

Artigo Original



10.1590/1809-58442026115pt



Open access

A música sertaneja na universidade: Traduções identitárias no consumo cultural de estudantes

*Country Music at university: Identity translations in students' cultural consumption**La Música Sertaneja en la Universidad: Traducciones identitarias en el consumo cultural de estudiantes*

Ricardo Pavan

Universidade Federal de Goiás, Goiânia (GO) - Brasil.



José Licínio Backes

Universidade Católica Dom Bosco, Campo Grande (MS) - Brasil.

Detalhes Editoriais

Sistema duplo cego

Histórico do Artigo:

Recebido: 10/07/2025

Aceito: 08/02/2026

Disponível online: 30/03/2026

Artigo ID: e2026115

Editores Chefes:

Dra. Marialva Barbosa

Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ

Dra. Sonia Virginia Moreira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ

Editores Responsáveis pelo processo de recepção,**desk review e avaliação:**

Ana Paula Goulart de Andrade (UFRRJ) e Jorge

Carlos Felz Ferreira (UFJF)

Editores Executivos:

Dr. Jorge C. Felz Ferreira

Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF

Dra. Ana Paula Goulart de Andrade

Univ. Federal Rural do Rio de Janeiro, UFRRJ

Editor Associado:

Dr. Sandro Torres de Azevedo

Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ

Revisoras:

Cristine Gerk (português)

Felicity Clarke (Inglês)

Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ

Editoração e marcação XML:

IR Publicações

Financiamento:

CNPq

Como citar:

PAVAN, R. e BACKES, J. L. A música sertaneja na universidade: Traduções identitárias no consumo cultural de estudantes. São Paulo: INTERCOM - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 49(2026) e2026115. <https://doi.org/10.1590/1809-58442026115pt>

Autor(a) de contato:

Ricardo Pavan

rpavan@ufg.br

Resumo

Neste artigo, a intenção é contextualizar a música sertaneja e refletir sobre ela como fenômeno popular massivo impregnado na cultura nacional, a partir da perspectiva de um grupo de estudantes universitários de Goiânia, estado de Goiás, e Campo Grande, estado do Mato Grosso do Sul. A análise permitiu sugerir conexões diacrônicas nas ressignificações do gênero “caipira/sertanejo” pela indústria midiática e mudanças estruturais hegemônicas nestes últimos cem anos no país. Para contribuir nesta problematização, costuram-se estudos no âmbito das identidades culturais de Hall (2003), Martín-Barbero (2001), García-Canclini (2013) e Oliven (2006); referenciais sócio-históricos de Cândido (1964), Ribeiro (1995) e Yatsuda (1987); e as traduções identitárias que se explicitam nos relatos do grupo de entrevistados da pesquisa.

Palavras-chave: Música sertaneja; sertanejo midiático; identificações culturais; consumo musical.

Abstract

This article aims to contextualize *sertanejo* music and reflect on it as a mass popular phenomenon embedded in Brazilian national culture, from the perspective of a group of university students in Goiânia, in the state of Goiás, and Campo Grande, in the state of Mato Grosso do Sul. The analysis suggests diachronic connections in the re-significations of the “*caipira/sertanejo*” genre by the media industry, as well as hegemonic structural changes in the country over the past one hundred years. In order to contribute to this problematization, the article draws on studies of cultural identities by Hall (2003), Martín-Barbero (2001), García Canclini (2013), and Oliven (2006); socio-historical frameworks by Candido (1964), Ribeiro (1995), and Yatsuda (1987); and the identity translations expressed in the narratives of the group of interviewees in the research.

Keywords: *Sertanejo* music; *sertanejo* music in the media; cultural identifications; music consumption.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo contextualizar la música *sertaneja* y reflexionar sobre ella como un fenómeno popular masivo arraigado en la cultura nacional brasileña, desde la perspectiva de un grupo de estudiantes



CRedit

- Conflitos de Interesse: os autores certificam que não têm interesse comercial ou associativo que represente um conflito de interesses em relação ao manuscrito.
- Contribuição dos autores: Conceituação, Curadoria de Dados, Análise Formal, Investigação, Metodologia, Administração de Projetos, Recursos, Supervisão, Validação, Visualização, Redação, Revisão e Edição: PAVAN, R.; BACKES, J. L.

Disponibilidade dos Dados:

Todos os dados que deram base ao presente artigo encontram-se no corpo do texto.

A Revista Intercom incentiva o compartilhamento de dados mas, por observância a ditames éticos, não demanda a divulgação de qualquer meio de identificação de sujeitos de pesquisa, preservando a privacidade dos sujeitos de pesquisa. A prática de *open data* é viabilizar a reproducibilidade de resultados, e assegurar a irrestrita transparência dos resultados da pesquisa publicada, sem que seja demandada a identidade de sujeitos de pesquisa.

Linguagem inclusiva:

Os autores usam linguagem inclusiva que reconhece a diversidade, demonstra respeito por todas as pessoas, é sensível a diferenças e promove oportunidades iguais.

Verificação de plágio:

A Revista Intercom submete todos os documentos aprovados para a publicação à verificação de plágio, mediante o uso de ferramenta específica.

universitarios de Goiânia, en el estado de Goiás, y de Campo Grande, en el estado de Mato Grosso do Sul. El análisis permitió sugerir conexiones diacrónicas en las resignificaciones del género “*caipira/sertanejo*” por parte de la industria mediática, así como cambios estructurales hegemónicos ocurridos en el país durante los últimos cien años. Para contribuir a esta problematización, se articulan estudios sobre identidades culturales de Hall (2003), Martín-Barbero (2001), García Canclini (2013) y Oliven (2006); referentes sociohistóricos de Candido (1964), Ribeiro (1995) y Yatsuda (1987); y las traducciones identitarias que se explicitan en los relatos del grupo de entrevistados de la investigación.

