



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**AMANDA ÁGATA CONTIERI**

**“AS MAIS TOCADAS”: UMA ANÁLISE DE  
REPRESENTAÇÕES DA MULHER EM LETRAS DE  
CANÇÕES SERTANEJAS**

**CAMPINAS,  
2015**

**AMANDA ÁGATA CONTIERI**

**“AS MAIS TOCADAS”: UMA ANÁLISE DE  
REPRESENTAÇÕES DA MULHER EM LETRAS DE  
CANÇÕES SERTANEJAS**

**Dissertação de mestrado apresentada ao  
Instituto de Estudos da Linguagem da  
Universidade Estadual de Campinas para  
obtenção do título de Mestra em  
Linguística Aplicada, na área de  
Linguagem e Sociedade.**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Terezinha de Jesus Machado Maher**

**Este exemplar corresponde à versão  
final da Dissertação defendida pela  
aluna Amanda Ágata Contieri e  
orientada pela Prof<sup>a</sup> Dra<sup>a</sup> Terezinha  
de Jesus Machado Maher.**

**CAMPINAS,  
2015**

Agência de fomento: Capes  
Nº processo: 0

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

C767m Contieri, Amanda Ágata, 1990-  
"As mais tocadas" : uma análise de representações da mulher em letras de canções sertanejas / Amanda Ágata Contieri. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Terezinha de Jesus Machado Maher.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Identidade de gênero. 2. Feminilidade. 3. Música sertaneja. 4. Língua portuguesa - Estudo e ensino. I. Maher, Terezinha Machado, 1950-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

#### Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** "The most played" : analysis of women's representation in Brazilian country songs

**Palavras-chave em inglês:**

Gender identity

Femininity

Brazilian country songs

Portuguese language - Study and teaching

**Área de concentração:** Linguagem e Sociedade

**Titulação:** Mestra em Linguística Aplicada

**Banca examinadora:**

Terezinha de Jesus Machado Maher [Orientador]

Lilian Abram dos Santos

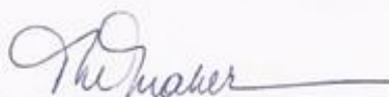
Márcia Andrea dos Santos

**Data de defesa:** 17-08-2015

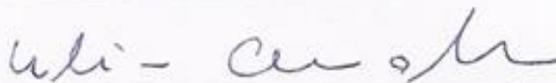
**Programa de Pós-Graduação:** Linguística Aplicada

BANCA EXAMINADORA:

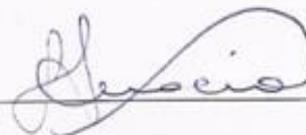
Terezinha de Jesus Machado Maher



Lilian Abram dos Santos



Márcia Andrea dos Santos



Marilda do Couto Cavalcanti

\_\_\_\_\_

Maria de Fátima Silva Amarante

\_\_\_\_\_

# DEDICATÓRIA

---

À minha família.

Por todo o amor.

---

## AGRADECIMENTOS

---

À Teca, minha orientadora, que desde a graduação acolheu carinhosamente meus projetos e que tornou possível a realização desta pesquisa ao me orientar. Agradeço pela paciência, compreensão, conselhos, sugestões e correções: foi essencial.

Às Professoras Doutoras Lilian Abram dos Santos e Márcia Andrea Santos pelas contribuições enriquecedoras que me ofereceram em meu exame de qualificação.

Aos meus amigos, sem os quais o caminho até aqui não seria tão bonito. Em especial, gostaria de agradecer a Dani, por tanto me ouvir e por tanto falar - nossas conversas sempre me fizeram muito bem. À Ariane, por conservar esse espírito livre, que tanto encanta e inspira a mim e as outras lindas do nosso querido “chat amizade”, o grupo que me garantiu muito amor em forma de música, dança e risadas gostosas. Ao Luís e ao Tiago: os melhores amigos que não imaginava que faria no ônibus fretado da graduação e que continuaram em minhas vidas. Vocês vão longe! Que sorte a dos Rabello! Se todas as famílias tivessem irmãos assim, o mundo seria muito melhor. Ao Lucas (Prata Feres) que me ouvia, com interesse, falar sobre o tema de meu trabalho e a quem não trato mais como “o amigo do meu namorado”, mas como meu amigo. E ao Gustavo, meu primo - quase irmão – que entendeu minhas ausências em nossas caminhadas, me aconselhou, foi por mim aconselhado e me divertiu muito. Por serem a família que pude escolher, obrigada!

À toda minha família, infinitamente. Vó Cecília e Vô Pedrinho: minha gratidão é por toda uma vida de aconchego e segurança em seu lar. De cafés da tarde em dias difíceis, causos, histórias, cuidados, entrega, amor e carinho. À Vó Dalzira, por conservar, por tanto tempo, tanta doçura e delicadeza. É linda e rara toda a dedicação que vocês deram e dão às famílias de vocês. Ao Tio Nisso, porque o cheiro das guitarras e violões que permearam a minha infância ainda me levam para aquele quarto cheio de discos e instrumentos. Se pesquiso, aqui, canções, você é o responsável (obrigada por aquele disco dos Beatles, entendi a mensagem). À Maria, que sempre esteve presente, e ao Enzo, que estou vendo crescer e se tornar um jovem maravilhoso. Ao Tio Carlos, que me ensinou a ter o conhecimento como prioridade, me mostrou o mundo quando criança sem que eu precisasse sair de casa,

e me fez entender de fé sem que eu nunca precisasse perguntar. Ao meu pai, por prover sempre mais que o necessário, sinto o amor, ainda que em poucas, e às vezes tortas, palavras. Aos meus irmãos: Ana Clara e Arthur, que me fazem querer um mundo melhor e trabalhar por isso. Vê-los crescer, aprender e entender o funcionamento do mundo me motiva e move meu trabalho. Vocês deixaram meu mundo mais leve, bonito colorido. Obrigada, meus amores. Em especial, à minha mãe: por me amar exatamente como sou e me apoiar a cada passo que dou, por acreditar e sobretudo por mostrar seu carinho a cada gesto. Sem ela nada disso seria possível. Não posso deixar de mencionar a família que acolhi e me acolheu nos últimos anos: Alê, Erika, Gil e, principalmente, Denise, obrigada por estarem comigo durante esses anos e me receberem sempre tão bem nessa família linda.

E ao Lucas. Porque estive ao meu lado como ninguém e me apoiou a cada passo. Pelos planos lindos e pelo conforto que me oferece a cada abraço. Por tornar grande parte de meus “eus”, “nós” e mudar completamente a minha vida para muito melhor. Por me mostrar o sentido de tudo e por todo o amor, afinal, “nada é mais importante do que estar perto de você”.

## EPÍGRAFE

---

### ***Ensino***

*Minha mãe achava estudo  
a coisa mais fina do mundo.*

*Não é.*

*A coisa mais fina do mundo é o sentimento.*

*Aquele dia de noite, o pai fazendo serão,*

*ela falou comigo:*

*"Coitado, até essa hora no serviço pesado".*

*Arrumou pão e café , deixou tacho no fogo com água quente.*

*Não me falou em amor.*

*Essa palavra de luxo.*

*Adélia Prado, 1976.*

## RESUMO

---

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo descrever e discutir os resultados de uma pesquisa qualitativa cujo objetivo foi analisar as representações de identidades femininas construídas nas letras de um conjunto de músicas sertanejas. O estudo buscou, além disso, verificar se essas representações se modificaram substancialmente ao longo de seis décadas (dos anos 50 aos anos 2010) e, em caso afirmativo, de que forma isso ocorreu. O *corpus* da pesquisa foi constituído por letras de canções sertanejas pertencentes a três períodos distintos, aqui denominados “música caipira/sertanejo de raiz”, “sertanejo romântico” e “sertanejo universitário”. O estudo descrito se insere na Linguística Aplicada, um campo de investigação transdisciplinar (SIGNORINI; CAVALCANTI, 1998) que, na vertente aqui adotada, contempla a possibilidade de reinvenção social e coloca as questões identitárias como um dos focos centrais de seus interesses de investigação (MOITA LOPES, 2006). Como aporte teórico foram utilizadas contribuições desenvolvidas no campo da linguagem por Dolz; Schneuwly (1996), Barbosa (2000), Cavalcanti; Maher (2005) e Costa (2003), dentre outros. Estudos desenvolvidos no campo da sociologia (BAUMAN, 2005), da antropologia (CUCHE, 2002), da educação (FLEURI, 2003), da musicologia (NEPUMECENO, 1999; ALENCAR, 2011) e dos estudos culturais (HALL, 1997, WOODWARD, 2000; SILVA, 2001) e feministas (LOURO, 1997) também serviram de suporte às discussões incluídas neste trabalho. Os dados foram analisados tendo como apoio o que apregoam Fiarclough (2011) e Thompson (1995). A análise dos dados revelou que, embora algumas mudanças relativas a feminilidades tenham sido observadas, principalmente no que tange à maternidade, ao casamento e à virgindade, a imagem construída da mulher nas canções analisadas ainda a colocam em posição subalterna socialmente. A expectativa é de que os resultados da pesquisa empreendida possam servir como subsídio para os professores de Língua Portuguesa que se interessam por abordar o gênero *canção* em suas aulas de uma perspectiva crítica.

**PALAVRAS-CHAVES:** identidade de gênero; feminilidade; música sertaneja; ensino de crítico línguas; representação.

## ABSTRACT

---

This dissertation aims at describing and discussing the results of a qualitative research project whose objective was to analyze representations of feminine identity constructed in the lyrics of a group of Brazilian country songs. The study also intended to verify if such representations have changed, significantly, along six decades (from the 50s to the year 2010), and, if so, what kind of changes were they. The researched corpus included country songs that belong to three distinct periods, here named “música caipira/sertanejo de raiz”, “sertanejo romântico” e “sertanejo universitário”. This investigation was done in the field of Applied Linguistics, which is transdisciplinary in nature (SIGNORINI & CAVALCANTI, 1998) and, in the perspective it is affiliated to, consider the possibility of social reinvention and places identity matters as one of its main focus of research interest (MOITA LOPES, 2006). Theoretical support included contributions in the field of language studies developed by Dolz; Schneuwly (1996), Barbosa (2000) Cavalcanti; Maher (2005) e Costa (2003), among others. Papers written in the field of sociology (BAUMAN, 2005), anthropology (CUCHE, 2002), education (FLEURI, 2003), musicology (NEPUMECENO, 1999; ALENCAR, 2011) cultural studies (HALL, 1997, WOODWARD, 2000; SILVA, 2001) e gender studies (LOURO, 1997) were also used as theoretical bases for the discussions included in this dissertation. Data was analyzed following arguments set forth by Fairclough (2011) and Thompson (1995). Five categories were selected to orient data analyzes: the idealization of women, matrimony, maternity, the objectification of women’s bodies and violence against women. Results have shown that, although some changes in relation to women’s identities were noticed, particularly in relation to maternity, marriage and virginity, women are still positioned in the lyrics of the songs that were analyzed in subaltern social places. It is expected that the results of the investigation here described can subsidize the pedagogical work of Portuguese language teachers who are interested in using songs in their classes to promote critical language teaching and learning.

**KEY-WORDS:** gender identities; women’s identities; Brazilian country songs; critical language teaching; representation.

# SUMÁRIO

---

## CAPÍTULO 1 – OS CONTORNOS DA PESQUISA

<b>1.1 Atuais demandas educacionais e o ensino de língua portuguesa.....</b>	<b>13</b>
1.1.1 A diversidade sociocultural e o ensino crítico de línguas.....	13
1.1.2 O trabalho com gêneros do discurso na escola.....	15
<b>1.2 O gênero <i>canção</i> e suas particularidades.....</b>	<b>18</b>
<b>1.3 A música sertaneja: um breve histórico.....</b>	<b>21</b>
1.3.1 Seus primórdios: a musica caipira.....	21
1.3.2 O sertanejo de raiz.....	24
1.3.3 O sertanejo romântico.....	26
1.3.4 O sertanejo universitário.....	29
1.3.5 O sertanejo dividido.....	31
<b>1.4 objetivos e justificativa do estudo.....</b>	<b>31</b>
<b>1.5 Organização da dissertação.....</b>	<b>33</b>

## CAPÍTULO 2 – ALGUNS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

<b>2.1 Representação e linguagem.....</b>	<b>34</b>
<b>2.2 Identidades culturais como representação.....</b>	<b>36</b>
2.2.1 Conceituando “cultura” .....	36
2.2.2 Conceituando “identidade” .....	39
2.2.2.1 Identidade e poder.....	43
2.2.2.2 Posições de sujeito e identidades múltiplas .....	44
<b>2.3 Identidades de gênero .....</b>	<b>47</b>
2.3.1 Identidades de Gênero e a Sala de aula .....	51
<b>2.4 Representações sobre a identidade cultural do <i>caipira</i>.....</b>	<b>52</b>
<b>2.5 Linguagem como Prática Social .....</b>	<b>55</b>

## CAPÍTULO 3 – CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

<b>3.1 A pesquisa qualitativa e a Linguística Aplicada .....</b>	<b>58</b>
--	-----------

<b>3.2 As etapas da pesquisa</b> .....	62
<b>3.3 A constituição do corpus</b> .....	63
3.3.1 As categorias de análise .....	65
<b>CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DOS DADOS</b>	
<b>4.1 A mulher: um ideal de perfeição</b> .....	67
<b>4.2 A mulher e o seu destino: o matrimônio</b> .....	79
<b>4.3 A mulher e a sua vocação: a maternidade</b> .....	86
<b>4.4 A mulher e seu corpo: a objetificação</b> .....	95
<b>4.5 A mulher: objeto de violência</b> .....	113
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	124
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	127

## CAPÍTULO 1 – OS CONTORNOS DA PESQUISA

---

Início este primeiro capítulo tecendo algumas considerações sobre a importância de se pautar o ensino de língua portuguesa tendo em mente a diversidade sociocultural do país e o trabalho com gêneros discursivos, de um modo geral, e com o gênero “canção”, em particular. Em seguida, discorro mais amplamente sobre o tema aqui focalizado: a música sertaneja. Por último, explico mais pormenorizadamente os objetivos e a justificativa da pesquisa aqui descrita e descrevo o modo como esta dissertação foi organizada.

### 1.1 Atuais demandas educacionais e o ensino de língua portuguesa

Nesta seção, pretendo, apoiada em documentos oficiais relativos à educação no país e em bibliografia especializada, discorrer sobre duas questões apontadas como fundamentais para a condução de processos de ensino e aprendizagem de qualidade nas escolas brasileiras: a questão da pluralidade sociocultural do país e do trabalho com gêneros do discurso em sala de aula.

#### 1.1.1 A diversidade sociocultural e o ensino crítico de línguas

A preocupação com a construção de uma sociedade brasileira mais justa e igualitária está presente em muitos dos atuais documentos e diretrizes curriculares nacionais. Enfatiza-se nesses textos a importância de que a atuação dos professores de língua portuguesa caminhe no sentido de promover, junto a seus alunos, uma maior consciência da diversidade sociocultural no país. Os *Referenciais para Formação de Professores* do MEC, por exemplo, postulam serem muitos os aspectos

que precisam ser considerados para que o professor possa se relacionar com seus alunos de maneira não discriminatória e ajudar seu desenvolvimento, para que eles se lancem não só ao desafio de aprender os conteúdos escolares, mas também ao desafio de viver, participar de sua comunidade e da sociedade mais ampla. Isso demanda (...) uma reflexão sobre suas próprias representações e crenças, implicando muitas vezes uma revisão de valores pessoais. (BRASIL, 1999, p. 89).

Ainda que o tema pluralidade cultural já esteja presente em várias das leis

e dos parâmetros curriculares no país, é preciso atentar para o alerta feito por Fochzato (2010), no que se refere à Educação para o Multiculturalismo:

(...) qualquer olhar para o que de fato ocorre dentro da escola, na prática pedagógica do dia a dia, revela que ainda é preciso implementar muitas mudanças. Se a construção da escola, alicerçada em ideais monoculturais vem, há tanto tempo, despertando inquietações, questões, desconstruções teóricas, por que nos parece que o caminho continua o mesmo? Por que o modelo de escola proposto na modernidade parece estar ainda tão calcificado? Que lugares rígidos e fixos são esses onde ainda se insiste em situar a escola, o professor e o aluno? Por que, para muitos educadores, há sempre a esperança de normalizar o diferente que está na sala de aula? (FOCHZATO, 2010, p. 4).

Também para Fleuri (2003), é notória a dificuldade existente na escola de acolher e entender diferentes vivências culturais: a diferença, quando abordada é trabalhada de forma simplista, estereotipada:

Quando as diferenças culturais são consideradas numa perspectiva estereotipada, focaliza-se apenas as manifestações externas e particulares dos fenômenos culturais. Deixa-se de valorizar devidamente os sujeitos sociais que produzem tais manifestações culturais, ou não se consegue compreender a densidade, a dinamicidade e a complexidade dos significados que eles tecem (FLEURI, 2003, p. 24).

Apoiado em dados da pesquisa de Silva (2001), Fleuri argumenta que é preciso modificar a visão que os alunos comumente têm da escola: território de vivências discriminatórias e de enfrentamentos invisíveis. Para tanto, esse autor advoga a favor de uma educação voltada para a *interculturalidade*, isto é, para a construção de uma disponibilidade para a leitura positiva da pluralidade social e cultural, tendo como base do trabalho o respeito a diferenças, sejam elas étnicas, culturais, de gênero ou de gerações, presentes na sociedade.

Também Maher (2007) chama a atenção para a necessidade de uma *educação intercultural*, isto é, de uma educação que, em última instância, vise a preparar os alunos para o diálogo, o encontro – quase sempre tenso e difícil – com a alteridade, com o outro, com o diferente. Focalizando especificamente a educação linguística do aluno brasileiro, a autora insiste que é função dos professores de línguas promover discussões e análises em sala de aula acerca do modo como, pela

linguagem, certas “identidades” sociais e étnicas são construídas e legitimadas. É imperativo que o aluno compreenda que as representações sobre o outro “não são nunca verdades objetivas ou neutras, mas, sim, construções discursivas” (MAHER, 2007, p. 268) e que essas construções são possibilitadas pelo jogo desigual de poder que permeia as relações entre diferentes grupos sociais e étnicos.

Já mencionando especificamente a necessidade de se problematizar, no ambiente escolar, o modo como identidades de gênero são construídas no discurso, Louro (1997, p.64) chama nossa atenção para o fato de que

Currículos, normas, procedimentos de ensino, teorias, materiais didáticos, processos de avaliação são, seguramente, *loci* das **diferenças de gênero**, sexualidade, etnia, classe – são constituídos por essas distinções, ao mesmo tempo, seus produtores. Todas essas dimensões precisam, pois, ser colocadas em questão. (...) Temos de estar atentas/os, sobretudo, para nossa linguagem, procurando perceber o **sexismo**, o racismo e o etnocentrismo que ela frequentemente carrega e institui (ênfases minhas).

Em síntese: concordando que práticas discursivas em sala de aula contribuem para que o alunado construa representações *mais, ou menos, positivas* das identidades sócias e étnicas que compõem o cenário nacional, bem como de suas produções culturais (CAVALCANTI; MAHER, 2005), é que me proponho a discorrer, nesta dissertação, sobre um tema que, ao meu modo de ver, merece ser trabalhado de uma perspectiva crítica por professores de língua portuguesa: o modo como as mulheres, tomadas aqui como grupo minoritarizado,<sup>1</sup> são discursivamente representadas em canções sertanejas.

### 1.1.2 O trabalho com gêneros do discurso na escola

É crescente a demanda por um ensino de língua materna que contemple, cada vez mais, a diversidade de formas de utilização da linguagem, um ensino no qual a diversidade de gêneros do discurso e a questão da variação linguística sejam objetos de ensino e de aprendizagem. Essa perspectiva de ensino é apontada na

---

<sup>1</sup> Assim como Cavalcanti (1999), utilizo aqui o termo “minoritarizado” para me referir a grupos sociais que, destituídos de poder, são vistos como “minorias”, muito embora em termos numéricos não possam ser qualificados como tais.

legislação brasileira como um pressuposto para uma educação linguística de qualidade. Nos PCNs – Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 1998) –, afirma-se que o aluno deve se tornar competente na utilização de diferentes linguagens (linguagem verbal, gráfica, musical, matemática, plástica e corporal), para que possa usufruir das mais diversas produções culturais, bem como por ela se expressarem.

Os PCNs apregoam que o ensino de línguas descontextualizado, centrado, por exemplo, em palavras ou frases “soltas”, não contribui para promover condições para que os alunos possam adquirir as competências anteriormente mencionadas. Para que isso possa ocorrer, deve-se tomar como unidade de sentido o *texto* e considerar as particularidades dos diferentes gêneros que circulam na sociedade, levando-se em conta sua relevância social (BRASIL, 1998, p. 23)<sup>2</sup>. Também o Guia de Livros Didáticos do PNLD – Programa Nacional do Livro Didático – recomenda que

os gêneros discursivos e os tipos de textos selecionados para o livro didático devem ser os mais diversos e variados possíveis, manifestando também diferentes registros, estilos e variedades (sociais e regionais) do português (BRASIL, 2003, p. 38).

