

ELISÂNGELA DE CASTRO REYNALDO RODRIGUES

**CANÇÕES SERTANEJAS:
UM DIÁLOGO ENTRE RAÍZES E IDEOLOGIAS**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado
em Ciências da Linguagem como requisito
parcial à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Linguagem

Universidade do Sul de Santa Catarina.

Orientador: Prof. Dr. Ingo Voese

TUBARÃO, 2003.

ELISÂNGELA DE CASTRO REYNALDO RODRIGUES

**CANÇÕES SERTANEJAS:
UM DIÁLOGO ENTRE RAÍZES E IDEOLOGIAS**

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão – SC, 18 de dezembro de 2003.

Prof. Dr. Ingo Voese
UNISUL

Prof. Dr. Luiz Felipe Guimarães Soares
UNISUL

Prof. Dr. João Wanderley Geraldi
UNICAMP

DEDICATÓRIAS

A Deus, meu Amigo Supremo.

Aos meus pais, Antônio e Francisca, pela formação que me proporcionaram.

Ao meu esposo, Sérgio, pelo apoio imprescindível.

Ao meu filho, Mateus, que renovou a minha vida.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Ingo Voese, orientador deste trabalho, pelo incentivo dado com tanto empenho.

Aos Profs. Drs. Luiz Felipe Guimarães Soares e João Wanderley Geraldi, pela paciência de ler todo o trabalho e contribuir com pertinentes sugestões.

A todos os professores do curso de Mestrado em Ciências da Linguagem que contribuíram para esta minha nova formação.

Hoje eu sei que quem me deu a idéia de uma nova consciência e juventude / Tá em casa, guardado por Deus, contando o vil metal, / Minha dor é perceber que apesar de termos feito tudo que fizemos / Nós ainda somos os mesmos e vivemos como os nossos pais (Belchior).

RESUMO

O presente trabalho constitui-se da análise do cotejo de alguns recortes de letras de canções sertanejas da dupla Zezé Di Camargo e Luciano com recortes do Brasil sertanejo de Darcy Ribeiro, com o objetivo de descrever o tipo e a forma de ideologia que perpassa as letras das canções sertanejas, bem como analisar a possível relação entre a definição tradicional de “homem” e “mulher” e a condição sertaneja vista no Brasil sertanejo de Darcy Ribeiro. A leitura dos ditos e não-ditos permite afirmar que a ideologia machista perpassa as letras das canções sertanejas, operando através de estratégias da *dissimulação*, da *unificação*, da *reificação* e da mera *repetição*. A relação entre a definição tradicional de “homem” e “mulher” descrita nas letras e a condição sertaneja do Brasil sertanejo de Darcy Ribeiro concretiza-se no fanatismo religioso, no vocabulário voltado para o pastoreio, no homem como provedor do lar e na mulher dona-de-casa e objeto sexual.

Palavras-chave: canções sertanejas, Brasil sertanejo, meio rural e urbano, gêneros, condição sertaneja.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	8
2	DISCURSO E IDEOLOGIA.....	11
2.1	CONDICÕES DE PRODUÇÃO: O CAOS DA MANIPULAÇÃO DE SENTIDOS	21
2.2	IDEOLOGIA E INDÚSTRIA CULTURAL: A RUPTURA DA SINGULARIDADE	23
2.2.1	<i>Mimese e indústria cultural.....</i>	26
3	A RELAÇÃO HOMEM-MULHER.....	29
3.1	OS PAPÉIS SEXUAIS TRADICIONAIS.....	29
3.2	A REDEFINIÇÃO DOS PAPÉIS SEXUAIS.....	33
3.2.1	<i>A distinção entre amor e sexo.....</i>	35
3.3	A CASA: O IDEAL DA SOCIEDADE BRASILEIRA	39
4	MÚSICA SERTANEJA: UMA ARTE DE MASSA	42
4.1	A CULTURA BRASILEIRA	42
4.2	HISTÓRICO DA MÚSICA SERTANEJA NO BRASIL.....	45
5	ANÁLISE E COTEJO DOS RECORTES.....	52
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	64
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	71
	ANEXO – LETRAS DAS CANÇÕES SERTANEJAS	73

1 INTRODUÇÃO

Sempre presente na vida das pessoas, a música é uma das manifestações estéticas com as quais convive-se diariamente. Talvez, dentre as manifestações estéticas, esta é a com que mais se convive sem, no entanto, “naturalizá-la”, como ocorre com a arquitetura, por exemplo, as pessoas vivem dentro de umas casas e apartamentos, caminham na cidade, e nem as percebem como manifestações estéticas. A música não: escutá-la é sempre um deslocamento para uma posição (maior ou menor) estética. Como a vivência estética envolve as pessoas, ela produz efeitos de várias ordens, tanto na esfera de relações sociais e nas compreensões destas relações, quanto na esfera da intimidade. Por isso, a música tem influência na vida das pessoas.

No Brasil, um dos gêneros musicais mais difundidos nos últimos anos é o sertanejo. As canções, chamadas sertanejas, compõem narrativas sentimentais, geralmente compostas e cantadas por homens. A impressão inicial que se tem é que elas são extremamente simplificadoras da relação homem-mulher. Talvez seja exatamente porque as letras, ditas de “raízes caipiras”, são escritas de forma tão simples e por se repetirem exaustivamente que o consumo seja tão grande em todos os segmentos sociais. Preocupados com a aceitação da canção, compositores e cantores atuam sobre um determinado tipo de carência ou desejo, buscando satis-

fazer seu público através das emoções, dos sentimentos, da sedução e da própria história que se desenrola em cada composição singular e na canção sertaneja, de modo geral.

Assim, partindo de pressupostos teóricos da escola francesa da Análise do Discurso, pergunta-se de que forma e que tipo de ideologia perpassa as letras das canções sertanejas? Mais do que isto, qual a possível relação entre a definição tradicional de “homem” e “mulher” descrita nas letras de algumas canções sertanejas de Zezé Di Camargo e Luciano e a condição sertaneja, vista no Brasil sertanejo de Darcy Ribeiro?

Para tanto, algumas letras de canções da dupla sertaneja Zezé Di Camargo e Luciano, uma das mais famosas e queridas do Brasil, foram selecionadas para que se fizessem os recortes que, por sua vez, foram cotejados com recortes do Brasil sertanejo de Darcy Ribeiro, já que na Análise do Discurso o trabalho com os recortes possibilita a relação entre ditos e não-ditos, propiciando revelar características importantes dos processos de significação e de silenciamento que interessam para o desenvolvimento da pesquisa.

Tomar-se-á o discurso de Darcy Ribeiro apenas para o leitor ancorar-se no discurso rural, porém não se assume sua antropologia.

Importa ressaltar que os silenciamentos também podem ser considerados um espaço pleno de significação, pois são a presença dos não-ditos dentro dos próprios ditos. Assim, numa dada formação discursiva, ao se dizerem certas coisas de uma certa forma, e não outras de uma outra forma, apagam-se as possibilidades de outros sentidos possíveis e indesejáveis.

Os objetivos deste trabalho são:

Descrever a forma e o tipo de ideologia que perpassa as letras das canções sertanejas;

Analisar a possível relação entre a definição tradicional de “homem” e “mulher” descrita nas letras de algumas canções sertanejas de Zezé Di Camargo e Luciano e a condição sertaneja, vista no Brasil sertanejo de Darcy Ribeiro;

Partindo das premissas de que todo discurso tem uma dimensão ideológica que pode mascarar o conflito social e que o sentido das palavras não está dado, constituindo-se na formação discursiva e no próprio intérprete, procura-se analisar como se dá o funcionamento da ideologia nas canções sertanejas de Zezé Di Camargo e Luciano, bem como identificar a possível relação da tradição dos gêneros imbricados com o Brasil sertanejo de Darcy Ribeiro.

2 DISCURSO E IDEOLOGIA

Quando se fala em ideologia, muitas são as acepções que vêm à tona, desde uma simples descrição até à avaliação de estado de coisas.

Do grego *idea* + *logos*, a ideologia está ligada ao estudo das idéias. “Ideologia é o pensamento do *outro*, o pensamento de alguém diferente de nós. Caracterizar um ponto de vista como ideológico é, tem-se a impressão, já criticá-lo implicitamente, pois o conceito de ideologia parece transmitir um sentido negativo, crítico” (Thompson, 1998, p. 14). No dizer de Althusser, a ideologia está ligada às condições reais da existência.

A ideologia é a maneira pela qual os homens vivem a sua relação com as condições reais de existência, e esta relação é necessariamente imaginária. Acentua o caráter imaginário, o aspecto por assim dizer, “produtivo” da ideologia, pois o homem produz, cria formas simbólicas de representação da sua relação com a realidade concreta. O imaginário é o modo através do qual o homem atua, relaciona-se com as condições reais de vida (apud BRANDÃO, 1994, p. 22-23).

A fim de investigar a forma como se constitui o sentido e como é utilizado pelas formas simbólicas nas letras das músicas sertanejas, este trabalho, seguindo a linha de pensamento de Thompson, tomará o termo ideologia, referindo-se “às maneiras como o sentido (significado) serve, em circunstâncias particulares, para estabelecer e sustentar relações de poder que são sistematicamente assimétricas” (1998, p. 16). A essas relações de poder, Thompson denomina de “relações de dominação”.

Thompson, ao estudar as várias concepções de ideologia desenvolvidas por Marx, Napoleão, Destutt de Tracy, Lenin, Lukács e Mannheim, distinguiu dois tipos gerais denominados “concepções neutras de ideologia e concepções críticas de ideologia” (1998, p. 72). As concepções neutras não apresentam um sentido negativo à sociedade, e não necessitam ser combatidas e/ou eliminadas; ao contrário, as concepções críticas concebem a ideologia em um sentido negativo e pelas razões que apresentam, elas precisam ser combatidas.

Concepções neutras são aquelas que tentam caracterizar fenômenos como ideologia, ou ideológicos, sem implicar que esses fenômenos sejam, necessariamente, enganadores e ilusórios, ou ligados com os interesses de algum grupo em particular. Ideologia, de acordo com as concepções neutras, é um aspecto da vida social (ou uma forma de investigação social) entre outros, e não é mais nem menos atraente ou problemático que qualquer outro (...) Concepções críticas são aquelas que possuem um sentido negativo, crítico ou pejorativo. Diferentemente das concepções neutras, as concepções críticas implicam que o fenômeno caracterizado como ideologia – ou como ideológico – é enganador, ilusório ou parcial; e a própria caracterização de fenômenos como ideologia carrega consigo um criticismo implícito ou a própria condenação desses fenômenos” (Idem, ibidem, p.72-73).

As concepções neutras apenas contribuem para manter a posição de dominantes e submissos na hierarquia capitalista da sociedade, enquanto as concepções críticas, por serem enganadoras, forjam a manipulação e a imposição dos interesses da classe dominante. Aliás, “*estudar ideologia é estudar as maneiras como o sentido serve para estabelecer e sustentar relações de dominação*” (Idem, ibidem, p. 76). Dominação estabelecida não apenas pela divisão de classes, mas também pelas relações entre sexos, grupos étnicos, indivíduos e estados, nações subdesenvolvidas e nações hegemônicas. Portanto, existem também outras ideologias com base nos sistemas de referência ligados às classes e provenientes dos conflitos sociais.

Em condições sócio-históricas específicas, há diversos modos em que o sentido pode servir para estabelecer e sustentar relações de dominação. Thompson distingue cinco modos de operações gerais da ideologia: “legitimação”, “dissimulação”, “unificação”, “fragmentação” e “reificação” (1998, p. 80). Esses modos não são os únicos, pois a ideologia pode,

em situações particulares, operar de outras maneiras, bem como operar modos distintos simultaneamente.

A fim de explicar os modos de operações gerais da ideologia, utilizar-se-á como apoio o trabalho de Thompson (1998, p. 82-88). Para o autor, a *legitimação* ocorre quando “relações de dominação podem ser estabelecidas e sustentadas pelo fato de serem representadas como legítimas, isto é, como justas e dignas de apoio”. Para que as estratégias sejam tidas como legítimas, devem ser baseadas em certos fundamentos, expressas em certas formas simbólicas e pode, em circunstâncias dadas, ser mais ou menos efetiva. Esses fundamentos podem ser de três tipos, segundo Weber: *fundamentos racionais*, que recorrem à legalidade de regras; *fundamentos tradicionais*, do âmbito da sacralidade de tradições imemoriais; e *fundamentos carismáticos*, referentes ao caráter excepcional de uma pessoa individual que exerça autoridade. Essas exigências podem ser representadas através de algumas estratégias típicas de construção simbólica, como a *racionalização*, através da qual se constrói uma cadeia de raciocínio para defender ou justificar um conjunto de relações ou instituições sociais, persuadindo uma audiência de que isso é digno de apoio; a *universalização*, que torna os acordos institucionais de certos indivíduos como gerais; e a *narratividade*, existente em histórias que contam o passado e tratam o presente como parte de uma tradição eterna e aceitável. Muitas vezes, essas histórias são inventadas para explicar e realçar o poder dos dominantes em relação aos dominados, criando e mantendo as relações de dominação.

A *dissimulação* dá-se quando as “relações de dominação podem ser estabelecidas e sustentadas pelo fato de serem ocultadas, negadas ou obscurecidas, ou pelo fato de serem representadas de uma maneira que desvia nossa atenção, ou passa por cima de relações e processos existentes”. A dissimulação pode ser expressa em formas simbólicas através de várias estratégias, como o *deslocamento*, em que um termo referente a um objeto ou pessoa é atribuído a um outro objeto ou pessoa, transferindo as características de um para o outro; a *eufemi-*

zação, que consiste em substituir uma expressão brusca por outra mais suave; e o *tropo*, que abrange o emprego de palavras ou formas simbólicas em sentido figurado. São exemplos claros de tropo, a metonímia (transposição de significado por haver um relacionamento de contigüidade), a sinédoque (caso particular de metonímia, no qual se emprega o todo pela parte e vice-versa), e a metáfora (substituição de uma expressão por outra, em virtude da relação de traços semelhantes).

A *unificação* ocorre quando as relações de dominação são “estabelecidas e sustentadas através da construção, no nível simbólico, de uma forma de unidade que interliga os indivíduos numa identidade coletiva, independente das diferenças e divisões que possam separá-los”. Uma estratégia típica é a *standardização ou padronização* que consiste na padronização das formas simbólicas tidas como um fundamento partilhado e aceitável de troca simbólica. Outra estratégia é a *simbolização da unidade*, que se refere à construção de símbolos de unidade, de identidade e de identificação coletivas, propagadas através de um grupo ou de uma variedade de grupos; como exemplos, têm-se bandeiras, hinos, sinalizações, emblemas e inscrições de vários tipos.

A *fragmentação* diz respeito às relações de dominação mantidas “segmentando aqueles indivíduos ou grupos que possam ser capazes de se transformar num desafio real aos grupos dominantes, ou dirigindo forças de oposição potencial em direção a um alvo que é projetado como mau, perigoso ou ameaçador”. Uma estratégia típica de construção simbólica é a *diferenciação*, em que se enfatizam as distinções, diferenças e divisões entre pessoas e grupos, não permitindo a união dessas pessoas ou grupos, impedindo-os de representar um desafio efetivo às relações existentes ou de participar no exercício do poder. Outra estratégia é o *expurgo do outro*, que consiste na isenção do diferente, considerado inimigo interno ou externo, tido como mau, perigoso, ameaçador, diante do qual as pessoas devem se unir e lutar para expurgá-lo.

A *reificação* refere-se às relações de dominação “estabelecidas e sustentadas pela retratação de uma situação transitória, histórica, como se essa situação fosse permanente, natural, atemporal”. Uma das estratégias típicas de construção simbólica é a *naturalização*, em que as coisas são consideradas naturais ou frutos inevitáveis de características naturais, como exemplo, tem-se a divisão social do trabalho entre homens e mulheres, fruto de características fisiológicas nos sexos ou de diferenças entre sexos. Outra estratégia é a *eternalização*, em que os fenômenos sócio-históricos perdem seu caráter histórico e são apresentados como permanentes, imutáveis e recorrentes, como por exemplo, citar as tradições passadas de pais para filhos, que, apoiadas na repetição, eternalizam-se. Outras estratégias, baseadas em recursos gramaticais e sintáticos, são a *nominalização* e a *passivização*: esta consiste no emprego dos verbos na voz passiva, e aquela na transformação de sentenças ou partes de sentenças que exprimem ação em nomes. Ambas com o objetivo de realçar certos temas em prejuízo de outros e apagando (ou disfarçando) os sujeitos e as ações.

Para estabelecer e sustentar relações de dominação, em determinadas situações, a operação da ideologia ainda pode-se dar recorrendo à força bruta, à apatia e à indiferença dos dominados, ou até mesmo à mera repetição através do hábito e da rotina: de tanto as pessoas estarem expostas a determinada forma simbólica, acabam se acostumando e, sem refletir, aceitando-a socialmente.

