 1985, p.123).

Convém destacar que ligado a este processo de mercantilização temos o processo de competição e burocratização, vejamos:

A competição pelo mercado consumidor, a competição pelo sucesso, a competição por *status*, poder, riqueza, fama, sucesso etc. perpassam todas as relações sociais, seguindo a lógica da mercadoria, que tem como pressuposto a divisão social do trabalho e uma diversidade de produtores e consumidores e mercadorias, concorrendo entre si na produção, distribuição e consumo. Ao lado disso, a burocratização se expande, pois comercializar lazer, esporte, etc., pressupõe aqueles que controlam esse processo, pois as agências de turismo, clubes de futebol, redes de televisão, editoras, gravadoras, etc. precisam de dirigentes, os burocratas. Isso tudo tem fortes efeitos na mentalidade dos indivíduos, que se torna competitiva, burocrática e mercantil, ou seja, uma mentalidade burguesa (VIANA, 2015a, p. 24).

A partir desta afirmativa podemos basear a análise acerca da transformação que a música sertaneja vinha sofrendo desde o período inicial até este contexto em questão. Uma vez que, percebemos uma confluência desta mentalidade burguesa, a qual se preocupa mais com a fama, controle comercial, burocrático e competitividade de maneira mais acentuada no processo de produção da música sertaneja nesta segunda fase.

Concomitantemente, neste mesmo período houve a instalação de novas gravadoras vindas do exterior para o Brasil, tais como: Philips - em 1960; WEA, do grupo Warner - em 1976; Ariola (espanhola) - em 1979. Além de empresas nacionais, como a Rede Globo de Televisão, que desde 1964 atuava no ramo da comunicação televisiva¹⁰ e em meio ao crescimento do mercado fonográfico decide em 1969 criar a gravadora Som Livre e em seguida outras emissoras,

¹⁰ "Diferentemente do rádio, que foi de início operado por clubes de amadores, a televisão surgiu no Brasil sob o domínio do sistema empresarial, com a missão de incrementar o comércio de bens e serviços, divertir e emocionar o público consumidor. O novo meio apareceu primeiro nos centros mais desenvolvidos do país - Rio de Janeiro e São Paulo - e somente alguns anos mais tarde foi implantado em outras capitais e grandes cidades. Uma forma de crescimento que seguiu claramente o caminho da expansão capitalista no país, cuja principal característica foi justamente a concentração de capital na região centro-sul, onde aquelas duas cidades estão situadas" (JAMBEIRO, 2001, p. 49).

como a TV Tupi-Difusora e mais à frente a Record e Bandeirantes fizeram, respectivamente, lançamento das gravadoras: GTA, Seta e Bandeirantes Discos (VICENTE, 2014, p.69).

Especificamente quanto a música sertaneja, Vicente (2008) afirma que apenas no final dos de 1970 é que esta passa a ser mais aceita pelas gravadoras internacionais instaladas no país, o que ele explica como sendo um dos motivos é o fato desta música possuir valor de mercado bastante abaixo dos preços dos discos de músicas internacionais e Música Popular Brasileira -MPB nesta época. A partir do final dos anos 70 e início da década de 80 é que a música sertaneja passa a ser bem-vista pelas gravadoras internacionais, apesar de que a situação da música sertaneja passaria por uma mudança efetiva apenas a partir dos anos 1990:

[...] no bojo da crise de 1980, as gravadoras internacionais passaram a criar selos para atuar exclusivamente nessa área, que chegara ao cinema com o filme Estrada da vida (Nelson Pereira dos Santos, 1979), estrelado pela dupla Milionário & José Rico, e à televisão, com programas como Carga pesada (1979) e Som Brasil (1981), ambos da Rede Globo. De toda forma, as ocorrências de música sertaneja na listagem foram marginais até 1989, o que talvez se explique pelo caráter urbano e demasiadamente restrito do levantamento (que abrangeu, repito, tão somente as cidades do Rio e de São Paulo) (VICENTE, 2008, p. 118).

Esta afirmativa nos apresenta informações indispensáveis para a continuidade desta análise, nos aponta como aconteceu o sucesso da música sertaneja nesta segunda fase e o papel do capital fonográfico, agora não apenas dele, uma vez que evidencia a força propulsora existente na consolidação do capital comunicacional somado a ele, sobre o qual veremos mais detalhes no próximo tópico.

Não obstante, a música sertaneja desloca-se de forma categórica da cultura rural para a cultura urbana. Assim, "o compositor rural, que antes, em seus versos falava das condições da agricultura, da boiada, da vida no campo cede lugar ao compositor urbano que explora o amor vivido na cidade [...]". E outros temas predominantemente urbanos, o que Caldas revela como sendo um "fenômeno sociológico de grande importância" (CALDAS, 1979, p. 11).

Uma das músicas que mais nos chama atenção e que melhor retrata estas mudanças é "Meu carango", música gravada nos anos de 1970 por Leo Canhoto e

Robertinho, uma das duplas de maior sucesso dos anos 70. A música inicia com uma parte falada, um diálogo ocorrido em meio ao trânsito:

— Sai da frente sua lata velha,
 — Se não, me passa por cima?
 — Pois eu passo mesmo e lá vou eu
 — Ô seu cretino você amassou todo meu carro vai ter que pagar
 — Pagar coisa nenhuma eu pedi caminho você não quis dar,
 agora se lasque. Ah ah ah ah!

Depois é sequenciada por uma parte cantada:

*Todos me chamam de maluco só porque
 Vivo correndo quase sempre apavorado
 No meu carango corro a duzentos por hora,
 Para esquecer que amo alguém sem ser amado.*

*A máquina compreende minha mágoa,
 Sempre que piso forte no acelerador,
 Voa baixinho para me ver sorridente,
 Ela compreende toda minha grande dor[...]*

*O que é que vale meu dinheiro e minha fama
 Se eu gosto muito de quem não gosta de mim.
 Meu carro é grande mas ando sempre sozinho,
 Por isso corro, corro mesmo até o fim*

*Ninguém tem pena, pena, pena do meu pranto
 Por que será que vivo sempre abandonado?
 Já que meu bem me desprezou vivo correndo
 Com meu carango do motor envenenado.*

A letra desta música nos apresenta valores axiológicos do "novo sertanejo", composto na cidade grande, o eu lírico desta canção se trata de alguém que sofre por um amor não correspondido e que se sente sozinho e extremamente chateado por essa situação, ele chega a se indagar: "O que é que vale meu dinheiro e minha fama se eu gosto muito de quem não gosta de mim?". Nesta indagação

vemos a extrema valorização do dinheiro e da fama, traços presentes na sociedade marcada pelo avanço da industrialização e mentalidade burguesa.

Apesar do indivíduo dizer que "ama alguém sem ser amado", ao ponto de sofrer por esse amor não correspondido, na primeira estrofe parece muito mais se tratar de alguém com "ódio", "irritado" e assim, violento e agressivo, capaz até mesmo de "passar por cima" de alguém no trânsito, do que alguém melancólico que está sofrendo. Porém, ele apresenta esse sentimento de "amor não correspondido" como justificativa para acelerar seu carro, "seu carango", nome que intitula a música e que ficou muito conhecido em 1964, após a gravação de "Calhambeque"¹¹, música da jovem guarda de grande sucesso na voz de Roberto Carlos, a qual diz: "*Mandei meu cadillac pro mecânico outro dia, pois há muito tempo um conserto ele pedia, como vou viver sem meu **carango** pra correr [...]*".

Estas duas músicas evidenciam o modo como esses sujeitos atribuem ao objeto, bem material que, em ambos os casos, se trata de um carro, valores e características próprios de um ser vivo mais específicos de um ser humano, personificando assim, o carro. Em "Carango" o interlocutor chega a afirmar: "A máquina compreende minha mágoa, sempre que piso forte no acelerador voa baixinho para me ver sorridente, ela compreende toda minha grande dor", como se um ser inanimado, não biológico, possuísse raciocínio e capacidade para compreender sobre amor, dor ou mágoa. Esta relação com o carro, assim como vemos em Marx (1844) reflete a apropriação da realidade humana.

Para nós está muito claro que esta forma que o "carango" é descrito nessa música, como um ser com tais características, diante do contexto descrito anteriormente que, dentre as suas peculiaridades está o expressivo crescimento do mercado automobilístico, o carro possui um valor para além de sua utilidade de transportar as pessoas, vejamos melhor quanto a isto:

Uma mesa, um carro, um livro, etc., são, na maioria das vezes, comprados não para desempenhar uma utilidade, mas para simbolizar um status. Um carro tem uma utilidade inquestionável em nossa sociedade mas quando se quer trocá-lo por um "modelo do ano" apesar dele não estar com nenhum defeito, aí se revela uma valoração

¹¹ Tamanho fora o sucesso desta música que: "Calhambeque tornou-se o próprio símbolo da jovem guarda e desencadeou um esquema publicitário que atingiu todos os setores da moda jovem. Os produtos Calhambeques incluíam calças, saias, chapéus, cintos, sapatilhas, botinhas, blusas, blusões de couro, chaveiros, bolsas. Para a confecção das calças, por exemplo, foi cobrado um royalty por dois metros de tecido utilizado" (Jornal do Brasil: 03 fev, 1968 apud OLIVEIRA, 2011).

fundamentada nos valores dominantes na sociedade capitalista [...]. Desta forma, todo objeto é um objeto-valor (como em nossa sociedade o objeto é uma mercadoria, ele é portador de um valor de uso, um valor de troca e um valor cultural) (VIANA, 2007, p.47).

Viana (2007) destaca desta forma, o fato do objeto, neste caso, o carro se tratar de uma mercadoria e isto aponta para sua especificidade axiológica, o que vai além do fato do objeto possuir valor de utilidade, mas possuir também um valor de troca e valor cultural. Notamos que há uma aglomeração de valores presentes nesta música, os quais refletem uma mentalidade não mais voltada ao campo e as origens do sertanejo, porém, enaltecidas da cultura e mentalidade urbana e altamente burguesa.

Muitos cantores sertanejos nesta fase aderiram as músicas com letras que apresentam esses mesmos aspectos, ou de grande semelhança a eles, portanto, esta letra referida não se trata de um desvio à regra, se trata de exemplo em meio a muitas outras que expõem significativas mudanças, conforme veremos mais à frente. Além, das mudanças da estrutura musical, como destaca Ferrete:

A roupagem dos novos 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 a '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 à nova realidade' (FERRETE, 1985, p. 70).

Assim, a música sertaneja passa por uma enorme transformação a partir dos anos de 1950 e nesta segunda fase é considerada por muitos cantores que se autodeclararam como caipiras legítimos, como sendo a distorção e negação da verdadeira música "caipira", sertaneja raiz. O fato curioso é que, cantores como Cascatinha e Inhama, Milionário e José Rico, Trio Parada Dura, Irmãos Galvão, Sérgio Reis, dentre outros que eram considerados como violadores da música sertaneja autêntica, são reconhecidos no consenso popular contemporâneo como sendo os grandes nomes da música sertaneja raiz¹², ou até como comumente dizem, música caipira.

¹² No dicionário a palavra raiz é apresentada como possuindo significado figurado: "o lugar e a cultura de origem de uma pessoa ou de sua família"(AULETE, 2011, p. 734). Sendo assim, ao dizer sobre música sertaneja raiz diz-se que essa é a base do sertanejo, seja por carregar os valores, tradições, a origem e a fidedignidade e originalidade da música rural brasileira. O que temos mostrado com o desenvolvimento deste trabalho é que se trata de um equívoco afirmar que

Não desconsideramos que algumas músicas produzidas desde a inserção da música caipira no mercado, o que ocasionou a desvinculação do caipira para o sertanejo, a partir do ano 1929, carregam ainda em suas letras o enaltecimento das coisas próprias do meio rural, e apresentam certa melancolia e até alegria bucólica, entretanto, há uma mudança de significado nesta, conforme temos apontado desde o início até então.

Assim, embora existam músicos tais como Tônico e Tinoco considerados em seu tempo e para além dele como legítimos caipiras e como exceção ao novo sertanejo da segunda fase, levam em suas canções letras que evidenciam a cultura rural, para nós eles não estão isolados e carregam toda a lógica desprovida da originalidade da música rural brasileira, a mesma a qual pertence "Meu Carango", música citada e analisada anteriormente, embora suas músicas apresentem valores diferentes.

Vejamos sobre uma das músicas de grande sucesso que foi gravada pela Continental em 1958: *Cana Verde* - em um programa exibido pela TV Cultura em 1973, Tônico e Tinoco contaram sua história e relembram que a música original era cantada por eles desde os anos de 1926 na roça, fora ensinada por um tio deles que tocava sanfona e depois foi adaptada por eles com o cavaquinho, instrumento que na época não era utilizado na música caipira.

No ano de 1991, em um programa televisivo do mesmo formato Tinoco diz:

Hoje o mundo mudou muito, então tivemos que evoluir também, não saindo do estilo mas fazendo as 'mensaginha' mais curta e 'alegrinha', porque o povo hoje 'eles ouve' uma música assim sempre olhando no relógio, sempre tem o que fazer [...] hoje então a mensagem é mais curta, é começo, meio e fim. [...] antigamente eu 'co'Tônico nós cantava' era romance, romance de três, duas horas 'tumava' café, assim, no meio do romance, com bolinho[...] nós cantava lá nas fazenda (TV CULTURA, 1991, Programa Ensaio).

Neste programa, Tônico e Tinoco contam sobre como tiveram que se adaptar ao mercado radiofônico, depois ao fonográfico, tendo até mesmo que frequentar aulas de música oferecidas por professores aposentados no Teatro

a música sertaneja produzida, gravada, desde o ano de 1929 seja "raiz", isto porque, ao ser inserida no processo de mercantilização, burocratização e competição a música sertaneja perdeu sua radicalidade, desmembrou-se do caipira, do rural, tornando-se produto e não mais simples expressão dos sentimentos e cultura do ser humano do campo.