Bakhtin, em seu *Estética da criação verbal* (1979), logo no início do capítulo *Os gêneros do discurso*, traz a definição do que chamamos na atualidade de gêneros do discurso. Segundo o teórico, as atividades humanas organizam-se em diferentes esferas que, para poderem ser realizadas, precisam se relacionar com modos de utilização da língua. Essa utilização efetua-se em forma de enunciados, que emanam dos integrantes das diferentes esferas da atividade humana. Os enunciados possuem as características, finalidades e condições específicas de cada esfera e, portanto, precisam ser considerados em termos de seu *conteúdo temático*, de seu *estilo verbal* e de sua *construção composicional*:

Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolivelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera da comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é,

---

<sup>2</sup> É imperioso sublinhar, no entanto, como bem destacou Lilian Abram dos Santos em comunicação pessoal, que o trabalho com textos, por si só, acrítico, não garante um ensino de língua portuguesa socialmente relevante.

claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso o que denominamos **gêneros do discurso** (BAKHTIN, 1997, p. 280) (ênfase minha).

Os gêneros do discurso são, de acordo com Bakhtin, infinitos, inesgotáveis, heterogêneos e renováveis, isto é, passíveis de mudança e ampliação. Bakhtin classifica os gêneros do discurso entre *gêneros do discurso primários* e *gêneros do discurso secundários* – os primários, provindos das comunicações verbais espontâneas e cotidianas; os secundários, em circunstâncias de comunicações culturais mais complexas. Os gêneros do discurso secundários seriam os mais relevantes para o ensino de línguas nas escolas.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 1998) privilegiam o estudo dos usos públicos da linguagem, tanto no que se refere a textos orais, quanto escritos, por considerá-lo indispensável para a plena participação em uma sociedade letrada como a nossa. Segundo os PCNs, esses textos são aqueles que “podem favorecer a reflexão crítica, o exercício de formas de pensamento mais elaboradas e abstratas, bem como a fruição estética dos usos artísticos da linguagem” (BRASIL, 1998, p. 24).

Barbosa (2000) elenca vários motivos pelos quais o trabalho com gêneros do discurso nas aulas de língua materna seria a melhor opção. Para ela, as tipologias importadas de teorias da linguística que se baseiam em aspectos que sejam estruturais ou funcionais deixam de levar em conta aspectos enunciativos e discursivos, essenciais para a compreensão e produção dos textos. O trabalho com gêneros, por outro lado, incluiria esses aspectos sendo capaz, portanto, de lidar, de maneira mais satisfatória, com um processo de ensino-aprendizagem da linguagem mais relevante, pois abarcaria a demanda social, o contexto sócio-histórico-cultural de produção do discurso e de sua circulação. A autora destaca o fato de que esse tipo de procedimento pedagógico permite ao professor melhor focalizar a linguagem oral em sala de aula:

(...) em vez de aulas que tematizem o falar ou a oralidade de forma geral, pode-se e deve-se tomar os gêneros orais públicos como objetos de ensino, o que permitiria um maior desenvolvimento das capacidades comunicativas dos alunos (BARBOSA, 2000, p. 155).

Uma questão importante relativa ao trabalho com gêneros do discurso em sala de aula diz respeito à seleção de textos a serem considerados de modo a tornar a progressão curricular coerente e eficiente. Nesse sentido, Dolz e Schneuwly (1996) propuseram, baseados no desenvolvimento necessário de capacidades do alunado, cinco agrupamentos: gêneros da ordem do *narrar, relatar, argumentar, expor* e do *instruir / prescrever*. Os gêneros, assim distribuídos, devem, segundo os autores, ser trabalhados em todas as séries, de forma que haja sucessivas aproximações dos mesmos, numa progressão espiralada, o que possibilitaria aumentar, aos poucos, o nível de aprofundamento no estudo do gênero.

A abordagem da progressão em espiral de sucessivas aproximações é adotada pelos PCNs de Língua Portuguesa para o trabalho com gêneros do discurso. No entanto, diferentemente do que propõem Dolz e Schneuwly (1996), os agrupamentos de gêneros sugeridos nesse documento não estão baseados no desenvolvimento de diferentes capacidades, mas agrupados e organizados em função de sua circulação social: gêneros literários, de imprensa, publicitários, de divulgação científica, etc. O gênero “canção” aparece aí como um gênero de linguagem oral privilegiado para a prática de escuta e leitura de textos e é sobre ele que me debruço a seguir.

## 1.2 O gênero *canção* e suas particularidades

Considerando que parto aqui de uma perspectiva de trabalho com gêneros do discurso na escola e proponho o estudo, em sala de aula, da *canção* como gênero textual, por permitir o desencadeamento de discussões de ordem cultural e identitária, faz-se necessário me deter um pouco mais atentamente na caracterização desse gênero. A primeira constatação a ser feita é que ele é um gênero híbrido, já que, segundo Costa (2003), une um elemento verbal – a letra da canção – a elementos não-verbais: sua melodia e seu ritmo. As canções, segundo esse mesmo autor, são consideradas “peças pequenas” e para que sejam executadas é necessária a conjugação de uma melodia e de uma letra. (COSTA, 2003). Costa (2002) propõe a divisão da materialidade formal da canção em cinco momentos: a *produção, a veiculação, a recepção, o registro e a reprodução*. Entender essas subdivisões, esses

momentos do gênero, ajuda-nos a entender o próprio gênero e o seu funcionamento social e linguístico.

Quanto à *produção*, o autor mencionado explica que a canção pode ser produzida, tanto apenas oralmente, quanto por escrito, seja ela prévio ou simultâneo à produção oral. Esse momento da produção da canção pode demandar recursos tecnológicos, como instrumentos, computadores ou amplificadores sonoros. Sobre a *veiculação*, Costa (2002) afirma que essa etapa é realizada por meio da execução (com instrumentos musicais e microfone) e reprodução de gravações com recursos como fitas, CDs, arquivos eletrônicos, rádios, aparelhos de som, etc. O momento da *recepção* da canção ocorre no momento da audição e, quando é opção do receptor, pode ser acompanhada por meio de leitura da letra ou partitura. O *registro* é feito através dos discos e de seus encartes, ou partituras e catálogos. Atualmente, encontram-se na internet vários *sites* com o conteúdo voltado para as letras de música e vídeos com seus clipes. É necessário lembrar que um encarte com as letras das músicas não registra completamente uma canção, já que descarta seus elementos musicais, fazendo apenas o registro de sua letra. Por fim, a *reprodução* se dá por meio do canto ou declamação.

Sobre a materialidade linguística da canção, o constatado por Costa (2003), e corroborado por outros autores (ROSA E MANZONI, 2010; GADA 2005), é que, nesse gênero, predomina a linguagem coloquial, caracterizada pelo uso de expressões utilizadas no cotidiano e a presença de diversas variedades linguísticas. A coerência textual pode não ser prioridade, visto que os sentidos podem ser complementados pelo ritmo e melodia. São permitidas as repetições e quebras de frase tendo como único objetivo as exigências do curso ritmo e melódico. A canção, é importante ressaltar, também

joga com os movimentos de prolongamento das vogais, oscilações da tessitura da melodia, repetição de sequências melódicas (temas), segmentação consonantal, etc., como forma de representar as disposições internas do compositor (TATIT, 1996, p. 22 *apud* COSTA 2003, p. 26).

Costa (2003, 0. 27) frisa ainda que está presente, nas canções, a construção de uma cena enunciativa em que ocorre a interação “entre um eu e um tu”. Esse gênero também se caracteriza, por vezes, por uma relação entre a música

e a poesia. Ele pode exigir habilidade para o canto (não necessariamente artístico), além de permitir a interação com outras formas de linguagem (dança, fotografia, teatro, etc.).

É importante salientar também que alguns autores classificam as canções em três grandes grupos de gêneros musicais: *erudito*, *folclórico* e *popular*. A canção ou música erudita é popularmente mais conhecida como “música clássica”, em que melodias e harmonias são representadas como mais sofisticadas. A voz se coloca aí mais como instrumento do que uma “letra que é cantada”. Observa-se, no erudito, uma maior importância dada ao registro das notas musicais e à fidelidade a esse registro observada pelos músicos. O gênero canção folclórica é entendido, por outro lado, como o gênero musical que carrega, traz em si, a tradição cultural de um povo, como, por exemplo, canções de ninar e cantigas de roda, que são consideradas domínio público. As canções populares, por sua vez, são “as músicas do dia-a-dia”. Elas são produzidas em diferentes estilos, são conhecidas das pessoas e não possuiriam o “rigor” frequentemente atribuído à música erudita.

Sobre a contribuição do trabalho pedagógico com esse gênero textual, temos em Gada (2004, p. 61) que:

A música popular brasileira é composta de um material riquíssimo que pode contribuir para o ensino de língua materna, pois envolve um número grande de estilos, gêneros, ritmos e compositores, oriundos das mais diversas regiões do Brasil, trazendo as mais variadas peculiaridades linguísticas. Todos com uma rica bagagem de contrastes das linguagens musical e textual.

No tocante à didatização de unidades de trabalho com o gênero *canção popular* em sala de aula, Martins (2004, p. 1) observa que, para que esse gênero “conserva sua identidade, é necessário que sejam examinadas letra e melodia, a fim de que a letra não seja confundida com outro gênero textual: a poesia”. A esse respeito é preciso registrar aqui um importante esclarecimento: a multimodalidade da canção, seu caráter intersemiótico não foi desconsiderado na pesquisa aqui descrita. No entanto, o foco da análise recaiu, sobretudo, no exame crítico do discurso produzido verbalmente, e não nos aspectos rítmicos e melódicos das canções sertanejas analisadas. Isso porque não é minha pretensão, nesta dissertação, propor modos de didatização para o trabalho pedagógico com canções em sala de aula, e

sim fornecer subsídios para a promoção de reflexões críticas acerca do modo como as letras das canções em questão representam, “produzem”, “constroem” identidades de gênero.

### **1.3 A música sertaneja: um breve histórico**

Baseando-me nessa perspectiva de trabalho com gêneros do discurso em aulas de língua materna, argumento, como já dito, na linha do que apregoam vários especialistas (GADA, 2004; CHAVES, 2006; ALENCAR, 2011), isso é, a favor da utilização do gênero textual *canção sertaneja* em sala de aula. É importante que isso seja feito, ressaltado, não apenas como insumo linguístico para o estudo de estruturas gramaticais como costuma acontecer, mas, principalmente, como elemento que permite a formação de leitores críticos, capazes de se reconhecerem enquanto sujeitos e questionarem as posições de sujeito que lhes são atribuídas e que eles atribuem aos outros muitas vezes por meio desse tipo de canção. Nesse sentido, o intuito da pesquisa aqui descrita foi fornecer elementos que pudessem auxiliar professores de língua portuguesa a pensarem modos de trabalhar canções sertanejas em suas salas de aula visando discutir questões sobre identidades culturais e de gênero. É dessa forma que, espero, a pesquisa em pauta se justifique.

O gênero musical aqui focalizado é denominado, de forma geral, “sertanejo”. No entanto, é sabido que, a depender da época em que cada canção foi produzida, bem como de suas características, esse gênero é também referido por outros termos, como por exemplo, *música caipira*, *sertanejo de raiz*, *sertanejo romântico* e *sertanejo universitário*. Embora os limites, as fronteiras entre essas formas de denominação nem sempre sejam muito bem definidos, busco, no que segue, discorrer sobre cada uma delas.

#### **1.3.1 Os primórdios: a viola e a música caipira**

Nepomuceno, em *Música Caipira - da roça ao rodeio* (1999), fornece um detalhado histórico dos primórdios da música sertaneja que serve de fonte para esta dissertação. A autora informa que tudo começou com a chegada da viola caipira de Portugal para divertir os patrícios que nem sempre vinham para o Brasil por vontade

própria e que não demorou para que os jesuítas constatassem que o instrumento, devido aos seus encantos, era uma arma infalível para conquistar os índios. Assim, a catequese teria moldado os primeiros acordes da viola no Brasil.

Ainda segundo essa pesquisadora, no final do século XVI, o mestiço de branco com índia já era chamado de *caá-boc*, que significava “precedente do mato”. E teria sido o caboclo o responsável pela nacionalização da viola, “(...) construindo aqui cópias fieis dos instrumentos vindos de Portugal e dando início a uma tradição que ajudaria a nova nação a mostrar seu talento musical” (ANTUNES, 2012, p. 13). Essa nova tradição, que passou a ser conhecida como música caipira, surgiu “no médio-Tietê e no centro-sul do estado paulista” (NEPOMUCENO, 1999, p. 28).

Com base no que afirmam vários estudiosos, Nepomuceno (op. cit.) explica que o termo “caipira” teria como origem as palavras *caa* (mato) e *pir* (que corta) e que desde o final do século XIX foram rotulados de “caipiras” os habitantes do Centro-Oeste, Sudeste e Sul do país, em função de suas semelhanças físicas e culturais. Embora a origem do termo seja incerta, ele, segundo Lilian Abram dos Santos (comunicação pessoal), provém, possivelmente, da palavra tupinambá “kaapora” (do mato).

O gosto do caipira pelo canto e por sapatear e bater palmas, influências de sua ascendência indígena, europeia e africana deu origem às *modas da roça* que foram levadas a vários cantos do Brasil primeiro pelos bandeirantes e depois por tropeiros e boiadeiros que, em suas viagens, negociavam e cuidavam dos bichos durante o dia e, à noite, recorriam à música e às rodas de viola para diversão. Eles levavam, assim, ideias e canções de um lado a outro do Brasil (NEPOMUCENO, 1999; ANTUNES, 2012). Note-se que, além deles, também os agricultores do interior do país encontravam na música caipira identificação cultural.

Segundo Nepomuceno (op. cit.), são várias as vertentes da música caipira no seu primeiro ciclo: o *cururu*, com seus longos versos improvisados; o *catira*, moda acompanhada por palmas e sapateado; as *danças de São Gonçalo*, que, dentre outras características, retratavam as mulheres que, pela atuação casamenteira do santo, procuravam por maridos; as *modas de viola* (versos que tratavam de tudo quanto rodeava a vida no campo) e, a partir dos anos 40, a *toada* histórica, que tinha uma primeira parte falada que funcionava como sinopse do que viria posteriormente.

É importante ressaltar que, na década de 20, a música caipira começou a invadir as rádios, depois que muitas famílias do campo começaram a migrar para centros urbanos em busca de melhores condições de vida. É nessa época que começaram a ser lançados os primeiros discos de música caipira com seu humor característico:

No clima modernista e ufanista dos anos 20, a produção literária, musical e cênica inspirada no Brasil Rural vingava sem resistência em São Paulo. Afinal, aproximadamente 80% de sua população ainda morava na roça (NEPOMUCENO, 1999, p. 102) .

E é nesse cenário que surge a figura de Cornélio Pires. Para Antunes (2012), não é possível falar em história da música caipira sem mencionar esse escritor, poeta, contador de *causos* e ativista cultural natural de Tietê, Estado de São Paulo. Cornélio Pires foi um defensor da cultura caipira e um dos primeiros estudiosos a fazer relatos sobre a música feita pelo homem do campo. Nesses seus relatos, Cornélio tentava desconstruir a figura negativa do caipira como sujeito “ingênuo” e “atrasado” que apareciam nos artigos *Urupês* e *Velha Praga* publicados por Monteiro Lobato em 1914 no Jornal *O Estado de São Paulo*.<sup>3</sup>

No ano de 1929, Cornélio Pires propôs a gravação de uma série de discos com músicas e *causos* caipiras. Diante da recusa, à época, de diferentes gravadoras em apoiar essa sua proposta, Cornélio financia, com recursos do próprio bolso, a gravação de cinco discos, comprometendo-se a vendê-los. Essa sua empreitada foi um sucesso e, assim, Cornélio Pires, além de inaugurar um novo segmento musical no mercado de vinil, tornou-se o primeiro produtor independente do país.

É necessário esclarecer que, segundo Nepomuceno, a partir dos anos 30, muitos começaram a argumentar que o caipira já não era mais o mesmo e a verdade que é ele não era, de fato, o mesmo: o sertão e a cidade já haviam começado a se encontrar. O migrante que vinha para a urbes, entretanto, não se percebia, ou era percebido, como homem citadino – ele continuava sendo um sertanejo, só que agora com uma identidade hibridizada, que passou a ser divulgada em suas músicas:

Os que chegavam do interior, de qualquer canto do país, traziam como dote força para enfrentar o trabalho e sobreviver ao desterro,

---

<sup>3</sup> Para uma compreensão mais aprofundada das contribuições de algumas das produções de Cornélio Pires sobre essa questão ver também Castanho (2009).

**amalgamando os ingredientes de sua cultura ao das metrópoles**  
(NEPOMUCENO, 1999, p 106) (grifos meus).

Determinada a fronteira entre o *caipira do interior* e o *sertanejo da cidade*, começou-se a fazer, em algumas esferas, uma distinção entre suas produções culturais.

### 1.3.2 O sertanejo de raiz

As primeiras duplas sertanejas originaram-se em municípios do interior paulista. A partir dos anos 30, elas passam a protagonizar quadros sertanejos nas rádios, que deixavam de se dedicar exclusivamente à erudição, preocupadas em também atender à demanda por diversão da população: o público que migrara do interior para municípios de médio e grande porte possuía agora um horário destinado a ele nas rádios.<sup>4</sup>

Antunes (2012) afirma, porém, que a consolidação do termo “música sertaneja” ocorre apenas na década seguinte:

Foi somente nos anos 40 que o termo “música sertaneja” passou a ser usado com mais frequência, rivalizando assim com a “música caipira”, pois o gênero já representava 40% do mercado fonográfico. A criação dessa expressão “música sertaneja” é atribuída ao cantor e compositor Diogo Mulera (1918-1967), conhecido como Palmeira, que era também diretor da gravadora Chantecler. Ele dizia que as duplas que gravavam tangos, rancheira e boleros não cantavam mais música caipira e sim sertaneja (p. 39).<sup>5</sup>

Importa esclarecer que é nessa década, que a música popular passa a operar como importante expressão de identidade nacional, com o samba dividindo espaço com a música caipira/sertaneja de raiz (ALENCAR, 2012). Surge a dupla Tônico e Tinoco, que, com o estrondoso sucesso que faziam nos programas de rádio,

---

<sup>4</sup> Nepomuceno (1999) faz questão de lembrar que ainda que o caipira ganhasse visibilidade na mídia de então os poderosos continuavam, no entanto, a não se preocuparem com a situação em que viviam os homens do campo.

<sup>5</sup> É preciso mencionar aqui que a afirmação de Antunes (2012) acima, se contrapõe ao que afirma Nepomuceno (1999). Segundo esse autor, o termo “música sertaneja” já era adotado desde o começo do século XX para definir alguns gêneros musicais não urbanos que teriam começado “a ser impregnadas de signos das mais diversas procedências” que as afastavam “de suas raízes cada vez mais” (p. 112).

contribuíram para que a música sertaneja, que começou a funcionar como um elo entre os valores rurais e urbanos, se consolidasse também em Goiás, Minas Gerais, Mato Grosso e Paraná (ANTUNES, 2012). É também nos anos 40 que a sanfona, instrumento trazido pelos imigrantes italianos, foi incorporada à música dos sertanejos. Essa incorporação, no entanto, não ficou isenta de críticas no que se refere às modificações do gênero em questão, devido à inclusão de elementos proporcionados pelo contato com a cultura urbana.<sup>6</sup>

Embora a música caipira com influência urbana viesse ganhando cada vez mais espaço, é nos anos 50 que ela atinge o seu “primeiro apogeu”. Seus músicos passam a ser considerados grandes astros populares e o termo “sertanejo”, passa, nesse momento histórico, a ser privilegiado para denominar o gênero,<sup>7</sup> numa tentativa de se livrarem da pecha que sempre acompanhou o termo “caipira” (“tosco”, “atrasado”, “ingênuo”).<sup>8</sup> É nesse momento que Bob Nelson traz para a música sertaneja uma influência da música norte-americana, criando uma ponte entre o sertanejo e a música *country* produzida nos Estados Unidos da América. O ambiente era próspero e duplas como Tônico e Tinoco, Vieira e Vieirinha, Zilo e Zalo e Cascatinha e Inhana eram frequentemente convidados para participar de programas de auditório no rádio e na televisão, meio de comunicação cada vez mais popular.

É relevante, aqui, assinalar a distinção feita entre os termos “música caipira” e “música sertaneja” no que tange aos temas que costumam abordar. Para Chaves (2006), a música caipira produzida no contexto propriamente rural, tende a ser fortemente marcada pela religiosidade e por questões que dizem respeito ao cotidiano nesse contexto. A música sertaneja produzida em meios urbanos, por outro lado, atesta uma saudade do interior de quem já não vive mais nele.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Como procurarei demonstrar mais adiante neste trabalho, esse tipo de crítica é uma tônica que acompanhará também outras modificações desse gênero musical.