Palabras clave: Música *sertaneja*; *sertanejo* mediático; identificaciones culturales; consumo musical.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CC-BY). Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.



Introdução

A inserção secular da música sertaneja na cultura nacional é um fenômeno capaz de oferecer fecundas análises comparativas, envolvendo as produções artísticas e as transformações estruturais na sociedade brasileira – mudanças que atingiram profundamente o cotidiano sociodemográfico, em um contínuo processo migratório em direção às áreas urbanas, invertendo o mapa geográfico humano do país¹. Essa condição trouxe uma ressignificação singular à música sertaneja: ainda que sua simbologia remeta ao universo rural, a trajetória indicou uma abertura signífica que, de certa forma, atendeu aos padrões estabelecidos pela indústria artístico-musical hegemônica nacional.

Neste artigo, o propósito é contextualizar a música sertaneja no cenário midiático do país e observar os modos de consumo em um grupo qualitativo de universitários de Goiânia (GO) e de Campo Grande (MS), dois territórios onde o gênero é predominante e fator de identificação cultural. Foram dois ambientes que também acompanharam de maneira privilegiada o surgimento e popularização, no início deste século, do que a indústria da mídia convencionou chamar de “sertanejo universitário”. A intenção é entender os vínculos que sustentam o fenômeno como uma das principais expressões da cultura popular brasileira, o que faz com que conquiste espaços e audiências inimagináveis em outros tempos, como é o caso da universidade.

A música sertaneja como expressão artístico-cultural brasileira

Wisnik (1980) refletiu que as instâncias da produção artística no Brasil são produtos-síntese de cruzamentos informacionais de inúmeras culturas que se relacionam ativamente na diacronia da história. Dentre tais instâncias, estaria a música sertaneja, à qual a crítica especializada/intelectual nacional se mostrou avessa. Produtomultifacetado, de repertório simbólico raso, a música sertaneja estaria abaixo dos valores estético-artísticos conferidos ao eruditismo da música popular brasileira (MPB). Tal perspectiva foi explicitada em listas seletivas, como a da revista *Rolling Stones*, na qual, assim como no caso das canções do gênero, nenhum artista sertanejo apareceu entre os 100 principais músicos do país no século XX².

Sem qualquer pretensão de contestar os critérios das qualificadas seleções, o fenômeno remete a uma observação de Morin (1967) feita há quase 60 anos, acerca de uma incompreensão da elite intelectual em relação à expressividade popular ressignificada na cultura de massa. “Os cultos vivem uma concepção valorizante, diferenciada, aristocrática de cultura” (Morin, 1967, 18-19). O autor acrescentava que o conteúdo massivo não dependia de intelectuais para sua realização, salientando um cenário em que a arte passava a constituir-se mais como processo de produção e menos de criação.

Martín-Barbero (2001) também se debruçou sobre essa preocupação analítica, entendendo como equivocada a identificação da cultura de massa com vulgarização e envelhecimento da cultura. Em suas investigações no campo da comunicação, o autor propunha compreender as leituras populares da cultura de massa, “nas quais falam tanto o gozo quanto a resistência (...), terreno no qual a lógica mercantil e a demanda popular às vezes lutam e às vezes negociam” (Martín-Barbero, 2001, p.291).

Não se trata aqui de estabelecer juízos de valor em torno da música sertaneja em sua metamorfose para manter-se no circuito *mainstream* da produção musical no Brasil. O propósito é entender lógicas da cultura midiática nesse processo de apropriação e transformação da arte popular em um fenômeno massivo, além de, no outro campo da comunicação, identificar ressignificações de uma audiência cada vez mais suscetível à vasta e incessante oferta de bens simbólicos.

Como se não bastasse a complexidade envolvida na análise dessa “colcha de retalhos” comunicativa, recorrendo à expressão de Sarlo (1997), observa-se uma confusão semântica na compreensão e uso do termo “sertanejo”. O sociólogo Antônio Cândido (1964) e o antropólogo Darcy Ribeiro (1995) empregavam a palavra “caipira” para identificar o mundo de pequenos proprietários de terra, de parceiros e agregados que, desde o século XVII, habitaram regiões remotas do centro-sul do Brasil, principalmente nos estados de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso do Sul e Paraná. Por outro lado, a historiadora Nepomuceno (1999) observou que o termo “sertanejo” remete ao pequeno agricultor e pecuarista do sertão nordestino, mas passou a ser empregado indiscriminadamente para referir-se aos ritmos musicais interioranos do país.

¹ O censo do IBGE de 2022 aponta que apenas 12,6% da população brasileira vivem no meio rural, contra 87,4% que residem em áreas urbanas, uma inversão nos números de um século atrás. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/41901-censo-2022-87-da-populacao-brasileira-vive-em-areas-urbanas>. Acesso em 06 de mar 2025.

² Disponível em: <https://rollingstone.com.br/artigo/os-100-maiores-artistas-da-musica-brasileira>, acesso em 6 de mar. 2025.