Não há dúvida de que relações de dominação são sustentadas de maneiras muito diversas e através de diferentes fatores. Em algumas circunstâncias, a apatia, a indiferença das pessoas e grupos subordinados, ou mesmo sua disposição e vontade em se submeter à servidão, podem ser vitais. Noutras circunstâncias, relações de dominação podem ser sustentadas pelo fato de que certas práticas foram seguidas durante muito tempo e com tal regularidade que elas adquiriram um caráter de hábitos ou de rotinas que não são mais discutidos nem questionados (...) e pelo exercício da força bruta, através do massacre, da morte e da repressão forçada da insurreição, ou do protesto (Idem, ibidem, p. 91-92).

O estudo dos modos de operação da ideologia permite dizer que as formas simbólicas são ideológicas quando postas em prática para assegurar as relações de poder entre do-

minantes e dominados, favorecendo a classe dominante e controlando os conflitos sociais, o que torna indispensável também uma reflexão sobre a noção de discurso e, conseqüentemente, a de (as)sujeitamento.

Como afirma Foucault (1993, p. 3), “em toda a sociedade, a produção do discurso é, ao mesmo tempo, controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por objetivo conjurar seus poderes e seus perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar seu peso, sua temível materialidade”. Assim, mesmo sendo heterogêneos quanto aos sentidos, os textos têm essa heterogeneidade controlada, para igual controle da mudança, da transformação de que são capazes pelas formações discursivas nas quais se inscrevem.

Para Foucault, numa sociedade como a nossa, existem os seguintes procedimentos de controle de produção de discurso nas interações: procedimentos de exclusão, procedimentos de classificação, ordenação e distribuição e procedimentos de rarefação dos sujeitos falantes. Esses procedimentos limitam os discursos e as interações verbais possíveis em que são produzidos, controlando a produção de sentidos. Os três grandes sistemas de exclusão que acontecem no exterior dos discursos, fazem referência ao mundo, e estão relacionados à parte do discurso que põe em jogo o poder e o desejo, são:

- A palavra proibida: não se pode falar de tudo de qualquer posição, em qualquer circunstância e a qualquer pessoa. A proibição pode recair sobre o assunto (tabu do objeto), ou sobre a circunstância da fala (ritual da circunstância), ou ainda sobre os sujeitos (direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala). As regiões em que a proibição mais se manifesta são as da sexualidade e as da política.
- A oposição razão/loucura: existem privilegiados e rejeitados para falar. O rejeitado, o louco é aquele cujo discurso não pode circular entre os outros, sendo considerado inexistente,

nulo, e atribuído a estranhos poderes, à predição do futuro, a uma verdade oculta. Como exemplo, têm-se a fala do médico (razão) e a da benzedeira (loucura).

- A divisão do verdadeiro e do falso: a verdade se organiza em torno de contingências históricas modificáveis e em perpétuo deslocamento e apóia-se sobre um suporte institucional, sendo ao mesmo tempo aprofundada e renovada. Como exemplo, tem-se o sistema de produção e circulação de livros.

Os procedimentos de classificação, ordenação e distribuição, que são internos, se manifestam no interior dos próprios discursos e se referem ao interlocutor, são:

- O comentário: recaindo sobre um discurso, é por este controlado, pois a ele deve fidelidade. O comentário tem que se identificar com o discurso do qual procedeu. Como exemplos, têm-se a exegese dos textos religiosos e a jurisprudência limitando os sentidos dos textos jurídicos.
- A autoria: espera-se que o autor dê testemunho de seu texto, tenha uma identidade e seja coerente com a realidade na qual está inserido.
- A disciplina: define-se por um domínio de objetos, um conjunto de métodos, um corpo de proposições tidas como verdadeiras, um jogo de regras e definições, de técnicas e de instrumentos que funcionam como regras para os discursos que são produzidos.

E, por fim, os procedimentos de rarefação dos sujeitos falantes, referentes ao locutor, são:

- Os sistemas de apropriação: os sujeitos se definem qualificados obedecendo a um ritual para falar sobre determinado assunto. O discurso está relacionado à posição do sujeito. Como exemplo, tem-se um padre fazendo um sermão.

- A doutrina: agrupa os indivíduos pela aceitação ou rejeição de enunciados, conforme seu modo de ver o mundo, efetuando uma dupla sujeição: dos sujeitos falantes aos discursos, e dos discursos ao grupo.
- A sociedade de discurso: formada pelo sujeito qualificado para falar, tem como objetivo limitar o número dos sujeitos que podem proferir os discursos, conforme suas especialidades. Como exemplo, têm-se os professores do curso de letras, que têm o poder de incluir ou excluir seus alunos que, mais tarde, farão parte da mesma sociedade (1993, p.3-15).

É na materialidade do texto que estão as pistas de suas condições de produção e, sobretudo, do trabalho do sujeito. Preso às determinações sociais, principalmente às ideológicas, o discurso é a materialização da ideologia dominante, cuja tendência primordial é a homogeneização, a fim de amenizar os conflitos sociais instaurados, sobretudo, pelo controle de sentido. A ideologia é a maneira pela qual o sujeito vive sua relação (imaginária) com sua existência real, portanto não tem como função constituir a representação de uma realidade, mas funciona como mediadora dos permanentes conflitos, garantindo a pertinência de uma certa representação.

Pode não ser fácil, às vezes, encontrar as pistas de uma determinação ideológica, mas se se adotar a concepção bakhtiniana de que não existe linguagem sem um comprometimento, isso propõe que, apesar das dificuldades, uma descrição do discurso não pode deixar de lado essa questão. A dificuldade cresce quando se sabe que uma das funções da ideologia é a de mascarar e apagar a sua função de controlar os conflitos de ordem social (VOESE, 1998, p. 18).

A ideologia transforma a maioria dos indivíduos em sujeito “assujeitado”, enquanto outros, que já têm uma consciência do que é ideologia e como de ela opera, percebem como a fala pode estar perpassada por uma ideologia. A ideologia dominante “mascara” realidades e zela pela manutenção dos interesses dominantes e do que lhe é satisfatório. Assim, tem-se a exclusão da maior parte dos sentidos que poderiam privilegiar outras realidades (menos satisfatórias para os dominantes).

Retomando-se Foucault e Thompson, pode-se afirmar que a produção dos discursos é controlada através de alguns procedimentos, a fim de estabelecer e sustentar relações assimétricas de poder.

Se a cada sujeito e a cada segmento social correspondem diferentes interesses e objetivos (heterogeneidade social), que podem ser acionados sob orientação de diferentes sistemas de referência, criam-se condições para um conflito entre o que vai ser considerado como essencial reproduzir e o que necessita de transformações, assim o grupo passa a centrar suas atividades na consecução de um ideal de sociedade que, certamente, contemplará seus interesses e objetivos, e o discurso, como mediação da atividade vital dos homens, se constitui na observância desse projeto de sociabilidade. Assim, é evidente que os sentidos do discurso, pelos efeitos que podem produzir como mediadores, sejam objetos de disputas e, por isso, de tentativas de controle, ou seja, o controle dos sentidos parte do pressuposto de que ele poderia representar igualmente o controle do conflito, e esse procedimento, que prescinde tanto da negociação de acordos como do uso coercitivo da força, concretiza-se através da mediação ideológica que busca homogeneizar o que é heterogêneo para, desse modo, preservar interesses específicos de determinado grupo.

A situação modifica-se outra vez quando nos encontramos diante de vários grupos de indivíduos cujos objetivos são diferentes ou mesmo antagônicos. Suponhamos que um dentre esses grupos tenda a realizar na vida social uma transformação que outro grupo tem interesses de impedir a qualquer preço. Do ponto de vista desse último, qualquer que seja a *verdade* ela não deve ser sabida e, sobretudo, não deve ser divulgada, pois ela pode favorecer a ação do grupo contrário (GOLDMANN, 1979, p. 20).

Dessa forma, sem um olhar atento dirigido ao que é estratégia ideológica, pode parecer que a sociedade e o discurso também se apresentem como realidades relativamente constantes e, de certa forma, tranquilas, onde eventuais rupturas e rebeldias poderiam ser consideradas apenas como desvios de ordem individual, como se as apropriações e as objetivações que ocorrem nos diferentes grupos pudessem ser orientadas por um único sistema de

referências, criando a falsa impressão de que as dimensões do conflito são bem menos complexas porque apenas haveria para impor rebeldias e inconformidades contra as hierarquizações dispostas. Essa é a impressão simplificadora que a ação ideológica procura construir para “resolver” o risco do conflito.

O discurso e, por isso, também a canção têm o poder de transformar o mundo, mas, devido aos interesses dominantes, eles propõem uma certa realidade. Quando se fala em propor uma *realidade* é projetar um significado possível dentre vários que podem conflitar com outros. Não é função do discurso constituir a representação de uma realidade, mas ele mantém uma certa representação. São os interesses dominantes, causadores da exclusão e dos conflitos sociais, que estão na sustentação dos sentidos aí produzidos.

A ideologia se preocupa com o controle dos conflitos que são gerados na formação social multifacetada culturalmente que, por isso, produz diferenciados sistemas de referência que constituem diferentes representações de mundo e de vida. A ideologia deve controlar o risco do conflito ou, ao menos, minimizá-lo através de um processo de homogeneização onde se intenta controlar o risco da perda do poder, hierarquizando e excluindo diferenças culturais e o que elas produzem em termos de sentidos que orientam condutas e acontecimentos (VOESE, 2000, p. 27).

Está disposto no sistema das formações ideológicas (discursivas) que haja uma dominância, podendo resultar, em termos das condições de existência, em uma dominação-exploração. Para que os dominantes tenham lucro, é necessário que os dominados sejam explorados. Esse processo é gradual e gera o confronto e a luta de classes.

No dizer de Voese, “o discurso passa a ser um lugar privilegiado para a observação do conflito social, do exercício da cidadania e das possibilidades de construção de alternativas ao que é indesejável na sociedade” (2000, p. 27).

É importante salientar que uma formação discursiva, mesmo que dominante, está vinculada a um todo complexo, no qual se encontram outras formações discursivas dominadas. Por exemplo, em uma empresa, o gerente se identifica com uma posição de sujeito domi-

nante em relação aos outros funcionários, mas dominado em relação ao dono da empresa. Outro exemplo é a instituição “família”, em que a mulher pode ocupar uma posição dominante em relação aos filhos e ser dominada pelo homem.

Para continuar estudando o discurso, é indispensável compreender o que são condições de produção.

2.1 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO: O CAOS DA MANIPULAÇÃO DE SENTIDOS

Todo discurso tem sua história e é descobrindo suas condições de produção que se chega até ela. As condições de produção dos discursos estão ligadas ao sujeito, à situação sócio-cultural e também à memória.

Ao ler um texto, está-se, em primeiro lugar, interagindo com seu autor. E como todo sujeito, o autor pertence a uma determinada classe social, tem comprometimentos e está dentro de um contexto, sendo caracterizado por uma determinada formação discursiva, detentora de uma ideologia específica que avalia e determina o que deve e o que não deve ser dito. A memória faz parte da produção do discurso à medida que é a base do dizer. Sob o enfoque discursivo, a memória é tratada como “interdiscurso”, é ela que permite todo dizer e que faz com que todo discurso mantenha uma relação essencial com elementos pré-construídos, é o “já-dito” como base de todo dizer. É a memória discursiva que possibilita a compreensão do discurso e sua relação com os sujeitos e, conseqüentemente, com a ideologia, permitindo o trabalho com a exterioridade constitutiva do sujeito. A memória completa os pontos de deriva, centrando a interpretação do discurso numa determinada posição do sujeito, posição esta definida pela relação com outras posições de sujeito, incluídas em diferentes formações discursivas que se defrontam num determinado momento sócio-histórico. O sujeito é afetado pelo

esquecimento, assim é a partir do esquecimento da memória psíquica do sujeito que são construídos os sentidos, os quais variam conforme a formação discursiva em que ele está inserido.

Os esquecimentos permitem a desconstrução do logocentrismo, a compreensão e a interpretação dos discursos. Segundo Pêcheux, existem duas formas de esquecimento no discurso. O esquecimento número um, também denominado “esquecimento ideológico”, é do âmbito do inconsciente e é fruto da intervenção da ideologia sobre o sujeito que é “origem”, ponto de partida do que diz, “esquecido” de que esses sentidos são pré-existentes. Já o esquecimento número dois é do campo da enunciação. O sujeito é alteridade, nem sempre consciente, constrói o dizer de uma forma e não de outra, “esquecido” de toda reformulação possível, conforme as determinações da formação discursiva na qual se inscreve (apud Orlandi, 2000, p. 34-35).

O sentido do discurso não está em si, no seu autor, nem no seu leitor, mas sim na interação entre eles. Como afirma Bakhtin, o discurso está ligado à ideologia, às formas concretas de comunicação e às suas formas de base material (1997, p. 45). E é no momento em que o sujeito, devido à sua formação discursiva, diz apenas o que lhe é conveniente, que se instalam as contradições.

Assim, classes sociais diferentes servem-se de uma só e mesma língua. Conseqüentemente, *em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios* (grifo do autor). O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes. Esta pluralidade social do signo ideológico é um traço da maior importância. Na verdade, é este entrecruzamento dos índices de valor que torna o signo vivo e móvel, capaz de evoluir (Idem, ibidem, p. 46).

É buscando essas contradições ideológicas inscritas e implícitas que se descobre o *caos* da hegemonia dos discursos. *Caos* à medida que as pessoas não são donas de seus dizeres, já que eles são determinados, e *caos* porque é através destas *brechas* que a manipulação chega ao seu fim, intensificando os conflitos sociais e pondo em xeque o poder e a forma como está hierarquizada a sociedade.

2.2 IDEOLOGIA E INDÚSTRIA CULTURAL: A RUPTURA DA SINGULARIDADE

Com o surgimento das indústrias de entretenimento como indústrias capitalistas, buscou-se a homogeneização planejada para assegurar a adesão de todos os sujeitos à ordem social vigente. Os produtos são produzidos com o fim de obtenção de lucro, estatuidando um certo tipo de raciocínio. Na comercialização da música, por exemplo, prevalecem os temas e os ritmos que atendem às exigências das indústrias, resultando na reificação e na alienação.

Os bens produzidos pela indústria cultural não são determinados por suas características intrínsecas como uma forma artística, mas pela lógica corporativa da produção de mercadorias e pela troca. Por isso os bens são padronizados e estereotipados, meras permutas de gêneros básicos ou tipos – o “Western”, o mistério, o sabonete. Eles demonstram um ar de individualidade, mostrando por exemplo, grandes personalidades e estrelas, mas este gesto em nada contribui para diminuir o fato de que os próprios bens são padronizados, produzidos com a finalidade de dar lucro e vazios de conteúdo artístico (THOMPSON, 1998, p. 132).

Segundo Horkheimer e Adorno, “a obra de arte, ao se igualar à necessidade, priva os seres humanos, de maneira enganosa, precisamente daquela libertação do princípio de utilidade que ela deveria inaugurar” (apud Thompson, 1998, p. 132).

Sob o prisma sociológico, Aranha analisa a arte de elite, a arte popular e a arte de massa. A arte de elite promove o desenvolvimento das linguagens artísticas com valor estético e atende a um restrito público com sensibilidade treinada, já que exige conhecimentos específicos sobre arte e sobre linguagens artísticas. A arte popular ou folclórica é anônima, influenciada por modismos, possui convenções fixas, e abrange, sobretudo, o segmento rural e de pequenos vilarejos da população, representando a identidade coletiva do mesmo grupo em que se origina e para o qual se destina. E a arte de massa ou cultura de massa, visando o campo financeiro, é produzida por um grupo de classe distinta daquele grupo a que se destina. Por ter o lucro como fim, a arte de massa é muito influenciada por modismos, possui uma certa homogeneidade e visa o passatempo, o divertimento da sociedade de consumo, a qual é tida co-

mo objeto passivo do movimento, e não como sujeito. A arte de massa pressupõe indústria cultural e dois tipos de produtos: o industrializado e o adaptado a partir de uma obra já existente (Aranha, 1992, p. 221-224).

São esses interesses dominantes, denominados política cultural, que movimentam a indústria cultural. Nessa indústria cultural, o autor é um mero fabricante de *produtos culturais*, cuja motivação é o lucro. Ele fabrica o que satisfaz o público alvo, caindo na mesmice, na homogeneização, promovendo a alienação, a uniformidade, e transformando a “arte” em um poderoso instrumento da ideologia dominante.

Atualmente, grande parte dos produtos da indústria cultural são arte de massa, já que são padronizados, não levam à reflexão, são planejados e produzidos apenas para a obtenção de lucro.

A maioria dos produtos da indústria cultural, todavia, não tem mais pretensão de serem obras de arte. Na maioria das vezes, eles são construtos simbólicos que são moldados de acordo com certas fórmulas preestabelecidas e impregnados de locais, caracteres e temas estereotipados. Não desafiam ou divergem das normas sociais existentes; ao contrário, reafirmam essas normas e censuram toda ação e atitude que delas se desvia. Os produtos da indústria cultural se apresentam como um reflexo direto, ou uma reprodução, da realidade empírica, e, devido a esse “pseudo-realismo”, normalizam o status quo e suprimem a reflexão sobre a ordem social e política. O que as pessoas lêem, vêem e ouvem é algo familiar e banal, e nessa esfera simbólica de familiaridade repetitiva é inserida uma cadeia de slogans aparentemente inocentes – “todos os estrangeiros são suspeitos”, “uma garota linda não pode fazer coisas erradas”, “o sucesso é a finalidade última da vida” – que se apresentam como verdades auto-evidentes e eternas (THOMPSON, 1998, p. 133).