<sup>7</sup> Nepomuceno (1999) esclarece que é nessa época que, no norte e nordeste do país, o que anteriormente era denominado “música caipira” ou “música sertaneja” passa a ser referida como “música nordestina”. Ressalte-se que, segundo a autora, é só na década de 90 que os termos “música caipira” e “música rural” são retomados por violeiros.

<sup>8</sup> Discorrerei mais amplamente sobre as representações da identidade do caipira brasileiro no Capítulo 2 deste trabalho.

<sup>9</sup> É preciso destacar, no entanto, que a distinção entre música caipira e música sertaneja nem sempre é observada entre estudiosos do assunto. Alencar (s/d, p. 2), por exemplo, utiliza, em sua pesquisa, o termo “sertanejo” para abarcar os dois tipos de canção.

Nos anos 60, embora ainda contando com grande público, a música sertaneja urbana, com sua raiz no campo, perde afluência nos meios de comunicação de massa: o país se urbanizava rapidamente e “ser moderno” era a nova palavra de ordem. A presença desse tipo de gênero musical passou a ser encontrada apenas nos horários alternativos dos programas de rádio e ela mal aparecia nos programas de televisão. As gravadoras se tornaram menos propensas a acomodar duplas sertanejas no rol de seus artistas: passar “pelo funil dos selos sertanejos tinha ficado bem mais complicado” (NEPOMUCENO, 1999, p. 167). O difícil era enfrentar o preconceito do público que agora lotava teatros e barzinhos: a viola passou a ser um instrumento exótico e obsoleto tanto “quanto um moedor de café, daqueles de ferro, das velhas fazendas” (NEPOMUCENO, op. cit., p. 174).

Pode-se dizer que na década de 70, no entanto, a música sertaneja testemunha o seu, por assim dizer, renascimento: ela volta a ocupar lugar de destaque. “Romaria”, de Renato Teixeira foi sucesso na voz de Elis Regina, estrela da MPB – nos festivais, intelectuais cantavam, em coro, “sou caipira de Pirapora, Nossa Senhora Aparecida” – e Sérgio Reis “estourou” no *hit parade* com “Menino da Porteira”. Empréstava-se, novamente, legitimidade ao universo sertanejo e a sua produção cultural. O fato é que, nesses tempos, as cidades “inchavam, o barulho aumentava e as músicas, cada vez mais se amplificava para chegar a tantos ouvidos” (NEPOMUCENO, 1999, p. 191).

### **1.3.3 O sertanejo romântico**

Nos anos 1970, adeptos do gênero começaram a, mais notadamente, incorporar, em suas músicas, toda sorte de influências: o mundo sertanejo se dividia entre os que preferiam seguir uma linha tradicional e os que se modernizavam cada vez mais. Léo Canhoto e Robertinho, por exemplo, introduziram instrumentos do *rock* – guitarra, baixo e bateria – em suas músicas e estabeleceram uma associação definitiva com o “caubói americano” (ALENCAR, 2011). Em 1975, Milionário e José Rico, também com fortes influências estrangeiras em sua música, alcançaram “a maior marca de vendas até então – 200 mil LPs – o que equivaleria hoje a 2 milhões de cópias” (NEPOMUCENO, 1999, p. 183).

Foi na década de 70 que Chitãozinho e Xororó lançaram seu primeiro disco: *Galopeira*. No segundo, a dupla também incluiu instrumentos do *rock*, mas “estourariam” somente no começo dos anos 80, época em que a música *Estrada da Vida*, de Milionário e José Rico virara filme e levou a dupla a uma turnê na China.

Mas foi na década de 80 que os artistas da música sertaneja, que haviam angariado respeito e prêmios, passaram a fazer uso mais intenso de instrumentos eletrificados e de percussão. Nepomuceno coloca a questão nos seguintes termos:

Em 1982, Chitãozinho e Xororó criaram um abismo intransponível entre dois mundos – o da música tradicional e o da sertaneja moderna, que agora ganhava sua forma mais acabada (NEPOMUCENO, 1999, p. 198).

Toda essa modernização, claro, não agradou aos defensores da música sertaneja de raiz, mas não apenas devido à introdução de novos e diferentes instrumentos: na fase de transição para a música sertaneja dos anos 80, a temática das letras das canções era mais urbana, individualista, compostas de narrativas sobre o cotidiano dos migrantes nas grandes cidades. Músicas com letras românticas passaram a predominar – a vida no campo passava a ficar, na melhor das hipóteses, em um segundo plano. É significativo atentar para o fato de que, além disso, houve, nos anos 90, uma transformação expressiva na estrutura dos *shows* de música sertaneja, com seus imensos palcos, iluminação e efeitos especiais, imensas equipes organizadoras.

Outras duplas, como Leandro e Leonardo e Zezé de Camargo e Luciano vieram na esteira do sucesso de Chitãozinho e Xororó, constituindo-se em frentes cada vez mais audaciosas e inovadoras da nova música sertaneja romântica: “Quem reclamou da descaracterização dos elementos de raiz quando Chitão e Xororó estouraram, não imaginava o que viria pela frente” (NEPOMUCENO, 1999, p. 200).

É importante contextualizar histórica, demográfica e economicamente toda essa mudança pela qual passava a música sertaneja. Nas décadas de 80 e 90, o campo voltara a ser uma força econômica no Brasil, com os grandes empreendimentos de pecuaristas e agricultores, que, podendo contar com mão de obra cada vez mais especializada, passaram a exportar máquinas modernas e a ganhar muito dinheiro com seus produtos. Por outro lado, as metrópoles brasileiras

inchavam e empobreciam, levando os filhos dos ricos a se fixarem no interior. O interiorano oriundo de classes abastadas passou, então, a procurar no *country* americano seus padrões de moda, lazer e música, buscando imprimir uma identificação entre campo e progresso. O que se cantava agora era o interior farto, próspero, com sertanejos andando de *pick ups*, prestigiando *shows* repletos de megawatts de potência: os grandes rodeios se tornaram formas de entretenimento para esse público (NEPOMUCENO, 1999). Os sertanejos deixavam de ser vistos, por muitos, como o Jeca Tatu de Lobato: agora não somente vestiam roupas de marcas caras, como também possuíam suas próprias marcas de produtos e contratavam serviços as quais não tinham anteriormente acesso.

Tudo isso explica porque os anos 90 chegam com multidões cantando junto dos astros sertanejos – que produziam altas vendas de discos e cujos negócios eram prósperos. O músico sertanejo, ainda que não fosse uma unanimidade em termos de preferência musical, passou a fazer parte da elite do *show business* brasileiro. Não é à toa, como afirma Nepomuceno (1999), que a dupla Leandro e Leonardo chegou a ser convidada para participar de um churrasco com o então presidente Fernando Collor.

E foi assim, emplacando sucessos um atrás do outro e músicas em trilhas de novelas, que os antes chamados *cantores caipiras* iam mudando a percepção da sociedade a seu respeito (ANTUNES, 2012, p. 80).

Ainda que uma parte significativa da população e dos críticos musicais, fãs da música sertaneja de raiz, franzisse o cenho para o sertanejo romântico, qualificando-o como “brega” ou “brega chique”, ainda assim, a despeito dessas qualificações, os sertanejos eram agora até personagens de novela e muitas celebridades manifestavam seu apreço por esse tipo de música. O fato de a Rede Globo de televisão ter produzido e colocado no ar o especial *Amigos* nos anos 90, é sintomático do sucesso do sertanejo romântico. O gênero havia ido novamente parar no topo das paradas – várias de suas músicas ficavam meses entre as mais tocadas –, para não mais sair.

### 1.3.4 O sertanejo universitário

As canções sertanejas fizeram, como vimos, muito sucesso em sua forma híbrida e romântica nos anos 80 e 90. Vários artistas, no entanto, continuaram ressignificando o próprio gênero musical até chegarem a uma nova fórmula de sucesso, também bastante controversa: *o sertanejo universitário*.

Essa nova “roupagem” da música sertaneja, arrebatou, de forma bastante contundente, muitos fãs desse gênero musical. Segundo Antunes (2012, p. 12), talvez “nem mesmo os astros sertanejos do passado imaginassem um futuro tão glorioso para o gênero que defendiam apaixonadamente”. Do ponto de vista de uma produção cultural de consumo em massa, esse ciclo da música sertaneja, conforme esse mesmo autor, foi o mais bem sucedido. Com visual *pop* e milhares de seguidores nas redes sociais, os artistas desse ciclo são considerados “super astros”, estrelas de campanhas publicitárias, com agendas sempre lotadas. O sucesso de suas músicas foi possibilitado, sobretudo, pela rapidez com que elas podiam ser lançadas e divulgadas na internet. Enquanto que, do primeiro para o segundo ciclo de sucesso da música sertaneja – da música sertaneja de raiz (anos 40, 50) até o sertanejo romântico (anos 80, 90) – foram necessários quarenta anos, “desse segundo ciclo para o terceiro, que ficou conhecido como ‘sertanejo universitário’, passaram-se apenas vinte anos” (ANTUNES, 2012, p. 89).

O rótulo “sertanejo universitário” pode parecer ter sido artificialmente criado pelas gravadoras, mas a verdade é que se trata de um movimento que aconteceu espontaneamente no interior do Brasil. A ascensão desse novo tipo de música sertaneja está ligada à melhoria das condições econômicas do país e a algumas políticas educativas aqui instaladas, o que permitiu o acesso de milhões de brasileiros à universidade. Muitos jovens começaram a mudar de cidade, a viver longe de suas família, levando consigo violões aos campi das universidades e aos barzinhos aos seu redores – que até então era o principal local de reuniões dos fãs da música sertaneja tradicional. Esse cenário, no entanto, não apresentava grande poder de atração aos jovens recém-chegados aos ambientes universitários: de acordo com Antunes (2012, p. 89), havia uma lacuna a ser preenchida, já que eles se sentiam “musicalmente órfãos”. E foi assim que então ocorreu que, aos poucos, “aqueles que tinham talento musical foram se encontrando dentro das próprias faculdades e

dividindo seu tempo entre os estudos e uma possível carreira musical” (ANTUNES, 2012, p. 89). Dos grandes talentos que chegaram ao estrelato dessa forma, destacam-se João Bosco e Vinícius, Maria Cecília e Rodolfo, João Neto e Frederico, Jorge e Matheus.

Para se ter uma ideia do tamanho do sucesso que faz o sertanejo universitário no Brasil atualmente, reproduzo, abaixo, um trecho, retirado de Antunes (2012, p. 90), da declaração originalmente concedida ao jornal Folha de São Paulo, de Alexandre Schiavo e de José Antonio Éboli, presidentes, respectivamente, da Sony e da Universal.

“O sertanejo é a verdadeira música popular do Brasil. É o gênero mais ouvido e comercializado hoje no país”. José Antonio Éboli, presidente da Universal também fez uma declaração que demonstra a dimensão do sucesso, ao dizer que “O sertanejo é hoje o artista que mais faz show no Brasil. Quando uma dupla estoura, chega a fazer quase uma apresentação por dia”.

Um exemplo de sucesso é a dupla João Bosco e Vinícius, fazendo música paralelamente à vida universitária, venderam 40 mil cópias com o primeiro disco. Gustavo Lima apresentou-se para 90 mil pessoas, chegando a fazer shows no exterior, assim como Michel Teló, que estourou com a música “Ai Se Eu te pego”, bastante executada em muitos países. Luan Santana, aos 19 anos já havia se tornado um astro sertanejo, tendo chegado a fazer 300 apresentações em um único ano. Ele foi o cantor que mais vendeu discos em 2010, chegando à marca de 300 mil cópias (ANTUNES, 2012).

Para nos inteirarmos da temática recorrente das letras das canções do sertanejo universitário, vale recorrer novamente a Antunes (2012, p. 90):

A temática dos universitários difere bastante do sertanejo romântico. Suas músicas são um reflexo direto do seu tempo e por isso falam de amores rápidos, relacionamentos sem compromisso, festas e baladas, além de uma grande dose de independência individual. Outra marca do estilo universitário é o andamento rápido, agitado e mais dançante de suas músicas.

### 1.3.5 O sertanejo dividido

A discussão é inevitável: para alguns, a dita “nova música sertaneja”, em suas vertentes “romântica” e “universitária”, não é uma expressão autêntica desse gênero cancionero. As misturas com ritmos como o axé, o pagode e o *country* garantem sucesso, porém fazem com que uma grande parte dos envolvidos no meio musical e do público não se identifiquem com essas vertentes, a não ser pela temática de algumas canções que algumas vezes são mantidas em sua forma tradicional por conta dos grandes rodeios, espetáculos grandiosos que movimentam dezenas de milhões de reais.<sup>10</sup> Antunes (2012, p. 12), ele mesmo um entusiasta dessas novas vertentes, afirma que para “os puristas, os novos artistas do gênero não passam de oportunistas e essa não é a verdadeira música sertaneja; outros ironizam e os chamam pejorativamente de *breganejo* ou *sertanojo*”. Outros, no entanto, veem com bons olhos essas mudanças e as interpretam como até necessárias para que o gênero musical tenha um apelo para as novas gerações. Alencar (2011), em defesa dessas mudanças, argumenta que não se trata de encará-las como ameaças à pureza e à autenticidade do gênero. Para esse autor, as diferenças entre o mundo sertanejo e outros persistem, só que agora elas são reafirmadas de modo diferente, com novas representações sobre o que significa ser caipira ou sertanejo.

## 1.4 Objetivos e justificativa do estudo

Independentemente de nossas preferencias musicais, o que é preciso ressaltar é que a música sertaneja, em suas diferentes manifestações – música caipira/sertanejo de raiz, sertaneja romântica e sertaneja universitária – tem muitos adeptos no país, como tentei evidenciar no item anterior. E, em assim sendo, o poder das representações identitárias veiculadas por suas letras não pode ignorado. Considerando que “a eficácia produtiva dos enunciados performativos ligados à identidade depende de sua incessante repetição” (SILVA, 2000, p. 94), o que poderia melhor contribuir para o nosso entendimento acerca da produção de posições de

---

<sup>10</sup> O primeiro rodeio brasileiro, realizado em Barretos, município localizado no interior do estado de São Paulo em 1956, foi palco da primeira Festa do Peão de Boiadeiros que é hoje a maior referência cultural sertaneja no país.

sujeito e estereótipos do que a análise de canções populares, como as músicas sertanejas?

Mas, apesar de a música sertaneja ser ouvida por uma significativa parcela das famílias brasileiras, ela é ignorada, rejeitada no espaço escolar e nos materiais didáticos (CHAVES, 2006).<sup>11</sup> O motivo dessa rejeição se deve ao fato de que ela é quase sempre vista como simplória, como desprovida de sofisticação, em comparação com outros gêneros musicais, muito provavelmente porque produzida por “caipiras”, por “gente do interior”.<sup>12</sup> Com frequências, os professores e os autores de livros didáticos preferem abordar produções musicais de artistas socialmente considerados mais requintados, mais sofisticados por serem membros de subgrupos culturais de prestígio oriundos dos grandes centros urbanos do país. E foi com o intuito de poder contribuir para reverter esse quadro que a pesquisa aqui relatada foi realizada e pode, espero, ser justificada. A expectativa é que seus resultados possam fornecer elementos para que professores considerem a possibilidade de fazer uso de músicas sertanejas em suas aulas com vistas a promover um ensino crítico de língua portuguesa, capaz de levar seus alunos a (i) compreender a complexidade da “cultura sertaneja”, que não se constitui como um universo unísono, mas que, pelo contrário, compreende, no seu interior, visões de mundo bastante diferenciadas e, por vezes, contraditórias e a (ii) perceber o modo como as letras dessas músicas, associada a vários outros discursos que circulam na sociedade, terminam por construir identidades de gênero, particularmente de feminilidades. Porque também creio que é papel dos educadores encarar a sala de aula como um local propício para discussões acerca do modo como identidades de gênero, particularmente no tocante às representações estereotipadas de feminilidades que circulam na sociedade, operam que me propus a desenvolver a pesquisa, aqui descrita, com o objetivo de tentar contribuir para que tais discussões possam ocorrer no âmbito do estudo com gênero “música sertaneja”.

---

<sup>11</sup> Para Chaves (2006) ausência da música sertaneja é ainda mais surpreendente quando se considera os resultados de uma pesquisa conjuntamente conduzida pelo programa Globo Rural e a ABPD – Associação Brasileira de Produtores de Disco – que apontou que “o segmento caipira / sertanejo representa hoje 15% do mercado fonográfico brasileiro, perdendo apenas para o gênero *Pop* em 1º lugar e para a música romântica em 2º.” (CHAVES, 2006, p. 10).

<sup>12</sup> Na raiz da avaliação negativa da música sertaneja está, portanto, o lugar marginal atribuído historicamente, à cultura e ao sujeito do campo no país, como discutido no próximo capítulo desta dissertação.

Para compor o *corpus* analisado na pesquisa em questão foram selecionadas letras de três grupos de canções. O primeiro grupo é de canções referentes aos anos de 1950 até 1970, ou seja, o chamado primeiro “ciclo”, e se refere a *músicas sertanejas de raiz* representativas no período. O segundo grupo de canções foi produzida nas décadas de 1980 e 1990 e caracterizam o ciclo denominado *sertanejo romântico*. O terceiro grupo contém canções lançadas a partir da década de 2010, pertencentes ao que se denomina *sertanejo universitário*.

Para que os objetivos e interesses de pesquisa fossem alcançados, dentro das possibilidades e limites oferecidos por uma dissertação de mestrado, foram elaboradas duas questões de pesquisa, que serviram de guias para a análise dos dados, quais sejam:<sup>13</sup>

- 1) Como a mulher é representada nas letras das canções sertanejas analisadas?**
- 2) Essa representação mudou de ciclo para ciclo? Se sim, em que sentido?**

## **1.5 Organização da dissertação**

Esta dissertação está organizada em 04 capítulos. Neste primeiro capítulo, busquei apresentar ao leitor o modo como a pesquisa desenvolvida para compô-la foi estruturada, discorrendo sobre o seu tema, seus objetivos e justificando-a. No segundo capítulo, discorro sobre alguns conceitos teóricos que deram sustentação para a análise de dados: os conceitos de representação, de cultura, de identidade e de feminilidade. Em seguida, explico a inserção do estudo realizado no campo da Linguística Aplicada, bem como as canções específicas que compuseram o *corpus* e as categorias de análise escolhidas. Por fim, procedo à análise dos dados no capítulo 4, após o qual teço algumas considerações finais.

---

<sup>13</sup> Nunca é demais lembrar que a “escolha das práticas da pesquisa depende das perguntas que são feitas, e as perguntas dependem do seu contexto” (NELSON et. al., 1992, p.2 apud DENZIN & LINCOLN, 2006, p. 21).

## CAPÍTULO 2 – ALGUNS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

---

*Identidade e diferença não são, nunca, inocentes* (SILVA, 2000, p. 81).

Neste capítulo procurarei apresentar o arcabouço teórico que serviu de base para a análise de dados empreendida no capítulo 4 desta dissertação. Inicialmente discorrerei sobre o conceito de representação e a sua relação com a linguagem. Em seguida, discutirei o conceito de “identidade cultural” aqui adotado. Na continuidade, faço referência ao conceito de “identidade de gênero”, detendo-me particularmente na questão da construção de feminilidades. E, por último, explicito o conceito de linguagem com o qual opero nesta dissertação.

### 2.1 Representação e linguagem

O conceito de representação aqui adotado é o proposto por Hall em seu texto de 1997, *The work of representation*. Para esse autor, bem como para outros pesquisadores que atuam no campo dos Estudos Culturais, como, por exemplo Silva (2000) e Woodward (2000), representações são, em síntese, práticas de significação materializadas por meio da língua(gem). Esse modo de entender o conceito vai de encontro aos modos como ele era tradicionalmente entendido na modernidade. Um desses modos, que Hall (1997) denomina *teoria reflexiva*, preconizava que o processo de representar correspondia à capacidade da mente humana de capturar a “realidade”, “realidade” essa que já estaria posta. Dessa perspectiva, a linguagem funcionaria como um espelho cuja função seria refletir, espelhar os significados que residem nas pessoas ou nos objetos. Um outro modo de abordar o conceito, que corresponde ao que o autor denomina *teoria intencional*, advoga que o falante, que o autor consegue impor seu sentido único das coisas e pessoas no mundo por meio da linguagem: as palavras, então, significariam o que nós pretendêssemos que “elas devem significar” (HALL, 1997, p. 24).