Municipal de São Paulo e dentre as adaptações que eles tiveram que passar para serem aceitos no mercado estavam também as letras de suas músicas.

Conta Tinoco que lá na roça, *Cana Verde*, era cantada de outra forma, sua primeira estrofe era: "*Sanfona 48 tá querendo alguma coisa, eu soube pela notícia que homem casado fede raposa*". Segundo ele, a letra original foi considerada muito pesada e quando eles cantaram na gravadora, lhes disseram: "Não, não, não! Podem mudar a letra". Foi então que mudaram para o que ficou conhecida: "*Abre a porta e a janela, venha ver quem é que eu sô, sô aquele desprezado que você me 'desprezô [...]*" (TV CULTURA, 1991, Programa Ensaio).

Notoriamente vemos nestas citações feitas acima, a própria dupla, Tonico e Tinoco, que previamente afirmamos como sendo reconhecida popularmente como uma das principais duplas 'raízes', mostrando fatos que evidenciam a inverossimilhança deste pensamento. Vejamos a letra completa de *Cana Verde*, tal como fora gravada:

*Abra a porta e a janela
Venha ver quem é que eu sô
Sô aquele desprezado
Que você me desprezô*

*Eu já fiz um juramento
De nunca mais ter amô
Pra viver penar chorando
Por todo lugar que eu vô*

*Quem canta, seu mal espanta
Chorando será pió
O amô que vai e volta
Na volta, sempre é mió*

*Chora viola e sanfona
Chora triste o violão
Se o que é madeira chora
Que dirá meu coração*

Se trata de alguém que se diz desprezado, e que sofre por amor não correspondido, o que nos chama atenção por se tratar da mesma temática

também apresentada música citada anteriormente "Meu carango". Apesar de "Cana Verde" ser mais poética e focar nesta temática, diferentemente da música comparada que traz outros elementos os quais observamos como a supervalorização ao dinheiro, a um bem material, ambas tratam de um tema que se tornou uma forte tendência que expressa o sentimentalismo romântico.

Ao observarmos a letra original desta música *Cana Verde* em comparação à letra que fora gravada e que fizera grande sucesso, vemos que se trata de uma anulação da origem em virtude daquilo que seria mais rentável no momento, uma vez que, dizer sobre um amor não correspondido era o modismo do sertanejo nesta segunda fase e não mais as sátiras.

Outra música de sucesso deste período, "Boneca Cobiçada" gravada em 1956 pela dupla Palmeira e Biá e posteriormente por Milionário e José Rico:

*Quando eu te conheci
Do amor desiludida
Fiz tudo e consegui
Dar vida a sua vida*

*Dois meses de aventura
O nosso amor viveu
Dois meses com ternura
Beije os lábios teus*

*Porém eu já sabia
Que perto estava o fim
Pois tu não conseguia
Viver só para mim*

*Eu poderei morrer
Mas os meus versos não
Minha voz hás de ouvir
Ferindo o coração*

*Boneca cobiçada
Das noites de sereno
Teu corpo não tem dono
Teus lábios tem veneno*

*Se queres que eu sofra
É grande o seu engano
Pois olha nos meus olhos
Vê que não estou chorando*

Cabe apresentar um fato curioso quanto a essa música, ela fora composta inicialmente no ritmo guarânia, entretanto, seu compositor, Bolinha, preferiu conduzi-la num ritmo de bolero, o qual na época fazia muito sucesso porém, não era ainda utilizado no sertanejo, desta forma, na ocasião de seu lançamento foi estreado um novo estilo melódico e rítmico do sertanejo, o chamado Bolero de Dueto ou Bolero Sertanejo, posteriormente utilizado por inúmeros cantores sertanejos (COSTA, 2015, p.1).

Ao observarmos a letra de "Boneca Cobiçada" identificamos mais uma vez a presença do amor não correspondido e de uma ênfase ao sentimentalismo melancólico que mostra a mulher "amada", a *Boneca cobiçada* como sendo sua maior motivação de existência, ele chega a afirmar que poderá morrer, mas quer que ela saiba, canta seus versos desejando ferir o coração dela. Há uma afirmação de que o corpo dela não tem dono, a qual traz uma conotação de objetificação da mulher e desejo de posse e detenção sobre ela.

Esta percepção sobre a mulher como objeto que pode ser ou que é propriedade de alguém aparece presente em muitas letras de músicas sertanejas, porém, se intensifica com a modernidade, como veremos mais à frente, isto porque a acentuação do capitalismo estimula ainda mais a visão ideológica burguesa que distorce, confunde e limita a percepção do ser humano quanto a ele mesmo, os outros e os objetos. Contudo, discorreremos mais a respeito posteriormente.

Voltando quanto ao tema sentimentalista romancista que remete ao sofrimento pela impossibilidade da concretização do amor desejado, cabe destacar que, não se trata de uma exclusividade da música sertaneja, foi manifestado no Bolero nos anos de 1940, chegando ao sertanejo em 1950, ao *rock* da jovem guarda nos anos de 1960 a até à MPB. Inclusive, fundou-se um novo estilo, denominado posteriormente como estilo "brega". Assim, o capital fonográfico produziu inúmeros cantores de romantismo sentimentalista (VIANA, 2018, p. 80).

Desse modo, verificamos como a música sertaneja na segunda fase deixou de ser meramente rural, não deixando completamente as letras bucólicas, mas diminuindo grandemente a ênfase outrora dada a cultura rural, passando a englobar assuntos mais próximos da realidade urbana.

E não apenas as letras sofreram estas alterações, mas também, as próprias melodias, aglutinando assim, outros ritmos, outros instrumentos, outras mensagens, outro tempo de duração a fim de atender aos requisitos do capital fonográfico e do capital comunicacional, os quais consolidados, são caracterizados pela intensificação e ampliação da mercantilização da cultura, buscando por meio de toda essa mudança na música, ampliar o público consumidor.

2.4. Terceira Fase da Música Sertaneja

Podemos afirmar que esta terceira fase da música sertaneja se trata do ápice do *sentimentalismo romântico*, em sequência às mudanças iniciadas na primeira fase, seguidas e avançadas na segunda fase, neste contexto dos anos de 1980 a 2000, há uma consolidação destas alterações com a inserção de novas características, as quais configuraram a música sertaneja da atualidade, diante do contexto de avanço de tecnologias e a atuação mais contínua do capital comunicacional.

Conforme aponta Vicente (2008), é em meados dos anos de 1980 que as gravadoras internacionais instaladas no país passam a incorporar o gênero musical sertanejo, juntamente com a atuação do capital comunicacional, por meio do lançamento de um filme estrelado por Milionário e José Rico, dupla que já estava consagrada neste ramo, além de Programas televisivos como Carga pesada (1979) e Som Brasil (1981) da Rede Globo de Televisão. Apesar de se tratar de um mercado lucrativo, os números do sertanejo ainda faziam com que a música sertaneja fosse vista como um gênero mais periférico, isto até os anos de 1990:

Nos anos 1990, no entanto, a situação mudou radicalmente e até o final da década foi mantida uma frequência de três a quatro citações anuais. Foi o momento de consagração do segmento, que conseguirá imensa penetração televisiva com músicas que integraram as trilhas de novelas como Pantanal (de Benedito Ruy Barbosa, Rede Manchete, 1990), Tieta (adaptação de Aguinaldo Silva, Rede Globo, 1990), Ana Raio & Zé

Trovão (de Marcos Caruso e Rita Buzzar, Rede Manchete, 1991) e Rei do Gado (de Benedito Ruy Barbosa, Rede Globo, 1996). Musicalmente, o setor conhecerá significativas transformações, sofisticando-se e abandonando ritmos como a guarânia e o bolero, com seus arranjos de metais característicos, em benefício da música romântica de andamento lento, da influência da música country e de arranjos instrumentais mais requintados, com predominância das cordas (VICENTE, 2008, p. 118).

Nesta afirmativa vemos mais uma vez a evidência da relevância do capital comunicacional para o impulsionamento da música sertaneja, estas transformações musicais apontadas por Vicente (2008), as quais este estilo musical passa serão melhor observadas adiante, todavia, cabe evidenciar que estão intrinsecamente relacionadas ao contexto social que o país vivencia.

A partir dos anos de 1980 o capitalismo desloca-se para outra etapa: o regime de acumulação integral. O qual é marcado pela ampliação e exacerbação da mercantilização de mercadorias e mercancias; a crescente utilização de bens de consumo tais como a televisão e a produção e geração de "necessidades fabricadas", a fim de estabelecer e impulsionar a ampliação do mercado consumidor de novos produtos tecnológicos como computadores, celulares e outros. Viana chega a afirmar que "o processo de mercantilização vai cercando os indivíduos e tudo vai se tornando mercadoria/mercancia [...]" (VIANA, 2016, p. 34 e 35).

Por conseguinte, neste período há uma expansão da mercantilização da cultura e o capital comunicacional é fundamental para o fortalecimento desta realidade. Uma vez que, sua atuação interfere na produção cultural, bem como, no processo de distribuição e divulgação e assim, influencia os indivíduos a serem submissos e passivos ante ao controle hegemônico capitalista, conforme vimos no tópico Música e Capital Comunicacional, ele é dividido em diversos setores do capital, tais como: "televisivo, radiofônico, editorial, fonográfico, cinematográfico, etc. Ele vai desenvolvendo, ampliando (e formando oligopólios) com o processo de desenvolvimento capitalista" (VIANA, 2015, p. 102).

À vista disso, notamos que fatores como os que foram apontados por Vicente (2008) na citação que fizemos anteriormente, nos apresenta informações importantes sobre como se deu a incorporação da música sertaneja pelo capital comunicacional, e confirmam o quanto este é um instrumento crucial na transformação de um gênero periférico para um gênero de sucesso, alcançando reconhecimento nacional. Isto porque apenas após a inserção de músicas

sertanejas como trilhas sonoras de novelas, o aumento da frequência de suas transmissões em rádios populares e o lançamento de filmes como *Menino da Porteira* (baseado na música composta por Teddy Vieira) e *Estrada da Vida* (estrelado por Milionário e José Rico), que se ampliou o público consumidor da música sertaneja.

Além disso, no ano de 1995 a Rede Globo de Televisão lançou o Show Amigos, o qual foi uma série de musicais com as duplas sertanejas: Chitãozinho e Xororó, Zezé di Camargo e Luciano, e Leandro e Leonardo, o qual foi exibido até o ano de 1999 em programação de final de ano. O show era bastante grandioso, contava com o que havia de mais moderno em seu palco de 70 metros de largura e 30 metros de profundidade, dançarinos e etc. (ALONSO, 2011, p. 232). Recentemente, a Rede Globo anunciou que no ano de 2019 haverá uma turnê comemorativa do Show Amigos¹³.

Ao mesmo tempo em que a música sertaneja cresce, outras questões referentes a ela surgem. Em meio a esta fama e modificações intermitentes na estrutura musical do sertanejo para fazer dela um produto cada vez mais valorado em rentabilidade e aceitação, cresce a figura do agenciador, ou produtor, já existente desde 1929, contudo, é expandido neste contexto de 1980 - 1990.

Na obra *Acorde da Aurora*, Caldas (1979) afirma que: "É do nosso conhecimento que há em São Paulo, estabelecimentos especializados em organizar shows com duplas sertanejas, para fazer apresentações no interior [...]." Para ele este processo desenvolvido pelos agenciadores reflete uma relação de expropriação:

Emerge, a partir disso, um problema de significativa importância: pelo menos enquanto não se libertar inteiramente do agenciador, a dupla submete a sua força de trabalho aos caprichos deste. Ela perde, ainda que provisoriamente, a condição de vendedora da sua mercadoria (a força de trabalho), submetendo-se à tirania do agenciador que se auto-elege intermediário da força de trabalho (a dupla) e os meios de produção, representados pela gravadora. Para Marx, 'a força de trabalho só pode aparecer como mercadoria no mercado, enquanto for e por ser oferecida ou vendida como mercadoria pelo seu próprio consumidor, pela pessoa da qual é a força de trabalho'. Portanto, embora sejam

¹³A matéria jornalística divulgada no site "globo.com" informa que: "os shows terão 3 horas de duração e, diferente das apresentações de décadas atrás, os artistas não devem deixar o palco em nenhum momento. Apesar disso, são poucas as canções que serão interpretadas pelos cinco artistas. Os sertanejos vão revezar vozes em um palco que terá o formato de 180 graus e 42 metros de boca de cena". Será transmitido pela TV Globo, também no final do ano, como no antigo formato o era. (GLOBO, 2019).

proprietárias livres da sua força de trabalho, novas duplas à procura do sucesso vêm-se compelidas a vendê-la nas condições impostas pelo mercado [...] (CALDAS, 1979, p. 13).

Anteriormente a este fase a figura do olheiro era bastante presente no ramo do sertanejo, porém, em gêneros como MPB, Bossa Nova os músicos contavam com a figura do produtor musical, o qual Vicente (2016) afirma ter sido consolidada a partir de avanços tecnológicos no capital fonográfico, a partir de 1982, quando diante do crescimento da demanda o produtor artístico das próprias gravadoras ficou impossibilitado de realizar a tarefa de instruir os músicos quanto a técnicas e arranjos musicais. Por outro lado, há a figura do agenciador, atualmente conhecido como empresário, percebemos que a partir deste período na maioria das vezes uma simples música para ser produzida requer força de trabalho (material e imaterial) e meios de produção.

Uma vez que, envolve em sua cadeia produtiva: compositor - criador da mercancia; produtor - vende a força de seu trabalho imaterial que são seus conhecimentos técnicos e artísticos; a gravadora - a detentora dos principais meios de produção e seus funcionários que vendem sua força de trabalho ao transformar a mercancia principal em mercadoria, gerando CDs; os músicos que detém o principal 'meio de produção' que é a própria voz que dará 'vida' a composição e habilidade para tocar os instrumentos e ao mesmo tempo este 'meio de produção' também poderia ser apontado como a força de trabalho imaterial e por último, o empresário que vende sua força de trabalho imaterial, ao ser o responsável por articular com rádios, TVs, espaços para show a divulgação, agenda e a carreira dos músicos, de um modo geral.