Com a indústria cultural, o próprio processo de mercantilização dirige os sujeitos a adquirirem produtos padronizados, muitas vezes desnecessários, mas tão desejados. Essa mesma padronização exigida pela indústria cultural aos produtos de seus *bens* acaba contaminando a reflexão crítica que *uniformiza* as *recepções* dos produtos da indústria cultural, embora o receptor não seja passivo. Segundo Thompson, os receptores estão envolvidos num processo contínuo, gradual, lento e imperceptível de entendimento e re-entendimento de si mesmos através das mensagens recebidas.

Este processo de auto-entendimento e auto-reflexão não é um acontecimento repentino, único; é um processo gradual, que acontece lentamente, imperceptivelmente, dia após dia, ano após ano. É um processo que acontece no decurso do processo de dar sentido às mensagens e relacionar-se com elas, e nas idas e vindas de recontá-las a outros e ouvi-las, recontadas novamente a nós. Nesse processo contínuo, as pessoas tomam conhecimento não apenas das coisas referentes a essas mensagens, mas também de si mesmos como pessoas e que entendem, possuem opiniões, necessidades e desejos, pessoas inseridas em relações sociais de determinados tipos, etc. (THOMPSON, 1998, p. 409).

De acordo com Certeau, as fabricações se disseminam na rede da produção televisiva, urbanística e comercial e são tanto menos visíveis que desaparecem nas organizações colonizadoras cujos produtos não deixam lugar para os consumidores marcarem sua atividade (2002, p. 94).

Uma criança ainda rabisca e suja o livro escola; mesmo que receba um castigo por esse crime, a criança ganha um espaço, assina aí sua existência de autor. O telespectador não escreve coisa alguma na tela da TV. Ele é afastado do produto, excluído da manifestação. Perde seus direitos de autor, para se tornar, ao que parece, um puro receptor, o espelho de um ator multiforme e narcísico. No limite, seria ele a imagem de aparelhos que não mais precisam dele para se produzir, a reprodução de uma “máquina celibatária” (CERTEAU, 2002, p. 94).

Portanto, o consumidor nada fabrica com as imagens recebidas.

Na realidade, diante de uma produção racionalizada, expansionista, centralizada, espetacular e barulhenta, posta-se uma produção de tipo totalmente diverso, qualificada como “consumo”, que tem como característica suas astúcias, seu esfarelamento em conformidade com as ocasiões, suas “piratarías”, sua clandestinidade, seu murmúrio incansável, em suma, uma quase-invisibilidade, pois ela quase não se faz notar por produtos próprios (onde teria o seu lugar?) mas por uma arte de utilizar aqueles que lhe são impostos (Idem, ibidem, p. 94).

Além disso, o “uso” que os meios “populares” fazem das culturas difundidas pelas “elites” produtoras de linguagem para outros fins que não sejam os dos seus fabricantes, metaforizam as mensagens impostas, modificando-as sem deixá-las. Os conhecimentos e as simbólicas impostas são o objeto de manipulações pelos praticantes que não são seus fabricantes. Assim, o consumidor não poderia ser identificado ou qualificado de acordo com os produtos jornalísticos ou comerciais que assimila, uma vez que entre o consumidor (que deles se serve) e esses produtos (indícios da “ordem” que lhe é imposta), há o distanciamento mais ou menos grande do uso que faz deles (Idem, ibidem, p. 95).

O processo de compreensão das mensagens, de autocompreensão e talvez de auto-transformação está no decurso da apropriação contínua das mensagens. Talvez haja imperceptíveis variações buscadas para não reduzir *tudo* ao *mesmo*, de modo que os sujeitos sociais operem sempre com as mesmas contrapalavras, obtendo as mesmas compreensões, o que é bem anti-Bakhtin e antinoções de movimento, contradição e clone social e luta de classes do Marxismo!

2.2.1 MIMESE E INDÚSTRIA CULTURAL

Os brasileiros da década de 60, 70 e parte da década de 80 viveram sob o período da ditadura, caracterizada pelo autoritarismo e por uma severa censura. Negados os ideais nacionais, os brasileiros continuam a ingestão da ideologia norte-americana intensificada desde os anos 20. Somente em meados de 80 é que se verificou o longo processo de democratização do país, que culminou com as eleições diretas para presidente da República em 1989.

Os produtos culturais são condicionados principalmente por modismos e demandas de mercado, há a busca das “velhas” tradições adaptadas pelos ideais dominantes, sem o enraizamento da utopia e com a ruptura da singularidade, sempre implicando relações de poder e exclusão da maior parte da sociedade.

Mesmo as formas de entretenimento que existiram por muitos séculos, tais como a música popular e a competição esportiva, estão hoje entrelaçadas com os meios de comunicação de massa. Música popular, esportes e outras atividades são em grande parte mantidas pelas indústrias da mídia, que estão envolvidas não apenas na transmissão e apoio financeiro de formas culturais preexistentes, mas também na transformação ativa dessas formas (THOMPSON, 1998, p. 219).

É uma espécie de *reciclagem*, pois há o reaproveitamento, a atualização e a recriação de obras de acordo com as demandas da sociedade. A canção tem por essência comum a *imitação*.

No livro *República*, Platão utiliza a palavra *imitação* para distinguir os estilos poéticos em três espécies: a *narrativa pura*, em que o poeta fala em seu nome, sem imitação; a *narrativa por meio de imitação*, em que o poeta transfere sua fala para seus personagens; e a *narrativa mista*, em que o poeta ora fala em seu nome, ora fala por meio da *imitação* (Carvalho, 1998, p.96). É essa forma de imitação em que o poeta na pessoa dos seus personagens que Platão denomina *mimese*.

Importa ressaltar que, para Platão, as artes são “meras cópias dos objetos sensíveis, sendo estes, por sua vez, também cópias, imperfeitas, da realidade, constituídas pelas idéias ou formas”. Em contrapartida, Aristóteles compreende os objetos sensíveis como “real e plenamente existentes, sendo a idéia ou forma a cada um correspondente ínsita a eles”. Enquanto em Platão tem-se o “realismo das idéias”, em Aristóteles tem-se a aceitação do mundo e das idéias como reais (Carvalho, 1998, p. 104-105).

No dizer de Aristóteles, o poeta pode “imitar as coisas como elas deveriam ser”. Ou seja, o autor, caso deseje, é livre para alterar a realidade. Aristóteles denomina “imitação” a “cópia do original mais exata possível” (Carvalho, 1998, p. 105-106).

De acordo com Ross, Aristóteles declarou que, de todas as artes, a música é a mais *imitativa* [grifo do autor], já que ela é a “mais expressiva, a que mais eficientemente corporifica a emoção, ou (para falar mais estritamente, uma vez que as emoções existem somente nas almas) com maior efetividade desperta em outras pessoas emoções semelhantes ‘as que são sentidas ou imaginadas pelo artista’” (apud Carvalho, 1998, p. 108).

Para Aristóteles, “o conceito de *mimese* [grifo do autor], sendo por si genérico e aproximativo, deveria aplicar-se não somente às obras de poesia verdadeira e própria, mas também às obras de eloquência” (Rostagni, apud Carvalho, 1998, p. 111).

Relacionando os estudos de Platão e Aristóteles, é possível afirmar que a mimese é a imitação da natureza, sua alteração e complementação, já que o artista idealiza modelos não como eles são, mas como eles devem ser, conforme sua própria visão. A arte tem por função mostrar como a realidade pode ser, e não como ela é. A arte é recriação mimética, porque recria a realidade em que o homem está imerso, apresentando através de obras-primas as possibilidades do real.

3 A RELAÇÃO HOMEM-MULHER

Para se analisar a possível relação entre a definição de “homem” e “mulher” descrita nas letras das canções sertanejas e a condição sertaneja vista no Brasil sertanejo de Darcy Ribeiro, é necessária uma volta aos tempos para abordar a questão também do ponto de vista histórico.

3.1 OS PAPÉIS SEXUAIS TRADICIONAIS

Com a mudança da sociedade matriarcal para a patriarcal, foram impostos modelos de conduta sexual e de casamento. O homem, que em algumas comunidades primitivas, tinha o direito de ter relação sexual sem o consentimento da mulher, passou a ter seus desejos reprimidos, enquanto a mulher, cansada das investidas masculinas, sentiu a necessidade de um provedor para protegê-la da aproximação de vários homens. Em troca dessa proteção, ela teria que satisfazê-lo sexualmente, uma tarefa que parecia simples, pois antes não podia se recusar a ter relações sexuais com vários homens, agora, pelo menos, teria que estar disposta a satisfazer apenas um.

A partir daí, os homens que tinham seus desejos sexuais reprimidos tentaram fraudar as regras que eles mesmos ajudaram a estabelecer, mas para isto precisavam da aprovação feminina. Começou, então, a luta masculina para tentar impressionar as mulheres e conseguir realizar seus desejos sexuais o que foi o pivô da construção dos estereótipos masculinos. O fato de ser “macho” está ligado ao êxito econômico, às virtudes, tais como, coragem, força, razão e ainda à inibição dos sentimentos (Saffioti, 1987, p. 25).

Cada vez mais, os homens tentavam despertar a admiração das mulheres, especialmente as mais atraentes, e conseqüentemente do grupo, através da acumulação material, contribuindo para o agravamento das desigualdades sociais. Portanto, cabe à mulher a beleza física e ao homem o cumprimento de suas tarefas com êxito para impressionar a mulher.

A partir deste equilíbrio instável, homens e mulheres se definem de acordo com os papéis sexuais tradicionais e estáveis impostos e com os atributos que lhes foram ensinados como “naturais”.

Para os tradicionais papéis sexuais, as diferenças físicas, as genitais, a participação tanto no ato sexual, na reprodução quanto nas responsabilidades sócio-econômicas e familiares têm sido utilizadas para assegurar a supremacia masculina. Além disso, a distinção entre os dois sexos não é apenas fruto da constituição biológica; ela também é moldada pela cultura da sociedade. Ser homem ou ser mulher é ser moldado pela imposição de regras e padrões estereotipados aprovados socialmente para cada um dos sexos.

Os estereótipos sexuais personificam o acordo geral referente aos papéis atribuídos a homens e mulheres, meninos e meninas. São eles a matriz dentro da qual os seus próprios conceitos do que significa ser homem ou mulher – os seus esquemas sexuais – foram moldados. Em todo lugar que o seu esquema combine com o estereótipo, você ganha apoio da sociedade para o seu senso de identidade, e da mesma forma uma mudança no estereótipo abala o seu senso de si próprio. A intensidade do abalo depende da rigidez dos seus esquemas. Assim como a sua coluna, eles devem ser suficientemente rígidos para sustentarem, mas flexíveis o bastante para você poder manipular. O melhor equilíbrio entre rigidez e flexibilidade depende do que você quer fazer, de quanto apoio você necessita, e de que tipos de abalos você precisa absorver (MONEY E TUCKER, 1981, p. 11-12).

As pessoas nascem mulheres ou homens, contudo não há uma receita uniforme, estática, de ser homem ou mulher em diferentes sociedades durante toda a história. As identidades sexuais são formadas e transformadas continuamente pela compreensão do eu e dos outros do que significa ser homem ou mulher. É claro que estes autoconceitos são profundamente influenciados pelos estereótipos culturais.

Os seus esquemas sexuais são a moldura da sua identidade / papel sexual. (...) Identidade sexual, conforme foi descrito anteriormente, é o seu senso de si mesmo como homem e mulher. O papel sexual é tudo que expressa este senso de si mesmo como homem ou mulher. O papel sexual inclui tudo que você pensa e sente, tudo que você diz e faz, que indique – a você próprio e aos outros – que é homem ou mulher. A identidade sexual e papel sexual não são duas coisas distintas; são aspectos diferentes da mesma coisa, assim como os proverbiais dois lados da mesma moeda. A sua identidade sexual é experiência interna do seu papel sexual; o seu papel sexual é a expressão da sua identidade sexual (Idem, *ibidem*, p. 12).

Enquanto a identidade sexual é o que a pessoa julga, é o seu conhecimento do que é ser homem e ser mulher, o papel sexual é a prática deste conhecimento perante a sociedade.

Embora a sua identidade / papel sexual esteja mais ou menos de acordo com o estereótipo cultural do seu sexo, ele reflete também os acontecimentos biográficos da sua própria vida, seu corpo, e sua personalidade, assim como a linguagem que você usa está mais ou menos de acordo com o estereótipo cultural de linguagem, mas também reflete a sua estrutura física, as circunstâncias nas quais você aprendeu a falar, onde e como você cresceu, e como é a sua personalidade. A interação contínua entre a sociedade e o indivíduo leva constantemente a algum grau de modificação de ambos os lados (Idem, *ibidem*, p. 13).

Tornar-se homem ou mulher é ajustar-se conforme a moldagem imposta pela sociedade. É a aprovação social que delinea a conduta pessoal e reforça os padrões tradicionais estabelecidos.

O estereótipo funciona como uma máscara. Os homens devem vestir a máscara do *macho*, da mesma forma que as mulheres devem vestir a máscara das submissas. O uso das máscaras significa a repressão de todos os desejos que caminharão em outra direção. Não obstante, a sociedade atinge alto grau de êxito neste processo repressivo, que modela homens e mulheres para relações assimétricas, desiguais, de dominador e dominada (SAFFIOTI, 1987, p. 40).

Estes padrões são formulados ainda quando se é criança a partir dos exemplos do pai e da mãe ou ainda do responsável. São eles que fornecem os contornos para os primeiros conceitos de ser homem ou mulher.

Como é de praxe o estabelecimento de conceitos através de seus contrastes, pode-se observar no quadro abaixo algumas características antônimas relacionadas ao preconceito machista, conforme Mead (apud Misse, 1979, p. 15-16):

Feminilidade	Virilidade
Doce, suave	Duro, rude
Sentimental	Frio
Afetiva, intuitiva	Intelectual, racional
Superficial	Profundo
Improvisadora, impulsiva	Planificador
Frágil	Forte
Liberal	Autoritário
Dependente	Independente
Protegida (Covarde)	Protetor (Valente)
Tímida	Agressivo
Reservada, prudente	Audaz
Volúvel, instável	Constante, estável
Sedutora (Conquistada)	Conquistador
Bonita	Feio?
Pode chorar, insegura	Homem não chora, Seguro
Monogâmica	Poligâmico
Virgem	Experiente
Fiel	Infiel
Sacrificada, abnegada	Cômodo
Masoquista	Sádico
Passiva	Ativo

Todos os estereótipos tradicionais sugerem a passividade feminina em relação à atividade masculina. Segundo seus estereótipos, a mulher não tem direito de escolha, de sentir prazer, de desejar realizar seus sonhos, apenas de obedecer as ordens e os desejos do marido. Esses são os modelos, os estereótipos ditados pela ideologia dominante. São os interesses dominantes de mascarar os problemas sociais complexos que fazem com que essa discriminação feminina se perpetue. Via de regra, a mulher é submissa ao homem. O homem luta para não perder seus privilégios para a mulher. Segundo Saffioti, “esses pré-conceitos são úteis porque acabam atuando como *profecia auto-realizadora*” (1987, p. 29). As mulheres, de tanto ouvir que são inferiores aos homens, acabam acreditando e se acomodam. Em outras palavras, ocorre a “naturalização” simbólica (reificação) da passividade feminina, uma das estratégias de operação da ideologia. A mulher é ensinada a se submeter ao homem. Nascido do contexto

sócio-cultural, econômico e político em que se vive, o baluarte do poderio machista é a subordinação feminina. Dos preconceitos “camuflados” contra a mulher resultam dois arquétipos femininos, “o da dona-de-casa e o de mulher objeto sexual” (Saffioti, 1987, p. 30). Essa ideologia machista acaba sendo “ensinada” aos filhos pelas mães e pelos pais. Sendo responsáveis pela educação dos filhos, eles repassam concepções machistas com as quais nem sempre concordaram.

Quando chegamos aos imperativos biológicos reservados a todos os homens e mulheres, verificamos que existem apenas quatro: somente o homem pode fecundar; só a mulher pode menstruar, gestar e amamentar. Todas as outras diferenças sexuais, inclusive as intimamente ligadas às quatro básicas, tais como barba ou seios, são, por assim dizer, negociáveis, dependendo de onde principia a negociação no ciclo de vida da pessoa. (...) Pois, ainda que as quatro funções reprodutoras básicas sejam as únicas diferenças sexuais irredutíveis, deve haver outras diferenças entre os sexos para implementá-las, qualquer que seja a forma como são negociadas e qualquer que seja o aspecto que assumam. Outras diferenças são essenciais porque o requisito irredutível para a sobrevivência da humanidade é que homens e mulheres cooperem *como* homens e mulheres, pelo menos de maneira suficientemente boa para sobreviver, reproduzir e criar uma nova geração (MONEY E TUCKER, 1981, p. 36-37).