Mas a pós-modernidade implicou em uma desestabilização das epistemologias da modernidade, forçando-nos a rever vários conceitos, inclusive o de representação. Ambas as perspectivas anteriores foram desacreditadas e, em seu

lugar, uma terceira teoria, nomeada por Hall de *teoria construtivista*, passou a ser preconizada. De acordo com seus postulados, é preciso reconhecer o caráter público e social da linguagem e a textualidade que reveste a representação; é preciso reconhecer que nem as coisas em si mesmas, nem os usuários individuais da linguagem fixam sentidos. Nós construímos os sentido e fazemos isso utilizando sistemas representacionais, isto é, conceitos e signos. E quando se considera que os signos são sempre arbitrários, essa compreensão de representação parte da premissa de que

as coisas – objetos, pessoas, eventos do mundo – não têm em si qualquer significado estabelecido, final ou verdadeiro. Somos nós – na sociedade, nas culturas humanas – que fazemos as coisas significarem, que significamos (HALL, 1997, p. 61).

Representar é efeito, portanto, não de objetividades, mas, de subjetividades. Ao representar algo ou alguém atribuímos a eles uma carga semântica; falar sobre algo é também construí-lo. Dessa perspectiva, como salienta Silva (2000) a representação “não se limitaria, pois, a descobrir, a descrever, a explicar a realidade (...) ela estaria irremediavelmente implicada na sua produção.” Dito de outra maneira, ao descrevermos a realidade, nós a inventamos.

Hall (1997) explica que ao reconhecermos determinado objeto, decodificamos primeiro sua percepção visual através de um conceito que já existe em nossas mentes. Esse conceito informa qual é a natureza do objeto, qual é a sua imagem visual e o que ela significaria. Ao dizermos o nome desse objeto, ele vem representado por uma palavra que, por sua vez, representa um conceito. Nós não pensamos por meio de objetos, e sim por meio de conceitos que temos de objetos, por meio das palavras que os representam, isso é, de sinais linguísticos utilizados para nos referirmos ao conceito. E aí que entra a representação – a produção de sentido do conceito através da linguagem, um *link* entre ideia e linguagem.

Ainda para Hall (2002), não conseguiríamos nos comunicar caso não compartilhássemos mapas conceituais parecidos, ou seja, caso não produzíssemos sentidos e os interpretássemos de formas similares. É isso que nos torna aptos a compartilhar significados no mundo social que coabitamos. Para tanto, utilizamos a

língua – o segundo sistema de comunicação do processo de construção de sentido. É através da língua que podemos relatar nossos conceitos através de signos.

Merece destaque o argumento de Hall de que com frequência fixamos o significado de forma tão certa e estável em determinado signo que a relação acaba se naturalizando. Esse autor coloca a questão nos seguintes termos:

O significado não está no objeto, pessoa ou coisa, tampouco está no mundo. Somos nós que fixamos o significado tão firmemente que, depois de um tempo, ele começa a parecer natural e inevitável. O significado é construído pelo sistema de representação (HALL, 1997, p. 21).

O significado não é resultado da natureza dos signos e sim de convenções sociais e linguísticas que mudam e se restabelecem com o passar do tempo. O processo de significação é, assim, um processo discursivo culturalmente determinado e sócio-historicamente construído. Para Hall (2002), o fato de possuímos um sistema de representação parecido, nos faz pertencer a uma mesma cultura.

## **2.2 Identidades culturais como representação**

Para compreender melhor como opera a representação, ou seja, a relação entre, de um lado, a “realidade” e, de outro, a maneira pela qual ela se torna compreensível, inteligível, Hall (1997) enfatiza a necessidade de considerarmos a relação entre *significado* e *cultura*. No que segue, discorro brevemente sobre essa relação.

### **2.2.1 Conceituando “cultura”**

De acordo com Maher (2007, p. 8), a noção de cultura diz respeito a “um sistema compartilhado de valores, de representações e de ação” que nos permite atribuir sentidos às coisas do mundo. Retomando a afirmação de Street (1993), de que a cultura é “um verbo”, argumenta que, mais importante do que definir cultura é tentar entender o que a cultura nos faz pensar e fazer. O que importa “é entender a natureza das definições que a cultura oferece, é tentar entender por que diferentes grupos humanos acreditam no que acreditam e agem do modo que agem” (STREET, 1993, p. 262 *apud* MAHER 2007, p. 25). A cultura não é portanto, um coisa, um

produto. Ela é, antes, um processo de práticas de significação, que é dinâmico, que está em constante mutação.

Segundo Hall (1997), compartilhar de uma mesma cultura é compartilhar também um modo de construir inteligibilidades para o mundo. No entanto, o autor ressalta que dizer que os seres humanos compartilham significados culturais, não significa afirmar que uma dada cultura contém, no seu interior, significados unos e homogêneos. Há “dissenso no interior das culturas”, conforme alerta também Maher (2007, p. 262). Isso porque, como já dito, os sentidos culturais que regem comportamentos e influenciam as ações dos sujeitos podem ser múltiplos e variados no interior do mesmo grupo cultural.<sup>14</sup>

Laraia (1986, p. 67), recorrendo a uma frase de Ruth Benedict, define cultura como sendo “uma lente através da qual o homem vê o mundo”, lente essa construída através do social e histórico. A cultura, então, condicionaria, de certo modo, a visão de mundo do homem que a ela pertence. O autor explica que a palavra *cultura* vem do termo germânico *Kultur*, utilizado no século XVIII e no começo do XIX “para simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade” (LARAIA, 1986, p. 25). Esse sentido de cultura é que permite que ela seja frequentemente associada às formas “elevadas”, “eruditas” de manifestação artística ou produção literária de um grupo social. Laraia também nos ensina que, sobretudo na França, no século XVIII e XIX, o conceito de cultura foi fortemente associado ao conceito de *Civilization* para se referir às “realizações materiais de um povo”. Essa associação entre *cultura* e *civilização*, fez com que o conceito de cultura fosse entendido como equivalente às noções de desenvolvimento, educação, bons costumes, comportamentos associados às elites. Instalava-se, assim, a crença de que haveria “Culturas” e “culturas”. As primeiras diriam respeito aos cânones em diferentes campos do conhecimento e as segundas às produções de grupos socialmente subalternos (CUCHE, 2002, p. 237).

Credita-se ao antropólogo britânico Edward Tylor, segundo Laraia, a primeira definição de *cultura* tal como esse conceito é entendido hoje. Foi Tyler quem

---

<sup>14</sup> É importante esclarecer que o conceito de cultura adotado nesta dissertação não é consensual, pois há outras formas de conceitualizá-lo presentes na literatura especializada.

encontrou no termo inglês *Culture* uma forma de sintetizar as tentativas de conceituação anteriores feitas:<sup>15</sup>.

(...) *cultura e civilização* tomada em seu amplo sentido etnográfico, é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade (TYLOR, 1871, p.1 *apud* LARAIA, 1986, p. 25).

Pode-se dizer que é através da cultura que o homem carrega consigo traços de pensamentos e comportamentos de seus antepassados e também transmite seu conhecimento para as próximas gerações. É importante enfatizar, no entanto, que essa transmissão de crenças e costumes culturais se dá sempre acompanhada de ajustes – é um grave equívoco pensar na cultura como uma “herança” intocada que recebemos e transmitimos: nós estamos continuamente retirando ou adicionando elementos aos traços culturais de forma a adequá-los aos novos anseios e necessidades humanas. Se o conhecimento cultural é, portanto, acumulativo – o homem, diferentemente dos animais, não “perde” o conhecimento que produz – ele é também continuamente transformado. Isso porque, conforme Maher (2007), a cultura não é apenas idealizada, pensada: ela é vivida o tempo todo por seus membros, que podem modificá-la:

Diante de qualquer mudança produzida por forças externas, todos os agrupamentos humanos irão, inevitavelmente, avaliar seus esquemas de significação e, se julgarem conveniente, transformá-los (MAHER, 2007, p. 262).

Cada cultura possui sua lógica interna, uma forma de operar diferente (ainda que não em todos os aspectos necessariamente) de outras. Não seria cabível, então, analisar uma cultura da perspectiva de outra (LARAIA, 1986). No entanto, culturas são frequentemente hierarquizadas: alguns grupos sociais são percebidos como portadores de “culturas superiores”, enquanto outros são vistos como pertencentes a “culturas menores”, ou até mesmo como “não tendo cultura”. Isso ocorre devido às hierarquias sociais e ao modo como incorporamos o conceito germânico anteriormente citado de “cultura”, o que faz com que determinados grupos

---

<sup>15</sup> Segundo Laraia (1986), tais conceituações haviam sido feitas por John Locke, Jaques Turgot e Jean-Jacques Rousseau.

tentem impor suas crenças e modo de agir culturais a outros grupos. Cuche (2002) explica essa questão nos seguintes termos:

A força relativa de diferentes culturas em competição depende diretamente da força social relativa dos grupos que as sustentam. Falar de cultura “dominante” ou de cultura “dominada” é então recorrer a metáforas; na realidade o que existe são grupos sociais que estão em relação de dominação ou de subordinação uns com os outros. Nesta perspectiva, uma cultura dominada não é necessariamente uma cultura alienada, totalmente dependente. É uma cultura que, em sua evolução, não pode desconsiderar a cultura dominante (a recíproca também é verdadeira, ainda que em menor grau), mas pode resistir em maior ou menor escala à imposição cultural dominante (CUCHE, 2002, p. 145).

Meu argumento, com o que venho afirmando, é, em última instância, que o que se convencionou denominar “cultura caipira” tem que ser entendida na sua multiplicidade: ela compreende sujeitos com diferentes visões de mundo, com diferentes entendimentos do que seja a realidade. Ela *não* constitui um todo uniforme. O termo “caipira”, muitas vezes chega a ser utilizado em um conotação negativa, como sinônimo de “ignorante” ou “simplório”. E é justamente a importante compreensão de que há diversidade no interior também da cultura caipira, que um trabalho com o gênero *canção sertaneja* em sala de aula pode suscitar.

### **2.2.2 Conceituando “identidade”**

Entender o processo de representação é importante não só para compreendermos a forma como produzimos significados culturais, mas também para entender o caráter simbólico das identidades.

Vários autores, como por exemplo, Hall (1997) e Silva (2000), vêm insistentemente argumentando que as identidades não são estados permanentes de ser, não são atributos essenciais que nos definem. Antes, as identidades são construções discursivas permanentemente (re)feitas.

No processo de construção de identidades, segundo Woodward (2002), o que está em jogo é uma tensão entre duas perspectivas: uma chamada *essencialista* e a outra *não-essencialista*. Os adeptos da perspectiva *essencialista* pensam a

identidade como um conjunto de características que não podem ser alteradas, por serem consideradas atributos “naturais” e “autênticos” que permanecem durante toda a vida com o sujeito. Na base desses atributos estariam, argumenta-se por vezes, condicionantes biológicos. Os que aderem à abordagem *não-essencialista*, por sua vez, consideram que as identidades não são atributos naturais, mas são construtos sociais: é através da linguagem e dos sistemas simbólicos de representação que as identidades passam a adquirir sentido. Para a autora, a construção da identidade é um processo social, mas também simbólico: ambos necessários tanto para a construção quanto para a “cristalização” das identidades. No âmbito social, as diferentes identidades são percebidas, vividas nas próprias relações sociais. E é no âmbito do simbólico que essas práticas e relações ganham sentido. Os sistemas de representação tal qual explicitados anteriormente neste capítulo, são os responsáveis pela construção de lugares em que os indivíduos são posicionados no discurso, lugares de onde eles têm, ou não, a possibilidade de posicionar a si mesmos e aos outros: “(...) a produção de significados e a produção das identidades que são posicionadas nos (e pelos) sistemas de representação estão estreitamente vinculadas” (WOODWARD, 2002, p.18).

Também em Silva (2000) encontramos que os processos de construção de identidade e de representação andam juntos e que por meio da representação que a identidade passa e existir – fora dos sistemas de significação, a identidade não pode ser compreendida. Isso porque as identidades – e as diferenças que as produzem – , não são naturais, não são essências: elas são produzidas ativamente pelo ser humano e pertencem, portanto, ao mundo social e cultural. Segundo esse autor, para fabricarmos as identidades e diferenças, precisamos da linguagem, pois elas devem ser nomeadas: é “apenas por atos de fala que instituímos a identidade e a diferença como tais” (SILVA, 2000, p.27).

Considerando a noção de língua de Saussure como sistema de oposições (o cachorro chama-se cachorro porque não se chama boi, gato, peixe ou zebra), Silva (2000) argumenta que a identidade também é pautada na oposição: a afirmação de uma identidade consiste em uma “cadeia de negações” (SILVA, 2000, p. 75). Se digo que sou mulher, estou necessariamente querendo dizer que não sou homem. Da mesma forma que se digo que sou brasileira, isso significa que não sou chinesa,

francesa, argentina ou americana. As afirmações sobre diferenças identitárias são construídas tendo por base *oposições simbólicas*.

Na mesma esteira argumentativa, Woodward (2002) advoga que a identidade é sempre *relacional*: ela precisa de outra identidade fora dela para que exista, distinguindo-se por aquilo que *não é*, marcando-se pela diferença através de símbolos. É importante esclarecer que por “símbolos” não me refiro aqui apenas às letras ou fonemas, mas também às outras formas de produzir sentido, como gestos, roupas, músicas ou acessórios.

Importa frisar, no entanto, que a linguagem é instável, ela vacila. Como visto anteriormente, o signo é “apenas um signo”, ele não coincide exatamente com o objeto ou conceito que representa. Silva, ao discorrer sobre essa questão, recorre à Derrida para dizer que “o signo não é uma presença” (SILVA, 2000, p. 78) – nós temos apenas a ilusão de que ele o seja, ilusão essa necessária para que o signo “funcione”. Para Derrida, segundo o autor, essa presença nunca é realizada; trata-se de um constante adiamento. Sendo assim, o signo precisa do processo de diferenciação – ele carrega o que Derrida chama de “traço”: o traço do que ele é e o traço do que ele não é.

Nessa perspectiva, os signos não são reduzidos a eles mesmos (identidades), mas também ao que não são (diferença). Assim como a linguagem é caracterizada por indeterminação, instabilidade, também a identidade o é. Ocorre que, assim como na linguagem, a tendência da identidade tende à estabilização, embora ela também esteja sempre “escapando” (SILVA, 2000, p. 84). Ao mesmo tempo em que a fixação, tanto da linguagem quanto da identidade, é uma tendência, ela é também uma impossibilidade.

Outro conceito importante para entender a relação entre representação e identidade é o de *performatividade*, descrito por Butler (1999) e retomado por Silva (2000). A performatividade refere-se ao fato de a linguagem não apenas descrever ou narrar algo, mas, também de fazer com que algo aconteça e se efetive: a enunciação é, muitas vezes, necessária para que algo se realize. E é nesse sentido que a produção de identidade, em alguns momentos, pode se tratar de uma questão performativa. Às vezes, sentenças descritivas funcionam como performativas, caso sua enunciação, repetida várias vezes, possa acabar produzindo um fato que deveria

apenas descrever: o que dizemos “faz parte de uma rede mais ampla de fatos linguísticos que, em seu conjunto, contribui para definir ao reforçar a identidade que supostamente estamos descrevendo” (SILVA, 2000, p. 93). Se minha mãe diz, por exemplo, que toda mulher gosta de realizar afazeres domésticos e essa frase é repetida muitas vezes, de várias formas, ao longo de toda a minha vida, a afirmação, para mim, se naturalizará e poderei tentar me encaixar no padrão estabelecido pela sentença, tornando-o verdadeiro em minha realidade. Uma característica essencial do signo consiste na sua repetibilidade, ou seja, no fato de ele poder ser repetido – a *performatividade* depende disso. Essa é uma importante noção semiótica ressaltada por Derrida e também retomada por Silva (2000) para discorrer sobre as relações existentes entre representação, linguagem e identidade. Para que a escrita funcione, a mensagem transmitida precisa ser legível e reconhecível, inclusive na ausência de quem a transmitiu – reconhecemos o signo ao ler uma mensagem porque já o vimos antes, em outro contexto - a escrita é repetível, trata-se de sua *citacionalidade*. Graças a esse caráter, a mensagem pode ser retirada de um contexto e posta em outro.

A característica performativa da linguagem, combinada a sua citacionalidade, coloca-a no processo de produção da identidade, já que a citação de uma palavra que repete um enunciado performativo pode vir a reforçar determinado aspecto negativo ou positivo atribuído a uma identidade:

Minha frase é apenas mais uma ocorrência de uma citação que tem sua origem em um sistema mais amplo de operações de citação, de performatividade e, finalmente de definição, produção e reforço da identidade cultural (SILVA, 2000, p. 95).

Felizmente, para Butler (1999), citada por Silva (2000), os sujeitos das identidades que sofrem, sendo representadas como o desvio do que é hegemônico, não estão fadados a essa situação para sempre, já que

(...) a mesma repetibilidade que garante a eficácia dos atos performativos que reforçam as identidades existentes pode significar também a possibilidade da interrupção das identidades hegemônicas. A repetição pode ser interrompida. A repetição pode ser questionada e contestada. (SILVA, 2000, p. 95).

Representar significaria, então, dizer o que é a identidade. Quem tem o poder de representar, isto é, quem tem voz, tem também o poder de determinar

identidades. Esses sistemas, no entanto, podem também ser os responsáveis pela resistência e o questionamento – questionar posições de identidade e diferença significaria, então, questionar os sistemas de representação que os passam adiante. No que segue, discuto essa questão mais detalhadamente.

### 2.2.2.1 Identidade e poder

Como vimos, não se pode ignorar as relações de poder e os conflitos que as permeiam as construções de identidade:

A identidade, tal como a diferença, é uma relação social. Isso significa que sua definição – discursiva e linguística – está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas. Elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias, elas são disputadas (SILVA, 2000, p. 81).

Assim, estão em jogo, na definição e contestação de identidades e diferenças relações de poder. Silva (2000) explica: afirmar uma identidade significa demarcar fronteiras e exige uma série de processos, como incluir/excluir, demarcar, classificar, normalizar e, na maioria dos casos, essa divisão consiste também em uma hierarquização. Também para Woodward (2000, p. 18), as “práticas de significação envolvem relações de poder – inclusive o poder para definir quem é incluído e quem é excluído de certas categorias identitárias.

Quando falamos em classificações sociais baseadas em oposições binárias, referimo-nos sempre a uma posição privilegiada, com valor positivo, tomada como norma e a outra, que recebe carga negativa e é classificada como desvio: branco\negro; masculino\feminino; heterossexual\homossexual. Em sendo desse modo, questionar a identidade e a diferença “significa problematizar os binarismos em torno dos quais elas se organizam” (SILVA, 2000, p. 82).

Uma das principais e também mais sutis formas pelas quais o poder de nomear se manifesta é a *normalização*. Quando atribuímos todas as características positivas possíveis a uma identidade estamos normalizando-a e deixando de lado as outras identidades que, a partir daí, só podem ser vistas de forma negativa, proibitiva. A identidade que foi normalizada passa a ser vista como “natural”, como a regra, o desejável – muitas vezes ela é vista como a única possível.

Algumas vezes, as tentativas de fixação da identidade baseiam-se em argumentos biológicos, como é o caso, por exemplo, do argumento de que as mulheres são mais frágeis por conta de sua própria natureza. Para Silva (2000), no entanto, esses argumentos não são menos culturais, visto que não se tratam apenas de um equívoco científico, “mas a demonstração da imposição de uma eloquente grade cultural sobre uma natureza que, em si mesma, é culturalmente falando – silenciosa” (SILVA, 2000, p. 86). O autor complementa dizendo que as interpretações biológicas, antes de serem biológicas, são interpretações, o que significa que são “a imposição de uma matriz de significação sobre uma matéria que, sem elas, não tem qualquer significado”.

#### **2.2.2.2 Posições de sujeito e identidades múltiplas**

Quando pensamos as identidades precisamos nos ater a uma diferença entre uma identidade que é subjetiva, que é auto-atribuída – denominada por Hall (2002) de *identificação* – e outra, que é a *identidade* estabelecida pela alteridade, isto é, pelas posições-de-sujeito que ele é convocado, pelo Outro, a assumir para si. Com relação a essa última, Hall explica que

(...) as identidades são as posições que o sujeito é obrigado a assumir, embora “sabendo” (aqui, a linguagem da filosofia da consciência acaba por nos trair), sempre, que elas são representações, que a representação é sempre construída ao longo de uma “falta”, ao longo de uma divisão, a partir do lugar do Outro e que, assim, elas não podem, nunca, ser ajustadas – idênticas – aos processos de sujeito que são nelas investidos. Se uma suturação eficaz do sujeito a uma posição-de-sujeito exige não apenas que o sujeito seja “convocado”, mas que o sujeito invista naquela posição, então a suturação tem que ser pensada como uma *articulação* e não como um processo unilateral (HALL, 2002, p. 112).