Estes aspectos corroboram para uma degradação cultural ante a hipermercantilização da cultura:

[...] a mercantilização da cultura se amplia, inclusive se beneficiando dos novos produtos tecnológicos. A fita cassete e o disco vinil são substituídos pelo CD, bem como as modas artísticas (especialmente musical), se tornam cada vez mais passageiras e superficiais, uma produção massiva e um consumo massivo, cada vez mais descartável. A cultura descartável é resultado da intensificação de seu caráter mercantil, transformada em mercancia. Nesse contexto, há uma hipermercantilização. Novos espaços, produtos, processos, objetos, vão se tornando mercadorias ou mercancias (VIANA, 2016, p.35).

Por isso, a música sertaneja passa a se intensificar na construção da lucratividade e na ampliação do público consumidor do seu produto, apresentando um despropósito com a qualidade e compromissando-se cada vez mais com a descartabilidade, daí emergem as produções em massa de músicas sertanejas, lançamentos atrás de lançamentos. Portanto, como veremos a seguir, a grande maioria das músicas de sucesso deste período, abandonaram ritmos como a guarânia e bolero (conforme vistos no tópico anterior), que na época se tratavam de inovações e considerados como rompimento com a "raiz da música sertaneja".

Nesta nova fase, entretanto, foram adotados instrumentos de sopro da família dos metais e até mesmo instrumentos eletrônicos como teclado, contrabaixo, instrumentos de cordas como piano, violino e violoncelo, visando "sofisticar" as músicas, aproximando-as da estética da música romântica, além, da grande influência da música norte-americana, principalmente do gênero *country*.

Vejamos uma das músicas de maior sucesso do meio sertanejo, dos anos de 1987, composta por Moacyr Franco¹⁴, gravada pela dupla João Mineiro e Marciano:

*Muito prazer em revê-la
 Você está bonita
 Muito elegante, mais jovem
 Tão cheia de vida
 Eu ainda falo de flores
 E declamo seu nome
 Mesmo meus dedos me traem
 E disco seu telefone*

*É minha cara, eu mudei minha cara
 Mas por dentro eu não mudo
 O sentimento não para*

¹⁴ Moacyr Franco é um nome muito conhecido no Brasil, compositor, cantor, humorista e ator, nos anos de 1983 a 1987 exerceu o cargo político de deputado federal pelo Partido Trabalhista Brasileiro, e após este período tentou retomar sua carreira artística, de maneira independente, "sem o apoio da grande mídia (rádio e televisão)", foi procurado por José Marciano que estava interessado em gravar esta música e a partir daí seu nome se fortaleceu no ramo musical e ele foi ganhando espaço na grande mídia. No ano de 2010 ele saiu como candidato ao Senado pelo Partido Social Liberal - PSL, em que obteve 400.000 votos, porém, não fora eleito (COSTA, 2015).

A doença não sara
Seu amor ainda é tudo, tudo
Daquele momento até hoje esperei você
Daquele maldito momento até hoje
Só você
Eu sei que o culpado de não ter você
Sou eu
E esse medo terrível de amar outra vez
É meu

Vemos na letra dessa música, de forma óbvia, a trivialidade do romantismo sentimentalista, em que um homem apaixonado parece reencontrar sua ex-namorada ou ex-esposa e a elogia, diz que ela está mais bonita, mais elegante, e logo depois começa a falar sobre ele e sobre os sentimentos dele por ela. Ele a diz que ainda fala sobre "flores" o que remete ao ideal de homem romântico que entrega flores à sua amada. Em seguida ele diz que declama o nome dela, o que nos parece trazer uma conotação de relacionar o nome dela e ela à uma poesia e segue lhe dizendo que a ama, chegando a afirmar que é um amor doentio:

O sentimento não para
A doença não sara
Seu amor ainda é tudo, tudo

Assim, vemos que além desta questão sentimentalista posta na canção, percebemos que há um elemento que nos remete a um contexto urbano e mais tecnológico do que a fase anterior da música sertaneja, no trecho em que diz: "*meus dedos me traem e disco seu telefone*". Conforme dito anteriormente as tecnologias estavam sendo vendidas junto à fabricação de necessidades artificiais a fim de promover os produtos para um maior número de consumidores.

Embora, ele não esteja dando a maior ênfase da música ao telefone e não nos pareça que ao dizer sobre "telefone" a música esteja valorando-o como algo essencial para as pessoas, ou que o sujeito em questão esteja se vangloriando por possuir tal bem material, não deixa de levar uma mensagem de que "ele parece ter um telefone". Sabemos da importância de uso deste aparelho, contudo, cabe pontuar que o telefone neste período não se tratava de um bem material tão

comum, nos parece se tratar de um bem material mais exclusivo de uma classe abastada.

Continuamente, vejamos esta outra música gravada nos anos de 1990 pela dupla goiana Leandro e Leonardo, *Pense em mim*:

Em vez de você ficar pensando nele
 Em vez de você viver chorando por ele
 Pense em mim, chore por mim
 Liga pra mim, não, não liga pra ele
 Pense em mim, chore por mim
 Liga pra mim, não, não liga pra ele
 Pra ele! Não chore por ele!
 Se lembre que eu há muito tempo te amo
 Te amo! Te amo!
 Quero fazer você feliz
 Vamos pegar o primeiro avião
 Com destino à felicidade
 A felicidade pra mim é você
 Pense em mim, chore por mim
 Liga pra mim, não, não liga pra ele
 Pense em mim, chore por mim
 Liga pra mim, não, não liga pra ele
 Pra ele! Não chore por ele!

Esta música, não fugindo à regra do romantismo sentimentalista predominante na música sertaneja neste contexto, (inclusive esta fase é reconhecida por muitos como sendo a fase do "sertanejo romântico") apresenta um sujeito apaixonado que diz para a pessoa amada que ele deseja que ela pense nele e não em outra pessoa e a pede para ligar para ele e não para o outro, abrindo a possibilidade de interpretação de que essa pessoa que ele ama é comprometida ou simplesmente que ela gosta de outro alguém.

Dentre os elementos que nos chamam atenção nesta música está o fato de o interlocutor tentar convencer a pessoa com quem está falando de que ele a ama e que vai levá-la à felicidade, chegando afirmar: "vamos pegar o primeiro avião com o destino à felicidade, a felicidade pra mim é você". Mais uma vez vemos a presença de um objeto que, não necessariamente é um bem material, mas que simboliza a tecnologia e o poder aquisitivo, como latifundiários, os estratos

superiores da burocracia e intelectualidade, etc., se tratando de uma exclusividade das classes superiores, uma vez que, as passagens aéreas neste período eram absurdamente caras. O que nos faz pensar que se trata de um sonho, como algo hipotético ou o eu lírico se trata de alguém pertencente a uma classe abastada.

E assim, inúmeras músicas de sucesso dos anos 80, 90 até início dos anos 2000 apresentavam mensagens carregadas dos mesmos valores do amor romântico, muito relacionados ao sofrimento, e ao que no parece, tendem a colocar esse sentimento como sendo o algo fundamental, que está acima de tudo. Na nossa percepção, há uma espécie de endeusamento da pessoa amada, em praticamente todos os casos, a mulher amada é sinônimo da felicidade, da alegria, e acima de tudo do prazer e a ausência dela ou da reciprocidade do amor se torna a justificativa para a embriaguez, o sofrimento, as brigas, etc.

Vemos esta característica presente desde a música *Boate Azul*, a qual até o ano de 2016 contava com 100 gravações e regravações, embora tenha sido composta em 1963, devido a ditadura Militar de 1964, fora censurada e teve sua comercialização proibida, apenas no ano de 1980 foi gravada (SOARES, 2016, p. 01). Dentre outras músicas de sucesso deste período tais como: "*Fio de Cabelo*" - Chitãozinho e Xororó (1982); "*Desculpe, mas eu vou chorar*" - Leandro e Leonardo (1990); "*Indiferença*" - Zezé di Camargo e Luciano (1996); "*Ela tem o dom de me fazer chorar*" João Paulo e Daniel (1997); "*Ela é demais*" - Rick e Renner (1998); "*Sensível Demais*" - Chrystian e Ralf (1998); "*Dormi na Praça*" - Bruno e Marrone (1999), dentre outras.

Existem músicas que apresentam outras temáticas com ritmos mais alegres, como por exemplo: "*Nascemos Pra Cantar*", gravada em 1989 por Chitãozinho e Xororó, se trata de uma versão de uma música norte-americana do gênero country, chamada "*Shambala*". Entretanto, músicas com outras temáticas não românticas sentimentalistas se tratam de uma exceção neste contexto.

CAPÍTULO 03:

O SERTANEJO UNIVERSITÁRIO

A música sertaneja continuou a sofrer alterações e a partir dos anos 2000 vemos um dos maiores de seus marcos: a instauração do chamado sertanejo universitário, o qual despontou por meio de duplas como César Menotti e Fabiano, Maria Cecília e Rodolfo, João Bosco e Vinícius, e cantores solo tais como Gustavo Lima, Michel Teló, dentre outros, em meados de 2004. Uma das características desta mudança que a música sertaneja passa neste período se destaca assim, como em cada uma de suas fases, na inserção de novos ritmos agregados de outros gêneros musicais e em decorrência a isto, o acréscimo de novos instrumentos musicais. Além da transformação no formato das músicas no aspecto estritamente musical há também as variações nos temas explorados nas letras cantadas, conforme veremos mais à frente neste capítulo.

Ao que diz respeito às mudanças ocorridas:

Uma explicação possível para o nascimento desse gênero foi a ida de jovens universitários, oriundos das regiões interioranas, que disseminaram nos campus e repúblicas a música sertaneja de raiz que com o tempo foi associada com metais, guitarra, baixos, baterias e instrumentos de percussão (GOMES;SENA, 2013, p. 1-2).

Cabe pontuar nossos pontos de desencontro com tal afirmativa, quanto ao motivo do “nascimento” do sertanejo universitário, propriamente dito na citação acima, não descartamos tal explicação de que haja ligação com o acesso do público de jovens interioranos dos estados de São Paulo, Goiás, Paraná e Minas Gerais, etc. às universidades, porém ao que nos parece esta motivação por fabricar um sertanejo identificado como “universitário” carrega motivos mais profundos, relacionados ao capitalismo e com a mentalidade burguesa. Assim, diferentemente de um simples acontecimento natural o qual a palavra “nascimento” nos leva a associar, há uma construção intencional e proposital na origem deste gênero.

Para verificarmos melhor esta alegação, faremos uma breve análise do contexto em que acontece o surgimento e o estabelecimento da música sertaneja universitária, porquanto seguindo uma análise comprometida com a totalidade não podemos considerar os fatos de maneira independente da concretude real da sociedade.

Temos visto até o presente momento deste trabalho, o quanto a intensificação da mercantilização alcança a perversidade de transformar o caráter das coisas e das relações sociais, fazendo com que tudo seja tratado e valorado como mercadoria e/ou mercancia. E de fato, a música sertaneja não escapa a esta realidade do capitalismo e pelo contrário, de acordo com as suas redefinições ela se rearranja, isto porque “o movimento do capital domina cada vez mais intensamente a sociedade em as suas manifestações” (VIANA, 2016, p. 35).

Assim, identificamos que a música sertaneja universitária emergiu no regime de acumulação integral, após sua instauração, que no Brasil ocorreu nos anos de 1990. Ressaltamos o quanto este regime de acumulação visa ampliar o capital por meio do aumento da produção e do público consumidor e caracteriza-se essencialmente, conforme afirmado anteriormente, na reprodução expandida do capital e intensificação da mercantilização das relações sociais, decorrentes da ampliação do número de indivíduos possuidores do poder de compra (dinheiro). Assim, cresce consideravelmente o chamado mercado consumidor, juntamente com a busca por empresas, instituições e outros responsáveis pela fabricação das necessidades artificiais, fazendo crescer o consumo e a produção (VIANA, 2016, p. 36).

Em uma entrevista que tivemos acesso vimos que o cantor Fabiano, o qual juntamente com César Menotti forma a dupla considerada uma das principais pioneiras do sertanejo universitário, afirma que o “universitário é um público importante [...] porque ele é um público formador de opinião, ele divulga o seu trabalho”. E ainda diz que a música que produzem é para todos: “pra todo tipo de público, classe operária, classe A, classe B, classe C, classe D, a gente não faz música pra um público distinto” (ROTA SERTANEJA, 2009 apud SANTOS, 2012 p. 35).

O que nos parece ser um fato considerável, diante da ampliação do mercado consumidor se tratar de uma das principais características do regime de acumulação integral, no qual este gênero musical desponta, assim, vemos nesta

fala do cantor Menotti que há uma clareza quanto a expansão da música sertaneja para uma amplitude e “heterogeneidade” do seu público consumidor. Além de ser relevante destacar que nesta fala notamos que para ele, a nomenclatura “universitária” para a música sertaneja carrega consigo uma intenção de chegar até um público considerado como importante e como sendo formador de opinião, capaz de divulgar a música produzida por eles.

Com a expansão do número de músicos produzindo e reproduzindo o sertanejo denominado universitário e o crescimento do espaço deste gênero nos meios de comunicação possibilitou-o um alcance geral na sociedade, não limitando-se apenas ao público do meio rural, ou àqueles que vieram do meio rural para o urbano, nem mesmo reduzindo-o para o meio universitário. Porém, apesar de parecer haver uma generalização bastante expressiva, consideramos que há um porquê na produção musical desse gênero em ser considerado em um estilo para todos, isto se deve ao desígnio em ampliar os consumidores de suas músicas.

3.1. Capitalismo e modo de vida na contemporaneidade brasileira

Para melhor nos situarmos, uma vez que, partimos da compreensão de que o processo histórico, bem como o modo de produção influenciam significativamente no modo de vida e na cultura de determinada sociedade, faz-se necessário esclarecermos que no Brasil dos anos de 1990, em que se iniciaria a produção da música sertaneja universitária, emergia-se o chamado regime de acumulação integral, conforme relatamos anteriormente.