Os estereótipos sexuais facilitam a moldura para essa cooperação entre homens e mulheres, que se inicia desde o momento do ato sexual até a divisão de trabalho, as regras de comportamento no sexo, no amor, no trabalho e no lazer. Respeitando-se as quatro funções reprodutoras básicas, qualquer estereótipo sexual pode ser modificado pela sociedade, a qual tem o poder de definir e redefinir os papéis sexuais.

3.2A REDEFINIÇÃO DOS PAPÉIS SEXUAIS

Com o avanço tecnológico, a força física, tão exigida nos trabalhos rudimentares das comunidades primitivas, deixa de ser prioridade no mundo de trabalho atual, assim tanto o homem quanto a mulher começam a disputar posições nas diversas áreas profissionais, rompendo o equilíbrio estável entre os sexos. Como consequência, deve-se considerar um novo tipo de relação entre os homens e as mulheres para a redefinição dos papéis sexuais. Os tradi-

cionais estereótipos sexuais cedem espaço à relatividade. As identidades sexuais são processualmente formadas e transformadas pelos sistemas culturais, econômicos e sociais nos quais estão inseridos.

É plenamente possível que a sociedade ocidental se tenha adiantado às mudanças meramente incidentais nos papéis dos homens e das mulheres, por importantes que tenham sido tais mudanças em seus efeitos; obviamente, a natureza e o conteúdo da vida em família já foram alterados em seu aspecto material por tais mudanças, mas ainda não se sabe se essas mudanças constituem alteração fundamental na relação homem-mulher e no caráter social dos membros “normais” de cada sexo (RUITENBEEK, 1969, p. 102).

As mudanças propostas nos novos modelos de homem e de mulher não residem na falta das suas obrigações, dos seus afazeres, mas sim na ruptura das formas convencionais e antiquadas, buscando a satisfação pessoal e a flexibilidade dos estereótipos, ao invés da aprovação aparente, “natural” e homogênea da sociedade.

Uma sociedade que repousa sobre estereótipos estreitos e rígidos precisa irromper através deles ou estagnar. Mas um grupo de pessoas cujos estereótipos culturais são demasiadamente frouxos ou fragmentados para sustentar uma cooperação não constitui sociedade, e sim um agrupamento de indivíduos cuja única esperança de sobrevivência reside em apertar rapidamente seus estereótipos (esta é a razão por que tão freqüentemente uma revolução bem sucedida acaba por submeter-se a um tirano). A sociedade sadia é aquela que tolera a experimentação com uma variedade de respostas de adaptação dentro de seus estereótipos. Em tempos de mudança rápida é necessário que tal sociedade sobreviva às exigências (MONEY E TUCKER, 1981, p. 164-165).

Segundo Money e Tucker, o desafio dos atuais membros da sociedade é “ajudar a trazer mais flexibilidade aos estereótipos culturais de modo que as pessoas que estejam crescendo hoje não precisem ser prejudicadas, tendo distinções sexuais obsoletas conduzidas ao núcleo de seus esquemas sexuais, por causa de pressões de estereótipos desnecessariamente rígidos” (1981, p. 196).

Hoje, os papéis do homem e da mulher se misturam, ambos (com)partilham os mesmos espaços, tarefas e compromissos, estabelecendo uma nova relação de companheirismo e cumplicidade.

Um exemplo corriqueiro da flexibilidade dos estereótipos é o uso de brincos: antes restrito às mulheres, hoje os homens também podem lançar mão desses acessórios que não põem mais sua masculinidade em dúvida. É claro que o exemplo dos brincos é uma questão que diz respeito à vontade da pessoa, mas existem outras distinções sexuais mais importantes que precisam ser analisadas, tais como a demonstração dos sentimentos, que é um rígido estereótipo feminino, e a questão da escolha da parceira para um relacionamento amoroso, que é um rígido estereótipo masculino.

3.2.1 A DISTINÇÃO ENTRE AMOR E SEXO

Com o surgimento das pílulas anticoncepcionais e dos preservativos, o medo que a mulher tinha de engravidar passou a não existir e a relação sexual deixou de ser apenas procriativa para ser principalmente busca de prazer. A mulher, que antes devia se manter virgem até o dia do seu casamento, é empurrada ao mundo sexual já na adolescência, sua vida sexual desligou-se do risco de gravidez e do casamento.

Deixando de ser apenas procriativo para ser bastante recreativo, o sexo se afasta cada vez mais do amor e se aproxima do prazer. Ao se separar do amor, o sexo humano reduz-se à pura cópula animal, pois “desejo e prazer são diretamente os efeitos de disposições anatômicas e dos processos físicos” (Foucault, 1985, p. 112) existentes por natureza tanto nos homens quanto nos animais e que levam ao ato sexual por pura necessidade do corpo, cabendo ao homem manter um regime, um equilíbrio entre as necessidades do corpo e o desejo da alma através da razão, a qual o difere dos outros animais (Idem, ibidem, p. 136). “Em Agostinho, a sexualidade começava a erigir-se como obstáculo à plenitude do verdadeiro amor, pois tornou-se, por excelência, o significante da Queda, do Pecado e da incapacidade que os homens têm de se autogovernar sem uma direção espiritual” (Costa, 1998, p. 55).

Torna-se indispensável uma reflexão sobre sedução, prazer, desejo, amor e paixão.

Seduzir implica sujeição tanto do outro quanto de si mesmo.

Seduzir o outro é sujeitá-lo... Mas, para isso, continua a ser preciso estar sujeito ao outro, *sujeito ao outro si mesmo*; sujeição recíproca, portanto; e também auto-sujeição: seduzimo-nos por meio do outro... em quem acreditamos transformar-nos, ou do outro que seguimos para nos recordarmos a nós mesmos... Todas as variações são possíveis para um certo “esquecimento” de si a que recorrer (SIBONY, 1991, p. 28).

Seduzir é um jogo entre o eu e o outro: o outro é posto como fonte de desejo que atrai e o eu como fonte em que repercute a atração. O eu procura se complementar no outro dominando-o. O outro me seduz porque possui características que eu não tenho, mas que anseio ter.

A sedução se acha, portanto, na fronteira entre o “amor próprio” e o “amor pelo outro”, ou antes, ela é aquilo que demonstra que esses dois campos não podem ser dou-tamente distingüidos: faz com que eles se comuniquem a tal ponto que abole suas di-ferenças, as quais, por outro lado, não precisam, para se abolir ou se misturar, de um desencadeamento da sedução (Idem, *ibidem*, p. 75).

Quanto ao prazer, ele é instintivo, imediato e passageiro, enquanto o desejo é falta de algo que nunca se teve tampouco se terá.

O prazer é uma coisa instantânea, tanto assim que ele pode se realizar com a total indiferença do outro. Qualquer um é fonte de prazer para qualquer um. O desejo não. O desejo está na região do irrealizável, porque é a coisa que foi perdida para sempre e que nunca se teve. A relação com a mãe, ou a relação com o pai, é uma relação inteiramente imaginária. Então você passa a vida repondo uma coisa inteiramente i-maginária. Isso coloca o desejo na dimensão de uma carência infinita, e o prazer é o elemento que nos dá a ilusão de que, periodicamente, realizamos o desejo. Então o homem, na hora em que tem o prazer, pensa ter realizado o seu desejo, e não sabe se isso acontece com a mulher. O prazer clitoridial lhe daria essa prova (CHAUÍ, s/d, p. 10).

O desejo é falta, carência de ambos os parceiros e é o que impulsiona a uma rela-ção sexual, onde se procura incessantemente o que foi perdido, mas que nunca se acha, pois não se sabe o que se procura. Enquanto o prazer aparentemente preenche esse vazio, que na verdade nunca é preenchido, satisfeito. Quando se busca o prazer, espera-se que ele satisfaça o desejo. Por isso, é que o prazer é momentâneo e parece suprir o desejo naquele momento,

mas a seguir a carência fundamental do desejo torna a se manifestar, pois, de acordo com a hipótese da autora, o desejo é permanente e precisa ser reprimido.

O amor é a “aceitação do desejo, da carência, do sujeito carente” (Idem, *ibidem*, p. 4-5). As pessoas amam porque são carentes, é uma carência mútua que se procura preencher. Quando não se tem o parceiro como um sujeito carente, há uma assimetria, isso é paixão, e é o que impede o amor. No amor existe uma relação de simetria, pois o homem e a mulher são carentes; e na paixão, de assimetria, onde um tem tudo, se sente completo, e o outro nada, é carente (Idem, *ibidem*, p. 20).

A paixão é a dependência mútua entre as pessoas.

A paixão é a vivência de um aspecto específico do problema da solidariedade, o problema levantado pela relação entre as condições capacitadoras da auto-afirmação. Lembre-se de que essas condições são o imperativo do engajamento com outras pessoas e a necessidade de evitar que esse engajamento se converta em subjugação e despersonalização. O isolamento em relação às outras pessoas e a submissão às suas vontades e opiniões ameaçam enfraquecer e aniquilar o eu. Nosso sucesso em diminuir a interferência entre os suportes da auto-afirmação nos liberta; na realidade, junto com a conquista de maior domínio sobre os contextos de nossas ações, ele representa nosso contato exemplar com a liberdade. A vida da paixão representa nossas confrontações com o problema da solidariedade (UNGER, 1998, p. 111-112).

A paixão está ligada ao desejo de ser aceito pela outra pessoa, é um estado emocional tão intenso e maravilhoso que pode levar à despersonalização, pois o apaixonado deixa de fazer tudo o que gosta para se dedicar exclusivamente ao outro. Isso quase sempre ocorre entre duas pessoas com grandes afinidades, mas é extremamente difícil de ser mantido porque põe em perigo a individualidade e a liberdade. Tem curta duração, já que causa desgastes até mesmo de natureza física. Quando se está apaixonado, trata-se o amado sempre no diminutivo e procura-se ouvir e falar palavras que demonstrem seus sentimentos.

Em suma, pode-se afirmar que o desejo é o que leva ao amor. O prazer é apenas um engano, pois o homem pensa que tem tudo, é aí que reside o machismo ao se dizer que na relação sexual a mulher se doa ao homem, serve de objeto para levá-lo ao prazer, surgindo as

diferenças e a oposição homem ativo e mulher passiva. No amor abolem-se as diferenças, pois tanto o homem quanto a mulher são sujeitos carentes. Já a paixão é amor de fortíssima intensidade, decorrente da fusão física e espiritual em que tudo parece se encaixar, e a sensação de perda da pessoa amada é como se fosse a dor relacionada ao fim da vida.

O sexo sem amor existe em grande proporção nos encontros sexuais casuais, porém pode ser muito mais gratificante quando feito com amor. O amor corresponde à paz, harmonia e aconchego, pedindo a presença do amado, enquanto a relação sexual corresponde à excitação derivada da estimulação de certas partes do corpo e pode se manifestar em função de uma pessoa e ser mantida com outra(s) ou ainda individualmente. No amor, deseja-se apenas a pessoa amada, ao passo que desejo sexual pode-se sentir por várias outras pessoas ao mesmo tempo.

No amor, tudo o que recorda a fase infantil tem grande êxito, pois o amor completa o vazio deixado por algo que se perdeu ao nascer, dando a sensação de plenitude, mas a satisfação dessa sensação exige muito esforço, já que se refere à realização de necessidades.

Dessa forma, ao mesmo tempo em que o amor pode fazer bem, propiciando grandes alegrias, ele pode causar sofrimento e dor pela maneira nociva que pode se manifestar. Além disso, o amor também pode causar dor e aflição quando há o fim de um relacionamento com o atual amado, relacionamento este que parecia eterno, causando a sensação de fim, que nunca mais a pessoa irá amar outro alguém.

O amor é provido de lógica e de bom senso. As escolhas amorosas feitas pelas pessoas estão fundamentadas pela razão, embora não se tenha consciência plena no processo de encantamento amoroso. Mesmo que de um momento para outro uma pessoa comum, neutra se torne única, indispensável para a outra e vice-versa, o fenômeno que envolve a escolha amorosa tem ingredientes racionais.

Um grande exemplo é o fim dos relacionamentos amorosos, a grande maioria termina pelas mesmas razões que lhe deram origem, tais como, as diferenças de temperamento, caráter, gostos e objetivos.

Enfim, o amor é intermediado pela razão que busca encontrar resoluções para as necessidades e desejos. Ao dizer que o amor está comprometido com as necessidades práticas desde o nascimento, pois a mãe, primeiro símbolo do amor, resolve todas as necessidades de fome, sede, abrigo, etc., pode-se afirmar que a razão age de acordo com os interesses.

3.3 A CASA: O IDEAL DA SOCIEDADE BRASILEIRA

A dicotomia entre casa e rua pode servir como instrumento de análise da sociedade brasileira, já que a casa e a rua são dois domínios sociais básicos.

Não se pode misturar o espaço da rua com o da casa sem causar algum tipo de confusão ou conflito, uma vez que as pessoas aprendem desde cedo que em *casa* elas podem fazer coisas que são condenadas na *rua* e vice-versa. No dizer de DaMatta, não se trata apenas de mudança de posicionamento de acordo com o contexto e a circunstância, mas de espaços de significação social que contêm visões de mundo ou éticas que são particulares e que permitem normalizar e moralizar o comportamento através de suas próprias perspectivas (1987, p. 51).

A categoria *rua* indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que *casa* remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares. Por outro lado, a rua implica movimento, novidade, ação, ao passo que a casa subentende harmonia e calma: local de calor (como revela a palavra de origem latina *lar*, utilizada em português para casa) e afeto. E mais, na rua se trabalha, em casa se descansa. Assim os grupos sociais que ocupam a casa são radicalmente diversos daqueles da rua. Na casa, temos associações regidas e formadas pelo parentesco e relações de sangue; na rua, as relações têm um caráter indelével de escolha, ou implicam essa possibilidade. Assim, em casa as relações são regidas *naturalmente* pelas hierarquias do sexo e das idades, com os homens e mais velhos tendo a precedência; ao passo que na rua é preciso muitas vezes algum esforço para se lo-

calizar e descobrir essas hierarquias, fundadas que estão em outros eixos (DAMATTA, 1997, p. 90-91).

Se o autor diz isso, pode-se afirmar que a casa é o local do descanso, da harmonia, das alegrias, do afeto, do aconchego, da pessoa, e a rua é o local da correria, da luta de classes, do trabalho, do afastamento e do indivíduo.

Muitas metáforas e símbolos são utilizados para estabelecer a oposição entre a casa e a rua. Muitas vezes, o código da casa exprime uma relação dramática com a rua, como “rua!”, que significa “fora!”.

Metáforas e símbolos onde a casa é contrastada com a rua são, pois, abundantes numa sociedade onde a casa é concebida não apenas como um espaço que pode abrigar iguais (como é o caso da família norte-americana) e está sujeita às mesmas normas vigentes na rua, mas como uma área especial: onde não existem indivíduos e todos são pessoas, isto é, todos que habitam uma casa brasileira se relacionam entre si por meio de laços de sangue, idade, sexo e vínculos de hospitalidade e simpatia que permitem fazer da casa uma metáfora da própria sociedade brasileira (DAMATTA, 1987, p.58).

A *rua* também é equivalente à categoria *mato* ou *floresta* do mundo rural (ou *natureza*, no mundo tribal), um domínio semidesconhecido e semicontrolado, povoado de personagens perigosos, pois é na rua e no mato que vivem os malandros, os marginais, os espíritos e a amante (DaMatta, 1997, p. 93 e 95).

Para DaMatta, na sociedade brasileira, as camadas dominadas tendem a usar a linguagem da casa, tendo as pessoas como entidades focais e produzindo um discurso fundamentalmente moral ou moralizante, enquanto os dominantes tendem a tomar o código da rua, produzindo, assim, uma fala totalizada, fundada em mecanismos impessoais (o modo de produção, a luta de classes, a imposição dos mercados internacionais, a subversão da ordem, a lógica do sistema financeiro capitalista, etc.) em que leis são os pontos focais e dominantes (1987, p. 53-54).

Todavia, há certas áreas da casa que permitem comunicar o de *dentro* com o de *fora* [grifos do autor] e, com isso, o feminino (que está sempre sob controle) com o masculino. Assim, em certos contextos, é possível “tornar e tomar a casa como o ideal da própria sociedade brasileira” (DaMatta, 1987, p. 58).

Portanto, pode-se afirmar que a casa é o ideal da sociedade brasileira porque nela todos são pessoas, não há introdução de novos valores de individualização e corrupção. A casa não é um espaço de luta constante para que uma forma de hierarquização surja e promova alguma ordem. Os espaços da casa já estão demarcados e é essa divisão que forma sua totalidade. Ela reproduz em suas divisões internas a própria sociedade com seus múltiplos códigos e perspectivas. Na casa, há harmonia, conforto, recuperação, hospitalidade, amor, carinho, afeto, “calor humano”, e as disputas são evitadas. A casa é o espaço do descanso e, por isso, da acomodação. Já a rua é o lugar das *novidades* e, conseqüentemente, da renovação. É nela que a sociedade se atualiza e se renova.