Outro pesquisador da área, José Roberto Zan (2008), traz no âmbito artístico o conceito de sertanejo-raiz, recorrentemente relacionado à música produzida no início do século XX no Brasil:

Por volta dos anos de 1910, época em que a indústria do disco começava a se implantar no Brasil, já se falava em canção sertaneja para designar composições resultantes de estilizações de ritmos e gêneros musicais de origem rural como modas, toadas, cateretês, emboladas etc., com letras que expressavam o sentido bucólico, romântico e idílico que os poetas urbanos conferiam ao campo. A famosa toada de autoria de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, intitulada “Luar do Sertão”, talvez seja o exemplo mais emblemático dessa produção. (Zan, 2008, p.2)

As perspectivas indicam contradições essenciais em torno do sujeito social sertanejo e da música sertaneja: a primeira aponta indefinição geográfica, uma vez que o termo hoje caracteriza o habitante do sertão nordestino, enquanto a música tem suas origens e identificações atreladas ao centro-sul; outra observação é a de que algumas das canções que marcaram a inserção do estilo no campo midiático, identificadas temporalmente como “sertanejo-raiz” ou “caipira”, já contavam com a autoria de compositores urbanos. O termo “raiz” mostra-se tão impreciso quanto a tentativa de se estabelecer um padrão sógnico/estético singular e imutável para um produto artístico-cultural, sem considerar sua natureza circular e híbrida.

As denominações “caipira” e “sertanejo” são tomadas aqui indistintamente, como variações linguísticas regionais, levando em conta que o centro-sul se apropriou da classificação dos nordestinos. Todavia, ao longo do século XX, o termo “caipira” sofreu uma carga simbólica negativa, provocada por sua condição social: pobre, atrasada, analfabeta e rústica (Yatsuda, 1987). Essas representações depreciativas, porém, não impediram o surgimento de certa ambiguidade nas significações do caipira na sociedade brasileira e para o campo midiático³. Na perspectiva sociológica de Além (2023, p.51), “as designações regionais e afins do caipira indicavam traços de um sujeito crédulo, fácil de enganar, mas também sabido, matreiro, (...) matreirice aplicada a diversas situações que implicavam negociar coisas e valores sociais”.

Essas caracterizações e indeterminações serviram de mote para a construção de uma série de estereótipos para o tipo social, notadamente a partir da década de 1930, por meio da popularização do rádio (estatal e privado), deixando marcas na tentativa de se construir uma identidade cultural nacional. Paralelamente, marginalizados pelas políticas públicas, é nesse período que se inicia um acelerado processo de migração populacional para áreas urbanas. No contexto latino-americano, Martín-Barbero (2001) considera que, em meados do século XX, já se faziam perceptíveis marcas iniciais de hibridização das classes populares, permitindo ao caipira migrante reconhecer-se como sujeito social de um país.

O projeto cultural do governo Getúlio Vargas tinha a orientação de resguardar os valores nacionais. No ápice do populismo como ideologia e no poder político do país, na década de 1940, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) pretendia, sob ressalvas, instituir o samba como uma espécie de “gênero musical oficial” no Brasil (Paranhos, 2011). O migrante rural, por sua vez, era considerado com frequência pela corrente ideológica como um alienado político, facilmente manipulável pelas elites burguesas (Allonso, 2013). Além disso, diferentemente da expectativa de uma arte voltada ao resgate das raízes e à preservação das identidades, defendida pelo *nacionalismo populista* (Martín-Barbero, 2001), a produção da música caipira/sertaneja demonstrava abertura aos ritmos e enredos híbridos, conquistando universos culturais que se formavam/transformavam no contexto social brasileiro.

Ainda assim, nas décadas de 1950 e 1960, à margem da notoriedade da MPB, Bossa Nova e Jovem Guarda, a música sertaneja seguiu sua trajetória de hibridização com outros estilos, com ênfase na experiência no meio rural e na vida familiar, em relatos de dramas pessoais/sentimentais e em reproduções de cenários populares. O período registrou a consolidação da icônica dupla de irmãos paulistas Tônico e Tinoco, e a revelação do virtuosismo do mineiro Tião Carreiro, criador do chamado “pagode de viola”. Foram as principais referências de uma fase que precedeu a inserção de equipamentos eletrônicos nas produções da música sertaneja.

³ Com relação à área cinematográfica, por exemplo, Cattani e Melo Souza (1993) lembram que, muito antes do sucesso de Mazaropi, o primeiro personagem do cinema brasileiro a fazer graça na tela interpretava um caipira. “Em *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908), o ator-cantor circense José Gonçalves Leonardo compunha um tipo caipira perdido na cidade grande, que, depois de envolver-se em confusões, tem reservado um final feliz” (Cattani e Melo Souza, 1993, p.18).

A abertura e o sincretismo com vertentes sonoras do cotidiano popular, no entanto, contrariavam a vertente ideológica reacionária historicamente atribuída à música sertaneja. O ano de 1970 indicava que a população urbana começava a superar a rural⁴. O autoritarismo imposto pela ditadura militar vivia seu ápice no Brasil. Se a situação sociopolítica poderia sugerir uma arte popular mais engajada nas formas de resistência, o gênero musical mostrou-se inofensivo para a censura e os abusos do regime político, seguindo seu veio conservador. Ao mesmo tempo, a música sertaneja iniciava uma mudança temática e rítmica profunda. Locais de socialização e entretenimento das periferias urbanas tornavam-se um espaço significativo para os consumos culturais populares, passando a ser um laboratório para os produtores musicais.

Para Allonso (2013), fatores como esses aumentavam a repulsa de intelectuais de esquerda e direita pela música sertaneja:

As duplas sertanejas tornaram-se então figuras desprezíveis para estes intelectuais, fossem direitistas ou esquerdistas. Para as direitas autoritárias o sucesso sertanejo fazia emanar o asco do “populacho”. Para as esquerdas os sertanejos eram o “engodo”, a “mentira”, frutos manipulados da indústria cultural, a “falsificação da cultura popular” a corromper a pureza revolucionária do trabalhador (Allonso, 2013, p.21).