Uma vez que, para nós a história da humanidade se estabelece em decorrência dos modos de produção, da mesma maneira, “o desenvolvimento do capitalismo pode ser compreendido como uma sucessão de regimes de acumulação”. Quanto a isto Viana explica:

A mudança de um modo de produção para outro significa a criação de sociedades radicalmente diferentes e as mudanças no capitalismo expressam mudanças no interior de um mesmo modo de produção. Assim, a radicalidade das mudanças na sucessão dos modos de produção não é comparável às mudanças nos regimes de acumulação. No primeiro caso, temos uma ruptura e radicalidade no processo histórico e, no segundo, uma mudança no interior de uma permanência, o que significa que, em sentido amplo, não há ruptura e nem radicalidade no processo de mudança. A sucessão de regimes de acumulação explicita a manutenção do modo de produção capitalista e de seus elementos

característicos fundamentais, e a substituição de um regime por outro é marcada, no fundo, pela realização do objetivo de manter as relações de produção capitalistas e pelo aprofundamento de tendências já existentes no regime anterior, seguindo a dinâmica da acumulação de capital (VIANA, 2010, p. 10).

Portanto, compreendemos que o capitalismo não passou por nenhuma mudança radical, embora tenha passado por transições ao longo de seu desenvolvimento, estas fundamentam-se naquilo que é a sua essência que é a produção de mais-valor. Nesta obra “O Capitalismo na era da acumulação integral”, Viana (2010), inicia sua discussão apresentando a respeito da história do capitalismo, partindo do ponto de que Marx (1988) em sua busca para entender o modo de produção capitalista dentre os apontamentos realizados, apresenta como origem do modo de produção e acumulação capitalista, a acumulação primitiva de capital.

Para o autor, na discussão da acumulação primitiva, bem como do processo de desenvolvimento capitalista, Marx, apesar de não ter apresentado o conceito de regime de acumulação, apresentou contribuições para a análise dos primeiros regimes de acumulação, que foram o extensivo e o intensivo sobre os quais não abordaremos devido ao foco deste trabalho, em especial deste capítulo que pretende explicar acerca das alterações no modo de vida e na cultura da sociedade com o regime de acumulação integral.

Em continuidade a esta discussão, convém esclarecermos que regime de acumulação se trata da “forma” assumida pelo capitalismo ao longo de seu desenvolvimento, sendo pois sua gênese o mais-valor, o qual é repercutido pela acumulação de capital que gera a “reprodução ampliada e a centralização e concentração do capital, gerando a expansão mundial do capitalismo e a exploração internacional, ao lado da ação estatal no sentido de garantir todo este processo” (VIANA, 2010, p. 25).

Assim, em determinados períodos históricos, ante as mudanças nas formas de organização do trabalho e de extração de mais valor, nas formas de organização estatal e exploração internacional, acontece a sucessão de regimes de acumulação e esta é marcada por crises no processo de reprodução do capitalismo (VIANA, 2010, p. 30).

Nosso foco neste tópico é explicar a mutação do capitalismo mais especificamente, pensar acerca das mudanças culturais advindas no regime de

acumulação integral, uma vez que este é o regime de acumulação dominante desde a década de 1980 até os dias de hoje:

no caso da acumulação, o que se busca é concretizar uma acumulação integral, simultaneamente intensiva e extensiva através da extensão do processo de mercantilização das relações sociais e da busca de ampliação do mercado consumidor, mesmo que esta busca se caracterize, em parte, pela produção personalizada, e também pelo aumento da intensificação da exploração da força de trabalho através do aumento de extração de mais-valor relativo e absoluto [...] (VIANA, 2009, p. 70).

É necessário distinguirmos que o regime de acumulação integral emerge nos países de capitalismo imperialista de forma efetiva nos anos 1980, após uma transição de regime de acumulação, ocasionado pela crise do regime de acumulação anterior nos anos 1970 e o surgimento de elementos do regime de acumulação integral aparecendo. Entretanto, no Brasil, como em geral na América Latina, em se tratando de uma organização capitalista subordinada, a instauração do regime de acumulação integral é mais tardia. Sendo pois constituído no Brasil nos anos de 1990, após a ascensão do primeiro governo neoliberal, sob a presidência de Collor, eleito em 1989 e empossado em 1990. Assim, no Brasil trata-se de um regime de acumulação integral subordinado (VIANA, 2009).

Quanto às características deste regime, podemos destacar mudanças na forma de exploração da força de trabalho:

No caso dos trabalhadores, o que ocorre é uma intensificação da exploração com a retirada de seus direitos já conquistados e da formação de um mercado de trabalho inflexível, onde os trabalhadores se submetem a subcontratação, ao desemprego, etc. No caso da subcontratação (bem como no caso das horas extras), o que se vê é um aumento disfarçado da jornada de trabalho, o que significa aumento de extração de mais-valor absoluto. Aliás, mais-valor relativo e mais-valor absoluto andam juntos no período de acumulação integral, embora isto seja constante no capitalismo, mas agora assume proporções intensas, tal como não ocorria há muito tempo na história do capitalismo (VIANA, 2009, p. 71).

Assim, diante de todas essas implicações, vemos que neste regime de acumulação, os trabalhadores passam a dedicar maior tempo em seu trabalho e fora dele são levados a esforçarem-se em buscar qualificação e especialização em suas tarefas, como meio de garantirem seus empregos. Portanto, acabam praticamente não tendo o tempo livre, isto porque juntamente com esta

intensificação da exploração há a acentuação da competitividade e também do consumo. Quanto ao direito do descanso na lei trabalhista do Brasil, vemos que:

Mas reivindicações dos trabalhadores vão lentamente conseguindo alguns êxitos. A partir de 1850 é estabelecido o descanso semanal; em 1919 é votada a lei das oito horas; progressivamente a semana de trabalho é reduzida para cinco dias. Depois de 1930, outras conquistas como descanso remunerado, férias [...] A diminuição da jornada de trabalho cria *tempo liberado*, que não pode ser confundido ainda com *tempo livre*, pois aquele é gasto de inúmeras maneiras: no transporte – na maioria das vezes o operário mora longe do local de trabalho; com as ocupações de asseio e alimentação; com o sono; com obrigações familiares, políticas ou religiosas; às vezes até com um “bico” pra ganhar mais alguns trocados (ARANHA E MARTINS, 1993, p. 17 - grifos das autoras).

Desta forma, o cidadão brasileiro, especificamente, tem previsto em lei momentos para seu tempo livre e/ou descanso, porém, na verdade, esses momentos são raros e pequenos, quase nunca acontecem devido ao tempo limitado diante de tantas ocupações para além do trabalho. Ao tratarmos especialmente sobre tempo livre, salientamos, primeiramente que, assim como Fromm (1978) destaca, na modernidade o ser humano não alcançou a liberdade em suas potencialidades emocionais, sensoriais e intelectuais não podendo ser livre no sentido amplo.

Assim, dizermos sobre um tempo livre em que o indivíduo possa se dedicar ao lazer, às ocupações despretensiosas de escolha espontânea e autêntica, se trata de um equívoco. Além do que, ao nos referirmos a indivíduos modernos, concretos na realidade atual, estamos descrevendo pessoas vívidas numa realidade hostil de alienação, opressão e exploração, subjugadas e inseridas na lógica da intensificação da acumulação de capital, a qual assim como a tantas outras áreas, passou explorar de maneira exagerada o tempo “livre” que teriam, por meio do capital comunicacional.

Quanto ao capital comunicacional, devemos enfatizar que este já existia no regime anterior ao regime de acumulação integral, chamado de estado de bem estar social, porém, de maneira bastante limitada:

O capital comunicacional é aquele voltado para o investimento capitalista nas empresas de comunicação, cada vez mais oligopolistas. É um novo setor do capital, que já existia de forma embrionária no regime de acumulação anterior, mas que se torna mais forte e vai produzindo um processo de concentração e centralização crescente (VIANA, 2007, p. 20).

Estas mudanças no Brasil podem ser identificadas a partir dos anos de 1980. A partir da instauração do chamado estado neoliberal, o qual diferentemente do estado de bem estar social em que havia um estreitamento na relação entre o Estado e o capital e uma significativa busca por promover políticas sociais que atenuassem as lutas de classe, é marcado pela precarização do trabalho, por meio da terceirização de contratação trabalhista, redução dos direitos trabalhistas, bem como, pelos crescentes cortes de verbas destinadas às políticas sociais. Quanto ao estado neoliberal vemos em Viana:

Estado neoliberal é a forma Estatal necessária ao novo regime de acumulação integral, que é um complemento necessário ao processo de reestruturação produtiva e alteração nas relações internacionais e que se caracteriza por conter os gastos Estatais, desregular o mercado, 'flexibilizar' as relações de trabalho, subsidiar o capital oligopolista e aumentar a política de repressão e vigilância social (VIANA, 2009, p. 70).

Viana (2009) destaca que em países de capitalismo subordinado, como é o caso do Brasil, o neoliberalismo não defende os interesses nacionais e das empresas, isto é, se trata de um estado não protecionista, no qual o mercado nacional mantém-se dependente do mercado mundial. Desta forma, a "globalização" se trata de um termo ideológico, é mencionado como sendo algo que na verdade não o é, isto porque ele se trata de uma exploração internacional em que por meio da abertura do mercado possibilita-se a exploração internacional de mão-de-obra barata, expressa assim, interesses meramente neoimperialistas¹⁵, eufemisticamente, chamado de globalização.

¹⁵ Quanto ao qual Viana afirma se tratar do imperialismo próprio do regime de acumulação integral: "Ele cumpre o papel de generalizar a busca de acumulação integral em todo o mundo e reproduzir o processo de exploração intensificado nas relações internacionais, o que é complementar, pois quanto maior é a exploração nos países de capitalismo subordinado, maior é o quantum de mais-valor produzido, o que possibilita, por sua vez, um maior índice de transferência de mais-valor dos países subordinados para os países imperialistas. Em outras palavras, quanto maior a exploração

Estas modificações no capitalismo mundial são enxergadas como evolução, apresentam como característica uma contínua variação na divisão internacional do trabalho, a qual acentua e promove uma exploração dos países subordinados e assim, aumenta a exploração da classe trabalhadora. Compreendemos que com este propósito tanto a reestruturação produtiva e a política neoliberal se expandem, gerando um processo de “exploração em escala mundial” (VIANA, 2009, p.116).

O estado neoliberal promove diversas consequências sociais, dentre as quais podemos destacar, o aumento da questão social expressos na miséria, fome, desemprego, desmonte dos direitos trabalhistas e precarização das condições de trabalho, a contenção de políticas sociais, políticas públicas de educação, saúde, habitação, dentre outras, todavia, para manter sua imagem de provedor e útil à sociedade, o estado neoliberal gera e oferece programas e políticas sociais puramente amenizadores, que não solucionam e nem atendem às reais necessidades sociais.

Estas marcas do estado neoliberal, que representam o conjunto de expressões do regime de acumulação integral, não fazem nada mais do que evidenciar o caráter do capitalismo, que se pauta na propagação de contradições, dentre as quais: a geração de maior riqueza dos capitalistas em detrimento da maior pobreza dos trabalhadores (HARVEY, 2013). O que nos aponta para o fato de que quanto mais organizado e estruturado o capitalismo é:

[...] maiores são as desigualdades de classe. E é desnecessário dizer que há evidências suficientes para apoiar a visão de que a retórica do livre mercado e do livre-comércio e seus supostos benefícios universais, à qual fomos submetidos nos últimos trinta anos, produziu exatamente o resultado esperado por Marx: uma concentração maciça de riqueza e de poder numa ponta da escala social, concomitante ao empobrecimento crescente de todos os demais (HARVEY, 2013, p. 59).

Desta forma, acontece a acumulação capitalista, cada vez mais intensa e a alienação dos seres humanos que não é menos intensa do que acumulação, de forma que, o indivíduo não apenas em seu trabalho perde a liberdade de ação criativa, mas em tudo quanto faz. Assim, esta mutação capitalista empobrece o ser

nacional dos trabalhadores, maior a possibilidade de exploração ampliada internacional de nações" (VIANA, 2009, p. 84).

humano não apenas economicamente, mas também em seu modo de vida e cultura. Para Harvey:

[...] é evidente que o trabalhador, durante toda sua vida, não é senão força de trabalho, razão pela qual todo o seu tempo disponível é, por natureza e por direito, tempo de trabalho, que pertence, portanto, à autovalorização do capital [isto é, a produção de mais-valor]. Tempo para a formação humana, para o desenvolvimento intelectual, para o cumprimento de funções sociais, para relações sociais, para o livre jogo das forças vitais físicas e intelectuais, mesmo o tempo livre do domingo [...] é pura futilidade! Mas em seu impulso cego e desmedido, sua voracidade de lobisomem por mais trabalho, o capital transgride não apenas os limites morais da jornada de trabalho, mas também seus limites puramente físicos. Ele usurpa o tempo para o crescimento, o desenvolvimento e a manutenção saudável do corpo. Rouba o tempo requerido para o consumo de ar puro e de luz solar. Avança sobre o horário das refeições e o incorpora, sempre que possível, ao processo de produção (MARX apud HARVEY, 2013, p. 143-144).

Nesta afirmativa o que mais nos impacta é pensar que essas consequências do capitalismo violam os “limites morais da jornada de trabalho”, mas se estende também aos limites humanos “puramente físicos”. O capitalismo neste novo arranjo, neoliberal e neoimperialista é astuto em dominar a produção cultural, fazendo ascender um imperialismo cultural sob os moldes norte-americanos, essencialmente, isto por ser o grande imperialista, o Estados Unidos da América exporta seus organismos internacionais, fundações, empresas transnacionais ligadas ao capital comunicacional (VIANA, 2009, p. 121).