Para Woodward (2002), só compreenderemos os significados envolvidos nos sistemas representacionais que envolvem a identidade se tivermos claro as

posições-de-sujeito produzidas em diferentes esferas comunicativas.<sup>16</sup> Essa autora também chama a atenção para o caráter múltiplo e, por vezes, contraditório das identidades sociais que vieram à tona no esteio dos questionamentos epistemológicos da pós-modernidade, denominado, no meio acadêmico, de “crise da identidade”.

Segundo Woodward (2000), e também Hall (1997), Silva (2000) e Bauman (2005), dentre outros, a existência de uma “crise da identidade” tem sua gênese na globalização e nas mudanças trazidas por ela – novos padrões de produção e consumo passaram a produzir novas identidades, agora globalizadas. O período histórico pelo qual estamos passando caracteriza-se por um colapso de velhas certezas e “verdades” que, na modernidade, “regeram com tanta segurança, os projetos de domínio da natureza, do mundo e da sociedade” (SILVA, 2000, p. 31). É esse descrédito no modo como as identidades eram vistas – como “entidades” fixas, acabadas e unívocas – que nos levaram a ressaltar a produção de outras e diferentes formas de posicionamentos, caracterizados agora também por luta e contestação. É justamente o reconhecimento da disputa nos processos de construção identitárias que constitui a crise de identidade no mundo globalizado contemporâneo.

Para Woodward (2002, p. 31), “(...) as formas de nos representarmos e os papéis que assumimos vêm mudando”, já que “identidades em conflito estão localizadas no interior de mudanças sociais, políticas e econômicas” (WOODWARD, 2002, p. 25) – algumas fronteiras entre o pessoal e o político vêm sendo apagadas e em alguns momentos, certas diferenças são vistas como mais importantes. Segundo essa autora, as mudanças sofridas pelos sujeitos sociais ao longo do tempo, nos fez atentarmos para a multiplicidade de identidades existentes dentro de um único sujeito, identidades que podem, inclusive, ser contraditórias.

Cuche (2002) também enfatiza o caráter multidimensional das identidades culturais, ao afirmar que os sujeitos sociais não são prisioneiros de identidades unidimensionais – considerá-los desta forma faz com que não sejamos capazes de compreender, por exemplo, as *identidades híbridas* existentes em toda sociedade. Nesse sentido, esse antropólogo argelino afirma que

---

<sup>16</sup> Woodward (2002, p. 17) chama a atenção para o importante papel dos meios de comunicação nesse processo, ao afirmar que a mídia frequentemente “nos diz como devemos ocupar uma posição-de-sujeito particular”.

(...) o indivíduo que faz parte de várias culturas fabrica sua própria identidade fazendo uma síntese original a partir destes diferentes materiais. O resultado é, então, uma identidade sincrética e não dupla, se entendermos por isso uma adição de duas identidades para uma só pessoa. (CUCHE, 2002, p. 193).

Ora, pensando em um mundo globalizado, onde as informações viajam tão rapidamente, onde a troca cultural é muito maior, não se pode deixar de considerar o caráter múltiplo das identidades. Elas não são unívocas: ser uma mulher contemporaneamente, implica, quase sempre, “ser” muitas coisas – profissional, amante, estudante, mãe e brasileira, por exemplo. E ela não é a simples somatória de tudo isso – muito embora por vezes, a ela interesse, sublinhar uma dessas facetas específicas de sua identidade –; ela é, da perspectiva de Cuche (2002), quase sempre uma síntese de tudo isso. Para explicar como isso funciona, Cuche (2002) dá o exemplo das bonecas russas, que apesar de multidimensionais, não perdem sua unidade.

As diferentes facetas identitárias que nos constituem estão em constante movimento, construindo-se, desconstruindo-se e reconstruindo-se, de acordo com a situação:

Embora possamos nos ver, seguindo o senso comum, sendo a “mesma pessoa” em todos os nossos diferentes encontros de interações, não é difícil perceber que somos diferentemente posicionados, em diferentes momentos e diferentes lugares, de acordo com os diferentes papéis que estamos exercendo (Hall, 1997, p. 30).

E é nesse sentido que, para Hall (2002), as identidades, na modernidade tardia aparecem fragmentadas e fraturadas, multiplamente construídas. Baumann (2005), chama essa condição – que não é sólida e firme – de *identidade líquida*. As contradições provocadas por essa multiplicidade e fluidez identitária faz com que sempre haja algo a “explicar, desculpar, esconder ou, pelo contrário, corajosamente ostentar, negociar, oferecer e barganhar” (BAUMAN, 2005, p.19).

Como já dito no primeiro capítulo deste trabalho, o objeto de estudo da pesquisa aqui descrita são as representações acerca de feminilidades feitas pelo

Outro<sup>17</sup> em canções sertanejas. Proponho-me, assim, a examinar, no capítulo 4 as posições-de-sujeito que, segundo essas representações, as mulheres são convidadas a assumir (ou podem, claro, se recusar a fazê-lo). As canções analisadas então serão os suportes utilizados pelas representações para convocá-las a tanto. Nesse percurso, tomarei como pressuposto o caráter *não-essencialista* das identidades, que, sendo construídas discursivamente, são múltiplas, frequentemente contraditórias, e negociáveis.

### 2.3 Identidades de gênero

Para entendermos o conceito de identidade de gênero e a história de seu desenvolvimento faz-se necessário atentarmos, segundo Louro (1997), para a história do feminismo. O feminismo, como movimento social organizado, inicia-se, no ocidente, no século XIX com as campanhas pelo sufrágio, o direito ao voto das mulheres. O movimento teve uma chamada “segunda onda” ao final da década de 60 e é neste momento que várias acadêmicas voltam-se para construções propriamente teóricas, para além do âmbito político e social: começa-se, então, a problematizar o conceito de *gênero*. Assim, o feminismo passa a se manifestar não apenas através de marchas e protestos, mas de livros, jornais e revistas e periódicos científicos. Surgem, então, os estudos da mulher, que objetivavam principalmente torná-la mais visível aos olhos da sociedade, “inclusive como sujeito da Ciência” (LOURO, 1997, p. 21).

As estudiosas feministas começaram a utilizar a palavra “gênero” para fazer referência ao caráter social da relação entre os sexos (SCOTT, 1995). Segundo essa autora, as primeiras aparições do termo nessa acepção, aconteceram entre as feministas americanas: “a palavra indicava uma rejeição do determinismo biológico implícito no uso de termos como *sexo* ou *diferença sexual*” (SCOTT, 1995, p.72). Ao mesmo tempo, o termo “gênero” introduzia a compreensão relacional do conceito, sugerindo que não é possível entender o que ocorre com cada sexo estudando-os separadamente, visto que as relações entre eles contribuem no processo de

---

<sup>17</sup> Foram selecionadas canções em que os intérpretes e compositores fossem homens e assim também descrevessem suas próprias identidades nas letras. Compreende-se, no entanto, a complexidade das relações de gênero no tocante a outros fatores a serem levados em conta ao definir “o Outro”.

construção da identidade. É importante esclarecer que, no Brasil, o termo passou a ser utilizado pelas feministas somente ao final dos anos 80.

Scott (1995) assinala ainda que o termo “gênero” foi proposto não somente como novo tema de estudo, mas como uma mudança de paradigmas disciplinares, redefinindo o que é importante historicamente. O gênero poderia ser desenvolvido como uma nova categoria de análise, ao lado de “raça” e “classe”.

O interesse pelas categorias de classe, de raça e de gênero assinalava, em primeiro lugar, o envolvimento do/a pesquisador/a com uma história que incluía as narrativas dos/as oprimidos/as e uma análise do sentido e da natureza de sua opressão e, em segundo lugar, uma compreensão de que as desigualdades de poder estão organizadas ao longo de, no mínimo, três eixos (SCOTT, 1995, p. 73).

Esses estudos, afirma Louro (1997), não eram (e não são) neutros, mas interessados, feitos com paixão. Originavam-se de uma trajetória específica e tinham (e têm!) pretensões de mudança que vinham da percepção de que o que estava em jogo não era a diferença e sim a desigualdade.

Scott (1995) explica ainda que a categoria de análise “gênero” deu origem a uma ampla gama de posições teóricas e que ainda se buscam formulações teóricas mais utilizáveis. Não basta provar que as mulheres tiveram uma história, trata-se de cuidar para que a história da mulher não seja separada da história humana, da história dos homens - política e econômica – com a alegação de se tratar da história doméstica e da família. Existe a exigência de uma análise “não apenas da relação entre a experiência masculina e a experiência feminina no passado, mas também da conexão entre a história passada e a prática histórica presente” (SCOTT, 1995, p.74).

O mais importante neste ponto é frisar o caráter social da construção de identidades de gênero, não necessariamente negando o biológico, mas locando a discussão no social,

(...) pois é nele que se constroem e se reproduzem as relações (desiguais) entre os sujeitos. As justificativas para as desigualdades precisariam ser buscadas não nas diferenças biológicas (se é que mesmo essas podem ser compreendidas fora de sua constituição social), mas sim nos arranjos sociais, na história, nas condições de acesso aos recursos da sociedade, nas formas de representação. (LOURO, 1997, p. 26)

A afirmação do caráter biológico como justificativa para a diferença social acaba tendo um papel irreduzível – não é possível mudar o que é natural. No entanto, não são as características sexuais, mas a forma como são interpretadas, assumidas, representadas e valorizadas que constrói o que efetivamente se pensa sobre homens e mulheres em uma sociedade. Seria possível o domínio biológico ser compreendido fora do social e do cultural (LOURO, 1997, p. 47)? O que se entende aqui por gênero é, então, o que se diz socialmente sobre um corpo sexuado. Trata-se de uma forma de indicar construções culturais, de uma criação de ideias sobre o que é feminino e o que é masculino, “(...) uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado” (SCOTT, 1995, p. 75). Afinal, nunca podemos nos esquecer do que afirma Woodward (2005, p. 10): “Os homens tendem a construir posições-de-sujeito para as mulheres tomando a si próprios como referência”.

No entanto, é preciso ficarmos atentos, segundo Louro (1997), para não encarar a construção das identidades de gênero de forma simplista e pensar nela como construção de papéis sociais que devem, ou não, ser assumidos por homens e mulheres. Papéis ainda seriam padrões, regras, impostos socialmente. Masculinidades e feminilidades podem assumir múltiplas e diferentes formas. Além disso, pensar somente em papéis sociais poderia fazer com que apagássemos o fato de que essas construções dependem, e são formadas, por meio de redes de poder que constituem hierarquias sobre os gêneros (LOURO, 1997).

É necessário entender o gênero como constituinte e também formador da identidade do sujeito que, como dito anteriormente, possui identidades múltiplas, plurais, contraditórias e nunca acabadas, sempre em transformação. Sendo constituinte e formador da identidade do sujeito, o gênero também o é das instituições e práticas sociais das quais esses mesmos sujeitos são participantes. Essas instituições e práticas também fabricam, modificam os sujeitos que as constituem (LOURO, 1997).

De acordo com essa mesma autora, identidade de gênero e identidade sexual são dois conceitos diferentes, embora estejam relacionados. Ao falarmos das contribuições dos estudos feministas e dos estudos dos gêneros não podemos ignorar o que vem sendo afirmado sobre as identidades sexuais. A identidade sexual se

constitui através da forma como o sujeito vive sua sexualidade, e é regulada, muitas vezes, através do policiamento e censura do gênero.

Para Scott (1995) não podemos mais levar em consideração a lógica de que homens e mulheres são polos opostos e vivem em uma relação de submissão. Louro (1997) propõe que deve ser problematizada tanto essa dicotomia, quanto a própria constituição de cada polo, que não é uno, mas composto de várias clivagens. Existem mulheres, mas existem mulheres negras, brancas, pobres, ricas, heterossexuais, homossexuais, entre outras classificações passíveis de serem criadas. Falar sobre a identidade uma mulher branca é diferente de falar sobre a identidade de uma mulher negra, da mesma forma que falar sobre a identidade de uma mulher heterossexual é diferente de falar sobre a identidade de um mulher homossexual.

É preciso deixar claro que embora o foco desse trabalho seja representações de identidades femininas, os estudos do gênero também tratam das imposições de posições-de-sujeito para os homens. Historicamente, algumas condutas vêm sendo representadas como as ideais para os homens e os que não as seguem são nomeados “diferentes” e sofrem consequências reais socialmente. O que ocorre é que as mulheres vêm sendo objetos de pesquisas por terem sido historicamente oprimidas. Cabe salientar que esse tipo de atribuição relaciona-se sempre com as questões de poder e identidade descritas na seção anterior. Para Scott (1995, p. 89), o gênero é uma das formas primárias de imposição e atribuição de significado às relações de poder:

O gênero, então, fornece um meio de decodificar o significado e compreender as complexas conexões entre várias formas de interação humana. Quando os/as historiadores/as buscam encontrar as maneiras pelas quais o conceito de gênero legitima e constrói as relações sociais, eles/as começam a compreender a natureza recíproca do gênero e da sociedade e as formas particulares e contextualmente específicas pelas quais a política constrói o gênero e o gênero constrói a política.

A literatura contemporânea aborda com frequência a questão da representação de gênero – principalmente o feminino – e problematiza a questão. Alguns autores, Knoll (2008), Batista (2008), Lipovetsky (2000), Rocha (2001), Vannuchi (2010), vêm pensando nas representações que ocorreram através do

tempo e na situação desprivilegiada historicamente da mulher na sociedade, no que é culturalmente feminino e nas construções – pautadas em falsas verdades - do que é ser feminino e os problemas que essas questões acarretam para as mulheres. É inegável que o papel da mulher na sociedade sofreu modificações. Ganharam, não sem muita luta e conflito, papel ativo no mundo contemporâneo, passaram a votar, ingressaram no mercado de trabalho e, em tese, são muito mais emancipadas agora. Mas teriam as representações sociais acerca do gênero feminino acompanhado tais mudanças?

### 2.3.1 Identidades de gênero e a sala de aula

A escolha do temas focalizados no ensino de língua portuguesa deve, creio, contemplar, em especial, o modo como identidades de grupos minoritizados foram e são representadas<sup>18</sup>. No entanto, isso não vem ocorrendo de forma significativa, já que ainda

(...) temos os olhos pouco treinados para ver as dimensões de gênero no dia-a-dia escolar, talvez pela dificuldade de trazer para o centro das reflexões não apenas as desigualdades entre os sexos, mas também os significados de gênero subjacentes a essas desigualdades e pouco contemplados pelas políticas públicas que ordenam o sistema educacional (VIANNA e UNBEHAUM, 2004, p. 79).

Embora tenhamos consciência da desigualdades de gênero, a escola, de um modo geral, pouco se ocupa em problematizar a questão, mesmo ela tendo sido destacada, como aponta Fleury (2003, p. 23) nas diretrizes oficiais de ensino do país:

Desde o lançamento dos Parâmetros Curriculares Nacionais, que elegeram a pluralidade cultural como um dos temas transversais (Brasil, Ministério da Educação, 1997), o reconhecimento da multiculturalidade a perspectiva intercultural ganharam grande relevância social e educacional com o desenvolvimento do Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas, com as políticas afirmativas das minorias étnicas, com as diversas propostas de inclusão de pessoas portadoras de necessidades especiais na escola regular, **com a ampliação e reconhecimento dos movimentos de gênero**, com a valorização das culturas infantis e

---

<sup>18</sup> O termo *minoritizado* não expressa aqui uma característica demográfica de determinados grupos sociais; ele diz respeito à posição social ocupadas pelos seus membros, que, com frequência são vistos como “minorias”, embora numericamente não poderiam ser classificados como tais (CAVALCANTI, 1999).

dos movimentos de pessoas de terceira idade nos diferentes processos educativos e sociais (grifo meu).

O texto de Fleuri (2003) aponta a importância da reflexão sobre identidades de gênero em sala de aula com o argumento de que propor

(...) uma educação intercultural sem considerar o gênero como uma categoria primordial para se explicar as relações sociais que mantemos e estabelecemos, é esquecer que a primeira distinção social é feita através do sexo dos indivíduos (FLEURI, 2003, p. 27).

E de fato, como também enfatiza Castro (2010), desde a mais tenra idade, os alunos brasileiros se veem envolvidos em binarismos rígidos, promovidos, inclusive, no próprio ambiente escolar. Com frequência, é também na escola que o(a) aluno(a) aprende que “meninos jogariam futebol, meninas brincariam de “casinha”; meninos seriam líderes, meninas seriam lideradas; meninos seriam agressivos; meninas seriam cordatas e dóceis (CASTRO, 2010, p. 45). Segundo essa autora,

Cabe a professores questionar e problematizar o que foi instaurado como “natural” para que essas crianças tenham a possibilidade de fazer a diferença na luta pela quebra dos diversos preconceitos que vemos todos os dias e que ainda não pudemos/conseguimos superar (CASTRO, 2010, p. 45).

No que segue, discuto, brevemente, o modo como a identidade cultural do homem do campo, do interior, do sertão é frequentemente representada, já que essa também é um questão que orientou a pesquisa empreendida.

#### **2.4 Representações sobre a identidade cultural do caipira**

As representações sociais construídas em músicas sertanejas refletem as configurações sócio-cultural-históricas da camada da população que as produzem (CONTIERI, 2002).<sup>19</sup> E o que sabemos sobre as formas de identificação dessa camada? O que constitui o “sujeito caipira”? De que forma “sujeito caipira” vem sendo representado? O que o constitui?

---

<sup>19</sup> Esclareço que as informações contidas nesta subseção do trabalho advém de pesquisa bibliográfica feita para compor a minha Monografia de Final de Curso na graduação em Letras (CONTIERI, 2012). Nesta monografia, discorri sobre o modo como a religiosidade e a natureza são tematizados em algumas canções sertanejas de raiz.

Para Alencar (s/d), uma categoria essencial para se pensar a nação brasileira é o *sertão*. A palavra sertão tem sido referência para denominar distintas áreas do território brasileiro:

(...) sertão se refere a áreas tão distintas e imprecisas como o interior de São Paulo (também identificada como área “caipira”) e da Bahia, toda a região amazônica, os estados de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso, além do sertão nordestino, onde quase se identifica com a região (ALENCAR, s/d, p. 1).

A autora enfatiza a inferioridade historicamente atribuída ao homem do sertão vis-à-vis o homem do litoral e o homem urbano: ao “ser sertanejo”, “ser caipira”, “ser do interior” atribui-se quase sempre uma identificação negativa.

Para Castanho (2009, p. 56) ser “caipira” não é pertencer a um grupo étnico, é, antes, um estilo, uma forma de viver. Segundo o autor, é comum que se use o termo “caipira” como um adjetivo, atribuindo-lhe características como “envergonhado”, “inibido”, “crédulo”, “pueril”, “ignorante”, “indolente”, estereótipos construídos ao longo dos anos, e que predomina até hoje, fazendo-se presente nos meios midiáticos e escolares. Personagens como Jeca Tatu e Chico Bento são representações exemplares do caipira ingênuo e carente de conhecimentos necessários para o funcionamento na sociedade brasileira contemporânea:

Essa reconstrução constante traz no bojo de seu discurso diferentes imagens do paulista da zona rural; tais representações vão desde o matuto preguiçoso e alienado, a questões minimamente necessárias a sua inserção no mundo econômico, ao homem bucólico em paz com a natureza e desapegado dos valores urbanos (CASTANHO, 2009, p.1).

Monteiro Lobato, fazendeiro que exerceu papel fundamental na circulação editorial de seu tempo, foi personalidade – junto de seu Jeca Tatu – decisiva para a implantação da representação negativa da identidade do caipira. Em Chaves (2006, p.27) temos que: “Jeca Tatu tornou-se um símbolo negativo de um tipo humano presente no Brasil pós “nascimento” da República: era um homem incapaz de realizar tarefas simples num mundo baseado no cientificismo”. Chaves aponta, ainda, dentre os traços negativos atribuídos à cultura caipira, a noção de “homem atrasado”, que não dominava os cânones da cultura clássica. Existia, segundo o autor, uma visão de

“sertão vazio”, que contribuía para uma representação do caipira como um homem rústico e sem valor social.

É importante dizer aqui o que entendemos por “caipira” e localizá-lo nesse “sertão vazio”. A princípio, temos, historicamente, que a origem do caipira, no século XVI, era a do grupo que se separava por não viver no litoral paulista – haviam dois grupos separados pela Serra do Mar – os de serra abaixo (litoral) e os de serra acima (interior). Ambos os grupos eram falantes de línguas do tronco tupi-guarani, mais tarde gramatizadas pelos jesuítas. Na língua indígena, esses dois grupos eram assim diferenciados: kai-ñ-çara (morador do litoral) e kai-ñ-pira (morador do interior) (CASTANHO, 2009, p. 57).