Dupla expoente das décadas de 1970 e 1980, Milionário e José Rico foram protagonistas de um choque curioso entre o pensamento elitista e a cultura popular de massa dessa época com o filme *Estrada da Vida* (1980), dirigido pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos. A obra contava, em tom de comédia, a epopeia da dupla sertaneja, desde a origem humilde interiorana/rural até a transformação nos “gargantas de ouro”, com as músicas mais executadas do gênero no período e entre os maiores sucessos de venda (estimam-se 32 milhões de discos) na história da indústria fonográfica nacional (Nepomuceno, 1999). O cineasta sofreu com a crítica especializada, que não se conformava com essa incursão de Nelson Pereira dos Santos em uma obra de natureza popular-massiva, incompatível com as significativas produções que tinha dirigido anteriormente no cinema brasileiro.

O gênero sertanejo no contexto tecnodigital

As primeiras emissoras radiofônicas em frequência modulada (FM), criadas em fins da década de 1970 no Brasil, priorizavam em sua programação o então emergente *pop rock* nacional e os *hits* internacionais, ambos vinculados a grandes gravadoras estrangeiras. Inicialmente, a origem urbana das FMs foi um fator crucial na diminuição do estilo musical no espaço midiático. No início da década seguinte, os poucos programas voltados ao sertanejo nas redes de TV, em sua maioria, exibidos nas manhãs de sábados e domingos, ainda se caracterizavam por apresentar atrações associadas ao universo rural/interiorano (formatos que até hoje são reproduzidos em emissoras regionais), como o *Viola, Minha Viola* na TV Cultura e *Som Brasil* na TV Globo.

Em 1983, entretanto, a canção *Fio de cabelo*⁵, gravada pela dupla Chitãozinho e Xororó, abria – ainda que no ritmo da velha guarânia⁶ – uma nova fase na música sertaneja, que ficou conhecida no mercado *mainstream* como a da “virada chique” do gênero musical, assumindo um viés narrativo e estético deliberadamente *romântico*. A nova identificação obedecia às exigências dos formatos televisivos, alinhados com a indústria fonográfica, que davam à música sertaneja um papel de protagonista no cenário midiático nacional.

A ocupação do espaço demandou uma adaptação visual e performática nas duplas consagradas; paralelamente, as gravadoras e produtoras quantificavam o lançamento de jovens artistas do gênero. A tal “fase romântica”, como chegou a ser definida, acentuou a aversão de intelectuais críticos ao estilo, os quais acusavam a descaracterização e submissão artística da música sertaneja aos padrões estéticos midiáticos para o consumo massivo.

⁴ Estudo revela 60 anos de transformações sociais no país. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/13300-asi-estudo-revela-60-anos-de-transformacoes-sociais-no-pais#:~:text=No%20per%C3%AAdodo%20compreendido%20pelo%20estudo,9%20milh%C3%B5es%2C%20no%20%C3%BAltimo%20Censo.> Acesso em 30 de mar. 2025.

⁵ Composta por Marciano e Darci Rossi, em 1981.

⁶ Curiosamente, para desespero da crítica especializada, o ritmo oriundo do Paraguai embalou sucessos marcantes em diferentes momentos da música sertaneja: em 1951, com *Índia* (dos paraguaios José Assuncion Flores e Manuel Ortiz Guerrero e versão de José Fortuna), interpretada por Cascatinha e Inhana; com a já citada *Estrada da Vida* (José Rico), de 1977, na voz de Milionário e José Rico; e ainda com *A flor e o beija-flor* (Juliano Soares e Marília Mendonça), gravada por Marília Mendonça e Henrique & Juliano em 2016.



As tecnologias da informação e a globalização neoliberal prevaleciam no conflituoso cenário de mudanças socioeconômicas e culturais no início da década de 1990. O *compact disk* substituiu o vinil e prenunciava um futuro de continuadas inovações nos âmbitos da gravação/produção musical. O investimento seletivo de gravadoras *majors* em artistas sertanejos fazia o gênero musical chegar à virada do século como o mais executado e vendido no Brasil, em um modelo de negócios que dava sinais de obsolescência diante do processo de digitalização, que também atingia a produção em áudio e vídeo.

Nesse período, a música sertaneja foi emblemática na reelaboração simbólica do meio rural construída no circuito midiático. Na análise do sociólogo João Marcos Além (2023), o caipira/sertanejo surgia redefinido e revalorizado, sem as caracterizações pejorativas que o marcaram anteriormente; em outro plano, as significações midiáticas remetiam a uma ruralidade materialmente rica. O neoliberalismo econômico evidenciava o agronegócio como modelo de desenvolvimento na área da produção agropecuária brasileira. Na perspectiva ideológica, porém, as terminologias *rural* e *agrária* já traziam conotações distintas: a primeira, ligada aos interesses dos grandes produtores; a segunda, associada aos pequenos produtores do campo.

Os movimentos sindicais pressionavam, e o governo federal criou em 1995 e regulamentou no ano seguinte, pelo Decreto 1.946, o Programa Nacional de Fortalecimento da Agricultura Familiar (Pronaf). Uma década depois, foi instituída a Lei da Agricultura Familiar, de número 11.326/2006, que reconhecia os pequenos produtores agrários como categoria profissional no Brasil⁷. O agricultor familiar substituiu institucionalmente as denominações “caipira”, “sertanejo”, “colono”, “matuto”, “roceiro”, entre outras. A legítima distinção não alterava a hegemonia da música sertaneja na esfera midiática e no consumo cultural nacional.

Na primeira metade do século XXI, o lançamento do filme *Dois filhos de Francisco* (2005), com direção de Breno Silveira, trazia o relato biográfico de outra dupla sertaneja que se tornou fenômeno de vendas: a dos irmãos goianos Zezé di Camargo & Luciano. O momento também marcava a entrada em uma fase definida como a do sertanejo “universitário”, denominação que já era usada pelo forró “pé-de-serra” reestilizado, muito popular no período em festas universitárias no sudeste brasileiro (Dias; Dupan, 2022).