4 MÚSICA SERTANEJA: UMA ARTE DE MASSA

4.1 A CULTURA BRASILEIRA

A cultura de uma sociedade é o conjunto integrado de tradições diferenciadas através das quais seus diversos membros contribuem para o preenchimento das suas condições de existência (Ribeiro, 1972, p. 95).

Sobre a cultura, atuam fatores de persistência e de alteração de seu conteúdo que a cada momento se equilibram como respostas coletivas aos requisitos de sua sobrevivência. Um dos fatores fundamentais da mudança cultural é a *criatividade* através de invenções e descobertas [grifo meu]. Outros fatores de mudança são os contatos entre povos, designados *processo de aculturação* [grifo do autor]. Esses contatos podem se estabelecer espontaneamente entre grupos de mesmo grau de desenvolvimento, em que os respectivos patrimônios são oferecidos a cada grupo para que eleja os elementos que deseja adotar e produza por si próprio os novos elementos, sem estabelecer relações de dependência; ou sob condições de compulsão e dominação entre grupos separados por grandes diferenças de desenvolvimento, em que o grupo mais desenvolvido tem algo para oferecer, mas o grupo atrasado não tem a

possibilidade de eleger o que deseja adotar, menos ainda, condições de produzir por si próprio o que adote, estabelecendo fatalmente relações de dependência (Idem, ibidem, p. 96-97).

De acordo com Ribeiro (1972, p. 97-98), três conteúdos fundamentais podem ser distinguidos na cultura: o *sistema adaptativo*, que abarca as formas de ação sobre a natureza para a produção das condições materiais de existência das sociedades. O *sistema associativo*, que abrange os modos de organização das relações interpessoais para os efeitos da reprodução biológica, da produção e da distribuição de bens e da regulação do convívio social. E o *sistema ideológico*, que compreende as idéias e os sentimentos gerados no esforço para compreender a experiência coletiva e por justificar ou questionar a ordem social [grifos do autor].

O sistema ideológico, em particular, é o conteúdo da cultura que interessa para o desenvolvimento da análise em questão, embora o sistema ideológico esteja ligado com a prática adaptativa e associativa. Essa relação se manifesta de várias formas, sobretudo pela existência de relações necessárias entre uma e outras, e podem ser de *correspondência* (como a mentalidade do camponês e seus modos de vida) ou de *impregnação* (como a temática da arte dos povos que vivem da caça). Essas relações podem admitir certas *discrepâncias*, como a difusão de uma religião originária de uma sociedade pastoril entre povos que têm modos de vida diversos; *defasagens*, como a persistência de atitudes coloniais num povo tornado autônomo; *alienações*, como a adoção da ideologia dos povos representantes pelos subjugados; *oposições*, como a mentalidade senhorial e popular, enquanto reflexos de condições de vida e interesses antagônicos (Idem, ibidem, p. 98-100).

Nas sociedades nacionais originadas de feitorias, como o Brasil, a cultura se plasma como uma “criação espúria porque nasce condicionada pela *dominação colonial*” [grifos meus], que impossibilita a maioria da população de exprimir sua cultura original e ainda a obriga a adotar os costumes de povos estranhos, como exemplo, tem-se a catequização dos

índios brasileiros. Esse processo recebe o nome de *deculturação* e tem como elementos básicos seu caráter *compulsório*, expresso no esforço de conter a própria cultura, e sua natureza de procedimento *deliberado*, expresso na incorporação de uma nova cultura a um grupo (Ribeiro, 1972, p. 101).

O caráter espúrio da cultura brasileira “decorre da própria natureza exógena da empresa que lhe deu nascimento como formação colonial escravista, organizada para prover o mercado europeu de certos produtos” (Idem, *ibidem*, 1972, p. 107).

Enquanto a classe dominante brasileira gerenciava os interesses estrangeiros, cuja cultura buscava mimetizar, as camadas subalternas exerciam a criatividade, que atendia aos requisitos necessários à sobrevivência material, à convivência humana e ao atendimento de necessidades espirituais.

A cultura nacional brasileira surgiu na inferioridade dos povos de cor e como cultura vulgar, e sua defasagem cultural provém do próprio atraso cultural da metrópole colonizadora, contribuindo para a perpetuação da estrutura social e para o congelamento da alienação cultural, que mistifica a dominação colonial, tendo-a como um encargo divino dos povos mais adiantados em relação aos mais atrasados. Ainda na esfera das alienações, tem-se a mentalidade arcaica das massas marginais, cuja visão do mundo e da sociedade é haurida, sobretudo, em fontes religiosas como os cultos afro-brasileiros, o catolicismo rural de caráter messiânico e as seitas protestantes de inspiração revivalista, produzindo casos fatais de penitências purificadoras e outras ações fanáticas, que expressam a revolta contra a ordem vigente.

Em meados do século XIX, com o ciclo do café, São Paulo foi o estado brasileiro que mais recebeu imigrantes europeus para trabalhar na lavoura cafeeira, que progredia no interior paulista. Portugueses, italianos e espanhóis, entre outros, trouxeram para o Brasil suas culturas para se juntarem aos usos, costumes e tradições de negros e índios. Da fusão dessas

diferentes culturas, surgiu a *cultura brasileira* [grifo meu]. Portanto, a cultura brasileira está relacionada às manifestações culturais do índio, do negro e do imigrante europeu (Caldas, 1987, p. 14-15).

4.2 HISTÓRICO DA MÚSICA SERTANEJA NO BRASIL

A música é um grande exemplo do hibridismo cultural brasileiro.

Danças e canções como o recortado, folia do Divino, cana-verde, fofa, chula, dança de São Gonçalo (portuguesas), congada, batuque, lundu (africanas), caruru, catira ou cateretê (indígenas), a tarantela (italiana), o fandango (espanhol) e outras, fazem parte do universo lúdico do homem rural paulista. Introduzidos no Brasil em épocas diferentes, esses ritmos, danças e canções, após passarem por diversas transformações e se adaptarem à realidade brasileira e às diferenças regionais, deram origem ao que hoje chamamos de *música caipira* [grifo do autor]. E desse modo ela já estaria definitivamente integrada à “cultura rústica”, ou seja, ao estilo de vida do homem do interior paulista (CALDAS, 1987, p. 15).

Logo, é possível afirmar que a música caipira é fruto das transformações e adaptações desses ritmos, danças e canções à realidade brasileira.

Segundo Caldas, a música caipira teve grande importância, pois além da função lúdica, de lazer, ela foi muito utilizada no “mutirão”¹, no ritual religioso das festas tradicionais da igreja e, principalmente, como um instrumento de identidade da própria comunidade, já que ajudava a manter e preservar seus valores culturais (1987, p. 16).

Em 1902, alguns cantores populares já haviam gravado algumas músicas e poesias dos caipiras e nordestinos. Em 1912, emboladas², lundus e algumas modas já eram chamados de “gêneros sertanejos”.

¹ Trata-se de uma atividade coletiva de limpar a roça ou o pasto, fazer colheita urgente com a ajuda voluntária dos vizinhos e, em forma de agradecimento, o beneficiado oferece uma confraternização com muita comida, pinga e o violeiro.

² Composição poético-musical do nordeste, de andamento rápido, usada pelos solistas nas peças com refrão coral ou dialogadas.

No clima modernista e ufanista dos anos 20, a produção literária, musical e cênica inspirada no Brasil rural vingava sem resistência em São Paulo, uma vez que aproximadamente 80% de sua população ainda era do meio rural (Nepomuceno, 1999, p. 103).

As fronteiras entre o caipira e o sertanejo se diluíam no meio urbano.

O sertão nordestino e a roça caipira tinham pontos comuns, na sua gente pobre, espirituosa e amigável, na paisagem de casas de palha, nas suas *cabôcas* [grifo do autor] e na música de viola. Os que chegavam do interior, de qualquer canto do país, traziam como dote a força para enfrentar o trabalho e sobreviver ao desterro, amalgamando os ingredientes de sua cultura aos das metrópoles (NEPOMUCENO, 1999, p.106).

Num ambiente antropofágico, em que o país se descobria belo e múltiplo, Cornélio Pires, que foi o maior divulgador da cultura caipira no início dos anos 20, decidiu levar para a cidade a música caipira, composta por modas de viola, cantos de trabalho (mutirão), *cururus*³, modinhas, sambas caipiras e toadas (Nepomuceno, 1999, p. 109).

Pode-se afirmar que o processo de descaracterização da música caipira deu origem à *música sertaneja* [grifo meu] em 1929, com o próprio Cornélio Pires. Consolidando-se no meio urbano, a música sertaneja tornou-se mais um produto da indústria cultural, distanciando-se inteiramente das suas origens rurais (Caldas, 1987, p. 64).

Essas transformações foram inevitáveis, pois a música sertaneja foi “adaptada” para se tornar um produto preparado para o consumo urbano, a mídia, os veículos de comunicação de massa e atingir os públicos rurais e urbanos.

Na década seguinte, têm-se as primeiras composições sertanejas de João Pacífico. Surge também a dupla Alvarenga e Ranchinho que tornou o gênero mais conhecido em todo o país, por meio de suas paródias, e criou o primeiro programa de rádio dedicado à música ser-

³ Danças de roda, em que os homens formam um círculo em torno do que melhor canta, tocando o *cocho*, que é uma viola grosseira, enquanto cantam versos *improvisados* em tom monótono.

taneja, chamado *Três Batutas do Sertão*, transmitido pela Record, com a participação de José Rielli.

Segundo Tinhorão, ao iniciar-se a década de 1940, o rádio estava no auge, enquanto veículo de lazer, principalmente das pessoas de menor poder aquisitivo, pois, para as pessoas de classe média alta, a cidade oferecia outras formas de divertimento, tais como cinemas, cabarés, danceterias, teatros, espetáculos de cassinos e as novas boates (1981, p. 135).

Em 1942, uma dupla, chamada *Irmãos Perez*, mais tarde batizada como Tonico e Tinoco, participou de um concurso de violeiros na Rádio Difusora de São Paulo e foi a vencedora. No ano seguinte, a dupla gravou seu primeiro LP, permanecendo nas paradas de sucesso. Nesta mesma década, surgiram outros grandes nomes da música sertaneja como Nhô Pai, criador do rasqueado⁴.

As letras das músicas populares radiofônicas geralmente eram homenagens a artistas vivos ou mortos, como o saudoso cantor de sambas Mário Ramos e o animador de rádio e fanático torcedor do Flamengo carioca, Ari Barroso. E, a partir do início da década de 1940, os compositores passaram a explorar a popularidade de certos programas, com um tom de crítica ou de glosa irônica, exceção feita ao Chacrinha (Tinhorão, 1981, p. 135-141).

O aparecimento da televisão em 1950, marca o início da ruptura definitiva entre a produção de cultura popular e a capacidade de divulgá-la através dos meios mais sofisticados da tecnologia da comunicação, pois, com a televisão revelando-se do ponto de vista artístico, houve a substituição dos assuntos do rádio pelos da televisão, e o rádio, conseqüentemente, deixou de se destinar às camadas mais pobres para se dirigir a um público de melhor poder aquisitivo (Tinhorão, 1981, p. 157).

⁴ Tipo de música, em que puxa-se todas as cordas da viola ao mesmo tempo, com as costas dos dedos.

Quanto à música popular, os compositores passaram a utilizar temas voltados ao novo público e que atendessem às suas necessidades e aos seus desejos.

Do ponto de vista da música popular isso significaria que, tal como acontecera com o rádio, quando a crescente publicidade de bens industriais obrigou a uma seleção mais rigorosa das faixas de ouvintes, só viriam a ser admitidos diante das câmeras de televisão os artistas e estilos musicais culturalmente e ideologicamente mais de acordo com o tipo de público potencialmente comprador de sofisticados artigos veiculados através dos caríssimos comerciais dos intervalos (TINHORÃO, 1981, p. 157).

Ainda nos anos 50, a música sertaneja cresce como um todo, surgindo Tião Carreiro e Pardinho, Mário Zan, Pedro Bento e Zé da Estrada, Inezita Barroso, as Irmãs Galvão, Zico e Zeca e Liu e Léu. Várias canções desta época se tornaram grandes clássicos da música sertaneja, como “O menino da porteira”. Em 1958, a dupla Pedro Bento e Zé da Estrada fez grande sucesso com a música “Seresteiro da Lua”. A dupla começou sua carreira cantando música caipira de raiz, ou seja, música voltada para os acontecimentos do campo. Mas, a partir de meados da década de 60, a televisão passou a ser a estação repetidora de estilos de vida, de modas artísticas e de expectativas da classe média dos grandes centros desenvolvidos, predominantemente os Estados Unidos. Com isso, a dupla adotou ainda mais os chapelões, trompetes e ui-uis, fazendo grande sucesso. Embora a atenção do público estivesse voltada para a Jovem Guarda, a música sertaneja continuou revelando grandes nomes, como Marcelo Costa, organizador de bailes *cowboys*, Geraldo Meirelles, apresentador do programa *Canta Viola* e conhecido como Marechal da Música Sertaneja e Sérgio Reis, na época um cantor romântico.

A partir daí, os compositores e cantores de música popular brasileira foram sendo substituídos por artistas e criadores de correntes modernas, representando uma nova era de colonialismo cultural.

Para a música popular de características locais, brasileiras, conseqüentemente, o resultado dessa mudança foi o seu quase total desaparecimento das programações da televisão. De fato, desde os fins dos anos 1960 (quando, em todo o caso, ainda havia os chamados “festivais de MPB”), mas marcadamente a partir da década de 1970, os antigos compositores, cantores, músicos e arranjadores ligados à música brasileira (julgada agora, depreciativa, “tradicional”) são substituídos por artistas e criadores ligados às correntes de criação “moderna”, “universal”, logicamente representantes da nova era de colonialismo cultural instaurada paralelamente à dominação do capital e *know-how* estrangeiros, com o concurso, aliás, da própria televisão (TINHORA, 1981, p. 173).

Em fins dos anos 60, a dupla Léo Canhoto e Robertinho começou a se adequar à nova corrente “moderna”, adotando os cabelos compridos, gravando as primeiras canções acompanhadas de guitarra, baixo e bateria e trocando temas rurais por motivos urbanos.

É importante ressaltar que, até o início dos anos 70, a música sertaneja sofria séria concorrência da guarânia paraguaia, introduzida no Brasil por Raul Torres em 1938, e do bolero mexicano, introduzido em 1950.

Com a televisão e a substituição do carnaval de rua pelos espetáculos de desfiles de escolas de samba, a partir da década de 70, houve quase o desaparecimento da música composta expressamente para o carnaval de rua, que divulgava as sátiras e glosas atuais dos compositores, pois as escolas de samba utilizavam a música carnavalesca *oficial* de cada ano, obedecendo sempre ao tema de enredo. É nessa década que a música sertaneja atinge seu apogeu. Surgem programas de rádio como *A Grande Parada Sertaneja*, *Sertanejo Classe A* e o *Programa do Zé Bettio*. Em toda programação, Tônico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho, Pedro Bento e Zé da Estrada, Jacó e Jacozinho, Irídio e Irineu marcavam forte presença.

O gênero sertanejo também chegou ao cinema, com sucesso de bilheteria, com filmes como *O menino da porteira*, *Mágoa de boiadeiro* e *Os três boiadeiros*. Nesta mesma época, surge a dupla Milionário e José Rico, de grande sucesso, e colecionadora de vários discos de ouro e de platina.

Na década de 80, vários programas de rádio e de televisão são dedicados exclusivamente à música sertaneja, como *Som Brasil* (Rede Globo) e *Canta Viola* (Rede Record). Na mesma década, a dupla João Mineiro & Marciano alcança o topo das paradas de sucesso com a canção “Esta noite como lembrança”. As duplas Chico Rey e Paraná, Matogrosso e Mathias Praense, Durval e Davi também fazem grande sucesso.

Em 1982, surge a dupla Chitãozinho e Xororó, que mesclou elementos da corrente moderna, sem descaracterizar as canções tradicionais, como já havia feito a dupla Léo Canhoto e Robertinho. Chitãozinho e Xororó fazem sucesso em todo o Brasil com a música “Fio de cabelo”, e apresentam-se até mesmo em programas como *Globo de Ouro*, da Rede Globo, que nunca tinha aberto as portas para a música sertaneja antes. Outras duplas, como João Mineiro e Marciano, apostaram no estilo romântico e também fizeram sucesso. Nesta mesma época, surge também a dupla, Teodoro e Sampaio, que desde o terceiro trabalho, com “Vestido de Seda”, vem colecionando discos de ouro. Ainda surgiram nesta época, as duplas Chrystian e Ralf, Gilberto e Gilmar.