Desta maneira, percebe-se que as mutações culturais estão amplamente ligadas às mudanças capitalistas, principalmente em se tratando do regime de acumulação integral, o qual visa ampliar o mercado consumidor, explorar e acumular intensamente e desta forma, acaba por mercantilizar tudo. Quanto a isto Viana afirma que:

O novo regime de acumulação, no entanto, encontrou uma fonte bastante promissora de ampliação do mercado consumidor: a cultura. A mercantilização da cultura é algo antigo, mas sua intensificação e intervenção se tornam cada vez mais intensiva e extensiva. As universidades-mercadorias, as publicações-mercadorias, as ideias-mercadorias etc., são expressões do novo regime de acumulação. Se a cultura mercantil podia renovar-se com as mudanças existentes, tal como os movimentos artísticos no plano da arte e as escolas acadêmicas, no plano da ciência, agora sua renovação deve ser mais rápida e ampla, além de criar nichos de mercado específicos (VIANA, 2009, p. 141).

Assim, o regime de acumulação integral, transforma as relações humanas como um todo, e suas criações, manifestações artísticas e culturais refletem tal realidade, isto porque houve mutação também no processo de valorização, uma vez que a competição e a mercantilização aparecem como elementos essenciais da sociabilidade capitalista, de maneira mais intensa neste regime. Desta forma, a cultura, a tecnologia e a educação tornam-se espaço de reprodução da competição social, a qual é direcionada à riqueza e o dinheiro, possui “vínculo direto com a mercantilização” e ao poder, profissão, cargo - “vínculo direto com a burocratização”, igualmente, aos “elementos secundários (e relacionados) da competição social: fama, sucesso, etc. Esses elementos são introjetados na mente dos indivíduos, gerando uma mentalidade burguesa, ou seja, mercantil, burocrática e competitiva” (VIANA, 2017, p. 01).

Com estes vínculos estabelecidos, se acentua o hedonismo, o individualismo, dentre outros valores, que vão sendo disseminados por diversos meios, dentre os quais nos cabe focar aqui, às produções artísticas tais como músicas que expressam essa cultura burguesa, propagando valores e mensagens carregadas desta lógica mercantil e competitiva. Lembrando que, estas são produzidas pelo capital fonográfico, o qual estabelece-se na competitividade de mercado, na intensificação mercantil, dentro de um estado neoliberal, submetido ao neoimperialismo, com o foco na lucratividade cada vez maior.

À vista disso, retornamos à discussão, anteriormente feita, a respeito do gosto musical, reforçando que diante de tais mudanças promovidas no capitalismo com a ascensão do regime de acumulação integral, o gosto musical torna-se ainda mais manipulado pela ação do capital comunicacional e de toda a interferência na cultura e no modo de vida dos indivíduos.

Vimos no tópico anterior que a música sertaneja cresceu significativamente nos meios de comunicação e por meio de uma série de ajustes foi cada vez mais difundida na sociedade em geral, não limitando-se apenas ao público do meio rural, chegando ao ponto do capital fonográfico estabelecer a chamada música sertaneja universitária. Pensando no porquê deste público ter sido enxergado como potenciais consumidores e um novo nicho para a música sertaneja trataremos no capítulo seguinte a este respeito.

3.1. O público universitário, novo nicho para a música sertaneja

Quanto ao “público universitário”, cabe ressaltar que estudos sobre a educação no Brasil apontam que até metade dos anos de 1960 a educação secundária e o ensino superior cresciam de maneira simultânea, embora este último fosse usufruído quase exclusivamente por pessoas da classe abastada. Entretanto, em decurso da Reforma do Ensino¹⁶ de 1º e 2º Grau, instituída em 1971 pelo governo militar, o crescimento do ensino superior cessou desproporcionalmente ao acelerado crescimento do ensino secundário. Assim, até a década de 1980 havia grande discrepância no número de estudantes no ensino técnico profissionalizante para os universitários e esta situação acabou por acentuar a elitização do curso superior, era raro encontrar universitários, os que podiam acessar este ensino provinham da classe burguesa, praticamente de maneira unânime. Somente a partir de 1990 que houve uma significativa expansão do ensino superior:

Ao longo desse processo de expansão consolidou-se, no Brasil, um sistema de Ensino Superior que, de modo muito simplista, poderia ser dividido em dois grandes grupos: o primeiro formado por instituições públicas, de maior prestígio e mais difícil acesso; e um segundo grupo, composto pelas instituições privadas, de menor prestígio e onde o ingresso é menos concorrido. Em ambas, as classes superiores e médias estão sobrerrepresentadas, seja em função da maior capacidade para arcar com os custos envolvidos, em especial na rede privada, ou então da vantagem obtida nos concorridos exames de vestibular, notadamente para o ingresso nas universidades públicas. Foi somente em meados da década de 1990 que a rede de Ensino Superior voltou a se expandir e, mais uma vez, de modo proporcionalmente maior para o setor privado – mas também no setor público (SALATA, 2018, p. 225).

Não obstante à lógica capitalista, o ensino superior também é marcado pela acentuação da mercantilização e por este motivo é que há uma expansão de instituições universitárias privadas, apesar de haver também notório crescimento de universidades públicas, fato é que conforme evidenciado na afirmativa acima o público majoritário de ambos estes espaços se tratava de classe burguesa, assim,

¹⁶Esta reforma foi promovida no Regime Militar, teve como propósito “abandonar o ensino verbalístico e acadêmico para partir, vigorosamente, para um sistema educativo de 1º e 2º grau voltado às necessidades do desenvolvimento”, dizia a mensagem do ministro da Educação, Jarbas Passarinho, enviada com o projeto que daria origem à Lei 5.692. O ministro — senador licenciado — também afirmava que a reforma possibilitaria o abandono do ensino ‘meramente propedêutico’ (preparatório para o ensino superior) para dar terminalidade à escola de 2º grau, formando ‘os técnicos de nível médio de que têm fome a empresa privada e a pública’. A terminalidade a que se referia o ministro significava que o aluno, ao se qualificar como técnico ou auxiliar, poderia dar por encerrados os estudos e entrar no mercado de trabalho” (BELTRÃO, 2017, p. 01).

mesmo que a universidade pertença ao Estado, visa também atender aos interesses capitalistas, pertencer ao Estado não é sinônimo de pertencer ao povo, ao proletariado.

Ainda verificamos que a partir da década de 1990, após a evidenciação desta disparidade no acesso à universidade, há uma tentativa por parte de governos populistas em mostrar à população o contrário do que acabamos de afirmar e desta forma, foram implementadas sucessivas políticas públicas de acesso ao ensino superior, dentre as quais podemos citar o Programa Universidade para Todos (Prouni) e o Fundo de Financiamento Estudantil (Fies), sistema de cotas, o qual fora admitido por um pequeno número de universidades a partir dos anos 2000 e apenas em 2012, por meio da lei n. 12.711, as instituições federais foram obrigadas a progressivamente garantir 50% das matrículas para estudantes provenientes de escolas do ensino médio público, além dos critérios de renda e raciais (SALATA, 2018, p. 225).

Entretanto, ainda assim, há imensas desigualdades no acesso e no desenvolvimento do ensino superior, até mesmo quanto ao fato de alguns grupos apresentarem vantagens quanto à outros conforme a profissão de seus pais, na pesquisa de Salata ela destaca o maior acesso principalmente dos filhos de “Profissionais, seguidos dos Administradores e Gerentes, Proprietários Empregadores e Empregadores Rurais” (SALATA, 2018, p. 225). Em outras palavras podemos afirmar que ainda com os “incentivos” que visam apenas disseminar a ideia de igualdade e democratização do acesso às universidades, estas se tratam de mais um espaço confesso ao capital e em que as relações sociais carregam a mercantilização.

Nosso intuito aqui não é focalizar a discussão quanto ao ensino superior brasileiro. Porém, ao nos referirmos aos “universitários”, como estes são vistos na sociedade e pelo capital cultural, para compreendermos a intenção do capital comunicacional em colocar este nome na música sertaneja e o porquê de enxergá-los como potenciais consumidores e nos auxiliar a identificar qual o significado da música sertaneja universitária, nos aprouve vermos um pouco a respeito.

Desta maneira, identificamos uma característica significativa quanto ao público universitário dos anos 2000, se tratava de uma maioria burguesa, embora o acesso às universidades estivesse timidamente se ampliando para o público de

classe baixa, além disto, refere-se a juventude deste período, termo este que segundo Viana destaca, remete à geração jovem, a qual em sua análise ele pontua como tendo a partir dos anos de 1945 (mesma época do início da música sertaneja), passado a ter um maior grau de uniformização se comparadas com as gerações jovens anteriores. Assim, “a uniformização da juventude cria modos de comportamento e pensamento” (VIANA, 2012, p. 61).

Quanto a discussão de juventude, propriamente dita, cabe destacar que tanto o conceito de gerações quanto o fato de utilizá-lo para desenvolver uma análise acerca da juventude é coerente tão somente se examinados sob a ótica da totalidade das relações sociais. Desta maneira cabe observar a juventude em cada período de acumulação, uma vez que:

A cada regime de acumulação, temos, portanto, mudanças no processo de produção, na formação estatal burguesa e nas relações internacionais e isto, por sua vez, geram um conjunto de mudança na produção intelectual (científica, artística, filosófica, etc.), tecnológica, nos costumes, nas instituições, no mercado consumidor, etc. Aqui é necessário compreender a combinação entre permanência e mudança: os aspectos essenciais do capitalismo permanecem, o que muda é sua forma, o que não é algo desprovido de importância. Essas mutações do capitalismo promovem mudanças drásticas no comportamento, ideologias, lutas sociais, instituições, etc. É aqui que reside a chave explicativa das distintas gerações uniformizadas. Aqui se encontra a ideia de mudança social apresentada por Mannheim, e, ao mesmo tempo, a substituição das abstratas 'forças formativas' por mutações do capitalismo sob a forma de sucessão de regimes de acumulação (VIANA, 2012, p. 61).

Verificamos, portanto, que a música sertaneja universitária emerge em meio ao regime de acumulação integral, assim, ante as mudanças que muito já falamos neste trabalho, entretanto cabe destacar que a juventude gerada neste contexto está intimamente ligada com mudanças sociais do capitalismo. Mudanças que salientam o aumento da exploração em geral, além de expressões da questão social, tais como “desemprego, miséria, criminalidade, conflitos. Ao lado disso, novas formas de cooptação e novas ideologias emergem, além da necessidade constante de reprodução ampliada do mercado consumidor” (VIANA, 2012, p. 63).

Especialmente, quanto ao aspecto cultural e ideológico, vemos que o que mais influencia parcela da juventude das classes abastadas são as “novas modas, concepções/ideologias, ação dos meios oligopolistas de comunicação, etc. Isso articula a juventude como mercado consumidor e como manifestação cultural”

(Viana, 2012, p. 63). Desta maneira percebemos que há todo um porquê para o englobamento dos universitários como público consumidor da música sertaneja.

No final da década de 90 com a expansão das faculdades, grande parcela dos jovens filhos de fazendeiros, agrônomos, e de outros profissionais ligados ao meio rural, começam a migrar para as capitais do país a fim de tornarem-se estudantes universitários. Neste contexto surgem e começam a se expandir casas de show de músicas sertanejas, chamando atenção e atraindo curiosos que se surpreendiam em ver filas cheias de pessoas usando botas e chapéus para adentrarem em uma balada (RODRIGUES, 2017, p. 01).

O cantor Vinícius, que faz dupla com João Bosco explica a respeito do envolvimento deles neste ramo musical:

Começamos a ficar conhecidos, eu na faculdade de fisioterapia, e João fazendo odontologia, tocando entre os universitários nas noites de Campo Grande (MS). O cachê, trocávamos por ingressos e distribuíamos como cortesia para os jovens (geralmente de cursos considerados mais elitizados, como medicina). Percebemos desde o início que o pessoal gostava bastante quando misturávamos o sertanejo com a batida do axé e do pop-rock, sem perder a característica original (CAMAPANHARO; ANDRADE, 2010, p. 01).

Neste mesmo artigo encontramos também um depoimento de outros cantores:

[...] Nunca tivemos a pretensão de divulgar nosso trabalho no Rio de Janeiro, por ser um lugar onde o sertanejo não entrava. Como sempre foi ligado ao homem da terra, o estilo não pegava na capital. As pessoas rejeitavam, mas agora estão escutando, está na moda. Hoje, sim, a música sertaneja é a verdadeira música popular do Brasil. Entrando no Rio, o sertanejo terá abraçado o país inteiro - afirma o paulista Marcos, da dupla com Belutti, que ainda não se apresentou por aqui, mas não vê a hora de fazê-lo (CAMAPANHARO; ANDRADE, 2010, p. 01).

Apesar da afirmação de que não houve a intenção de divulgar a música sertaneja universitária no Rio de Janeiro, conforme fora visto em outros momentos neste trabalho, a música sertaneja quando inserida e projetada pelo capital comunicacional rompe com estas barreiras de regionalidade e rejeição, mais do que isto, com a amostra de vários segmentos do capital fonográfico e comunicacional faturando muito com esta música ocorre o despertar de interesse de arrecadação financeira em diversas gravadoras, em programas de

rádio, de TV e até mesmo a abertura do gênero em espaços de shows e isto não é diferente nestes meios no Rio de Janeiro.

Quanto a dupla citada acima, Marcos e Belutti, por exemplo, tornaram-se reconhecidos em todo o Brasil, inclusive na capital carioca, tendo canções gravadas por eles em trilhas de novelas, a primeira transmitida pelo SBT - Sistema Brasileiro de Televisão, na novela *Corações Feridos* no ano de 2012, depois a música “Aquele 1%”, gravada em parceria com o cantor Wesley Safadão foi tocada como trilha sonora na novela “A Regra do Jogo”, estreada no ano de 2015 na Rede Globo de Televisão. Normalmente, a dupla inicia o ano tendo cerca de 120 shows vendidos, além de terem sido indicados ao Grammy Latino no ano de 2013 (CAMAPANHARO; ANDRADE, 2010, p. 01).