No âmbito da digitalização, o formato mp3 e as plataformas *streaming* mudavam os processos de produção e consumo de conteúdos em áudio. Na perspectiva da música, o cenário trazia aspectos que transcendiam as tecnologias, atingindo significativamente os modos de “criação” e “fruição” do produto artístico. As possibilidades de seleção e execução de uma lista de músicas davam protagonismo e autonomia ao espectador. Um novo ciclo na música sertaneja emergia em meados da primeira década do século para “atualizar”.

Matrizes comunicativas nas “traduções” culturais dos universitários

Oliven (2006) entende que a cultura nacional passa por processos semelhantes aos de outras nações no contexto globalizado. De um lado, em razão do mosaico cultural de que o país é formado; de outro, devido às standardizações da “identidade brasileira”. O autor observa que “no Brasil é muito forte a tendência de se apropriar de manifestações culturais originalmente restritas a um grupo social determinado, reelaborá-las e transformá-las em símbolos da identidade nacional” (Oliven, 2006, p. 202).

Essa perspectiva, embora se direcione à sociedade contemporânea e mundializada, tensiona aspectos explícitos no percurso artístico-cultural-midiático da música sertaneja ao longo de quase um século no território brasileiro. É como se, mesmo diante de uma rede de símbolos continuamente ressignificada pelas transformações contextuais, os 450 anos de passado rural/agrário permanecessem vivos na memória de todo um país. Referência emblemática na cultura popular de massa nacional, a música sertaneja superou estigmas para não apenas seguir suas gerações, mas ampliar seu espaço com sujeitos sociais como o universitário.

Concomitantemente no período, a música sertaneja *mainstream*, parceira deliberada de ritmos e estilos em evidência, como *piseiro*, *forró*, *trap* e *funk*, tinha um crescimento de 136% em seu consumo. Muito além dessa recorrente adaptação à cultura midiática, entretanto, o momento ficou marcado pelo que recebeu o “selo” de “feminejo”, tendo Marília Mendonça como expoente de uma geração de compositoras e intérpretes que levou as mulheres ao protagonismo do gênero sertanejo e da cena musical nacional⁸. Se, por um lado, o ineditismo da ascensão feminina mexia com a histórica hegemonia masculina do sertanejo no cenário midiático, por outro, provocava poucas mudanças nas características vigentes do estilo musical. Mesmo assim,

⁷ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/11326.htm. Acesso: 06 de abr. 2025.

⁸ Como Marília Mendonça e mistura de gêneros alavancou mercado sertanejo. São Paulo: Billboard Brasil, 22/01/2025. Disponível em: <https://billboard.com.br/como-marilia-mendonca-e-mistura-de-generos-alavancou-mercado-sertanejo/>. Acesso: 11 de mai. 2025.

reforçava-se a sincronia dos processos de produção da música sertaneja com o cotidiano social brasileiro, no qual muitas mulheres estão lutando e ocupando espaços tradicionalmente ocupados somente por homens⁹.

O universo de análise compreende uma amostra qualitativa de 10 estudantes de ensino superior público e privado nas cidades de Goiânia¹⁰ (4) e Campo Grande¹¹ (6), entrevistados acerca dos vínculos culturais presentes no consumo da música sertaneja. As capitais definidas constituem-se em espaços identificados com essa produção artístico-cultural que contribuíram significativamente no surgimento do que, replicando o “forró”, ficou denominado de “sertanejo universitário”. O termo poderia ser uma alusão ao número de duplas com formação ou frequentando a educação superior que despontavam no cenário midiático-massivo nacional, mas também indicava a popularização da música sertaneja entre estudantes de graduação. Essa aceitação do gênero musical atingia especialmente o setor privado de ensino, que apresentava crescimento exponencial na primeira década do século no Brasil¹². Tais instituições mostravam-se mais abertas para o consumo cultural da comunidade estudantil, que pouco tempo depois passava a ser formada pela chamada geração Z¹³.

A escolha do grupo de universitários (Quadro 1) teve como critérios a preferência musical pelo sertanejo, além de aspectos relacionados à diversidade: gênero, faixa etária, curso/instituição, étnico-racial, crença e contextos de origem. A intenção foi pluridimensionar a investigação, contemplando os cruzamentos socioculturais que atravessam esses processos de identificação, que recebem a denominação de *matrizes comunicativas da cultura*, categoria tomada de Martín-Barbero (Moura, 2009).

Quadro 1 - Entrevistados

CURSO/SEXO	CIDADE	IDADE	ORIGEM	AUTOIDENTIFICAÇÃO
Jornalismo/m	Goiânia (GO)	22	interiorana	parda
Direito/f	Goiânia (GO)	20	urbana	branca
Florestal/m	Goiânia (GO)	26	interiorana	negra
Agronomia/m	Goiânia (GO)	26	interiorana	parda
Enfermagem/m	Campo Grande (MS)	24	urbana	parda
Pedagogia/f	Campo Grande (MS)	25	interiorana	parda
Ed. Física/m	Campo Grande (MS)	30	urbana	branca
Arquitetura 1/f	Campo Grande (MS)	24	urbana	branca
Arquitetura 2/f	Campo Grande (MS)	22	urbana	parda
Psicologia/ f	Campo Grande (MS)	43	interiorana	branca

Fonte: Elaborado pelos autores (2025)

Uma análise qualitativa dos relatos orais permitiu a condensação das ressignificações em quatro matrizes comunicativas recorrentes nas construções simbólicas desse consumo cultural: *tradicionais*, *territoriais*, *temporais* e *multiculturais*.