Na década de 90, a música sertaneja mantém seu patamar de vendas e é considerada um dos estilos mais consistentes e lucrativos da música. Já no início da década, a dupla Leandro e Leonardo faz sucesso com as canções “Tapas e beijos” e “Pense em mim”. Em seguida, surge a dupla Zezé Di Camargo e Luciano com a canção “É o amor”, fazendo sucesso e chegando a ser comparada às grandes duplas Chitãozinho e Xororó e Leandro e Leonardo. O sucesso destas três duplas e sua união renderam vários espetáculos e especiais, como *Amigos* (Rede Globo). Ainda em meados dos anos 90, surgem duplas como João Paulo e Daniel, Gian e Giovani, Rick e Renner e Rionegro e Solimões. Com as mortes de João Paulo e Leandro, seus parceiros Daniel e Leonardo passam à carreira solo, com um estilo ainda mais romântico, intensificando seu sucesso. A dupla Chrystian e Ralf desfaz-se.

O momento atual, em vendas e espetáculos, é da dupla Bruno e Marrone. Também a dupla Marlom e Maicom é considerada de grande sucesso. Chitãozinho e Xororó, Zezé Di Camargo e Luciano, Leonardo e Daniel possuem os shows mais caros do gênero sertanejo. Cezar e Paulinho, Teodoro e Sampaio e Milionário e José Rico são duplas que atingiram a maturidade e continuam fazendo shows em todo o país. Sérgio Reis e Milionário e José Rico também fazem sucesso em todo Brasil. Rionegro e Solimões também estão em ótimo momento. Chrystian e Ralf voltaram a cantar juntos e prometem a continuidade do sucesso.

Baseando-se no contexto histórico brasileiro, pode-se dividir a história da música sertaneja em três fases:

1^a) De 1929 a 1944: durante a economia cafeeira, a música caipira fala sobre a vida do homem do interior e do sertão brasileiro. Caracteriza-se pelas modas de viola, pela descrição da beleza bucólica da paisagem campestre e por uma linguagem épica, muitas vezes satírica e moralista. Os instrumentos utilizados eram a viola e, mais tarde, o violão, e os locais de espetáculos eram as praças públicas e os circos.

2^a) De 1945 a 1979: Getúlio Vargas é deposto e inicia-se o processo de redemocratização do país. Enquanto isso, novos instrumentos são utilizados na música sertaneja, entre eles, o acordeom, a guitarra, o baixo, a harpa e a bateria. Surgem também novos ritmos como o rasqueado e inicia-se o processo de troca de temas rurais por temas urbanos e amorosos, já que, com o surgimento da televisão, a música popular passou a ter estilos musicais cultural e ideologicamente da classe média-alta.

3^a) De 1980 até os dias atuais: a música sertaneja passa a cantar o amor romântico e o homem urbano e individualista, chegando a ser rotulada de música sertaneja romântica pelos ouvintes. Os espetáculos são realizados em casas de espetáculos, rodeios, eventos, estádios e outros locais.

5 ANÁLISE E COTEJO DOS RECORTES

Como foi visto, o texto carrega em si sua história de construção e de usos que deve ser buscada para se (re)construir os sentidos. As palavras podem mudar de sentido conforme a posição ideológica daqueles que as empregam e dos que as ouvem ou lêem. No dizer de Voese, o sentido é formado por uma dimensão “genérica”, constituindo o plano referencial comum a todos para haver comunicação, e uma “singular”, que representa o vazio deixado para a interação do interlocutor, constituindo a singularidade e a incompletude do discurso (2000, p. 36).

A construção dos sentidos implica riscos, pois uma palavra dita silencia muitas outras que poderiam ser ditas. Muitas vezes, no Brasil, fala-se demais em futebol e silencia-se, por exemplo, a crescente violência que assola o país. Os sujeitos ocupam posições previstas nos discursos que, conforme sua identificação ideológica, determinam o que se pode ou não dizer, portanto, toda escuta/leitura se faz a partir de um sistema de referência já cunhado pelo discurso e inscrito no texto.

Ao se analisar um texto, busca-se localizar o seu núcleo temático e, sobretudo, analisar o modo como se diz, o que foi silenciado e seu porquê e, conseqüentemente, o seu contexto social, histórico e ideológico. Far-se-á este estudo a partir do intradiscurso, formulações discursivas presentes no texto em análise, para o interdiscurso (e vice-versa), extrapolando a di-

menção textual e permitindo a passagem à seleção e ao confronto de enunciados do texto para análise e do texto para cotejo.

As análises dos recortes podem levantar pistas das condições de produção e ruptura da manipulação de sentidos. Cada análise tem na base o seu recorte, que é sempre teórico. O recorte buscará testar a hipótese da pesquisa, ou seja, será feito direcionadamente. No dizer de Voese, o recorte é condicionado pelos interesses do analista, seus objetivos, hipóteses, procedimentos de análise e pelo próprio texto.

O recorte basicamente é fruto de um referencial. Esse referencial, porém, deve levar em consideração que o texto também fixa algumas condições ao olhar descritivo/interpretativo como que um “segredo de entrada” que só a vivência de uma intertextualidade permite desvendar. Isso quer dizer que o objeto condiciona, em parte, a sua análise (Voese, 1998, p. 54).

Portanto, para se identificar os recortes são necessárias várias leituras voltadas ao objeto de análise.

Ao confrontar os recortes para análise e para cotejo, podem ser feitas as associações e as dissociações entre eles, descrevendo-se as contradições e os silenciamentos, buscando os sentidos possíveis no âmbito do dizível e do indizível, a marca da formação discursiva e da ação ideológica. É claro que o núcleo temático desta análise não pode ser sempre considerado o único, pois o discurso é e está sujeito a diferentes análises e resultados.

A seguir, os recortes de algumas canções sertanejas de Zezé Di Camargo e Luciano e os recortes do Brasil Sertanejo de Darcy Ribeiro, que são objeto deste trabalho, serão analisados e cotejados.

*R 1: Como um anjo apareceu na minha vida
Como um anjo repleto de ternura e de paixão
Como um anjo encanto e sedução, doce aventura
Hum, que loucura você desabrochando no meu coração
Linda menina, com olhar inocente malícia, desejo e tentação
Que me cobre de amor e carícias, vencendo a solidão
Só você pra me fazer feliz*

(Como um anjo, 1994)

Todo o discurso de R1 está voltado para o elemento lingüístico “anjo”, que sugere uma indeterminação. O enunciante canta estes versos para uma mulher, compara-a a um anjo através da conjunção “como”, deixando vago esse tipo de anjo, já que usa o artigo indefinido, não há especificação. Mas, no decorrer do discurso, ele opta por algumas palavras que caracterizam o anjo. Assim, “ternura” possibilita a idéia de um anjo amável e suave. Em contrapartida, o termo “paixão” confronta com “ternura”, já que a paixão remete a um sentimento violento, ardente e intenso, no dizer de Unger. Já as palavras “encanto” e “sedução”, retomando Sibony, possibilitam a idéia de manipulação, dominação do outro. Em “doce aventura”, há um confronto de expressões, ser conquistado, dominado parece ser doce, agradável. A interjeição “hum” carrega um duplo sentido, pois ao mesmo tempo em que pode se referir ao agradável sabor de ter a mulher no seu coração, também pode exprimir desconfiança, impaciência e dúvida, porque o homem teme perder sua posição de manipulador, dominador. E o termo “loucura” possibilita o resultado dessa dominação, que é a alienação. Enfim, o discurso parece dizer que ser dominado é bom e faz perder a razão, o que é de fato bom no entender de muita gente, como por exemplo, os surrealistas. O enunciante diz que a mulher é uma menina linda e confessa que só ela pode lhe fazer feliz, remetendo-a ao arquétipo de objeto sexual, como foi visto em Saffioti.

R2: O sertanejo arcaico caracteriza-se por sua religiosidade singela tendente ao messianismo fanático, por seu carrancismo de hábitos, por seu laconismo e rusticidade, por sua predisposição ao sacrifício e à violência.(p. 355)

O sertanejo descrito por Darcy Ribeiro é apegado ao passado “carrancismo”, é sofrido, “predisposição ao sacrifício e à violência”, e seu fanatismo religioso resulta na crença em seres sobrenaturais ou indivíduos carismáticos que tragam para sua dura vida um novo tempo de paz e prosperidade.

O cotejo entre R1 e R2 permite afirmar que o enunciante estava sofrendo e que a mulher apareceu como “um anjo” para lhe fazer feliz em meio à penúria e à miséria do sertão. A figura do “anjo” remete ao seu fanatismo religioso, que se baseia no surgimento de uma figura mística que reverterá seu sofrimento em felicidade.

*R3: A chuva que demora
Tenho que ir embora
Quando abrir essa carta
Você vai saber, amor, não chora
A solidão é a seca no chão
Que só faz os meus olhos chover
Meu coração de luar de sertão
Quer um dia voltar pra você
(Seca malvada, 1998)*

O enunciante está partindo, “tenho que ir embora”, por causa da seca, “a chuva que demora”. A amada fica no sertão, e ele parte em busca de uma condição de vida melhor. A separação é triste, mas a amada deve-se conformar, “não chora”, afinal ele voltará um dia. A mulher, reduzida ao que Saffioti tradicionalmente chama arquétipo de dona-de-casa, é responsável pelos serviços domésticos e pela educação dos filhos, enquanto ao homem cabe o sustento da família. A seca e o romance que se desenrola na letra da canção prendem a atenção do ouvinte, obscurecendo a ideologia machista que perpassa a letra, em que o homem é o responsável pelo sustento da casa e que a mulher é somente a dona-de-casa. Retomando Thompson, neste recorte a operação da ideologia dá-se através da *dissimulação*, pelo *deslocamento*, e do *tropo*, pelas *sinédoques*, “meu coração de luar de sertão / Quer um dia voltar pra você e “A solidão é a seca no chão”; e da *reificação*, pela estratégia de *naturalização*, já que aponta para a divisão social do trabalho, fruto de características fisiológicas ou diferenças entre sexos.

*R4: Eu sou o primeiro
Que ganha um sorriso e um beijo de bom dia
O que ela me faz
No café da manhã, Deus, é covardia!
(Só amor pra ela, 2002)*

O enunciante ao afirmar “eu sou o primeiro” sugere que a mulher se preocupa com ele acima de tudo, ela vive para o marido. É ela quem faz de tudo para agradá-lo, vivendo ou fingindo viver sempre de bom humor, “sorriso”, e fazendo-lhe carícias, “beijo”. Ao utilizar a expressão “café da manhã”, liga-se a mulher ao estereótipo de dona-de-casa, ela levanta antes do marido, “bom dia”, e lhe prepara o café. A ideologia opera através da *dissimulação*, pela estratégia que Thompson denomina *deslocamento*, “o que ela me faz no café da manhã” e da *reificação*, pela estratégia de *naturalização*, no momento em que há a divisão social do trabalho. E com a frase exclamativa “é covardia!”, pode-se atribuir à mulher também o estereótipo de objeto sexual, ela fica provocando o desejo masculino, “o que ela me faz”.

*R5: Mas o relógio logo desperta
Tenho que ir trabalhar
Me aproximo ponho meu corpo
No seu corpo devagar
Suavemente, beijo seu rosto
Para não te acordar
E num esforço, eu vou saindo
E deixo aqui meu coração
E no meu carro me acompanha
Uma tal de solidão
(Linda, linda, 1992)*

O enunciante pode estar atribuindo à mulher o estereótipo de dona-de-casa ou ainda se referindo a uma mulher do domínio da rua, “para não te acordar”. E a ele, atribui como obrigação a manutenção econômica do lar, ele é o provedor, “tenho que ir trabalhar”, e deve sustentar a mulher que é frágil, “devagar”, suave, passiva, “beijo seu rosto”, e sedutora, “num esforço eu vou saindo”. A ideologia opera por meio da *reificação*, pela estratégia de *naturalização*, já que novamente há a divisão social do trabalho.

R6: Os sertões se fizeram, desse modo, um vasto reservatório de força de trabalho barata, passando a viver, em parte, das contribuições remetidas pelos sertanejos emigrados para sustento de suas famílias. (p. 347)

Por ocasião das secas que periodicamente assolam a região, à proporção que a oferta de mão-de-obra barata aumenta, mais difíceis ficam as condições de subsistência. Por isso, alguns sertanejos emigram em busca de emprego e de melhor condição de vida para enviar recursos e sustentar a família que ficou no sertão.

O cotejo entre R3, R4, R5 e R6 permite afirmar que, por causa do longo período de seca, alguns sertanejos deixam suas famílias e emigram à procura de emprego que lhe proporcione alguns recursos para poder ajudar sua família que ficou no sertão. A ideologia machista perpassa os discursos através da *dissimulação*, pelo *deslocamento e pelo tropo*; e da *reificação*, pela estratégia de *naturalização*.

*R7: A mágoa de um violeiro
É quando a cabocla vai pra outras bandas
Sabe Deus aonde ela anda
E assim um violeiro chora
(Vida, viola e violeiro, 1998)*

O enunciante afirma que a tristeza do violeiro é quando sua amada, que é uma “cabocla”, indício de miscigenação, sai para alguns lugares sem informá-lo, “sabe Deus aonde ela anda”. O violeiro representa a população rural e pode remeter, além dos cantos religiosos, aos cantos de trabalho.

R8: Muitos mestiços devem ter-se dirigido ao pastoreio, como vaqueiros e ajudantes, na esperança de um dia se fazerem criadores. (p. 343)

Segundo Darcy Ribeiro, o sertão também é ocupado por mestiços que iam para o pastoreio em busca de trabalho. O pagamento era feito em fornecimento de gênero de manutenção, principalmente sal e crias de gado. Esses mestiços tinham a esperança de um dia também se tornarem vaqueiros, terem seus gados para criar e zelar.

*R9: Quando a gente se ama
Tudo pode acontecer
O meu amor se derrama
Pra saciar o teu prazer
Só assim que eu me sinto domador
Da loucura do desejo desse teu amor*

(Amor selvagem, 1999)

O enunciante se sente dominador quando o seu “amor” (sexo) satisfaz a mulher, “saciar o teu prazer”. Mas que tipo de prazer? Talvez, simplesmente o prazer de estar servindo como objeto do desejo masculino, ou prazer de ser capaz de fazer a mulher estremecer, sentir desejo, atração, uma vez que adora reverências, sentindo-se genial. A expressão “só assim” dá idéia de que somente através do ato sexual o homem é “domador”, dominador e a mulher submissa. O amor do domínio da rua é levado para casa, e o que é proibido se dizer em casa, é dito na canção sertaneja. Neste caso, a ideologia opera através da *unificação*, uma vez que a hierarquia do gênero, por meio da *padronização*, cria um tipo de homem dominador e um tipo de mulher submissa.

R10: Conformou-se, também, um tipo particular de população com uma subcultura própria, a sertaneja, marcada por sua especialização ao pastoreio, por sua dispersão espacial e por traços característicos identificáveis no modo de vida, na organização da família, na estruturação do poder, na vestimenta típica, nos folguedos estacionais, na dieta, na culinária, na visão de mundo e numa religiosidade propensa ao messianismo.(p. 340)

No sertão, a população sertaneja, com sua própria subcultura, dedicava-se muito ao pastoreio. E provavelmente, de acordo com sua economia e modo de vida, adotou seu próprio vocabulário.

Através do cotejo entre R7, R8, R9 e R10 pode-se dizer que o sertanejo tratava a mulher com vocabulário referente ao mundo pastoril, já que ele afirma que através do ato sexual ele se sente um “domador”. A palavra “domador” aponta para o amanso do gado ou até mesmo vencer o gado. Há a supremacia do homem em relação à mulher, através da *unificação*.

*R11: Hoje eu estou com a cabeça virada
Vou sair na madrugada, procurar uma mulher
Não interessa se é loira ou morena
Se é grande ou pequena, hoje eu topo o que vier
Vou colocar minha roupa preferida
Colorir a minha vida, eu hoje vou brilhar
(Hoje eu topo tudo o que vier, 1995)*

A partir da escolha lexical “hoje” seguida pelo verbo “estou”, percebe-se um tempo passageiro, momentâneo, somente hoje o homem está com a “cabeça virada” (observa-se o emprego da *sinédoque*, estratégia de *tropo*), perdeu a razão, querendo “brilhar”, seduzir e sentir prazer, tornar-se um vencedor recorrendo ao instinto. O enunciante quer “uma mulher”, qualquer uma, “eu topo o que vier”, se vier uma mulher dominadora, invertendo a hierarquia, ele deverá topar também. É importante ressaltar que a expressão “na madrugada” pode caracterizar uma mulher mundana ou, de acordo com DaMatta, “uma amante”, já que o enunciante canta um tipo de relação que é da rua. Nota-se que “vou brilhar” aparece depois de “roupas preferidas”, “colorir a minha vida”. É pura sedução! Parece que o machismo mais recôndito, escondido neste recorte, é aquele que aparece naturalizado e não expresso: o macho tem necessidades sexuais não controláveis, biologicamente ele tem que agir, buscar onde “descarregar” o que produz. O recorte também afirma que somente o homem tem o direito de escolha, traçando-se um perfil de mulher tradicionalmente abnegada, sacrificada e submissa.