Fato é que o Rio de Janeiro, assim como os demais estados e cidades brasileiros se tornou mais um espaço adepto à música sertaneja universitária e cheio de opções de baladas, shows e festas sertanejas; a dupla César Menotti e Fabiano afirma que compreenderam que o quanto estavam fazendo sucesso quando os ingressos de shows seguidos no Canecão, uma tradicional e famosa casa de espetáculos localizada no Rio de Janeiro, se esgotaram rapidamente no ano de 2008 (CAMAPANHARO; ANDRADE, 2010, p. 01).

Há uma mudança bastante clara na forma como as músicas sertanejas passaram a ser produzidas e pensadas desde seu início até o sertanejo universitário e vemos que seu público-alvo não é apenas o “universitário” e sim parte desse. A estratégia é a mesma da música sertaneja dos anos 1980: manter o público anterior (rural) e acrescentar um novo público (o “universitário”), pois conquistando o público rural (via universitários de cidades interioranas etc.), transforma o gosto musical deste para algo mais “pop” e convergente com o gosto urbano e mais modernizado (instrumentos musicais, tecnologia, etc.) e assim aumenta o mercado consumidor e sua uniformização.

Assim, o “novo” sertanejo é dedicado especialmente e não exclusivamente à juventude universitária advinda a partir dos anos 2000, apresenta fortemente elementos do rock e do pop e também do axé, forró, funk, dentre outros, se torna um gênero misto quanto ao estilo de suas músicas, tendo aquelas românticas que agradam os ouvintes da segunda e terceira fase da música sertaneja e dançantes. Característica que não é diferente quanto ao aspecto das mensagens e dos valores que emitem.

3.2. Mensagens e Valores do Sertanejo Universitário

Conforme temos apontado neste trabalho desde o início, a produção e reprodução musical está inserida em todo um contexto histórico, envolvida em toda a complexidade das relações sociais, ideologias, cultura, bem como, e principalmente, em face da luta de classes, uma vez que, não há fatos isolados, a música sertaneja não encontra-se isolada da sociedade e desta forma, as mensagens que ela transmite por meio das letras cantadas carregam valores que certamente possui caráter social.

Portanto, analisaremos algumas letras das canções deste gênero, a fim de identificarmos qual o significado do sertanejo universitário, o qual, cabe destacar, está presente no cenário social atual. E encontra-se impulsionado pelo capital comunicacional que atua como um poderoso meio de sustento para fortalecer, naturalizar e expandir a aceitação e sua reprodução na sociedade, produzindo riquezas inimagináveis aos grandes produtores, cantores, às grandes instituições do capital fonográfico e comunicacional, enquanto por outro lado, devemos afirmar, acaba por empobrecer ainda mais a sociedade:

A sociedade capitalista fica cada vez mais rica, material e tecnologicamente, e cada vez mais pobre cultural e psiquicamente. O capital comunicacional e as instituições burguesas são os principais responsáveis pela miséria cultural reinante e pelo mundo da realidade da miséria mental. Isso, no entanto, tem uma determinação fundamental mais profunda, o modo de produção capitalista, bem como os interesses da classe capitalista derivadas de suas necessidades de exploração e dominação do proletariado” (VIANA, 2016, p. 9).

Quanto a este contraste de produção de riquezas versus pobreza, tal como a própria afirmativa evidencia, devemos enfatizar que se trata de uma determinação do modo de produção capitalista, uma marca consequente dos interesses da classe capitalista e da exploração e dominação que esta submete o proletariado. A este respeito, devemos ressaltar que a atuação do capital comunicacional ao gerar a miséria cultural encontra-se relacionada ao objetivo de oferecer uma sensação de normalidade e indiscernimento à sociedade quanto a sua realidade, de um modo geral.

Desta forma, os mecanismos de lazer e/ou arte transformam-se com a ação do capital comunicacional, em recurso dos capitalistas à serviço do capitalismo, promovendo tanto bajulações e enaltecimento aos objetos e às necessidades

artificiais, bem como, promovendo entretenimento, acrítico quanto a realidade social. Conforme pudemos verificar nos subtópicos anteriores, a música sertaneja universitária emerge e estende-se até os dias de hoje, no contexto do regime de acumulação integral, no qual há maior precarização da cultura, devido a intensificação da acumulação.

Quanto a esta intensificação da acumulação de capital referenciada no parágrafo anterior, destaca-se as estratégias de criação de necessidades fabricadas, por meio da publicidade, assim, neste sentido um dos pontos característicos deste regime de acumulação está na produção e lucratividade por meio de bens imateriais, quanto aos quais consideremos mercancias, de forma que sendo material ou imaterial possui valor de uso imaterial, como é o caso da música (VIANA, 2016, p. 43).

Por conseguinte, a música sertaneja universitária trata-se de uma mercancia, isto porque ela necessita de meios de consumação tais como mercadorias (CDs, instrumentos, aparelhagem de gravação, etc.) e de mercancias (propaganda), sendo porém, seu resultado final um produto sem substância material (mercancia), o qual não se separa dos meios de consumação para ser reproduzido (VIANA, 2016, p. 57).

Assim, a música sertaneja universitária apresenta esta característica de se tratar de um produto rentável, mesmo sem possuir substância física, se assemelha a uma mercadoria, e por isso, conforme acabamos de ver se trata de uma mercancia, pensada em ser vendida para um grande número de consumidores, daí vimos anteriormente sobre as mudanças na estrutura musical do sertanejo para que este fosse aderido à juventude, sem deixar de corresponder às expectativas do público que já consumia anteriormente, mas provocando uma maior aglutinação do público de consumidor.

Partindo da compreensão desta lógica da construção da música sertaneja, vemos que em meados 2000, várias duplas surgiam neste estilo, uma delas João Bosco e Vinícius de Campo Grande (MS) eles cursavam respectivamente Odontologia e Fisioterapia e começaram tocando dentro da própria faculdade em que estudavam e logo já estariam tocando em bares da proximidade, em baladas da cidade e rapidamente uma de suas músicas “*Magia e Mistério*” estaria nas paradas de sucesso, tocando em várias rádios pelo país a fora:

*Sob a luz do seu olhar se esconde um mistério
Eu falo sério
Todo dia te amar é tudo o que eu mais quero
Eu falo sério*

*Sob a luz do seu olhar se esconde um mistério
Eu falo sério
Todo dia te amar é tudo o que eu mais quero
Eu falo sério*

*Toda essa magia que existe em você
Me deixou vidrado, alucinado, sem querer
Não deu pra segurar
Eu fui me apaixonar por você*

*Sob a luz do seu olhar se esconde um mistério
Eu falo sério
Todo dia te amar é tudo o que eu mais quero
Eu falo sério*

*Sob a luz do seu olhar se esconde um mistério
Eu falo sério
Todo dia te amar é tudo o que eu mais quero
Eu falo sério*

*Sem você comigo já não sei o que fazer
Meu desejo é ter seus beijos todo seu prazer
Não deu pra segurar
Ah! Fui me apaixonar por você*

*Sob a luz do seu olhar se esconde um mistério
Eu falo sério
Todo dia te amar é tudo o que eu mais quero
Eu falo sério*

*Sob a luz do seu olhar se esconde um mistério
Eu falo sério
Todo dia te amar é tudo o que eu mais quero
Eu falo sério*

*Como te desejo meu amor
Preciso te encontrar,
Preciso te dizer seja como for*

*Quero tocar o seu corpo, beijar a sua boca
Nada mais é como antes... só saudade louca
Foi embora e me deixou aqui nessa solidão*

*Não pensou em nada, nem como ficaria meu coração
Se te dei motivo... estou arrependido
Vem e volte para ficar... só mais uma chance...
Mais uma vez eu quero te provar*

*Quero provar que te amo...
To precisando ter você aqui
Sinto sua falta a todo instante...
Vem cá ficar mais junto de mim!*

*Quero provar que te amo...
To precisando ter você aqui*

*Sinto sua falta a todo instante...
Vem cá ficar mais junto de mim!*

*Foi embora e me deixou aqui nessa solidão
Não pensou em nada nem como ficaria meu coração
Se te dei motivo estou arrependido vem e volte pra ficar
Só mais uma chance mais uma vez eu quero te provar*

*Quero provar que te amo
To precisando ter você aqui
Sinto sua falta a todo instante
Vem cá ficar mais junto de mim*

*Quero provar que te amo
To precisando ter você aqui
Sinto sua falta a todo instante
Vem cá ficar mais junto de mim*

*Vem cá ficar mais junto de mim
Vem cá ficar mais junto de mim*

Vemos que nesta canção a ideia central do sentimentalismo romântico, marcado nas músicas sertanejas da fase anterior estudada no segundo capítulo ainda era predominante, como é o caso das canções de César Menotti e Fabiano, como por exemplo podemos verificar nesta canção, a qual é considerada um dos grandes sucessos do sertanejo universitário pioneiro:

Leilão

*Estou à beira da loucura
Ninguém mais me segura
Tô fora da sua vida
Eu já fui*

*Quero a minha liberdade
Posso até sentir saudades
Sei que custa dominar o coração
Mas meu amor não dá mais
Pra você tanto faz
Eu me entrego
Eu já fui*

*Eu quero a felicidade
Saber na verdade
Quem gosta de mim*

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

Eu vou fazer um leilão

*Quem dá mais pelo meu coração
Me ajude voltar a viver
Estou aqui tão perto
Me arremate pra você.*

Nestas duas canções citadas acima a temática principal é o *sentimentalismo romântico*, na primeira o texto é de um interlocutor que declara seus sentimentos de uma maneira bastante enfática, repete exaustivamente que está apaixonado e que fala sério sobre como se sente em relação a esta pessoa. Já na segunda canção é alguém que parece ter sofrido uma decepção amorosa seja por não ter sido correspondido ou por ter sofrido uma traição, o que lhe provocou querer esquecer essa pessoa e buscar um novo alguém, entretanto nos chama atenção que ele diz querer leiloar o seu coração (enquanto linguagem figurada se referindo ao seu âmago), fato é que “leilão” se trata de uma venda de materiais e até mesmo de animais tais como bois, cavalos, dentre outros algo que é muito comum aos fazendeiros.

Embora seja uma linguagem figurada, nos parece haver uma confusão nesta comparação entre os valores humanos sentimentais com valores de uso e de troca de objetos. E esta questão pode nos apresentar um detalhe importante acerca deste quesito, por se tratar de algo bastante recorrente na música sertaneja universitária, há inversão de valores provocada por toda a ideologia capitalista a qual hegemonicamente é disseminada desde a relação do ser humano com os objetos no desenvolvimento de seu trabalho, até a alienação em últimas circunstâncias que colabora para que o ser humano torne-se fetichizado pelos objetos, chegando ao ponto de unilateralizar sua visão de tudo (de si mesmo, de suas relações sociais, etc.) em torno do capital.

Logo, as músicas românticas começam a dividir espaço do sucesso com canções que apresentam interlocutores que já não querem sofrer pelo amor não correspondido e pelas traições como cantavam os sertanejos em maioria absoluta na fase anterior, os “novos sertanejos” querem “afogar suas mágoas” em bebidas alcóolicas e na diversão de baladas, falam sobre paqueras, folias e até sobre desejos voluptuosos, fazendo referências à vontade sexual e colocando a mulher como objeto de desejo libidinoso, de modo geral, neste sentido o sertanejo universitário adota ritmos mais dançantes, misturando gêneros tais como axé,

funk, tecnobrega, dentre outros, vejamos “*Balada*”, música gravada pelo cantor Gustavo Lima no ano de 2011:

*Eu já lavei o meu carro, regulei o som
Já tá tudo preparado. Vem, que o brega é bom
Menina, fica à 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, tchererê, tchê, tchê, tchererê, tchê

Tchê, tchererê, tchê, tchê, tchererê, tchê

Tchê, tchê, tchê. Diz! Gustavo Lima e você [...]

Se você me olhar, vou querer te pegar

E, depois, namorar

Curtidão

Que hoje vai rolar

Gata, me liga: mais tarde tem balada

Quero curtir com você, na madrugada

Dançar, pular, que hoje vai rolar

O tchê, tchererê, tchê, tchê, tchererê, tchê

Tchê, tchererê, tchê, tchê, tchererê, tchê

Tchê, tchê, tchê. Diz! Gustavo Lima e você.

Outra canção em que vemos alguns dos mesmos elementos trata de “*Ai se eu te pego*”, do cantor Michel Teló:

Nossa, nossa! Assim você me mata

Ai, se eu te pego

Ai, ai se eu te pego

Delícia, delícia

Assim você me mata

Ai, se eu te pego
Ai, ai, se eu te pego
Sábado na balada
A galera começou a dançar
E passou a menina mais linda
Tomei coragem e comecei a falar
Nossa, nossa
Assim você me mata
Ai, se eu te pego
Ai, ai se eu te pego
Delícia, delícia
Assim você me mata
Ai, se eu te pego
Ai, ai, se eu te pego.

Esta canção citada acima foi um dos maiores sucessos dos anos 2000, tendo sido regravada por vários outros cantores, inclusive em outros idiomas, seu sucesso mundial está relacionado a adesão por parte de jogadores de futebol muito famosos, tais como Neymar e Cristiano Ronaldo que faziam a sua coreografia ao comemorarem gols e publicavam vídeos dançando em Redes Sociais na internet, além de serem transmitidos na televisão.

A partir dos anos de 1999 há mudanças significativas no capital fonográfico que rearranjaram as formas de ganho, além das formas de consumação que muito se deve ao avanço tecnológico da internet, vejamos:

A radicalização da produção fonográfica descentralizada: se ao longo dos anos 1990, as tecnologias digitais permitiram o surgimento de uma rede de prestadores de serviços e de pequenas e médias gravadoras nacionais, o desenvolvimento da indústria de microinformática facilitou o acesso de indivíduos a equipamento eletrônicos de gravação e reprodução sonoras (homestudios, samplers digitais, sintetizadores digitais etc.), permitindo que os próprios músicos comesçassem a gravar suas obras, prescindindo de qualquer auxílio de gravadoras. Isso foi decisivo para remodelar a indústria da música no país. Desde logo, facilitou que os próprios artistas conduzissem suas carreiras de forma autônoma, criando verdadeiras bandas-empresas, ou seja, bandas que se tornaram pessoas jurídicas [...] (VICENTE; DE MARCHI, 2014 p. 29).