Cândido (2010), em sua obra *Parceiros do Rio Bonito*, explica que a formação da sociedade caipira se deu sobretudo a partir do século 18, à medida que o homem paulista abandonava as expedições bandeirantes e fixavam-se no interior. O mundo caipira se caracterizaria, segundo o autor, pela simbiose com a natureza, pela produção mínima que garantiria sua subsistência, por uma forma de sociabilidade – pautada por trocas alimentares, mutirões e festas religiosas – e pelo apego a valores familiares bastante tradicionais. Com o processo de *modernização* do Brasil e da expansão econômica paulista, no entanto, o mundo caipira se vê diante de uma crise que coloca esse universo sociológico diante da necessidade de mudanças no seu interior. Os agricultores pobres vinculados a pequenas propriedades, com seu modo de vida, embora digno, precário do ponto de vista material, passaram a ter que conviver com a industrialização e a diferenciação agrícola que ocasiavam uma profunda revolução na estrutura social de São Paulo. Comentando esse processo sociológico descrito por Cândido, Borges e Aguiar (2008, p. 5) afirmam:

Graças aos recursos modernos de comunicação, ao aumento da densidade demográfica e à generalização das necessidades complementares, acham-se agora frente a frente homens do campo e da cidade, sitiados e fazendeiros, assalariados agrícolas e operários – bruscamente reaproximados o espaço geográfico e social, participando de um universo que desvenda dolorosamente as discrepâncias econômicas e culturais. Nesse diálogo, em que se empenham todas as vozes, a mais fraca e menos ouvida é certamente a do caipira que permanece no seu torrão.

No entanto, é importante não nos atermos aqui apenas ao caipira paulista: Alencar (s/d) e Castanho (2009) argumentam que o Brasil caipira

compreende muitos outros estados, como Minas Gerais, Rio de Janeiro, Paraná, Goiás e Mato Grosso. Além disso, é importante considerar, ainda, que a ideia de *sertão* – daí a equivalência entendida por muitos entre música *caipira* e música *sertaneja* – pode também abarcar o Brasil caipira, em termos de identidade e cultura, como explica Alencar (s/d, p.1):

No Brasil, desde o período colonial, a palavra *sertão* tem sido empregada para fazer referência à área as mais diversas, pois seu enunciado depende do *locus* de onde fala o enunciante. Assim, *sertão* se refere a áreas tão distintas e imprecisas como o interior de São Paulo (também conhecido como área “caipira”) e da Bahia, toda a região amazônica, os estados de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso, além do *sertão* nordestivo, onde quase se identifica com a região (...) o *sertão* assinala a fronteira entre dois mundos, o *atrasado* e o *civilizado*. Mancha imprecisa que recobre o interior do Brasil, melhor seria a referência a *sertões*, no plural. Pode-se afirmar que, relativo ao espaço geográfico ou ao imaginário social, *sertão* é sempre plural.

Agora, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, devido ao recrudescimento do processo de urbanização do país, a cultura *sertaneja* é reterritorializada: ela, principalmente a partir da década de 50, passa a se manifestar, não apenas nas zonas rurais do país, mas também em ambientes citadinos. E aí, muitos de seus membros, começam a se ressignificar e, de certa forma, a ser ressignificado pelo resto da sociedade. Os sentidos das produções culturais do homem, do jovem caipira, particularmente por meio do seu cancionário, se deslocam, em muitos casos, ganhando um pouco mais de respeitabilidade. A respeito desse fenômeno, Chaves (2006, p. 35) afirma:

Carregada de uma identidade própria, a música caipira enquanto linguagem traz uma proposta de conhecimento de uma cultura que ao longo da história foi sendo definida como uma “subcultura”. No entanto, essa linguagem pode ser utilizada como formadora de um novo conceito a respeito da cultura caipira e do caipira, sendo capaz de destruir alguns mitos de que esta cultura pertença a uma “subcultura” da cultura brasileira.

## 2.5 Linguagem como Prática Social

A visão de linguagem que norteia esta dissertação não é de que a linguagem é expressão de pensamento ou mero canal, meio de comunicação. Guio-

me aqui por um concepção que entende que a linguagem é, antes de mais nada, uma prática social, como advoga, dentre vários outros autores, Fairclough (2011). Em sendo assim, esse acadêmico britânico argumenta que análises críticas da linguagem em uso devem atentar para as relações políticas e sociais de poder e dominação, que a permeia. Para Fairclough (2011), as relações de luta e de poder formam, ideologicamente, os textos, os eventos e as práticas sociais. Dessa perspectiva, análises como as que pretendo aqui descrever devem se ocupar em desvendar a opacidade dos discursos engendrados pela sociedade como fator que garante poder e hegemonia, explicitando as relações de poder que figuram no texto e o que há neles de complexo ou problemático e que demandariam mudanças. O autor enfatiza a necessidade de que a análise de dados não seja apenas sociológica: é preciso que nos debrucemos sobre a análise da própria materialidade do texto – ainda que isso não tenha que ser feito à exaustão – com o objetivo de se perceber, sobretudo, as mudanças sociais ocorridas a partir de mudanças discursivas, uma vez que uma implicaria a outra. Isso porque Fairclough (1992) argumenta que usos linguísticos são indicadores de processos sociais e culturais. Segundo o autor (1992, p. 22), os discursos

(...) não apenas refletem e representam entidades e relações sociais, eles as constroem ou as “constituem”; diferentes discursos constituem entidades-chave (...) de diferentes modos e posicionam as pessoas de diversas maneiras como sujeitos sociais (...), e são esses efeitos sociais que são focalizados na análise de discurso.

Com forte influência do trabalho arqueológico e genealógico de Michel Foucault (1972, 1979, 1981), Fairclough, em sua obra *Discurso e Mudança Social* de 2002, explicita as bases do que denomina ADTO (Análise do Discurso Textualmente Orientada). Em primeiro lugar, é preciso considerar a *visão constitutiva do discurso*, isto é, trata-se de pensá-lo como elemento que constrói a sociedade em suas várias dimensões, tais como os objetos de conhecimento, os sujeitos e as formas sociais do “eu”, as relações sociais e as estruturas conceituais. Em seguida, a ênfase a ser dada é na interdependência das práticas discursivas da sociedade (ou de uma instituição específica): textos recorrem sempre a outros textos já produzidos, o que faz com que é preciso se considerar a análise da *intertextualidade*, a partir da qual se analisaria de que forma os textos respondem ou modificam textos passados, inscrevendo-se em

uma mudança histórica e da *interdiscursividade*, que atenta para configurações, nem sempre claras, de convenções discursivas que se movem de um texto para outro. O autor destaca, aqui, o fato de que os objetos de conhecimento, ou seja, os alvos da investigação de disciplinas ou ciências, constituem-se e transformam-se a partir a partir de regras de uma formação discursiva específica; eles não existem independentemente, mas a partir de um discurso particular. Os sujeitos, ao produzirem enunciados, por sua vez, não se situam fora e independente do discurso; o discurso constitui sujeitos sociais, cujos enunciados posicionam.

Assim sendo, Fairclough (1992) sugere uma perspectiva *tridimensional* na análise de discursos que circulam na sociedade, o que compreende (i) a análise linguística de textos, (ii) a análise dos processos de produção e interpretação textual e (iii) a análise social das circunstâncias institucionais e de poder que permeiam o discurso em questão. Para a análise textual, o autor sugere a análise das seguintes categorias: *vocabulário* (significado e criação de palavras, metáforas); *gramática* (modalidade, tema, transitividade); *coesão*; *estrutura textual* e *controle interacional* (ethos, polidez). No que tange à análise discursiva, seria alvo da análise as *condições de produção do texto* (intertextualidade manifesta e interdiscursividade); a *distribuição do texto* (cadeias intertextuais); o *consumo do texto* (coerência) e as *condições da prática discursiva*. Por fim, para uma análise das práticas discursivas são elencadas a matriz social do discurso, as ordens do discurso e os efeitos ideológicos e políticos do discurso como categorias a serem preconizadas.

Além dessa análise tridimensional, a *mudança histórica* também deve ser o foco do que Fairclough denomina Análise Crítica do Discurso (ACD) de modo que possamos compreender a importância dos textos em transformações sociais ao longo do tempo. Seu método de análise de discursos deve ser ainda *multifuncional*, para que se abarque as relações entre acontecimentos, relações e identidades sociais, e *crítico*, para que se elucide os efeitos e causas que parecem estar ocultos no discurso (FAIRCLOUGH, 1992).

Essas considerações analíticas deverão ser contempladas na análise a ser feita das letras das canções sertanejas no capítulo 4 desta dissertação.

## CAPÍTULO 3 – CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

---

*A realidade objetiva nunca pode ser captada. Podemos conhecer algo apenas por meio de suas representações (FLICK, 1998, p. 231).*

Antes de me deter na análise dos dados realizada durante a pesquisa que embasa esta dissertação faço um pequeno hiato para explicitar a sua natureza e inserção no campo da Linguística Aplicada, a constituição do *corpus* investigado e das categorias analíticas utilizadas.

### 3.1 A pesquisa qualitativa e a Linguística Aplicada

A pesquisa descrita nesta dissertação de mestrado é de cunho qualitativo/interpretativista. Essa abordagem é definida, exemplificada e discutida por vários estudiosos, dentro os quais, encontram-se, por exemplo, Auerbach e Silverstein (2003), Charmaz (2006), Denzin & Lincoln (2006) e Creswell (2007).

Segundo Denzin & Lincoln (2006), a abordagem qualitativa de pesquisa já tem uma longa e promissora história nas pesquisas da área das ciências humanas. Na sociologia e na antropologia, ela nasce partindo de uma preocupação com o entendimento do outro. Embora definir precisamente o que se entende por “pesquisa qualitativa” seja uma tarefa difícil, pois a sua definição pode depender muito do momento histórico pelo qual passam as áreas que atuam com esse tipo de investigação, os autores afirmam ser possível

oferecer uma definição genérica, inicial: a pesquisa qualitativa é uma atividade situada que localiza o observador no mundo. Consiste em um conjunto de práticas materiais e interpretativas que dão visibilidade ao mundo. Essas práticas transformam o mundo em uma série de representações (...) Nesse nível, a pesquisa qualitativa envolve uma abordagem naturalista, interpretativa (...), o que significa que seus pesquisadores estudam as coisas em seus cenários naturais, tentando entender, ou interpretar, os fenômenos em termos de significados que as pessoas a eles conferem (DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 17).

Lüdke e André (1986) sintetizam as características básicas de uma pesquisa qualitativa nos seguintes termos:

1. A pesquisa qualitativa tem o ambiente natural como sua fonte direta de dados e o pesquisador como seu principal instrumento.
2. Os dados coletados são predominantemente descritivos.
3. A preocupação com o processo é muito maior do que com o produto.
4. O “significado” que as pessoas dão às coisas e à sua vida são focos de atenção especial pelo pesquisador.
5. A análise dos dados tende a seguir um processo indutivo. Os pesquisadores não se preocupam em buscar evidências que comprovem hipóteses definidas antes do início dos estudos (LÜDKE; ANDRÉ, 1986, p. 11-13).

É preciso apontar, entretanto, que as pesquisas de natureza qualitativa/interpretativistas são, com frequência, alvo de críticas severas dos adeptos do modo positivista de fazer ciência. Para esses últimos, estudos qualitativos não são considerados suficientemente “científicos”, apenas exploratórios, por serem muito subjetivos e por não compreenderem métodos que possam verificar com precisão a veracidade dos resultados de pesquisa, o que estaria garantido em investigações quantitativas experimentais. Denzin & Lincoln, apoiados no que afirmam Carrey (1989, p. 99) e Schawandt (1997, p. 309) rebatem essas críticas do seguinte modo:

As ciências (positivistas) experimentais (física, química, economia e psicologia, por exemplo) são muitas vezes vistas como as grandes façanhas da civilização ocidental, supondo-se, em suas práticas, que a “verdade” possa transcender a opinião e a tendenciosidade pessoal (...). A pesquisa qualitativa é vista como um ataque a essa tradição, cujos adeptos geralmente refugiam-se em um modelo de “ciência objetivista livre de valores” (...) para defender sua postura. Raramente tentam explicar, ou criticar, os “compromissos morais e políticos em seu próprio trabalho contingente.” Os positivistas ainda alegam que os chamados novos pesquisadores qualitativos experimentais escrevem ficção, e não ciência, e que tais pesquisadores não dispõem de nenhum método para verificar o que é declarado como verdade. (...) Esses críticos presumem uma realidade estável, imutável, que possa ser estudada com a utilização dos métodos empíricos da ciência social objetiva (DENZIN e LINCOLN, 2006, p. 22).

As crenças que sustentam as pesquisas de cunho positivista também são vistas com descrédito pelos adeptos da vertente da Linguística Aplicada (doravante

também LA) à qual me filio. No que segue, discorro sobre essa vertente específica de atuação investigativa no campo aplicado de estudos da linguagem.

O primeiro ponto importante a ser esclarecido, é que a LA, dessa perspectiva, não se considera uma das áreas da Linguística, mas um campo investigativo independente com especificidades próprias (EVENSEN, 1996). É bem verdade que isso nem sempre foi assim::

A Linguística Aplicada, orientada por (uma) tradição moderna, surgiu como uma subárea da Linguística e tinha como objetivo a aplicação de teorias linguísticas a contextos de ensino/aprendizagem de línguas estrangeiras. Uma vez que as teorias científicas eram consideradas irrefutáveis e conclusivas, não se atentava para o meio a fim de que este possibilitasse reflexões sobre a teoria. As pesquisas em Linguística Aplicada, assim, desconsideravam e negligenciavam completamente todos os outros fatores (sociais, psicológicos, antropológicos, etc.) envolvidos no processo de ensinar e aprender línguas em sala de aula, como se as teorias linguísticas, por si só, dessem conta de tratar este complexo contexto (BRAZ, 2010, p. 32).

E foi justamente o entendimento, dentre outros, de que era preciso atravessar fronteiras disciplinares se o que se pretendia era compreender a complexidade de processos de educação linguística que fez com que um número considerável de linguistas aplicados passassem a perceber sua área de investigação como essencialmente *inter* ou *transdisciplinar*. A Linguística, antes vista como a “ciência mãe”, passou a ser considerada uma (importante!) fonte de referência, mas não a única, já que os estudos em LA se situavam em “zonas fronteiriças de diferentes disciplinas” (SIGNORINI, 1998, p. 100).

Importa esclarecer, que, principalmente em seus primórdios, as pesquisas em LA tendiam a se aproximar bastante dos ideias positivistas: a objetividade e a neutralidade do pesquisador eram percebidos, não apenas como possibilidades, mas também como virtudes. Embora esse modo de fazer pesquisa em LA, que Moita Lopes (2006) denominou, ironicamente, “normal”, atualmente ainda persista, mesmo que em menor escala, o fato é que, uma parcela considerável de linguistas aplicados abraçou uma nova epistemologia para a sua área de investigação. Nela, não se pretende buscar sentidos unívocos ou verdades imanentes, mas busca-se significados ou interpretações locais dos atores envolvidos em uma dada situação específica (Moita Lopes, 1994). Além disso, nessa nova epistemologia, não se

pretende reivindicar a objetividade absoluta do pesquisador. A esse respeito, Maher (2010), com base nos argumentos de Moerman (1988) afirma que

o pesquisador não registra, simplesmente, o que as pessoas dizem. Nós somos agentes cruciais na micropolítica de elicitação de dados porque nossa própria presença determina, mesmo que em parte, o que os sujeitos pesquisados nos dizem. Além disto, nossa seleção do que é relevante para análise, assim como essa em si, estão contaminadas pela nossa história pessoal, por nosso posicionamento ideológico. Importa ressaltar, no entanto, que dizer que a objetividade absoluta é um mito não é o mesmo que dizer que a subjetividade rege todos os procedimentos analíticos de uma investigação. Dizer isto é, reconhecendo que toda produção de conhecimento está situada num contexto social, cultural e político específico, afirmar, na verdade, que a dicotomia objetividade/subjetividade não se sustenta, pois o sentido não está nem no objeto, nem na interpretação subjetiva, *mas num mundo composto pela aparente interação e interpenetração dos dois* (Moerman, 1988: xiii) (MAHER, 2010, p.39).

Para Signorini (1998, p. 101), o objeto da pesquisa em LA, dessa perspectiva, não são os sistemas linguísticos, mas, sim “o estudo de práticas específicas de uso da linguagem em contextos específicos -, objeto esse que a constitui como campo de estudo outro, distinto, não transparente e muito menos neutro”. Importa também ressaltar que pesquisas inseridas nessa nova vertente da Linguística Aplicada, denominada por Moita Lopes (2006) *Linguística Aplicada Indisciplinar* ou *Pós-Moderna* e por Pennycook (2006) *Linguística Aplicada Transgressiva* – se propõem a focalizar práticas sociais com intuito, sempre que possível, de problematizar, desestabilizar significados, vozes e identidades sociais cristalizados por representações construídas a partir de interesses e discursos hegemônicos. Para Moita Lopes (2006, p.27) este procedimento nas práticas de pesquisa

parece essencial, uma vez que tais vozes podem não só apresentar alternativas para entender o mundo contemporâneo como também colaborar na construção de uma agenda anti-hegemônica em um mundo globalizado, ao mesmo tempo em que redescreve a vida social e as formas de conhecê-la.

Rojo (2006) argumenta na mesma direção quando afirma que as pesquisas em LA devem objetivar a produção de conhecimento que nos permitam melhor compreender as *privações sofridas* no mundo social contemporâneo, isto é, devem “tentar enfrentar e modificar a precariedade da existência em sociedade ou a privação sofrida por sujeitos, comunidades, instituições.” (ROJO, 2006, p. 254).

O compromisso das pesquisas em LA que se filiam ao novo paradigma anteriormente descrito estão em consonância com uma tendência percebida por Denzin e Lincoln (2006). Ao discorrerem sobre o modo como as pesquisas qualitativas vêm sendo historicamente conduzidas, esses autores chamam atenção para o fato de que, a partir dos anos 2000, uma parte considerável de investigação nas ciências sociais e nas humanidades vem se tornando “terrenos para conversas críticas em torno da democracia, da raça, **do gênero**, da classe, dos Estados-nações, da globalização, da liberdade e da comunidade” (DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 16, grifo meu)

A escolha pela pesquisa de natureza qualitativo-interpretativista empreendida para compor esta dissertação justifica-se, portanto e em primeiro lugar, porque ela se insere em um cenário social real no qual os sujeitos se inscrevem através de suas próprias descrições e representações. E, em segundo, porque busquei compreender as representações que esses sujeitos – compositores de músicas sertanejas – constroem sobre feminilidades no *corpus* analisado. É importante frisar, no entanto, que as análises feitas no Capítulo 4 não devem ser entendidas como conclusões definitivas e totalmente generalizáveis. Elas são frutos de uma interpretação possível, dentre outras.

### 3.2 As etapas da pesquisa

A pesquisa relatada nesta dissertação desenrolou-se em três etapas. A primeira delas incluiu a definição do tema e dos objetivos da pesquisa e a revisão da literatura especializada, o que me levou a incursões por autores no campo da Linguística Aplicada, da Educação, da Antropologia, dos Estudos Culturais e de Gênero.

Na segunda etapa, tendo definido o cenário, objetivos e arcabouço teórico da pesquisa, iniciei à análise das canções sertanejas mais relevantes em cada um dos

períodos que se pretendia investigar, de modo a poder definir o *corpus* a ser analisado e as categorias de análise.

Na terceira fase, ocupei-me com à análise propriamente dita das canções selecionadas na etapa anterior.

### 3.3 A constituição do *corpus*

O *corpus* da pesquisa realizada para esta dissertação de mestrado foi composto por um conjunto de 17 canções do gênero musical sertanejo. O processo de seleção das músicas em questão foi realizado considerando quatro critérios distintos.

Em primeiro lugar, procedeu-se a uma seleção prévia, em um rol de mais de 80 músicas sertanejas, daquelas nas quais a figura da mulher era, de uma maneira ou de outra, tematizada, tendo em vista o interesse em responder à primeira pergunta de pesquisa (*Como a mulher é representada nas letras das canções sertanejas analisadas?*)

Em segundo, buscou-se garantir que o conjunto de canções selecionadas fosse característico de três diferentes períodos/ciclos desse gênero musical e tivessem sido compostas em décadas diferentes, tal como segue: (1) *sertanejo de raiz* (compostas entre 1950-1970); (2) *sertanejo romântico* (compostas entre 1980-1990) e (3) *sertanejo universitário* (compostas a partir de 2010). Com isso, buscou-se assegurar que seria possível fazer uma comparação cronológica das representações de feminilidade, de modo a poder responder, assim, à segunda pergunta de pesquisa: *Essa representação mudou de ciclo para ciclo? Se sim, em que sentido?*

Dentre as músicas indicadas em cada período/ciclo, foram selecionadas aquelas que fizeram sucesso, tendo aparecido em listas de “as mais tocadas” à época do seu lançamento. As letras das canções escolhidas a partir desse terceiro critério foram, então, examinadas, tendo em mente a representatividade das representações de feminilidade que introduziam. Aquelas que tipificavam representações recorrentemente veiculadas em (a) músicas sertanejas de raiz, (b) sertanejas românticas e (c) sertanejas universitárias foram, então, selecionadas para análise. Nos quadros a seguir, elenco as 17 canções que compuseram o *corpus* da pesquisa em questão.