*R12: Pare!
Até quando você quer mandar
E mudar minha vida?
Pare!
Meus desejos e suas vontades
Estão divididas
Solidão está matando a gente
Sufocando a nossa paixão
Então, pare!
Liberta o meu coração
(Pare! 1999)*

A letra dessa música está direcionada pela exclamação “pare!”, que vale como uma ordem ou um pedido, indicando que o homem não suporta mais a relação, quer dar um fim porque não suporta ser comandado pela mulher “mandar e mudar”. A relação não está

privilegiando apenas o enunciante, mas também a mulher, “meus desejos e suas vontades estão divididas” (que desejos?, que vontades?), e isso ele não aceita, argumentando, através dos *tropos*, “solidão está matando a gente”, que está ocorrendo a destruição da relação, “sufocando a nossa paixão”, porque a mulher está procurando satisfazer seus próprios desejos, e na relação homem-mulher, esse direito é castrado. Somente ao homem cabe a satisfação, e a mulher é quem serve de mero instrumento para que ele atinja essa satisfação. E, fazendo-se de vítima e não aceitando a relação, o homem conclui “então, pare!”, não me machuque mais, não fira meus sentimentos, “liberta o meu coração”. Na relação homem-mulher parece que cabe ao homem ser sujeito do desejo e à mulher ser objeto do desejo do homem, alimentando cada vez mais a vaidade e o poderio machista, conforme as análises de Mead. Aliás, a dominação não se faz sem oposição, e até sem sofrimento do dominador imposto pela dominada. Do contrário, por que a ordem para *parar*? Quer dizer, o jogo socialmente construído do homem sobre a mulher não se realiza de acordo com o previsto na ideologia dominante (o homem se apaixona!), e a reclamação/a bronca do homem é sinal de que a submissão não é perfeita nesta relação homem-mulher.

*R13: Quando ela passa ninguém fica parado
Tem sabor de pecado os seus lábios de mel
Quem teve a chance de ficar a seu lado
Conheceu o pecado, um pedaço do céu.
(Sabor de pecado, 1998)*

Realçando apenas os aspectos físicos da mulher, o enunciante narra que, ao vê-la, todos se ocupam em olhá-la e desejá-la, “quando ela passa ninguém fica parado”. Ela transmite a imagem de uma mulher sedutora, é um prazer que conduz à perversidade, “tem sabor de pecado os seus lábios de mel”. Os homens se deixam seduzir pelo estereótipo da mulher bonita. Ela é disputada por causa de sua beleza física, “chance”, mas, apesar de ser má, de ser fonte de “pecado”, é conveniente estar ao “seu lado”, para mostrar aos outros que é capaz de conseguir uma mulher bonita. “Um pedaço do céu”, na canção, é apostado de *pecado*, o que cria

uma interessante antítese: sempre se promete o *céu* como a felicidade; ora cá na terra, encontra-se a felicidade justamente no *pecado*!

*R14: Hoje eu decidi
Estou de volta
Cara de pau
Bato na porta
Peço por Deus
Deixa eu entrar
Abra seu coração mais uma vez
Esqueça a minha estupidez
Mas, por favor
Deixa eu entrar
(Melhor que antes, 1994)*

Geralmente há um conflito amoroso, é o homem quem decide se deve ou não reatar a relação, “hoje eu decidi”. É ele quem pede para a mulher perdoá-lo, “estou de volta”, porque ele a traiu, “cara de pau”. E não pergunta se ela sente sua falta, apenas ele pede (ordena) que ela o aceite de volta, “abra seu coração”, como já é costumeiro, ela sempre o aceita de volta, “mais uma vez” e esqueça tudo que ele fez. Além disso, retomando DaMatta, na casa há amor, “coração. Esse tudo para ele foi apenas uns deslizes, momentos de fraqueza, “esqueça a minha estupidez” e, por isso, não se sabe se dá uma ordem ou pede mais uma chance, “deixa eu entrar”. Normalmente, o enunciante busca prazer e justifica seus desejos, dizendo simplesmente “sou homem” e, como descrevem Money e Tucker, sua relação com as mulheres se limita a sexo.

*R15: Mas quando vem a volta, o homem se arruma
Faz barba, lava o carro, se banha, se perfuma
E liga pro amigo, que tanto lhe deu força
E jura nunca mais vai perder essa moça
E a mulher se abraça com a mãe, diz obrigado
E põe aquela roupa que agrada o seu amado
E passa a tarde toda cuidando da beleza
Jantar à luz de velas e amor de sobremesa
(Dois corações e uma história, 1998)*

Enquanto o enunciante se preocupa com as questões de higiene básica e em ligar para o amigo para contar a novidade, “se arruma, faz barba, lava o carro, se banha, se perfuma e liga pro amigo, que tanto lhe deu força”, a mulher, estereótipo da beleza, procura agradar e

seduzir o homem através da “roupa” e da “beleza”. Ela é romântica e sentimental, “jantar à luz de velas e amor de sobremesa”. É importante frisar que a mulher novamente assume o estereótipo de dona-de-casa, de esposa ideal, pois quando o enunciante está falando sobre as ações praticadas por ela, ele cita o jantar e a sobremesa. Essas ações praticadas pelo homem e pela mulher ao reatar, “quando vem a volta”, permitem afirmar que o importante em uma relação é o êxito econômico masculino “lava o carro”, a “beleza” feminina e o ato sexual “amor de sobremesa”.

R16: Enquanto dono e senhor, o proprietário tinha autoridade indiscutida sobre os bens e, às vezes, pretendia tê-la também sobre as vidas e, freqüentemente, sobre as mulheres que lhe apetecessem.(p. 343)

O proprietário das terras e dos rebanhos tinha o poder de mandar sobre seus bens e, em certas ocasiões, esta autoridade se estendia até mesmo para as vidas de seus serviçais. Além disso, ele poderia ter qualquer mulher que o atraísse.

O cotejo entre R11, R12, R13, R14, R15 e R16 permite afirmar que o homem tem o direito de escolha sobre a mulher, a qual, sob o arquétipo que Saffioti denomina *objeto sexual*, apenas seduz o homem, traçando-se um perfil tradicional de mulher sedutora, bonita, sacrificada e abnegada, conforme as características machistas apresentadas por Mead.

*R17:Cansei de ficar sozinho
Na rua não tem carinho
Oh! Oh! Me leva pra casa
No amor sempre fui bandido
E agora que estou perdido
Oh! Oh! Me leva pra casa
(Me leva pra casa, 1992)*

O enunciante está na rua e pede para a amada levá-lo pra casa, “me leva pra casa”. Retomando DaMatta, a casa é um espaço controlado, que remete à harmonia, descanso e carinho. A rua implica individualidade, “ficar sozinho”. A rua é o lugar das paixões, “no amor

sempre fui bandido”, e é na rua que ficam os bandidos, até mesmo os bandidos do amor. E ainda é preciso muitas vezes algum esforço para se localizar na rua e descobrir as hierarquias, “estou perdido”. A palavra “bandido” remete a roubo e à fuga, o enunciante “roubava” o coração das mulheres, mas fugia do envolvimento amoroso.

R18: Por mais anos ou gerações que permaneça numa terra, o sertanejo é sempre um agregado transitório, sujeito a ser desalojado a qualquer hora, sem explicações ou direitos. Por isso, sua casa é o rancho em que está apenas arranchado; sua lavoura é uma roça precária, só capaz de assegurar-lhe um mínimo vital para não morrer de fome, e sua atitude é a de reserva e desconfiança, que corresponde a quem vive num mundo alheio, pedindo desculpas por existir. (p. 362)

O sertanejo mora de favor. Sua casa é o rancho emprestado. Além da miséria em que vive, o sertanejo ainda pode ser posto pra fora do rancho a qualquer momento. Segundo DaMatta, em casa, há relação entre parentesco, enquanto na rua vivem os malandros, os marginais, os espíritos e a amante. O sertanejo está sempre entre a casa e a rua. Ele vive na rua, porque está sempre pensando na rua. O sertanejo é um excluído.

R19:Cada integrante do bando tinha sua própria justificativa moral para aliciar-se no cangaço. Um, para vingar uma ofensa à sua honra pessoal ou familiar; outro, para fazer justiça com as próprias mãos, em razão de agravos sofridos de um potentado local; todos fazendo do banditismo uma expressão de revolta sertaneja contra as injustiças do mundo. (p. 355)

O cangaço, de acordo com Ribeiro, um tipo de banditismo do sertão, é ora uma forma de vingança, ora uma forma de justiça, com o fim de manifestar a revolta contra as injustiças.

O cotejo entre R 17, R 18 e R 19 permite dizer que o amor está na casa, seja ela como for, é sinal de calor humano. Em casa existem amor, aconchego, harmonia e carinho, enquanto na rua há individualidade. As paixões estão na rua. A rua, relacionada ao mato, é um domínio semidesconhecido e semicontrolado, povoado de malandros, marginais, espíritos e amantes. O banditismo é uma expressão de fuga/revolta da realidade miserável em que vivem os sertanejos.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos recortes analisados e cotejados pode-se afirmar que a ideologia machista perpassa as letras das canções sertanejas. Nos recortes das canções, têm-se um homem sujeito desejante e uma mulher objeto desejado. As mulheres são tidas como submissas, restritas aos papéis de *dona-de-casa*, mulher ideal ou *objeto sexual*, destinadas a provocar, despertar o desejo masculino, correspondendo aos arquétipos descritos por Saffioti. O homem é o ativo na sedução, é ele quem sai à procura de uma mulher, é a ele que cabe o direito de escolha, direito esse negado à mulher, que apenas deve servir, subordinando-se aos desejos masculinos. Ele é um conquistador, desejado, dominador, caçador, não admite igualdade de direitos, pode ser infiel com a mulher que o perdoa e o aceita novamente sem reclamar. Ele é o responsável pela manutenção e pelo sustento da família.

O homem precisa afirmar e demonstrar constantemente sua masculinidade e virilidade, e quando o jogo socialmente construído do homem sobre a mulher não se realiza de acordo com o previsto na ideologia dominante, ele se faz de vítima. Quanto à mulher, ela é descrita como objeto desejado, sedutora, dona-de-casa, dependente e frágil, espera ser conquistada e para isso tenta seduzir, é submissa e passiva, espera o homem tomar a iniciativa

para começar um relacionamento ou reatá-lo. Além disso, ela aceita a traição masculina, é masoquista.

Os recortes das letras das canções em análise estão mostrando que o encoberto, o cotidiano, onde a vida se faz e se dá não realiza a promessa da ideologia machista. As letras das canções sertanejas analisadas mostram precisamente estas duas coisas:

- a) O machismo, em nome do qual há a reclamação;
- b) A reação ao machismo – a vida em si que leva à reclamação / ao choro / à dor-de-cotovelo / à música / à publicização do privado.

Retomando DaMatta, as canções analisadas cantam um tipo de relação do domínio ora da casa, ora da rua. Fala-se tanto do amor, do aconchego, do descanso e do controle da casa quanto do semicontrole da rua. O amor da casa, o amor carnal é publicizado na rua e da rua volta para casa. O que se aprende na rua, leva-se para casa, e da casa volta para o público.

A reclamação do homem é sinal que a submissão homem/mulher não é perfeita. A posição de superioridade do homem nem sempre é favorável, há momentos na relação homem-mulher em que o homem sofre pressões, pois sua superioridade exige de si atitudes e comportamentos difíceis de serem seguidos, como abandonar a família para procurar emprego e não demonstrar seus sentimentos.

A mulher de boa conduta é privada de sair sozinha à noite, pois mulher sozinha na noite está à procura de um homem, mais propriamente de sexo. Como afirma DaMatta, mulher do domínio da rua é a amante. Num jogo de aparências, o homem busca na mulher as características que ele não possui, como a fragilidade, a submissão e a beleza, e a mulher tem no homem as características de que ela necessita, como força, dominação e conquista. Além disso, o egoísmo masculino ainda cobra da mulher que ela goste deste tipo de relação. A trai-

ção, conforme o argumento ideológico do “natural”, é permitida ao homem, o qual merece perdão, não ocorrendo a separação, mas é inadmissível que a mulher traia o homem, sob pena de separação e ser considerada indigna e mundana. Além disso, quando um relacionamento termina, é o homem quem, na posição de vítima, procura a mulher para reatá-lo, não importando se a mulher o deseja, se sente falta dele.

Analisando os dois tipos gerais de ideologia distinguidos por Thompson, pode-se afirmar que a concepção de ideologia que perpassa as letras denomina-se *neutra*, pois apenas é reprodutora da sociedade, ela reproduz a ideologia machista.

Retomando a teoria de Thompson (1998, p.82-88), pode-se dizer que a ideologia opera nas canções sertanejas através da *dissimulação*, pois a história que se desenrola, obscurece os valores que carrega por meio da *eufeminização* e do deslocamento; do *tropo*, pela *sinédoque* e pelo *deslocamento*; e da *unificação*. Os estereótipos de gêneros imbricados formam uma identidade coletiva por meio da *padronização*, ou seja, cria-se um único tipo de homem e de mulher; da *reificação*, à medida que recorre à *naturalização*, ao biológico para sustentar a *diferenciação* estabelecida entre os sexos e não pôr em risco o poderio do macho que é ameaçado pela mulher; e da mera *repetição*, uma vez que as letras das canções sertanejas são repetitivas e simplificadoras da relação amorosa, forjando sua prática como costumeira e passiva de reflexão.

As canções não são unívocas e conduzem a diferentes sentidos, cabendo ao sujeito constituir os sentidos através dos seus desejos e de seus objetivos, apesar de serem controlados pelos interesses do segmento hegemônico. Dentre os procedimentos de controle de produção de discurso estudados por Foucault, a palavra proibida é o mecanismo que mais se manifesta na produção das letras das músicas sertanejas. O compositor limita-se a dizer somente o que sua formação discursiva, neste caso, sustentada pela ideologia machista, permite que seja

dito. A proibição incide tanto sobre o assunto que se desenrola nas letras quanto sobre o próprio compositor e consumidor. As canções sertanejas fazem referência a um amor físico, representado pelo beijo, pelo abraço, pelo ato sexual e pelo desejo, sem fazer referência à gravidez indesejada, às doenças sexualmente transmissíveis, nem mesmo ao uso de preservativos, à solidariedade, ao respeito às diferenças.

Recorrendo aos estudos de Aranha, pode-se afirmar canção sertaneja é uma adaptação da canção caipira, de viola, a fim de vendê-las no meio urbano como *folclore*, e no meio rural por sua *identidade*. Elimina-se o caráter original e expressivo da canção caipira, para transformá-la em canção sertaneja, que nada mais é que um arremedo de arte manipulada pelos ideais dominantes. A imagem que se faz do meio rural nas canções é acabada, pronta. A população urbana tem um saudosismo rural aflorado. Enquanto a canção caipira canta o homem do campo, a canção sertaneja canta o homem da cidade, o caminhoneiro e seus amores e desamores, como pode-se verificar nestes fragmentos das canções “Não dá pra esperar” e “Voando sem asas”, gravadas pela dupla Zezé Di Camargo e Luciano em 1995 e em 1992, respectivamente.

*Se chover ela vai se atrasar
Tantos carros e faróis pra atrapalhar
Não dá, não dá, não dá, não dá pra esperar*

*Meu amor arrumou a minha mala
Boto o caminhão na estrada
Outra vez vou viajar
É assim minha vida de estradeiro
Sou mais um caminhoneiro
Sem ter tempo de parar*

Enfim, a canção sertaneja nasceu da canção caipira, mas transformada pelos interesses da ideologia dominante, a cada dia elas se tornam mais distintas. Influenciada pelos meios de comunicação de massa, pelas transformações sociais, pelo desenvolvimento econômico, pelo êxodo rural e pela urbanização, a canção sertaneja está cada vez mais romântica e

amistosa. É interessante ressaltar que as duplas sertanejas geralmente são do interior, mas assim que fazem sucesso procuram as grandes cidades.

Nas letras das canções sertanejas, o enunciador, o macho, determina o que “convém” à mulher, movido por interesses próprios, ideologicamente e conscientemente, avalia e faz opções que asseguram sua primazia e que resultam na coisificação da mulher e, segundo afirma Bakhtin, não há interação entre os interlocutores, seja entre homem e mulher, seja entre compositor e ouvinte, o homem parece falar a uma mulher sem formação discursiva determinada, já que não faz referência ao contexto social em que a paixão se realiza, assim, parece também que todas as relações homem-mulher são analisadas desligadas do campo social, o qual as condicionam e as dificultam. E, parafraseando Certeau, o ouvinte é afastado da produção da canção sertaneja, é mero receptor. Portanto, a interação que poderia ocorrer entre os interlocutores é prejudicada pelo discurso individualista.

A enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor. *A palavra dirige-se a um interlocutor*: ela é função da pessoa desse interlocutor: variará se se tratar de uma pessoa do mesmo grupo social ou não, se esta for inferior ou superior na hierarquia social, se estiver ligada ao locutor por laços sociais mais ou menos estreitos (pai, mãe, marido, etc. Não pode haver locutor abstrato; não teríamos linguagem comum com tal interlocutor, nem no sentido próprio nem no figurado. (...) Na verdade, qualquer que seja a enunciação considerada, mesmo que não se trate de uma informação factual (a comunicação no sentido estrito), mas da expressão verbal de uma necessidade qualquer, por exemplo a fome, é certo que ela, na sua totalidade, é socialmente dirigida. Antes de mais nada, ela é determinada da maneira mais imediata pelos participantes do ato de fala, explícitos ou implícitos, em ligação com uma situação bem precisa; a situação dá forma à enunciação, impondo-lhe esta ressonância em vez daquela, por exemplo a exigência ou a solicitação, a afirmação de direitos ou a prece pedindo graça, um estilo rebuscado ou simples, a segurança ou a timidez, etc. A situação e os participantes mais imediatos determinam a forma e o estilo ocasionais da enunciação. Os estratos mais profundos da sua estrutura são determinados pelas pressões sociais mais substanciais e duráveis a que está submetido o locutor. (...) O grau de consciência, de clareza, de acabamento formal da atividade mental é diretamente proporcional ao seu grau de orientação social. Na verdade, a simples tomada de consciência, mesmo confusa, de uma sensação qualquer, digamos a fome, pode dispensar uma expressão exterior mas não dispensa uma expressão ideológica (BAKHTIN, 1997, p. 112-114).

Geralmente, a canção sertaneja é cantada por homem, a mulher não a canta, e quando a canta é para tornar a voz do homem sua voz. A canção sertaneja se submete à orien-

tação social e adapta-se ao contexto social do seu enunciante, defendendo sua posição social, estabelecendo tipos estereotipados de homem e de mulher. “O *centro* organizador de toda enunciação, de toda expressão, não é interior, mas exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo” (Bakhtin, 1997, p. 121). A canção sertaneja é produto da interação social determinada pelo conjunto das condições reais de existência dos seus ouvintes, embora não haja relação simétrica entre os sujeitos (homem e mulher), porque o sedutor (homem) visa à dominação de quem quer seduzir (mulher), sendo ele próprio, afinal, seduzido pela sedução e, havendo sedução, há um apagamento de consciências tanto no homem quanto na mulher, o que dá margem à alienação.

A relação entre a definição tradicional de “homem” e “mulher” descrita nas letras e a condição sertaneja do Brasil sertanejo de Darcy Ribeiro concretiza-se no fanatismo religioso, no vocabulário voltado para o pastoreio, no homem como provedor do lar e na mulher dona-de-casa e que o homem, dependendo de sua posição econômica, pode ter a mulher que quiser, é ele quem tem o direito de escolha sobre a mulher, a qual, sob o arquétipo que Saffioti denomina *objeto sexual*, apenas seduz o homem, traçando-se um perfil tradicional de mulher sedutora, bonita, sacrificada e abnegada, conforme as características machistas apresentadas por Mead.

O sertanejo tem o fanatismo religioso como fuga da realidade. Além disso, devido ao longo período de seca, alguns sertanejos deixam suas famílias e emigram à procura de emprego.

As características de homem e de mulher apresentadas são profundamente influenciadas pelos estereótipos culturais tradicionais descritos por Money e Tucker, Mead e Saffioti, e que estão ligadas ao dispositivo colonial do Brasil sertanejo, a fim de mistificar o antagonismo da realidade do sertão, e a priori do Brasil colonial. Os preconceitos contra os mesti-

ços das classes subalternas mantinham a hierarquia do Brasil colonial, assim como os preconceitos contra a mulher simbolizam as relações de poder. O processo para a construção social exige dois pólos, já que não há dominadores sem dominados e vice-versa. Mulher frágil, dócil e passiva é o oposto de macho, forte e ativo. Estes são estereótipos que foram criados ao longo do tempo e que reprimem todos os desejos que tomam a direção contrária. Os estereótipos modelam o tipo de homem e de mulher que a sociedade necessita para que prevaleça a hierarquia do dominador e do dominado. É claro que o dominado, quando é consciente de sua subordinação, realiza todas as trapaças que consegue para ameaçar a supremacia do seu dominador, o qual vive em constante vigilância e desconfiança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. *Temas de filosofia*. São Paulo : Moderna, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 8ª edição. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. Campinas, 3ª edição. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994.
- CALDAS, Waldenyr. **O que é música sertaneja**. São Paulo : Brasiliense, 1987.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Interpretação da Poética de Aristóteles**. São José do Rio Preto, SP : Rio-Pretense, 1998.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ : Vozes, 2002, 8ª edição.
- CHAUÍ, Marilena e outros. **Reflexões sobre o Amor, o Desejo, o Prazer**. Mimeo, s/d.
- COSTA, Jurandir Freire. **Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico**. Rio de Janeiro : Rocco, 1998.
- DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- _____. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro : Rocco, 1997, 6ª edição.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Sírio Possenti. Campinas, SP, 1993.
- _____. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Univ., 1987.
- _____. **História da sexualidade III: o cuidado de si**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque; revisão técnica de José Augusto Guilhon Albuquerque. 3ª edição. Rio de Janeiro : Edições Graal, 1985.
- GOLDMANN, L. **Dialética e cultura moderna**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1979.
- MISSE, Michel. **O estigma do passivo sexual: um símbolo de estigma no discurso cotidiano**. Rio de Janeiro : Achiamé, 1979.
- MONEY, John, TUCKER, Patrícia. **Os papéis sexuais**. Tradução de George Schlesinger. São Paulo : Brasiliense, 1981.
- NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo : Editora 34, 1999.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos.** Campinas, São Paulo: Pontes, 2000.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** São Paulo : Companhia das Letras, 2001

_____. **Teoria do Brasil.** Rio de Janeiro : Editora Paz e Terra, 1972.

RUITENBEEK, Hendrik M. **O mito da masculinidade: uma visão nova e surpreendentemente franca do homem norte-americano de hoje.** Tradução de Gilberto B. Oliveira. São Paulo : IBRASA, 1969.

SAFFIOTI, Heleieth. **O poder do macho.** São Paulo: Moderna, 1987.

SIBONY, Daniel. **Sedução, o amor inconsciente.** São Paulo : Brasiliense, 1991.

THOMPSON, J.B. **Ideologia e cultura moderna.** Petrópolis: Vozes, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: do gramofone ao rádio e TV.** São Paulo : Ática, 1981.

UNGER, Roberto Mangabeira. **Paixão: um ensaio sobre a personalidade.** Tradução de Renato Schaeffer e Luis Carlos Borges. 1ª edição. São Paulo : Boitempo Editorial, 1998.

VOESE, Ingo. **Mediação dos conflitos como negociação dos sentidos.** Curitiba: Juruá, 2000.

_____. **O movimento dos sem-terras na imprensa: um exercício de análise do discurso.** Ijuí: Inijuí, 1998.

ANEXO – LETRAS DAS CANÇÕES SERTANEJAS

M1: Como um anjo

(Lucas Rhobles – Roberto Merli)

*R1: Como um anjo apareceu em minha vida
Como um anjo repleto de ternura e de paixão
Como um anjo encanto e sedução, doce aventura
Hum, que loucura, você desabrochando no meu coração*

*Linda menina, com olhar inocente malícia, desejo e tentação
Que me cobre de amor e carícias, vencendo a solidão
Só você pra me fazer feliz*

Anjo, a luz do sol tá me acordando
Não vá embora, estou te amando
Por favor, não me deixe só

Anjo, não quero abrir meus olhos
Quero seguir vivendo o sonho
De sermos só você e eu

M2: Seca malvada

(Lalo Prado – Cecílio Nena)

*R3 :A chuva que demora
Tenho que ir embora
Quando abrir essa carta
Você vai saber, amor, não chora*

Eu já estou na estrada
Já vou longe de casa
Tudo que eu levo é a coragem
A dor da saudade, seca malvada

Eu só queria a riqueza
De ter sobre a mesa o pouco que plantei
Como colher na cidade a dignidade
Que eutanto sonhei

*A solidão é a seca no chão
Que só faz os meus olhos chover
Meu coração de luar de sertão
Quer um dia voltar pra você*

M3: Só amor pra ela

(Zezé Di Camargo)

Quando chega o dia
Que o sol de mansinho entra pela casa
O calor aquece
O nosso amor que queimava feito brasa

*R4: Eu sou o primeiro
Que ganha um sorriso e um beijo de bom dia
O que ela me faz
No café da manhã, Deus, é covardia!*

Quem tem um amor assim
Tá de bem com a vida, tá feliz demais
Só quer sombra e água fresca
Uma rede e um livro, eu só quero é paz...

Uma loira bem gelada
Pra me embriagar de amor no corpo dela
Seu sorriso é uma moldura
Debruçada, me esperando na janela

Quando chega o dia
Que o sol de mansinho entra pela casa
O calor aquece
O nosso amor que queimava feito brasa

Eu sou o primeiro
Que ganha um sorriso e um beijo de bom dia
O que ela me faz
No café da manhã, deus, é covardia!

Quem tem um amor assim
Tem é mais que levar a vida cantando
Com a felicidade escancarada
No sorriso te denunciando!

Tem que dar valor a cada minutinho
Que passou do lado dela
Tem que dar amor, amor, amor, amor
Só amor pra ela

M4: Linda, linda

(José Fernandes)

O sol chegou, tão atrevido
Penetrando na cortina
Eu posso ver todo seu corpo
Descoberto, linda, linda

E uma vontade me queima todo
Me pedindo pra ficar
R5: Mas o relógio logo desperta
Tenho que ir trabalhar

Me aproximo, ponho meu corpo
No seu corpo devagar
Suavemente, beijo seu rosto
Para não te acordar
E num esforço, eu vou saindo
E deixo aqui meu coração
E no meu carro me acompanha
Uma tal de solidão

E no trânsito agitado
Eu sofro
Todos os meus pensamentos
Estão com você
No retrovisor eu vejo seu rosto
Dá vontade de voltar
E te amar de novo
Mas o trabalho me chama
Tenho que te esquecer

M5: Vida, viola, violeiro
(Nildomar – Dantas – Ivan Medeiros)

A alma de um violeiro
É quando entoa pela madrugada
Um dedo de prosa com a sua amada
E um ponteio de viola

A vida de um violeiro
Viola nas costas, vai pegando a estrada
Sem saber ao certo o ponto de chegada
Só um ponteio de viola

O sonho de um violeiro
É beira de rio, cigarro de palha
Picotando o fumo, e um fio de navalha
Num peixe fígado na hora

R7: A mágoa de um violeiro
É quando a cabocla vai pra outras bandas
Sabe Deus onde ela anda
E assim um violeiro chora

M6: Amor selvagem

(Zezé Di Camargo – Cecílio Nena – Lucas Rhobles)

Amor selvagem
Vejo em seu olhar
Me dá vontade
De te domar

Fera no cio
Posso farejar
Seu corpo quente
Querendo amar

Quando a gente se ama
Explode uma louca paixão
Basta um beijo na boca
Pra incendiar o coração

*R9: Quando a gente se ama
Tudo pode acontecer
O meu amor se derrama
Pra saciar o teu prazer
Só assim que eu me sinto domador
Da loucura do desejo desse teu amor*

M7: Hoje eu topo tudo o que vier

(Gilberto – Gilmar – Waldemar de Freitas Assunção)

*R11: Hoje eu estou com a cabeça virada
Vou sair na madrugada, procurar uma mulher
Não interessa se é loira ou morena
Se é grande ou pequena, hoje eu topo o que vier
Vou colocar minha roupa preferida
Colorir a minha vida, eu hoje vou brilhar*

Nem que eu passe em claro a noite inteira
Mas sem cobertor de orelha pra casa não vou voltar
Mas se nada acontecer, e meu plano der errado
Eu vou ter que me benzer, o trem tá feio pro meu lado

Vou procurar igual agulha no palheiro
Meu tiro vai ser certo, não posso errar
Até as palavras de amor já decorei
De um livro eu tirei, pra não ter erro no falar
Eu vou deixar de lado a timidez, jogar duro dessa vez
Tudo vai mudar

Nem que eu passe em claro a noite inteira
Mas sem cobertor de orelha pra casa não vou voltar
Mas se nada acontecer, e meu plano der errado

Eu vou ter que me benzer, o trem tá feio pro meu lado

M8: Pare!

(Cesar Augusto – Piska)

R12: Pare!

Até quando você quer mandar

E mudar minha vida?

Pare!

Meus desejos e suas vontades

Estão divididas

Solidão está matando a gente

Sufocando a nossa paixão

Então, pare!

Liberta o meu coração

Se fosse uma ou duas vezes

Eu não ligaria

Ciúme e alguns defeitos

Todo mundo tem

Mas quando o amor machuca

E passa da conta

Fica como eu

Querendo ficar sem ninguém

Se fosse falta de carinho

Eu entenderia

Mas todos os meus pensamentos

Foram pra você

Sozinho eu vi chegar a noite

Vi raiar o dia

Ir embora a alegria

Que eu tinha de viver

Um grande amor

Não faz assim

Você se esconde de mim

Dentro de mim

Não é amor

Tente entender de uma vez

Que eu não fui feito pra você

Solidão está matando a gente

Sufocando a nossa paixão

Então, pare!

Liberta o meu coração

Se fosse uma ou duas vezes

Eu não ligaria

Ciúme e alguns defeitos
Todo mundo tem
Mas quando o amor machuca
E passa da conta
Fica como eu
Querendo ficar sem ninguém

Se fosse falta de carinho
Eu entenderia
Mas todos os meus pensamentos
Foram pra você
Sozinho eu vi chegar a noite
Vi raiar o dia
Ir embora a alegria
Que eu tinha de viver

Um grande amor
Não faz assim
Você se esconde de mim
Dentro de mim
Não é amor
Tente entender de uma vez
Que eu não fui feito pra você

M9: Sabor de pecado
(Zezé Di Camargo)

*R13: Quando ela passa ninguém fica parado
Tem sabor de pecado os seus lábios de mel
Quem teve a chance de ficar a seu lado
Conheceu o pecado, um pedaço do céu*

Quando ela passa sacudindo a cidade
Só felicidade invadindo a paixão
Essa menina tem o dom de fazer
A galera ferver, sacudir o verão

Eu tô com ela, eu tô, eu tô
Eu tô na dela, eu tô, eu tô
Até o dia amanhecer, coladinho com você
Até o dia clarear, doidinho, doidinho pra te amar

M10: Melhor que antes
(Zezé Di Camargo)

*R14: Hoje eu decidi
Estou de volta
Cara de pau*

*Bato na porta
Peço por Deus
Deixa eu entrar
Abra seu coração
Mais uma vez
Esqueça a minha estupidez
Mas, por favor
Deixa eu entrar*

Eu sempre fui tristeza na sua vida
Sua paixão mal resolvida
Eu fui o pranto quando chorou
Eu sempre fui o bandido da sua história
A dor de cabeça fora de hora
Eu fui o sorriso que te enganou
Você só viveu pra mim
Sem razão agi assim
Fui durão, fui complicado
Fiz tudo errado

E agora eu venho
Aqui bater na sua porta
Por Deus eu juro
Eu quero ter você de volta

E agora eu venho te pedir
Me dê uma chance
Eu quero te provar
Que estou melhor que antes

M11: Dois corações e uma história
(Danimar – Carlos Randall)

No meio da conversa, de um caso terminando
Um fala o outro escuta, os olhos vão chorando
A lógica de tudo é o desamor que chega
Depois que um descobre que o outro não se entrega
Quem vai sair arruma as coisas, põe na mala
Enquanto o outro fuma um cigarro na sala
O coração, palhaço, começa a bater forte
Quem fica não deseja que o outro tenha sorte

Longe um do outro, a vida é toda errada
O homem não se importa com a roupa amarrotada
E a mulher em crise quantas vezes chora
A dor de ter perdido um grande amor, que foi embora?

*R15: Mas quando vem a volta, o homem se arruma
Faz barba, lava o carro, se banha, se perfuma
E liga pro amigo, que tanto lhe deu força*

*E jura, nunca mais vai perder essa moça
E a mulher se abraça com a mãe, diz obrigado
E põe aquela roupa que agrada o seu amado
E passa a tarde toda cuidando da beleza
Jantar `a luz de velas e amor de sobremesa*

E perto um do outro, a vida é diferente
A solidão dá espaço pro amor que estava ausente
Quem olha não tem jeito de duvidar agora
Da força da paixão que tem dois corações e uma história

M12: Me leva pra casa
(César Augusto – Piska)

*R17: Cansei de ficar sozinho
Na rua não tem carinho
Oh! Oh! Me leva pra casa
No amor sempre fui bandido
E agora que estou perdido
Oh! Oh! Me leva pra casa*

Tive que perder você
Pra ver que estava errado
Cansei de ver o sol nascer
Sem ter você do lado

Hoje eu sei
Que me dei
Sempre à pessoa errada
E o amor
Que ganhei
Só eu sei
Não valeu nada

Hoje eu sei
Que achei
Quem eu tanto procurava
Meu amor
É você
Oh! Oh! Me leva pra casa

Este trabalho foi digitado conforme o
Modelo de Dissertação do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem
da Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL
desenvolvido pelo Prof. Dr. Fábio José Rauen.