Para Oliven (2006), na contemporaneidade, a *tradição* constitui-se em um dos principais alicerces dos movimentos vinculados à construção de identidades. O autor considera, no entanto, que “ofato de as tradições não terem mais uma relação com a situação presente é irrelevante, pois o critério para analisá-las não pode ser seu anacronismo, mas o que elas representam no imaginário dos grupos que as cultuam” (Oliven, 2006, p. 209). García-Canclini (2013) entende que, para as mídias contemporâneas, as tradições só interessam como referência para reforçar o contato simultâneo entre emissores e receptores; não lhes importa a melhoria histórica, mas a possibilidade de participação plena e fugaz no que está acontecendo.

⁹ O ano de 2023 também marcava, no campo político, a volta da esquerda ao governo do Brasil, ainda que, mais uma vez, sem o apoio da maioria dos artistas do *mainstream* sertanejo.

¹⁰ Capital do estado de Goiás, fundada em 1933, que possui, segundo censo do IBGE de 2022, 1.437.366 habitantes. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/go/goiania.html>. Acesso: 06 de mai 2025.

¹¹ Capital do estado do Mato Grosso do Sul, emancipada em 1899, que, no censo de 2022 do IBGE, possui 898.100 habitantes. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/ms/campo-grande.html>. Acesso: 06 de mai 2025.

¹² Embora desse sinais de retração no início da última década, o setor privado correspondia, em 2023, a quase 90% das instituições de ensino superior no Brasil (Sordi, 2022)

¹³ Termo que se refere às pessoas nascidas no período 1994-2012, também definida como geração “superdigital”, haja vista que cresceram já envolvidas nos avanços da internet (O Globo, 2025).



O pensamento dos autores é tomado aqui para problematizar as práticas sociais que atravessam os sentidos produzidos no consumo da música sertaneja. Os depoimentos dos universitários, conforme se pressupunha, apontam para consensos e diversidades nas construções simbólicas. A identificação com a música sertaneja, contudo, mostra-se indissociável do tempo e espaço familiar, do compartilhamento inaugural de repertórios culturais com os ancestrais:

Eu cresci com o sertanejo, principalmente meu pai, que sempre foi de ouvir sertanejo-raiz em casa. Desde criança, eu estou habituada. Com 10 anos, eu já colocava as músicas que eu gostava. Em relação ao sertanejo universitário, eu já fui com amigos a alguns shows e *tals*, voltados para minha faixa etária mesmo. Esse gosto acompanha minha vida. (Direito, f, 20)

Lembro bem que, quando eu ia estudar, meu pai me levava a cavalo e cantava sempre uma música do Milionário e José Rico, “Estrada da Vida”, e eu acompanhava [risos]. Então, acho que a identificação vem do modo como fui criada, um modo mais rústico. Eu nasci e fui criada em fazenda, e isso influenciou muito a minha preferência. (Pedagogia, f, 25)

A primeira relação com o sertanejo é do almoço de família na casa da minha avó materna. A família da minha mãe é paraguaia, todo mundo gosta de música sertaneja. (Arquitetura 1, f, 24)

A tradição aqui se sustenta em vinculações afetivas, e não em aspectos análogos à ritualização do comportamento. A noção remete à perspectiva trazida há quase um século atrás por Holanda (1936), para quem a cordialidade brasileira era reflexo da cultura personalista e patrimonialista, baseada nas relações humanas mais simples e diretas. Décadas depois, DaMatta (1986) trouxe um recorte antropológico mais controverso desse suposto sujeito nacional: a do “jeitinho brasileiro”, que revelava a convenção de sobrepor o interesse privado ao público como uma prática que se impregnou no imaginário social do país. Ao longo de seu curso midiático, a vertente popular-massiva da música sertaneja apropriou-se desses traços na reprodução de clichês e estereótipos identitários.

Nas identificações espaço-temporais com a música sertaneja, aspectos das origens territoriais de Goiás e Mato Grosso do Sul representam uma convenção tácita para legitimar o gosto e o consumo do estilo musical:

Na minha região, tocava muito sertanejo. A cidade de onde eu venho fica no centro-sul de Goiás, e a gente tem muita influência de Goiânia. Fica perto também de Caldas Novas, onde tem o Caldas Country. Tem muitas coisas com que eu me identifico aqui no estado, mas o que mais me identifica como goiano é a música sertaneja. (Jornalismo, m, 22)

Mesmo vivendo aqui, a gente sente saudades do campo. A maioria teve pais e avós que vieram do meio rural pra cidade, então, tem essa ligação. (Enfermagem, m, 24)

Em MS, já vem do berço o gosto pela música sertaneja. É do acordar ao dormir. É meio da região mesmo, o pessoal é muito ligado ao sertanejo, e tem muitos artistas daqui. (Arquitetura 2, f, 22)

As instituições de ensino privadas em Goiânia e Campo Grande abrem espaço para apresentações de cantores sertanejos em eventos culturais periódicos; no caso das públicas, bares nos arredores destas universidades também oferecem atrações ao vivo do gênero. Em relação aos ciclos temporais que provocaram mudanças significativas na música sertaneja, entende-se que não houve o apagamento histórico de seu caráter popular e de expressão da cultura nacional:

Sertanejo antigo contava histórias. Hoje conta mais as festas e bebidas, mas se encaixa. É o que o pessoal hoje está consumindo. Nesse mundo da internet e da globalização, é um conteúdo que agrada aos jovens. (Florestal, m, 26)

Sertanejo é uma herança cultural, ele vai acompanhando as mudanças da vida. Sempre vai ser o primeiro ou segundo gênero mais tocado no país. Ele acompanha, e eu consigo

perceber essa evolução, as mudanças tecnológicas. Hoje não tem mais todo esse povo na roça. Então, o sertanejo evoluiu, mudou pra cidade, se moldou pra não ficar atrás. (Agronomia, m, 26)