<b>1º GRUPO: ANOS 50-70</b> <b>(Sertanejo de Raiz)</b>				
<b>Título</b>	<b>Compositor(es)</b>	<b>Intérprete(s)</b>	<b>Ano</b>	<b>Álbum e gravadora</b>
<i>Meu sonho de amor</i>	Xará/ Leonardo	Lourenço e Lourival	1970	<i>Anel de noivado</i> - Chantecler
<i>Conselho pras Moças</i>	José Fortuna e Pitangueira	Zé Fortuna e Pitangueira	1964	<i>Nossos Filhos</i> - Continental
<i>Mãe amorosa</i>	Aleixinho e Tanabi	Vadico e Vidoco	1969	<i>Mágoa de Boiadeiro</i> - Sabiá/Copacabana
<i>Moça Gorda</i>	José Fortuna e Pitangueira	Zé Fortuna e Pitangueira	1962	<i>Caboclo</i> - CS-598
<i>Pagode</i>	Tião Carreiro e Teddy Vieira	Tião Carreiro e Carreirinho	1959	<i>Tião Carreiro e Pardinho</i> – RCA Víctor
<i>Pagode em Brasília</i>	Lourival dos Santos e Teddy Vieira	Tião Carreiro e Pardinho	1960	<i>Tião Carneiro e Pardinho</i> - Chantecler
<i>Cabocla Tereza</i>	Raul Torres e João Pacífico	Tonico e Tinoco	1977	<i>35 anos</i> – Continental

<b>2º GRUPO: ANOS 80-90</b> <b>(Sertanejo Romântico)</b>				
<b>Título</b>	<b>Compositor(es)</b>	<b>Intérprete(es)</b>	<b>Ano</b>	<b>Álbum e gravadora</b>
<i>É o amor</i>	Zeze di Camargo	Zeze di Camargo e Luciano	1993	<i>É o amor</i> - Copacabana
<i>Talismã</i>	Michael Sullivan / Paulo Massadas	Leandro e Leonardo	1990	<i>Leandro &amp; Leonardo</i> - Chantecler
<i>O grande amor da minha vida</i>	Nino / Jefferson Farias	Gian e Giovanni	1998	<i>Meu Brasil</i> – Sony Music
<i>Fogão de Lenha</i>	Carlos Colla, Maurício Duboc e Xororó	Chitãozinho e Xororó	1987	<i>Meu Disfarce</i> - Copacabana
<i>Pura Emoção (Achy Breaky Heart)</i>	Donald L. Von Tress. Versão em português: Dudu Falcão.	Chitãozinho e Xororó	1998	<i>Na aba do meu chapéu</i> – Universal Music

<b>3º GRUPO: ANO 2010-...</b> <b>(Sertanejo Universitário)</b>				
<b>Título</b>	<b>Compositor(es)</b>	<b>Intérprete(es)</b>	<b>Ano</b>	<b>Álbum e gravadora</b>
<i>Fada</i>	Victor Chaves	Victor e Léo	2004	<i>Vida Boa</i> - Independente
<i>Tudo que você quisier</i>	Felipe Oliver/ , Matheus Aleixo	Luan Santana	2013	<i>O Nosso tempo é hoje</i> – Som livre

<i>Mamãe falou</i>	<i>Flavinho Tinto, Nando Marx, Douglas Mello</i>	Gusttavo Lima	2012	<i>Gusttavo Lima: Ao vivo em São Paulo – Som Livre</i>
<i>Minha ex</i>	Sorocaba/Caco Nogueira	Fernando e Sorocaba	2013	<i>Homens e Anjos – Som Livre</i>
<i>Bruto, Rústico e Sistemático</i>	João Carreiro e Jadon	João Carreiro e Capataz	2009	João Carreiro & Capataz – Radar Records

### 3.3.1 As categorias de análise

O exame preliminar das canções sertanejas anteriormente elencadas revelou que algumas temáticas diretamente relacionadas às representações sobre identidades femininas eram abordadas, de um modo ou de outro, em pelo menos uma das músicas escolhidas para representar cada período/ciclo. Assim sendo, esses temas – *ideal de perfeição, matrimônio, maternidade, corpo/padrões de beleza e violência* – acabaram se constituindo em categorias de análise, de modo que fosse possível verificar se houve, ou não, uma mudança nos modos como as mulheres são representadas em cada período/ciclo da música sertaneja aqui contemplados.

Em cada uma dessas categorias, procurarei verificar, seguindo sugestão de Fairclough (1992, 2011), de que modo os compositores das letras das canções examinadas fazem uso estratégicos de recursos gramaticais e estilísticos da língua, como por exemplo, a *adjetivação, a passivação, a nominalização e figuras de linguagem*, para suscitar interpretações sobre o que constituiria a identidade da mulher brasileira. Algumas estratégias discursivas descritas em Thompson (1995) também foram utilizadas para dar sustentação para a análise. De modo a fazer com que essas análises não fossem meramente descritivas, mas tivessem um maior poder explicativo, as análises das representações construídas nas letras de cada uma dessas canções foram comparadas entre si.

---

## CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DOS DADOS

---

*Abra a porta e a janela, venha ver quem é  
que eu sou (Tonico e Tinoco)*

Neste capítulo procedo à análise do *corpus* descrito no capítulo anterior, com o propósito de tentar responder às seguintes perguntas de pesquisa:

**(1) Como a mulher é representada nas letras das canções sertanejas analisadas?**

**(2) Essa representação mudou de ciclo para ciclo? Se sim, em que sentido?**

O capítulo está dividido em 05 sessões que correspondem a cada uma das categorias estabelecidas na análise preliminar dos dados. No que segue explico as canções analisadas em cada um dos blocos temáticos:

Sessão/Tema	Título da Canção	Ciclo/Período
(1) A mulher idealizada	<i>Meu sonho de amor</i>	Sertanejo de raiz
	<i>É o amor</i>	Sertanejo romântico
	<i>Talismã</i>	Sertanejo romântico
	<i>O grande amor da minha vida</i>	Sertanejo romântico
	<i>Fada</i>	Sertanejo universitário
	<i>Tudo que você quiser</i>	Sertanejo universitário
(2) Matrimônio	<i>Conselho pras moças</i>	Sertanejo de raiz
	<i>O grande amor da minha vida</i>	Sertanejo romântico
	<i>Tudo que você quiser</i>	Sertanejo universitário
(3) Maternidade	<i>Mãe amorosa</i>	Sertanejo de raiz
	<i>Fogão de Lenha</i>	Sertanejo romântico
	<i>Mamãe falou</i>	Sertanejo universitário
(4) O corpo feminino	<i>Moça gorda</i>	Sertanejo de raiz
	<i>Pagode</i>	Sertanejo de raiz
	<i>Pura emoção</i>	Sertanejo romântico
	<i>Minha ex</i>	Sertanejo universitário
(5) A violência contra a mulher	<i>Pagode em Brasília</i>	Sertanejo de raiz
	<i>Cabocla Tereza</i>	Sertanejo de raiz
	<i>Bruto, Rústico e Sistemático</i>	Sertanejo universitário

Antes proceder à análise das canções sertanejas propriamente dita, cabe aqui enfatizar que, independentemente, de quando suas letras foram escritas, todas elas operam, de certa maneira, tendo como referência cultural o universo do homem do campo, do interior e suas tradições, ainda que essa já não seja a vivência de alguns compositores que migraram para a cidade, ou nela já nasceram, como é o caso de muitos compositores principalmente do sertanejo universitário.

#### 4.1 A mulher: um ideal de perfeição

A análise preliminar dos dados apontou que a representação de uma mulher idealizada, imaginada como perfeita – ou que deveria sê-lo –, estava presente nos três ciclos em que divido, neste trabalho, a música sertaneja. No entanto, ficou patente que isso ocorre com uma frequência diferente em cada um deles. Observou-se que no sertanejo romântico dos anos 80 e 90, essa representação é encontrada em um número muito maior de canções. Ainda assim, no sertanejo de raiz e no sertanejo universitário também é possível identificá-la, ainda que menos frequentemente e, de um modo geral, mais sutilmente.

Dou início à análise sobre o modo como as canções selecionadas constroem um ideal de mulher com o exame de *Meu sonho de amor* (Xará/ Leonardo), já que ela é um exemplo típico do modo como essa representação tende a aparecer no sertanejo de raiz. Lançada em 1970, no álbum *Anel de noivado*, de Lourenço e Lorival, a canção descreve a mulher sonhada, buscada pelo enunciador.

<b>MEU SONHO DE AMOR</b> (sertanejo de raiz)	
Procuo alguém que tenha o perfume da rosa Antes de tudo seja meiga e carinhosa Que sua boca ninguém tenha beijado Que seja o sonho de quem vive apaixonado  Se eu encontrar alguém assim em meu caminho Entregarei de corpo e alma o meu carinho	Terei então o grande amor por mim sonhado Esquecerei os desamores do passado  Amei, amei, amei e muito mais eu hei de amar Porque amando eu quero provar O amor é feito de carinho, angústia e dor Porém no mundo ninguém vive sem amor

A primeira estrofe da letra da canção apresenta as características que devem ter as mulheres por quem o enunciador poderia se apaixonar (***Procuro alguém que...***), de modo a poder esquecer ***os desamores do passado***. Os versos ***Se eu encontrar alguém assim em meu caminho/ entregarei de corpo e alma meu carinho***, indicam que somente caso o sujeito lírico encontre uma mulher com certos predicados, ele poderia vir a “se entregar”, a começar um relacionamento mais satisfatório, de modo a evitar a ***angústia e dor*** causadas por suas experiências amorosas anteriores. E quais seriam os predicados da mulher que ele busca? Elenco abaixo os enunciados que a descrevem:

- ***alguém que tenha o perfume da rosa***
- ***Antes de tudo seja meiga e carinhosa***
- ***Que sua boca ninguém tenha beijado***
- ***Que seja o sonho de quem vive apaixonado***

De acordo com a primeira “exigência”, a mulher deve ter o ***perfume da rosa***. Essa característica sugere que a mulher “sonhada” deve ter como atributo, em primeiro lugar, o aroma, a fragrância de uma flor. Uma mulher exausta, suada, estressada por conta de seus afazeres domésticos e profissionais não cabe, evidentemente, nessa representação. Na base dessa exaltação à “mulher cheirosa” presente nas representações recorrentemente construídas nas canções analisadas, pode estar o que nos ensina Andrade (2003). Segundo esse autor, a sociedade brasileira começou, no início do século XX, a dar uma grande ênfase à higiene pessoal da mulher e do ambiente doméstico. Elas eram encorajadas a ficarem atentas a todos os possíveis esconderijos de sujeira – em sua casa e em seu próprio corpo, uma vez que esse era visto como uma extensão daquela: “a higiene e o cuidado com as mãos, com unhas limpas e bem cortadas, com os cabelos perfumados e brilhantes e com as pernas depiladas” passaram a ser sinônimo de “saúde, beleza e sedução” (ANDRADE, 2003, p. 134).

A delicadeza da rosa/pessoa, e não dos espinhos que a sustenta, é reiterado, em seguida: a mulher ideal tem que ser, sobretudo, ***meiga e carinhosa***. O enunciador é claro, contundente: essas são as características mais importantes, indicada pela expressão “antes de tudo”. Os adjetivos empregados sugerem o desejo de que a pessoa a ser amada seja uma mulher sempre dócil em suas relações,

sempre disposta a agradar o outro, independentemente da natureza do modo de agir desse outro. A doçura e amorosidade incondicionais são vistas como qualidades intrínsecas da mulher ideal, que independeriam do modo como são tratadas, independeriam do teor da relação afetiva com elas estabelecidas. Segundo Saffioti (1987, p. 37), impõe-se à mulher “a necessidade de inibir toda e qualquer tendência agressiva, pois deve ser dócil, cordata, passiva”. Mais adiante, em análises de outras canções, observaremos o modo como mulheres que não se encaixam nesse padrão, que são questionadoras, independentes, assertivas e reativas são descritas.

É interessante ainda observar a constatação de que uma das características da mulher ideal, da mulher “sonhada” é **que sua boca ninguém tenha beijado**. A voz passiva é empregada aqui de forma relevante, visto que “a boca” da figura feminina ideal recebe (e não exerce) a ação de beijar. Nessa representação, portanto, a mulher ideal é aquela que consegue oferecer resistência a investidas masculinas, além de não tomar a iniciativa de beijar um homem. A passividade feminina é colocada como valor positivo. Percebe-se aqui a valorização da castidade da mulher, de sua “pureza virginal”. É sabido que a questão da expressão aberta da sexualidade feminina, da sua erotização é, é algo que se prefere “negar”, “apagar”. Tem-se o assunto como “tabu”, ao passo que, para os homens a expressão do desejo sexual é sempre encorajada socialmente. Basta imaginar os efeitos de sentido que teriam os mesmo versos aqui analisados, caso ele tivessem sido enunciados por uma mulher à procura do homem ideal: “busca-se um parceiro que tenha o perfume da flor e cuja boca nunca tenha sido beijada por alguém” seriam versos que dificilmente encontrariam ressonância positiva no imaginário das pessoas. A meiguice e a falta de experiência sexual não são comumente vistos como qualidades masculinas, muito pelo contrário. Elas sempre foram assim vistas apenas quando se considera as identidades de mulheres. Maia, C. e Maia, R. (2012), ao analisarem questões de gênero e sexualidade no discurso jurídico em crimes de sedução da década de 70 – portanto, na mesma época em que a canção *Meu sonho de amor* foi lançada – nos dão uma dimensão do que se pensava, nesse período histórico, sobre necessidade de preservação da virgindade, da chamada “pureza feminina”:

A virgindade feminina era, então, um bem valioso que necessitava de ser preservado, guardado e zelado pela moça e sua família, até o momento do casamento, sob pena de desqualificação moral e social. Inicialmente, a virgindade se revestiu de importância porque era um

meio de assegurar corpos puros e saudáveis. [...] Além disso, entendia-se que, ao perder este “bem tão precioso”, a mulher reduzia, consideravelmente, suas chances de realizar um casamento, dentro dos parâmetros exigidos, e acabava se tornando uma ameaça à ordem social, uma “perdida” (MAIA, C; MAIA, R., 2012, p.35-36).

De modo a verificar se as representações femininas encontradas na canção pertencente ao ciclo “sertanejo de raiz” anteriormente analisada encontram, ou não, eco nas letras das canções pertencentes ao ciclo “sertanejo romântico” dos anos 90, farei, a seguir, o exame de *É o amor*. Ela foi lançada pela dupla Zezé de Camargo e Luciano, em um álbum homônimo, no ano de 1991.

<b>É O AMOR</b> (sertanejo romântico)	
Eu não vou negar Que sou louco por você Tô maluco pra te ver Eu não vou negar	Eu sou o seu apaixonado De alma transparente Um louco alucinado Meio inconsequente Um caso complicado de se entender
Eu não vou negar Sem você tudo é saudade Você traz felicidade Eu não vou negar	É o amor Que mexe com minha cabeça E me deixa assim Que faz eu pensar em você E esquecer de mim
Eu não vou negar Você é meu doce mel Meu pedacinho de céu Eu não vou negar	Que faz eu esquecer Que a vida é feita pra viver
Você é minha doce amada, minha alegria Meu conto de fadas, minha fantasia A paz que eu preciso pra sobreviver	É o amor Que veio como um tiro certo No meu coração Que derrubou a base forte Da minha paixão E fez eu entender que a vida É nada sem você

De forma implícita e sutil, que tem o propósito de funcionar como uma declaração de amor, a mulher de que se fala na canção é, como argumento mais adiante, vista como um ser passivo, quase que um adorno. O autor começa deixando claro que se trata de uma declaração romântica e associando a mulher à felicidade e, à falta dela, à saudade.

*Eu não vou negar*  
***Sem você tudo é saudade***  
***Você traz felicidade***

*Eu não vou negar*

É inegável que na letra dessa canção não se quer diminuir a mulher retratada. Pelo contrário, é visível a exaltação da figura feminina. Mas, a questão que se coloca é: que tipo de mulher é exaltada? A análise das *metáforas* presentes na letra da canção para demonstrar afeto, também remetem a uma mulher meiga, dócil, características tomadas como elogiosas. O autor se utiliza para se referir à mulher dos seguintes enunciados:

- ***Meu doce mel***
- ***Meu pedacinho de céu***
- ***Minha doce amada***
- ***Minha alegria***
- ***Meu conto de fadas***
- ***Minha fantasia***
- ***A paz que eu preciso pra sobreviver***

É válido destacar que, das sete expressões selecionadas, seis iniciam com os pronomes possessivos ***meu*** ou ***minha***, indicando que os predicativos da mulher amada não são resultados de suas ações, mas são qualidades que “pertencem” ao enunciador. Vejamos como, em contrapartida, o eu lírico faz referencia a si mesmo:

- ***Eu sou o seu apaixonado de alma transparente***
- ***Um louco***
- ***Alucinado***
- ***Meio inconsequente***
- ***Um caso complicado de se entender***

Das cinco expressões utilizadas, quatro possuem valor semântico relacionado: ***louco***, ***alucinado***, ***inconsequente***, ***caso complicado de se entender***. Tais expressões designam alguém que *faz* algo. Um louco é louco porque realiza ações diferentemente do que realizam as pessoas denominadas “normais”, o mesmo ocorre com “alucinado”. Alguém que se diz “meio inconsequente”, o faz por entender que realiza ações sem medir as consequências de seus atos, que age, enfim, por impulso. Embora à primeira vista que o homem seja retratado, nessa canção, de forma pouco elogiosa, é importante observar, no entanto, que ele aparece como um ser sobretudo agentivo.

As expressões utilizadas pelo enunciador para se referir à mulher não seguem o mesmo padrão. Observe-se que **meu doce mel**, **meu pedacinho de céu**, **meu conto de fadas** e **minha fantasia**, são sintagmas formados por *substantivos* acompanhados por pronomes possessivos e por *adjetivos*. A mulher é, assim, *nominalizada*, ou seja, ela seria um ser que não realiza ações por si só.<sup>20</sup> A expressão **minha doce amada** é exemplar nesse sentido: a mulher aparece como sendo objeto do amor – ela não ama, ela é amada por alguém. Constrói-se, assim, a passividade como atributo feminino. A adjetivação (**doce**) exerce um papel importante na construção dessa representação, já que remete não à assertividade, mas à complacência, à resignação, qualidades que, segundo Safiotti (1987) denotam a incapacidade, frequentemente atribuídas às mulheres, de usar da razão para tomar as rédeas de duas vidas.

Uma comparação interessante pode ser feita entre os enunciados **a paz que eu preciso pra sobreviver**, utilizada para descrever a mulher, e **um caso complicado de se entender**, para se referir ao homem. A utilização do substantivo “paz” constrói, mais uma vez, uma imagem de mulher dócil, serena, plácida, cuja função é não criar problemas, conflitos, mas, sim, zelar pela tranquilidade da relação e de seu companheiro. Por outro lado, “**um caso complicado**” que faz, implicitamente, referência a um sujeito que age, mas sugere que há permissão para que suas ações sejam incoerentes, complicadas, capazes de criar conflitos na relação amorosa. O homem, claramente, não é idealizado nesse discurso. Muito pelo contrário, ele aparece em sua dimensão mais humana: alguém que é capaz de errar, de cometer loucuras. A mulher, no entanto, é desumanizada, é idealizada como um “anjo de candura”, como uma personagem de **contos de fada**, incapaz de atos insanos que poderiam tumultuar as relações afetivas. É bem verdade que o enunciador indica saber que a mulher que ele retrata não é crível, é inatingível – você é **minha fantasia** –, o sentido da representação está posto: se as mulheres não são assim, elas *deveriam* ser para poderem ser amadas.

---

<sup>20</sup> De acordo com Fairclough (2001, p. 49), “a nominalização é a conversão de uma oração em um nominal ou nome”, transformando “processos e atividades em estados e objetos” (op. cit, p. 227) e tendo o efeito “de por o processo em si em segundo plano (...) de forma que o agente e o paciente são deixados implícitos” (op. cit., p.223).

É sabido que a coerência de um texto e o cumprimento de seu propósito dependem do contexto social em que ele está inserido (FAIRCLOUGH, 2001). É, portanto, relevante apontar que a oposição entre as identidades masculinas e femininas retratadas em *É o Amor* é recorrente na sociedade e não se aplica somente aos casos amorosos. Desde pequenas as meninas são ensinadas a terem uma postura menos agentivas, ao contrário dos garotos:

Às meninas estão reservadas atividades lúdicas que reproduzem o universo doméstico, preparando-as para a gestão do lar. Recebem como presentes: boneca, panelinha, fogãozinho, vassourinha e, dependendo do poder aquisitivo das famílias, toda uma parafernália eletro-eletrônica de utensílios domésticos em miniatura para brincarem de “casinha”, para aprenderem a ser boas mães, esposas exemplares, e eficientes donas de casa. **Nelas, são incentivadas posturas dóceis, de aquiescência e submissão, traduzidas como predicados de feminilidade.** Ao contrário dos meninos, elas são, mesmo que de forma implícita, estimuladas a fazer do choro poderosa arma, utilizável em qualquer situação de conflito, porque quando choram percebem-se acolhidas, confortadas e protegidas. (VANNUCHI, 2010, p. 64, grifos meus).