Este fator da atuação de novos profissionais “autônomos”, pequenos empresários se trata na verdade de uma tendência geral nas relações de trabalho contemporâneas em que há uma precarização das seguranças e direitos trabalhistas, entretanto, no campo musical se trata de um enfraquecimento do capital fonográfico em sua forma tradicional, contudo, reflete em uma expansão do capital comunicacional, o qual adere a novas plataformas e meios de divulgação por meio do *Youtube*, redes sociais tais como *orkut*, posteriormente, *instagram*, *facebook*, e sites que disponibilizam músicas tais como *Vagalume*, *Letras de Músicas*, dentre outras ferramentas digitais, àquelas que possibilitam que o público baixe as canções e as ouça por meio de pendrive e atualmente tem crescido muito o número de acesso à plataformas como *Spotify* e *Deezer* empresas digitais para as quais o usuário realiza pagamento mensal e tem acesso a grande acervo de músicas *online* e *offline* por meio do celular, tablet e computador.

Apesar de sinalizar uma mudança e enfraquecimento do capital fonográfico, este tratou de realizar adaptações a fim de retomar seu crescimento, assim, vemos que:

A entrada dessas empresas confirma que, também no Brasil, as redes digitais de comunicação se tornaram o principal mercado para a indústria fonográfica no século XXI. Há muitos aspectos ainda a serem resolvidos, é verdade, como a questão dos direitos autorais, ou ainda, a velocidade e a qualidade da internet no país. Não obstante, não há dúvidas de que existe toda uma nova constelação de agentes que se interpõe às relações comerciais mantidas entre os tradicionais agentes (músicos, empresários culturais, gravadoras, meios de comunicação de massa, editoras, consumidores), criando assim outro negócio. Finalmente, pode-se afirmar que a transição da fonografia de um negócio industrial de discos físicos para um de venda de serviços de conteúdos digitais já está em andamento no país (VICENTE; DE MARCHI, 2014 p. 31 e 32).

Este negócio fonográfico e comunicacional de venda de serviços e conteúdos digitais possui uma velocidade e possibilidade de alcance muito mais acelerados do que os meios tradicionais e daí enxergamos uma outra característica da música sertaneja universitária que se trata de oferecer um sucesso aos músicos de maneira muito rápida e em vários casos, de forma bastante volátil, descartável.

Uma vez que há novas duplas e cantores novos se lançando ou sendo lançados por empresas fonográficas e sendo reproduzidos nas mídias digitais há

todo momento, assim, músicas que no início do sertanejo universitário eram tocadas frequentemente nas rádios já não são lembradas na atualidade, porque todos os dias surge um novo “hit”, de maneira que as produções musicais recebem ainda mais a características do modo de produção, com grande disputa, concorrência.

Chegando ao ponto de surgirem e crescerem ainda mais empresas especializadas em composição e venda de músicas para cantores já reconhecidos, bem como, para aqueles que querem começar e buscam alguma música que lhes proporcionem milhares de visualizações no Youtube, acessos nas plataformas de reprodução musical e logo a audiência em rádios e na televisão, mídias as quais, vale destacar, não perderam sua força de influência.

Esta massificação da produção musical colabora ainda mais com a produção cada vez mais empobrecida, conforme vimos anteriormente, refletindo todo este contexto há também uma vertente que influenciada pelo funk e principalmente pela mentalidade burguesa cria um “sertanejo ostentação”, o qual juntamente das canções sentimentalistas românticas e daquelas canções que falam sobre bebidas alcólicas, diversão de baladas, paqueras e folias fazem juz às necessidades artificiais produzidas e divulgadas pelo próprio capital comunicacional, bem como à principal motivação dos músicos que desejam a ascensão de classe, fama e dinheiro. Desta forma, começam a despontar, várias canções com como nomes de carros de luxo tais como “*Vem ni mim Dodge Ram*” do cantor Israel Novaes:

*Vem ni mim Dodge RAM
Focker duzentos e oitenta
A mulherada louca
Israel Novaes arrebeta*

*Já não faz muito tempo
Que eu andava a pé
Não pegava nem gripe, muito menos mulher
Só pegava poeira, não olhavam pra mim
Um dia eu decidi, eu vou sair daqui*

*Quem não tem dinheiro é primo primeiro de um cachorro
O trem era tão feio que nem sobrava osso pra mim
Agora eu tô mudado
O meu bolso tá cheio
Mulherada atrás
Eu quero ouvir cada vez mais*

Vem ni mim Dodge RAM

*Focker duzentos e oitenta
A mulherada louca
Israel Novaes arrebenta!
Vem ni mim Dodge RAM
Focker duzentos e oitenta
A mulherada louca
Israel Novaes arrebenta!*

“Quem não tem dinheiro é primo primeiro de um cachorro”, “Agora eu tô mudado, o meu bolso tá cheio, mulherada atrás”, “Vem ni mim Dodge RAM Focker duzentos e oitenta”, são trechos que apresentam de maneira muito clara os valores que a canção expressa, a história de como esta canção foi escrita é que Israel Novaes havia se mudado do interior do estado do Pará para cursar faculdade de Direito em Goiânia e almejava possuir uma caminhonete Dodge Ram e converteu esse seu desejo em música em que ele se idealiza sendo alguém da classe abastada, possuidor de muito dinheiro e que possui o carro e por isso em sua imaginação teria várias mulheres interessadas nele devido ao que ele tem (ESSINGER, 2013, p. 1).

Outra canção, “*Tipo Jurerê*” do cantor Gabriel Valim, é outro exemplo de música feita para a balada e que carrega uma mensagem de pura ostentação:

*Tipo jurerê
Tipo jurerê
Tipo jurerê
Ela é tipo jurerê*

*Diva com armani (é o fluxo)
Estilo valentino (é o fluxo)
Bolsa da channel (é o fluxo)
Eu fico só curtindo (é o fluxo)*

*Vive no salão
Faz compras no shopping
De porsche cayenne
Passeia com seu dog*

*Tipo jurerê
Tipo jurerê
Tipo jurerê
Ela é tipo jurerê*

*Acorda maquiada (é o fluxo)
Com óculos da Prada (é o fluxo)
A moça escargo (é o fluxo)
Bebendo chango (é o fluxo)*

*Pega sol na praia
Vai na academia
Registra no Instagram
O que rola no seu dia*

*Ela é internacional
Ela é tipo jurerê*

*Tipo jurerê
Tipo jurerê
Tipo jurerê
Ela é tipo jurerê*

O interlocutor descreve uma mulher da classe abastada, que usa roupas, acessórios e sapatos das marcas importadas mais luxuosas e famosas no mundo todo (*Armani, Valentino, Chanel, Prada*), ele diz que ela anda em um dos carros mais caros que é um *porsche cayenne*, o qual chega a custar no Brasil em torno de meio milhão de reais, e ao afirmar que ela é “tipo jurerê”, faz referência a uma praia situada em uma região nobre do estado de Santa Catarina, um condomínio que se tornou grande atrativo turístico devido ao luxo das casas em seu entorno e consolidou-se em um forte mercado turístico com muitas festas, baladas atrativas que são em grande maioria frequentadas por pessoas de classe burguesa, famosos e vários músicos gravaram videoclipes neste local. Em 2017 houve a veiculação de uma denúncia do MPF que cita histórico de criação do condomínio como tendo sido fruto de financiamento público:

Jurerê Internacional como se conhece atualmente com residências luxuosas, beach clubs badalados e hotéis de alto padrão — é fruto de uma união entre política e empreendedorismo. O projeto para uma “cidade balneária” de grande porte, com visibilidade nacional e ares de modernidade, começou em 1957 pela imobiliária Jurerê Ltda., da qual eram proprietários Aderbal Ramos da Silva (político e empresário), o engenheiro civil Annito Zeno Petry e o advogado Júlio Teixeira. Mas a proposta de criação do Hotel Balneário Jurerê, com apartamentos com vista para o mar e modernas instalações de rádio e telefone não saíram do papel naquela década, sendo a área vendida para o grupo Habitasul Empreendimentos Imobiliários em 1991, que reformulou o projeto inicial e, enfim, conseguiu implantar o empreendimento. O que poucos sabem é que apesar de ser voltado para a elite, Jurerê Internacional contou com financiamento para público de baixa renda (BISPO, 2017, p. 01).

Desta forma, vimos que por trás de toda esta lucratividade, luxuosidade está o desvio de verba que deveria ser destinada a atender população de baixa

renda, fato este que não nos parece novidade, em se tratando de uma sociedade estabelecida nos padrões capitalistas em que toda a riqueza e ostentação de uma minoria é produzida pela maioria que não tem acesso a usufruir nada daquilo que produz e/ou que financia seja por meio do seu trabalho ou por meio do pagamento de seus impostos que vão aos cofres públicos até que sejam destinados a projetos em que voltam aos grandes empresários, esta notícia evidencia que a elite burguesa se apropria do Estado Nacional para seu próprio interesse.

Em sequência a análise das músicas, vemos que o sertanejo universitário, tende a enaltecer a burguesia, traços estes que não exclusivos deste gênero, vejamos por exemplo o caso desta canção da MPB, cantada por Seu Jorge, *Burguesinha*:

*Vai no cabeleireiro
No esteticista
Malha o dia inteiro
Vida de artista*

*Saca dinheiro
Vai de motorista
Com seu carro esporte
Vai zoar na pista*

*Final de semana
Na casa de praia
Só gastando grana
Na maior gandaia*

*Vai pra balada
Dança bate estaca
Com a sua tribo
Até de madrugada*

*Burguesinha, burguesinha
Burguesinha, burguesinha
Burguesinha
Só no filé*

*Burguesinha, burguesinha
Burguesinha, burguesinha
Burguesinha
Tem o que quer*

*Burguesinha, burguesinha
Burguesinha, burguesinha
Burguesinha
Do croissant*

*Burguesinha, burguesinha
Burguesinha, burguesinha
Burguesinha
Suquinho de maçã*

*Burguesinha, burguesinha
Burguesinha, burguesinha
Burguesinha*

Esta canção de igual modo acaba por reforçar o perfil de uma mulher burguesa, como o próprio nome da música e o refrão evidenciam, o interlocutor descreve as atividades que ela realiza tais como ir ao cabeleireiro, esteticista, à academia, e outras que remetem a uma vida noturna bastante agitada, entretanto, diferente das músicas sertanejas “*Vem ni mim Dodge RAM*” e “*Tipo Jurerê*” que analisamos anteriormente, ela não apresenta marcas de consumo, apesar de enfatizar uma cultura completamente estrita à uma mulher da elite privilegiada e distante da realidade da maioria da população.

Conforme apontamos, esta temática não se trata de uma exclusividade do sertanejo universitário, porém, é bastante utilizada neste gênero, e são diversas canções que poderíamos citar que reforçam a ostentação, o poder da conquista por meio do que se tem, o ideário de que as mulheres se relacionam com alguém somente devido à qual carro ele anda, e há um grande apelo e fomento ao dinheiro.

Podemos citar “*Joga o Copo Pro Alto*” - João Lucas e Marcelo com part. Ronaldinho Gaúcho com dizeres: “*joga o copo pro alto, vamos beber, eu tô cheio de dinheiro, vamos beber[...]*”; “*Camaro Amarelo*” - Munhoz e Mariano, com o refrão “*Agora eu fiquei doce igual caramelo, tô tirando onda de camaro amarelo/ Agora você diz vem cá que eu te quero, quando eu passo de camaro amarelo*”; “*Fiorino*” de Tiago Gava que diz: “*De Land Rover é fácil é mole é lindo/ Quero ver jogar a gata no fundo da Fiorino*”; “*Audi TT*” de Gabriel Valim: “*Demorou mais peguei o meu Audi TT / As mina já piraram, agora vão enlouquecer*”.

Na maioria destas canções mulheres são objetos de desejo principal dos interlocutores, e eles querem conseguir status, para chamar atenção delas, assim acaba por afirmarem que há uma única alternativa de relação em que mulheres desejosas por uma vida luxuosa se interessam por homens com dinheiro que podem oferecer aquilo que elas almejam. É o caso de outra canção, do cantor goiano Thiago Brava, lançada pela Som Livre “*As mina pira (amigo do Neymar)*”:

*Ai, Ai, Ai, ai ai ai
Ai, Ai, Ai, ai ai ai*

*Ai, Ai, Ai, ai ai ai
As mina pira e vai*

*Vai alô Garçom,
Hoje eu tô do jeito que
A mulherada gosta
Dinheiro sobrando e eu
E meu carrão, tá la na porta
Hoje o trem vai é desandar*

*Quando eu falar que
Eu sou amigo do Neymar
Que vai tocar Thiago Brava
E o bicho vai pegar
Aí as mina pira
E é só chegar*

*Ai, Ai, Ai, ai ai ai
Ai, Ai, Ai, ai ai ai
Ai, Ai, Ai, ai ai ai
As mina pira e vai
desce e vai(2x)*

*Desce um combo de red,
Uma garrafa de tequila
Que hoje eu tô pagando
Pra você e sua amiga.
Aí as mina pira
E vai pirá*

*Quando eu falar que
Eu sou amigo do Neymar
Com Zé Ricardo e Thiago
E o bicho vai pegar
Aí as mina pira
E é só chegar*

*Ai, Ai, Ai, ai ai ai
Ai, Ai, Ai, ai ai ai
Ai, Ai, Ai, ai ai ai
As mina pira e vai
desce e vai(2x)*

*Desce, que desce, que desce
Que desce, que desce, que desce
vai, vai
Desce, que desce, que desce
Que desce, que desce, que desce
vai, vai, vai, vai*

*Ai, Ai, Ai, ai ai ai
Ai, Ai, Ai, ai ai ai
Ai, Ai, Ai, ai ai ai
As mina pira pro papai*

Este é mais um caso de música que fala em dinheiro, fama, carro, e ainda reforça a farra e folia das quais citamos anteriormente também se tratar de uma das temáticas preferidas do “novo” sertanejo, em uma entrevista o cantor Tiago

Brava afirma: “Recebo muitas críticas, mas eu não sou poeta, meu negócio é fazer música para a balada [...] Vim da internet, minha pegada era mais do funk. Aliás, vejo o dia em que o sertanejo vai gravar um funk ostentação” (ESSINGER, 2013, p. 01).