Essa crítica vem embasada no sentido, assim: “ah, música sertaneja mesmo era a música que falava do campo, da roça e tal”. Só que, lá no início, em músicas como *Saudades da minha terra*, a história é da pessoa que está na cidade com saudade do campo. Duplas como Milionário & José Rico e Chitãozinho & Xororó também eram acusadas de não cantarem música sertaneja. (Jornalismo, m, 22)

Por outro lado, existe um destempo na perspectiva dos entrevistados de classificar o sertanejo-raiz, notadamente relacionado às décadas de 1970 e 1980, vinculado às referências musicais dos pais/familiares. Há concordância na percepção dos graduandos de que houve um enfraquecimento narrativo nas composições da música sertaneja contemporânea, mas pouca resistência às reestilizações articuladas pela produção midiática. A origem interiorana de metade do grupo de estudantes endereça-nos à reflexão de García-Canclini (2013), para quem condições como essa deram lugar a um gênero híbrido que acompanha o migrante na cidade moderna, na qual a experiência individual e coletiva produz significados dinâmicos e complexos entre o rural e o urbano, e mais recentemente também permeados pelo contexto universitário.

A multiculturalidade é a marca de uma geração nascida sob a efervescência das tecnologias da comunicação, que viu a distribuição digital de áudio e vídeo provocar o desaparecimento das mídias físicas e disseminar a oferta de produtos culturais nas plataformas *streaming*. Geração que também cresceu em meio à proliferação de dispositivos de acesso à produção musical. O resultado é uma pluralidade simbólica que, no caso dos universitários, permite a ampliação do horizonte de reconhecimentos no consumo do gênero:

O sertanejo vem do sertão, lembra um pouco, mas, mesmo que eles não tragam mais essa ideia raiz, de sertão da roça, ainda assim, tem o violão e esses instrumentos básicos que remetem ao sertanejo, e o sertanejo universitário traz mais essa ideia da vida urbana. Faz sentido essa relação. Essa mistura é boa, com *funk*, *rap*, eletrônico. Tira um pouco da identidade, mas, como sou uma pessoa eclética, gosto de todo tipo de música brasileira. (Direito, f, 20)

Além do sertanejo, o forró também pegou demais no Tocantins. Passei a gostar do *rap* na adolescência em Brasília, mas predominante o sertanejo. Se você parar pra pensar, vai fazer essa alusão: o sertanejo-raiz é, como o *rap*, uma música que conta o que se passa, o que aconteceu, a história de uma travessia. Ela também é uma história contada, mesmo que, no caso do *rap*, quase sempre de protesto. O forró é festa. (Agronomia, m, 26)

Vivemos muito, minha família, no interior do Tocantins. Lá a preferência do sertanejo concorria com o forró. (Florestal, m, 26)

Na fronteira, vem a mistura do *chamamé*, percebi lá em Ponta Porã. (Psicologia, f, 43)

Desde pequeno, eu escutava em casa o sertanejo, *chamamé*, algumas músicas em Guarani. Fui crescendo e conhecendo as novidades, influenciado muito pelos artistas sertanejos que apareceram aqui no Mato Grosso do Sul. (Educação Física, m, 30)

Para García-Canclini (2013), a afirmação do regional ou do nacional deve ser compreendida como a capacidade de interagir com múltiplas ofertas simbólicas. O autor entende que a sociabilidade híbrida das cidades contemporâneas induz à participação de forma intermitente em grupos heterogêneos. Tem-se um cotidiano multicultural capaz de gerar estranhamentos identitários e leituras oblíquas em relação aos recentes formatos da música sertaneja, especialmente o nicho que recebeu a denominação de *agronejo*, um estilo que se rende aos ritmos eletrônicos em evidência no circuito cultural e à pujança econômica do setor de agronegócio no Brasil.

A ruralidade materialmente rica caracterizada pelo *agronejo* é questionada, como já foi observado aqui, desde a reinserção da música sertaneja no circuito midiático na década de 1980 (Além, 2023). Não por acaso, acompanha a ascensão do neoliberalismo econômico e do agronegócio no Brasil, além do retumbante avanço nas tecnologias da comunicação. Por outro lado, revela as disputas simbólicas que se mostraram



atuantes no gênero musical desde seu surgimento, consolidando-se como uma das expressões artísticas mais populares na cultura nacional.

Considerações finais

A histórica suspeita em torno da natureza híbrida e circular da música sertaneja no circuito *mainstream*, deliberadamente submetida às estéticas atualizadas da indústria midiática, baseia-se em uma produção de qualidade artística duvidosa por essência, tendo em vista, principalmente, seus fins comerciais. Em sua significação contemporânea, o gênero sertanejo é capaz de mostrar antagonismos simbólicos entre o caipira/pequeno produtor agrário e o fazendeiro/grande produtor rural. Contudo, mesmo diante dessa incongruência na forma e conteúdo, e do desdém da crítica intelectual, o estilo musical insiste em representar o ritmo, a sonoridade, a sintaxe que se constrói e reconstrói no cotidiano cultural popular-massivo do Brasil.

Em outra dimensão, a celeridade proporcionada pelas mutações tecnológicas no campo da comunicação revela fruições efêmeras e superficiais, deflagradas mais contemporaneamente em fenômenos como o da viralização. É uma perspectiva de propagação midiática que se aproxima da definição de “cultura da conexão” proposta por Jenkins et al. (2014). A oferta/invasão diária de bens simbólicos pela acessibilidade digital chegou bem depois do lamento populista e iluminista em torno dos processos de deformação/deselitização da cultura (Martín-Barbero, 2001), comumente atribuídos ao campo midiático em seus métodos de ressignificação da arte popular.

As identificações culturais permeiam a produção de sentidos de um grupo qualitativo de universitários de Goiânia (GO) e Campo Grande (MS), duas emblemáticas “cidades sertanejas” do Centro-Oeste do Brasil com abundante diversidade de grupos sociais. A formação mestiça torna os espaços dois laboratórios de consumo cultural, tanto nas traduções e hibridizações identitárias (Hall, 2003), quanto em seus cruzamentos sógnicos. Reflexo da “saude do matão”, de um passado rural/agrário imaginariamente mais ameno que a instabilidade presente e a incerteza do futuro no tempo/espaço urbano e universitário, a música sertaneja, como mostram os resultados da pesquisa com estudantes, encontra sua força e vitalidade nos vínculos umbilicais, em momentos lúdicos com a família, nas sociabilizações e interações cotidianas.

Referências

- ALÉM, J. M. **Caipira/sertanejo/country**: a nova ruralidade brasileira. São Paulo: Dialética, 2023.
- ALLONSO, G. Oposição no Sertão: a construção da distinção entre música caipira e música sertaneja. **Outros Tempos**, São Luís, v. 10, n. 15, p. 122-145, 2013. DOI: <https://doi.org/10.18817/ot.v10i15.258>
- BRASIL. **Decreto nº 1.946, de 28 de junho de 1996**. Cria o Programa Nacional de Fortalecimento da Agricultura Familiar - PRONAF, e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, Subchefia para Assuntos Jurídicos, [1996]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d1946.htm. Acesso em: 6 abr. 2025.
- BRASIL. **Lei nº 11.326, de 24 de julho de 2006**. Estabelece as diretrizes para a formulação da Política Nacional da Agricultura Familiar e Empreendimentos Familiares Rurais. Brasília: Presidência da República, Subchefia para Assuntos Jurídicos, [2006]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11326.htm. Acesso em: 6 abr. 2025.
- CÂNDIDO, A. **Parceiros do Rio Bonito**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1964.
- CATTANI, A. M.; SOUZA, J. I. de M. **A chanchada no cinema brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DAMATTA, R. **O que faz o brasil, Brasil?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- DIAS, I.; DUPAN, S. **O que é o Forró**: um pequeno apanhado da história do Forró. Campina Grande: Meroveu, 2022.
- EL TIEMPO. Gen Z, Millennial ou Baby Boomer? Descubra a qual geração você pertence. **O Globo**, Rio de Janeiro, 7 jan. 2025. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/saude/noticia/2025/01/07/gen-z-millennial-ou-baby-boomer-descubra-a-qual-geracao-voce-pertence.ghtml>. Acesso em: 24 abr. 2025.
- GARCÍA-CANCLINI, N. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2013.

- HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte/Brasília: Editora UFMG/Unesco, 2003.
- HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1936.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Estudo revela 60 anos de transformações sociais no país. **Agência IBGE Notícias**, [s. l.], 25 maio 2007. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/13300-asi-estudo-revela-60-anos-de-transformacoes-sociais-no-pais>. Acesso em: 30 mar. 2025.
- JENKINS, H.; GREEN, J.; FORD, S. **Cultura da conexão**: criando valor e significado por meio da mídia propagável. São Paulo: Aleph, 2014.
- MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios as mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- MARTÍN-BARBERO, J. As formas mestiças da mídia. [Entrevista cedida a] Mariluce Moura. **Revista Pesquisa Fapesp**, São Paulo, n. 163, set. 2009. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2009/09/01/as-formas-mesticas-da-midia/>. Acesso em: 12 maio 2025.
- MORIN, E. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo (Neurose). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1967.
- NEPOMUCENO, V. **Música caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34, 1999.
- OLIVEN, R. **A parte e o todo**: a diversidade cultural no Brasil-nação. Petrópolis: Vozes, 2006.
- PACILIO, I. Como Marília Mendonça e mistura de gêneros alavancou mercado sertanejo. **Billboard Brasil**, São Paulo, 2 ago. 2024. Disponível em: <https://billboard.com.br/como-marilia-mendonca-e-mistura-de-generos-alavancou-mercado-sertanejo/>. Acesso em: 11 maio 2025.
- PARANHOS, A. de P. Espelhos partidos: samba e trabalho no tempo do “Estado Novo”. **Projeto História**, São Paulo, v. 43, p. 1-21, jul./dez. 2011.
- RIBEIRO, D. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARLO, B. **Cenas da vida pós-moderna**: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- SIQUEIRA, B.; BRITTO, V. Censo 2022: 87% da população brasileira vive em áreas urbanas. **Agência IBGE Notícias**, [s. l.], 14 nov. 2024. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/41901-censo-2022-87-da-populacao-brasileira-vive-em-areas-urbanas>. Acesso em: 6 mar. 2025.
- SORDI, J. Da expansão à evasão: um panorama da educação superior privada do Brasil no século XXI. **IQC – Observatório de Políticas Científicas**, São Paulo, 10 out. 2022. Disponível em: <https://iqc.org.br/observatorio/artigos/educacao/da-expansao-a-evasao-um-panorama-da-educacao-superior-privada-do-brasil-no-seculo-xxi/>. Acesso em: 7 maio 2025.
- WISNIK, J. M. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: BAHIANA, A. M.; WISNIK, J. M.; AUTRAN, M. (org.). **Anos 70**: música popular. Volume 7. Rio de Janeiro: Europa, 1980. p. 7-23.
- YATSUDA, E. O caipira e os outros. In: Bosi, A. (org.). **Cultura Brasileira**: temas e situações. 1. ed. São Paulo: Ática, 1987. p. 103-113.
- ZAN, J. R. **Tradição e assimilação na música sertaneja**. Campinas: Unicamp, 2008.