Conforme temos afirmado e tem sido de maneira enfática percebido nas letras destas canções há diversos elementos axiológicos, quanto aos quais destacamos o dinheiro como valor fundamental (VIANA, 2012). Além das alusões diretas que mostram como a essência do *Ser* tendo sido substituída pelo *Ter*, percebemos que com a intensificação da acumulação de capital o qual mercantiliza e confere valor de mercadoria a bens culturais, imateriais e até mesmo às relações sociais, a cada vez mais cresce a ideia de que para se viver é fundamental possuir bens materiais. Assim, ao passo que marcas de grife e objetos completamente descartáveis se tornam fonte do sentido da existência humana, uma vez, que julga-se a felicidade, a realização pessoal, a motivação para o trabalho e para os estudos pelo que tem-se ou almeja-se possuir, vemos a sociedade se conduzir à acentuação da luta de classes (FROMM, 1987).

De igual modo, vemos que sentimentos, valores subjetivos tais como o “amor”, são de igual maneira tratados e percebidos como algo que se possui e que até “se compra”. Quanto a este tema vemos que a ele são atribuídos diversos significados, moldados pelas influências sociais e culturais, então por ética e moral religiosas, dentre outras, entretanto ao pensar neste tema partimos também de uma perspectiva da totalidade e tal como nos indicam os apontamentos de Marx acreditamos que este se trata essencialmente de uma “maneira universal” que o ser humano tem de se apropriar de si mesmo como ser integral, completo, de modo a refletir, sentir, pensar e descobrir-se, reconhecer-se. Diferentemente do que trata as canções “românticas” tais como as da dupla Jorge e Mateus, como por exemplo Propaganda:

*Ela queima o arroz
Quebra copo na pia
Tropeça no sofá, machuca o dedinho
E a culpa ainda é minha*

*Ela ronca demais
Mancha as minhas camisas
Dá até medo de olhar
Quando ela tá naqueles dias*

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

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

*Tá doido que eu vou
Fazer propaganda de você
Isso não é medo de te perder, amor
É pavor
É minha, cuida mesmo, pronto e acabou*

De maneira bem clara, vemos um interlocutor descrevendo uma mulher, “Ela queima o arroz/ Quebra copo na pia [...] Mancha as minhas camisas”, tais características parecem bem mais descrever a uma serva, empregada doméstica, do que a namorada ou esposa, a mulher a quem “se ama”, e ressalta ainda mais defeitos e razões contrárias para se admirar a esta mulher, a qual ele diz que “[...] ronca demais [...] Dá até medo de olhar quando ela tá naqueles dias”, entretanto, no refrão ele diz que fala isso para as pessoas mesmo não sendo verdade e o faz porque sente pavor de perdê-la e desta forma, não faz propaganda dela.

Assim, a preocupação exposta não é quanto ao cuidado, admiração com a outra pessoa como um *ser*, mas muito mais um impulso egoísta de não colocar-se em risco de perder essa pessoa que *possui*, vemos isto também como resultado da distorção promovida pelo excesso de valor dado à propriedade privada e a confusão do *ser* e *ter*, isto porque:

[...] cada uma das suas relações humanas como o mundo, ver, ouvir, cheirar, degustar, sentir, pensar, querer, intuir, perceber, ser ativo, amar, enfim todos os órgãos da sua individualidade, são no seu comportamento objetivo ou no seu comportamento para como o objeto a apropriação do mesmo, a apropriação da efetividade humana. A propriedade privada nos fez tão cretinos e unilaterais que um objeto somente é nosso se o temos, portanto quando existe para nós como capital ou é por nós imediatamente possuído, comido, bebido, trazido em nosso corpo, habitado por nós [...] o lugar de todos os sentidos físicos e espirituais passou a ser ocupado portanto, pelo simples estranhamento de todos esses sentidos, pelo sentido do ter [...] (MARX, 2004, p. 108).

Desta maneira notamos que com a acentuação da acumulação do capital e intensificação da mercantilização das relações humanas há uma grande tendência do ser humano em enveredar-se à desapropriação de sua totalidade enquanto humano e neste sentido infantilizar seus sentimentos, tratar outros indivíduos

como objetos mercantilizados, reforçar valores axiológicos e afundar-se no estranhamento de todos os seus sentidos, e isto se reflete em suas produções artísticas, culturais. E por este motivo vemos que a música sertaneja universitária, a qual cabe destacar, com o decorrer dos anos nem mais identifica-se como universitária, porque depois de alcançar a expansão pretendida, tornou-se a ser denominada simplesmente “música sertaneja”, reflete tais valores que são doutrinados pela hegemonia burguesa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que a música sertaneja, desde seu início¹⁷ se tratou de uma criação humana artística ausente de liberdade. Uma vez que, sua produção inicial já estava inserida no contexto capitalista, no regime de acumulação intensivo e conforme apontamentos presentes no segundo capítulo nos mostram, a criação deste gênero musical estava repleta de sentidos e da lógica capitalista em que a intenção era gerar um produto de rentabilidade financeira e para isto, músicos e empresários do ramo fonográfico estabeleciam critérios, mudanças e ajustes desde a forma de os cantores cantarem, os instrumentos musicais a serem adotados, as formas e duração das músicas, etc.

De maneira que a música caipira ao ser levada aos grandes centros e aderida ao capital fonográfico perdesse sua originalidade e manifestação cultural genuína, dando espaço a uma nova música, um novo gênero que era o sertanejo, com caráter descompromissado com a qualidade e voltados para a busca do sucesso e inclusive no aspecto da mensagem e dos valores nesta fase já se nota a expressão de valores burgueses e urbanos, desvinculados dos rurais que pretendiam ressaltar a beleza do campo e da vida bucólica.

E assim em sequência a análise das mudanças ocorridas na música sertaneja identificamos que com o passar dos anos juntamente com as mudanças societárias ocorridas pelo capitalismo e sua intensificação, a música sertaneja também intensifica em valorar os ideários capitalistas de maneira evidente nas letras de suas canções e fazendo jus a ele e as alterações ocorridas no regime de acumulação integral, há o crescimento do seu público consumidor e o gênero alcança sucesso indiscutível e por assim ter se tornado, transforma-se em atrativo para centenas de músicos, cantores, empresários e outros em adentrar neste ramo, visando grande alcance financeiro, além de status social e reconhecimento.

¹⁷ Cabe destacar que a música sertaneja qual se formou por meio de mudanças realizadas na música caipira, a qual expressava o modo de vida do trabalhador rural e era inerente a sua realidade social, deixando de o ser a partir da sua inserção pelo capital fonográfico.

Reforçamos também a relevância do capital comunicacional em divulgá-la e fazê-la conhecida e torná-la um negócio altamente lucrativo, mesmo com o crescimento da tecnologia, o acesso a internet e a redes social, transmissores online e digitais que tornam-se os principais meios de consumo da mercancia: música sertaneja universitária.

Tendo em vista essas considerações, análises das letras, do contexto social em que se produziram a música sertaneja em cada uma de suas fases e de maneira mais intensificada o sertanejo universitário nos revelam que seu significado é meramente mercadológico, sendo um instrumento de alta rentabilidade, que possui caráter comunicacional, em que reproduz e dissemina valores burgueses, axiológicos e necessidades artificiais como sendo necessidades e valores fundamentais. Sendo que, tais valores e necessidades não são criadas por ele mesmo, entretanto, ele funciona como meio de propagá-los e reforçá-los.

Esta característica lhe aumenta a rentabilidade, a fama, o reconhecimento, visto que, ao concordar e expor a ideologia hegemônica, recebe como aliada a própria hegemonia, bem como, a classe desprivilegiada que torna-se grande consumidora ao passo que mesmo não possuindo o poder de compras, e nem mesmo o acesso aos bens materiais que se pregam nas canções sertanejas, encontram-se vívidos nesta mesma lógica, recebendo a doutrinação das necessidades artificiais, as quais fazem parte dos sonhos e interesses do ser humano que encontra-se desapropriado de si mesmo em sua totalidade. Da mesma maneira ao que diz respeito às letras que carregam o sentimentalismo romântico, o qual expressa o amor e valores nos moldes burgueses, os quais geram riquezas materiais e contrariamente, pobreza culturais e artísticas em que o que seria espaço de expressão livre e genuína da essência humana, torna-se espaço de enaltecimento do dinheiro, do ter e da substituição do humano e suas necessidades por coisas, objetos, descartáveis, produzidos, consumidos e vazios.

Assim, diante do problema de pesquisa, “qual o significado do sertanejo universitário?” ao realizarmos as análises acerca da música sertaneja e suas especificidades em cada fase até o sertanejo universitário, pudemos verificar que a gênese do fenômeno de mudança da vinculação rural para a urbana, de maneira fortemente acentuada no sertanejo universitário, está na coerência e ligação de sua produção e divulgação com o capitalismo e a intensificação da

mercantilização agravada com o passar dos tempos. Desta forma, entendemos que o sertanejo universitário se trata de um louvor ao capitalismo, aos seus valores e padrões medíocres e unilaterais. Isto foi evidenciado na investigação dos valores das letras das músicas analisadas, as quais revelam: infantilização de sentimentos humanos, devaneios do *ter* em lugar do *ser*, os quais se resultam de toda a lógica capitalista e do processo de coisificação sofrido em virtude deste modo de vida, a propaganda expressa em diversas canções que promovem, explicitamente, marcas de carros e de outros bens materiais, o enaltecimento do dinheiro e inúmeros elementos que salientam o caráter axiológico de suas mensagens, que reforçam tanto o hedonismo, como o neoindividualismo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: COHN, Gabriel. (org). Os pensadores. São Paulo: Nova cultural, 1999.

_____. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. ; HORKHEIMER, Max. *A Dialética do Esclarecimento*. São Paulo: Jorge Zahar, 1985.

_____. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Edunesp, 2011.

BENJAMIN, Walter. *O caráter destrutivo*. In: Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos. Seleção e apresentação Willi Bolle. Trad. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultrix/Universidade de São Paulo, 1986.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da artegênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na Aurora: Música Sertaneja e Indústria Cultural*. São Paulo: Nacional, 1977.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e Democracia*. In: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales. Crítica y emancipación Buenos Aires: CLACSO, 2008. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf>> Acesso em: 25 ago. 2017.

COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. Brasília: Brasiliense, 1993.

CZAJKA, Rodrigo. *Por uma sociologia da música em Theodor Adorno, 2013*. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/viewFile/3359/2585>> Acesso: 20 mar. 2018.

HOBBSAWM, Eric J. *A era do capital: 1848–1875*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia da Letras, 1991.

JAY, Martin. *As ideias de Adorno*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

KONDER, Leandro. *A questão da ideologia em Gramsci*, 2011. Disponível em: <www.acesa.com/gramsci/?id=298&page=visualizar> acesso: 13 abr. 2018.

LUCAS, Lucken Bueno; PASSOS, Marinez Meneghello. *Filosofia dos valores: uma compreensão histórico-epistemológica da ciência axiológica*. Conjectura: Filos. Educ. v. 20. Caxias do Sul, 2015.

MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. Lisboa: Edições 70, 1964.

_____. *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

_____. *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel – Introdução*. São Paulo: Grijalbo, 1977

_____. *O Capital: Crítica da Economia Política*. Livro 1, v. 1, São Paulo: DIFEL, 1982.

_____. *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

_____.; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. 2. ed. Avante, 1984.

_____. *A Miséria da Filosofia*. São Paulo: Global, 1985.

_____.; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *Manuscritos econômicos e filosóficos e outros textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 2002.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília: Musimed, 1996.

OHLWEILER, Otto A. *O Capitalismo Contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

RÜDIGER, Francisco. *Theodor Adorno e a crítica à indústria cultural: Comunicação e teoria crítica da sociedade*. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.

SANTOS, Daniela Oliveira dos. *“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*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2012.

SIMONATTO, Ivete. *Intelectualidade, política e produção do conhecimento: desafios ao Serviço Social*. São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/sssoc/n117/02.pdf>> Acesso : 25 jan. 2017.

SOUZA, Michel. *O modo de produção flexível e o novo perfil do trabalhador no século XXI*. Disponível em: <<https://filosofonet.wordpress.com/2013/09/05/o-modo-de-producao-flexivel-e-o-novo-perfil-do-trabalhador-no-seculo-xxi/>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

STACCONE, Giuseppe. *Gramsci, bloco histórico e hegemonia*, São Paulo: Centro Pastoral Vergueiro, 1987.

VIANA, Nildo. *A Elaboração do Projeto de Pesquisa*. Goiânia: Edições Germinal, 2004.

_____. *A Consciência da História: Ensaios sobre o Materialismo Histórico-Dialético*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2007.

_____. *Os Valores na Sociedade Moderna*. Brasília: Thesaurus, 2007.

_____. *Senso comum, representações sociais e representações cotidianas*. Bauru, SP: Edusc, 2008. 160 p.

_____. *O capitalismo na era da acumulação integral*. Aparecida: Santuário, 2009.

_____. *O Capital Fonográfico e a Formação do Gosto Musical*, 2014. Disponível em: <<http://redelp.net/revistas/index.php/rel/article/view/4viana17>>; Acesso: 7 abr. 2018

_____. *Religião e capital comunicacional*. Rio de Janeiro: Ar, 2015.

_____. *A mercantilização das relações sociais: modo de produção capitalista e formas sociais burguesas*. Rio de Janeiro: Ar, 2016.