Algo parecido ocorre na canção *Talismã*, que, lançada em 1990, ficou conhecida nas vozes de Leandro e Leonardo.

<b>TALISMÃ</b> (sertanejo romântico)	
<p>Sabe, quanto tempo não te vejo Cada vez você distante Mas eu gosto de você Porque...</p> <p>Sabe, eu pensei que fosse fácil Esquecer seu jeito frágil De se dar sem receber Só você...</p> <p>Só você que me ilumina Meu pequeno talismã Como é doce essa rotina De te amar toda manhã</p>	<p>Nos momentos mais difíceis Você é o meu divã Nosso amor não tem segredos Sabe tudo de nós dois E joga fora nossos medos</p> <p>Vai, saudade, diz pra ela Diz pra ela aparecer Vai, saudade, vê se troca A minha solidão por ela Pra valer o meu viver</p>

É válido nos determos, já de início, no termo que dá título à própria canção e que é retomado em ***Só você que me ilumina/ Meu pequeno talismã***. Tem-se aqui uma metáfora que compara a mulher a um amuleto, a um *objeto que se tem* porque traz sorte. Assim como em *É o amor*, a canção funciona como uma declaração de

amor. Entende-se que o enunciador está triste, magoado, porque está sem a mulher que ama e, por isso, pede que ela volte. Ele faz referência ao **jeito frágil** da mulher de quem sente falta. A comparação com a famosa expressão “sexo frágil”, utilizada para se referir ao feminino em inúmeros discursos é inevitável. A intertextualidade, nesse caso, nos auxilia a reconhecer o discurso da fragilidade feminina recorrente na prática social e confere historicidade aos enunciados da canção (FAIRCLOUGH, 2011). Observe-se que essa mulher, ainda que não seja forte, sobrevive porque é abnegada, generosa, é capaz de **dar sem receber**. Constrói-se assim uma oposição muito semelhante à construída em *É o amor*. Se naquela canção o homem é retratado como um ser que tem permissão social para ser inconsequente, para cometer atos de loucura e a mulher, porque meiga como uma fada, se exime de reagir a atos insanos masculinos, aqui a figura masculina tem permissão para ser egoísta porque a mulher, por ser naturalmente magnânima, releva a insensibilidade do homem, retribuindo essa sua indiferença com atos e gestos generosos. Tão generosos que ela é capaz de funcionar, **nos momentos mais difíceis** enfrentados pelo homem, como o **divã** de um analista – observe-se aqui a importância do uso da substantivação para produzir o efeito de sentido desejado. A mulher é o lugar, o divã onde o homem descarrega seus problemas. E espera-se que ela seja capaz de iluminá-lo, de ajudá-lo a resolver seus problemas – ainda que ele não retribua de forma igualitária – de ser, enfim, o seu **pequeno talismã**. O adjetivo “pequeno” reforça, aqui, a fragilidade atribuída à identidade feminina.<sup>21</sup> Caso alguma compositora descrevesse a figura masculina como “você é o meu pequeno talismã”, esse enunciado seria, muito provavelmente, encarado como uma alusão à infantilidade do homem ou como uma sátira.

Esse padrão da mulher, passiva e idealizada se repete em várias canções dessa época, como, por exemplo, em *O grande amor da minha vida*, interpretada por Gian e Giovanni e um grande sucesso na década de 90, e cuja letra reproduzo a seguir:

---

<sup>21</sup> Mais adiante, na seção em que discorro mais precisamente sobre o corpo da mulher as questões referentes ao corpo pequeno e frágil serão tratadas de maneira mais detalhada.

<b>O GRANDE AMOR DA MINHA VIDA</b> (sertanejo romântico)	
A gente morou e cresceu na mesma rua Como se fosse o sol e a lua Dividindo o mesmo céu	No corpo o sabor amargo do ciúme A gente quando não se assume Fica chorando sem carinho
Eu a vi desabrochar, ser desejada Uma joia cobiçada O mais lindo dos troféus	O tempo passou e eu sofri calado Não deu prá tirar ela do pensamento Eu ia dizer que estava apaixonado Recebi o convite do seu casamento Com letras douradas, num papel bonito Chorei de emoção quando acabei de ler...
Eu fui seu guardião, Eu fui seu anjo amigo Mas não sabia que comigo Por ela carregava uma paixão	Num cantinho rabiscado no verso Ela disse: "Meu amor, eu confesso, Estou casando, mas o grande amor Da minha vida é você"
Eu a vi se aconchegar Em outros braços E saí contando os passos Me sentindo, tão sozinho	

A segunda estrofe da letra da canção é a de maior relevância para essa análise:

***Eu a vi desabrochar, ser desejada***  
***Uma joia cobiçada***  
***O mais lindo dos troféus***

O primeiro verso evidencia a escolha da voz passiva (***Eu a vi... ser desejada***), na qual a mulher ocupa, não a posição de sujeito, de agente da ação, mas de objeto do desejo masculino. Percebe-se que, assim como na primeira canção analisada nesta seção, em que a mulher não beijava, mas era beijada, neste caso, a mulher não deseja, mas é apenas desejada. Contrariar esse comportamento, visto como natural na sociedade, é percebido como um ato tão transgressor, tão passível de sanções sociais, que à mulher que ama só resta uma alternativa: casar-se com quem manifesta, explicitamente, sua intenção de se casar com ela. Não lhe cabe tomar qualquer iniciativa no sentido de declarar o seu próprio desejo ao homem amado, a não ser via um recado timidamente rabiscado no verso do seu convite de casamento com um homem que não ama. É válido aqui retomar o que afirma Saffioti (1987, p. 19) a esse respeito: “Como o homem detem poder nas suas relações com a mulher, só ele pode ser sujeito do desejo. Não resta a ela senão a posição de objeto do desejo masculino”.

As metáforas utilizadas na segunda estrofe da canção *O grande amor da minha vida* fazem referência à mulher comparando-a a uma **flor que desabrocha**, a uma **joia** e a um **troféu**. Todos esses elementos são classificados como visualmente bonitos e valiosos. Porém, eles são “coisas” que existem para serem ostentados, admirados, guardados, assim como seria a mulher, que não teria outra função que não seja a de ser exibida como uma conquista de outra pessoa. Claro que essa interpretação só possível porque ela ecoa representações presentes na estrutura social: a mulher é algo a ser “colhido”, conquistado.

Mas se é patente, como tentei demonstrar até aqui, que canções incluídas na categoria *sertanejo de raiz* e, principalmente, na *sertanejo romântico* retratam, com frequência, a mulher de forma idílica e como um ser sem agentividade, o que pode ser dito a esse respeito no que tange às canções do ciclo *sertanejo universitário*? De modo a tentar responder a essa pergunta, analiso, em seguida, duas músicas desse último período: *Fada* e *Tudo o que você quiser*.

A música *Fada* ficou conhecida pela interpretação da dupla Victor e Léo. Foi lançada em 2004, no álbum *Vida boa*. É preciso esclarecer que embora essa canção tenha sido lançada antes do advento do que passou a ser conhecido como *sertanejo universitário*, isso foi feito por uma gravadora independente que contava, portanto, com pouca estrutura de divulgação de sua produção musical. É apenas na década de 2010 que ela se torna um grande sucesso entre universitários fãs da música sertaneja, principalmente porque pôde contar com as novas tecnologias de comunicação de massa para a sua divulgação.

<b>FADA</b> (sertanejo universitário)	
Fada, fada querida Dona da minha vida Você se foi Levou meu calor Você se foi, mas não me levou	Madrugada de amor que não vai acabar Se estou sonhando não quero mais acordar Minha história linda, meu conto de amor
Lua, lua de encanto Ouça pra quem eu canto Ela levou minha magia Mas ela é minha alegria	Algo aqui me diz que essa paixão não é em vão
Vejo uma luz, uma estrela brilhar Sinto um cheiro de perfume no ar	O meu sentimento é bem mais que uma emoção

Vejo minha fada e sua vara de condão Tocando meu coração	Eu espero o tempo que for Minha fada do amor
---	---

Assim como em *É o Amor*, também nessa canção enunciador utiliza a figura da **fada**, um ser do mundo imaginário, para se referir à mulher de quem fala. Porque ela possui uma **vara de condão**, ela teria um poder especial sobre ele, tanto é que quando vai embora, ela leva consigo a magia, a alegria de viver masculina. Observe-se aqui que, embora o termo sugira a existência de uma mulher dotada de qualidades míticas, não humanas, o que a torna, por isso mesmo, inacessível, o que é reforçado também pela utilização dos termos metafóricos **luz** e **estrela**. Mais uma vez, temos aqui uma representação de mulher idealizada, já que é uma **fada do amor**, que deixa **o cheiro de perfume no ar**. No entanto é preciso ressaltar que, diferentemente das canções anteriores, neste caso, essa figura idealizada da mulher é construída como se ela fosse um ser não passivo, um ser que realiza ações: ela é capaz de abandonar o homem que a ama (**Você se foi/ levou meu calor**), o que não impede que ele continue a vendo como “perfeita”.

A emancipação da mulher e suas conquistas sociais cada vez mais observadas nas duas últimas décadas podem explicar o porquê de canções do ciclo “sertanejo universitário” como, por exemplo, *Fada*, bem como em outras canções dessa seção referentes ao sertanejo romântico, já retratarem a mulher como sendo capaz de abandonar o homem que ama ou voltar para ele quando quiser, fato não observado em canções do ciclo “sertanejo de raiz. Percebe-se que essa mulher idealizada é sempre uma mulher ausente, que deixou o companheiro. É provavelmente também relevante, nesse sentido, o fato de o divórcio ter sido regulamentado por lei no Brasil a partir de 1977, o que fez com que o número de casais separados na década de 1990 tivesse aumentado consideravelmente (CANO; GABARRA; MORÉ & CREPALDI, 2009). É imperativo, ainda, citar que os anos 80 e 90 foram um período de consolidação dos estudos feministas do Brasil com o surgimento de importantes grupos de pesquisa e revistas feministas: o olhar das mulheres e da sociedade em geral sobre o que se produz acerca das relações de gênero passa a ser cada vez mais crítico e contestador, o que explicaria a ausência da categoria “violência” nas canções aqui selecionadas para o ciclo “sertanejo romântico”.

Observe-se, contudo, que o mesmo não acontece na canção *Tudo que você quiser*, gravada por Luan Santana, no álbum *O nosso tempo é hoje*, de 2013 e que também pertence ao rol de canções do ciclo sertanejo universitário.

<b>TUDO QUE VOCÊ QUISER</b> (sertanejo universitário)	
Tem dias que eu acordo pensando em você Em fração de segundos vejo o mundo desabar Aí que cai a ficha que eu não vou te ver Será que esse vazio um dia vai me abandonar?  Tem gente que tem cheiro de rosa, de avelã Tem o perfume doce de toda manhã Você tem tudo, você tem muito	Muito mais que um dia eu sonhei pra mim Tem a pureza de um anjo querubim Eu trocaria tudo pra te ter aqui  Eu troco minha paz por um beijo seu Eu troco meu destino pra viver o seu Eu troco minha cama pra dormir na sua Eu troco mil estrelas pra te dar a lua E tudo que você quiser E se você quiser, te dou meu sobrenome

Nota-se na letra canção que o enunciador faz, assim como em todas as outras, uma espécie de declaração de amor. Também nesse caso, ele sofre porque a mulher amada o deixou.

É muito curioso a forma como a intertextualidade, que fornece historicidade ao discurso, vai sendo tecida, de forma bastante explícita nas canções sertanejas. Isso fica evidente quando se atenta para o fato de que na canção *Meu sonho de amor*, a primeira por mim analisada, o autor elenca, dentre as características do que seria uma mulher perfeita, **que ela tenha o perfume da rosa**. Em *Fada*, a canção anterior, o enunciador também discorre sobre o perfume exalado pela mulher e que impregna o ambiente que a circunda. Nesta canção, *Tudo o que você quiser*, o enunciador diz que a amada tem **cheiro de rosa, de avelã/ tem o perfume doce de toda manhã**. É interessante observar que a exaltação do aroma feminino, que remete a uma perfumada, banhada, descansada, nunca é encontrada em discursos sobre a constituição da masculinidade. Neles, o que se exalta é capacidade do homem de trabalhar muito, de suar para, de forma muito viril, garantir sua existência e a da sua família.

Os verbos, na canção não são utilizados para denotar nenhuma ação realizada pela mulher de que se fala: eles apenas indicam seus atributos. Dentre esses atributos, destaca-se sua ***pureza de anjo querubim***. A recompensa para mulheres que se caracterizam por uma inocência e castidade pueril, infantilizada é o ***sobrenome*** do homem, é o contrato social “casamento”, tema da próxima seção deste capítulo.

#### **4.2 A mulher e o seu destino: o matrimônio**

A análise preliminar dos dados revelou que a relação entre a mulher e o casamento mereceria ser especificamente aqui analisada, já que em várias canções explicita-se a importância do casamento para a mulher, o status positivo que a condição de casada lhe confere, o medo de que ela não permaneça solteira. Cândido (2010) afirma que, apesar da vida de sacrifício que levavam as esposas nas comunidades caipiras que investigou na década de 50, as mulheres desejavam o casamento, já que ele lhes assegurava uma posição de estabilidade e segurança. Para escolher uma futura esposa, informa o autor, os homens costumavam preferir as “sossegadas”, isto é, as que nunca haviam namorado. Para que o “casório” ocorresse, era imprescindível a aprovação do pai da moça que, com frequência, escolhia um cônjuge da própria família, em geral um primo. O casamento era, além disso, apresentado como muito mais vantajoso para o homem do que para a mulher, uma vez que as obrigações dela compreendiam ser “senhora do lar” e “trabalhadora da lavoura”, o que não equivalia às obrigações masculinas: ao homem cabia exclusivamente trabalhar no campo. Ele, informa também o autor, tinha a liberdade de se engajar em transgressões sexuais, a infidelidades, algo peremptoriamente negado às mulheres de então.

Ao encontro do que acaba de ser dito, a canção *Conselho pras moças*, de José Fortuna, lançada no ano de 1964, e que faz parte, portanto, do primeiro ciclo de canções sertanejas, traz para as mulheres de seu tempo diversos conselhos que as ajudariam a conseguir “fisgar um marido”.

<b>CONSELHO PRAS MOÇAS</b> (sertanejo de raiz)	
<p>Vamos pras mocinhas um conselho dar Quando começar a amar Se o rapaz quiser muito cafuné, manda logo o tal andar</p> <p>Porém se o rapaz falar com seus pais é porque ele quer casar Prepare o cipó e quando o coió beliscar o anzol , fisga ele no ar.</p> <p>E para o seu noivo se apaixonar quando em vosso lar chegar Tempere um café doce que nem mel e dá pro rapaz tomar</p> <p>Seja bem cortês no primeiro mês Se ele te quiser beijar Você diz que não, porque o beijo é bom e o gavião pode acostumar</p>	<p>Quando no jardim vocês dois sentarem e ele a sua mão pegar Se ele alisar muito e quiser subir você diz: aqui, hã, hã...</p> <p>Se você der a mão amanhã o Zé, vai querer o pé também Só sabe falar: “És meu coração, mas casar que é bom só o ano que vem.</p> <p>Se ele te convida pra passear num lugar sem luz, não vá Ou mande seus pais lhe seguir atrás pro jeitão do tal sondar</p> <p>Se não for assim, pode crer em mim que o seu fim vai ser sobrar Depois não convém queixar pra ninguém, o jeito que tem é se conformar.</p>

Observe-se que o enunciador, tentando persuadir as moças a seguirem seus conselhos, diz:

***Se não for assim, pode crer em mim  
que o seu fim vai ser sobrar  
Depois não convém queixar pra ninguém,  
o jeito que tem é se conformar.***

A condicional “**se**”, logo no início do período, apresenta, uma condição justamente às “moças”, com quem fala o enunciador. Isso é perceptível uma vez que o pronome possessivo “**seu**” se refere a alguém cujo fim será **sobrar**. Ao dizer “se não for assim” ele significa algo como: “caso você não siga todos os conselhos que lhe dei para conseguir um marido”. Ele o confirma com a oração “pode crer em mim”.

Fairclough (2001) chama nossa atenção para a importância de se atentar para os processos de criação de palavras e de novos sentidos que podem ser atribuídos a elas. Neste caso, a palavra “sobrar” refere-se a “não se casar”, a ficar solteira. A palavra não tem um sentido neutro; a conotação infere um sentido negativo

a ela e, portanto, àquela situação, da qual é preciso escapar. Daí o conselho expresso na passagem ***Prepare o cipó e quando o coió beliscar o anzol, fisga ele no ar***. A mulher precisa ser artilosa, de modo a conseguir “fisgar” o homem desatento (coió) de tal forma que ele lhe proponha o matrimônio. Isso também ocorre com o termo “moças”. Mais frequentemente no passado, esse termo era utilizado para fazer referência às mulheres virgens. Ao empregá-lo, o autor não diz respeito somente a idade das mulheres de quem fala, mas ao fato de nunca terem se relacionado sexualmente, já frisando no título essa característica que seria retomada ao longo da canção, importante para aquelas que pretendiam arranjar um casamento.

Simone Beauvoir, no revolucionário, *O Segundo Sexo*, de 1949, destina uma seção de seu livro à situação da mulher casada. Logo no começo, a autora faz a interessante reflexão:

O destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento. Em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não sê-lo. É em relação ao casamento que se define a celibatária, sintase ela frustrada, revoltada ou mesmo indiferente ante essa instituição (BEAUVOIR, 2009, p. 547).

Por si só, a existência de uma canção com esse tema evidencia a questão da promoção do casamento para a mulher, ecoando, assim, os valores sociais da época em que foi produzida e “consumida”. Na letra, porém, há uma série de outras passagens que merecem atenção. O interessante é que os conselhos envolvem ser pura, casta. Recusar investidas de carinho dos homens, resistir, não se deixar envolver são ações enaltecidas. Isso aparece nos seguintes versos:

- ***Se o rapaz quiser muito cafuné, manda logo o tal andar***
- ***Seja bem cortês no primeiro mês se ele te quiser beijar / Você diz que não, porque o beijo é bom e o gavião pode acostumar***
- ***Quando no jardim vocês dois sentarem e ele a sua mão pegar / Se ele alisar muito e quiser subir você diz: “aqui, hã, hã...”***
- ***Se ele te convida pra passear num lugar sem luz não vá / Ou mande seus pais lhe seguir atrás pro jeitão do tal sondar***

Um padrão se repete: suposições sobre o que um rapaz tentaria fazer, todas introduzidas pela condicional “se”, seguidas de um conselho sobre como a moça deveria agir, em sua maioria, expressas por imperativos. Em todas elas, percebe-se que a ação, a iniciativa é tomada pelo homem, mas são as moças as avaliadas por suas atitudes. Elas precisam provar que podem resistir – não agir diante das investidas - ao predador, à figura masculina, dizer não, que são puras e castas.

Nos versos ***Só sabe falar: és meu coração, mas casar que é bom só o ano que vem*** percebe-se que os prazeres da conquista e do amor não são o foco; o casamento em si é o que é importante. Ele é “prova” cabal de que a mulher tem a capacidade de “fisgar” um marido e não “sobrar”. Nesse sentido, é bastante curioso a descrição fornecida por LOURO (2000) sobre a impressão que se tinha, na escola, das professoras que não haviam se casado:

As mulheres que habitam minhas memórias escolares também se assemelham a esse quadro, com um agravante para o meu (o nosso) olhar juvenil: um número expressivo delas era “solteirona”! A palavra tinha um peso muito forte, nos anos sessenta. Representava não apenas uma mulher que não era casada, mas uma mulher virgem, que não havia sido tocada. [...] Mas quem desejaria se parecer com elas? A figura era, certamente, muito pouco atraente para nós, reforçada, ainda, pela representação social da professora-solteirona (LOURO, 2000, s/p.).

Os afazeres domésticos, historicamente delegados à figura da mulher caipira (CÂNDIDO, 2010) aparecem na canção como instrumentos de conquista: ***E para o seu noivo se apaixonar quando em vosso lar chegar/ Tempere um café doce que nem mel e dá pro rapaz tomar***. É provável que, por conta do contexto das práticas descritas, presuma-se que o homem precisa gostar do café que a moça faz, uma vez que, se houver casamento, ela lhe fará não só o café, mas todas as outras tarefas domésticas também.

Importa agora verificar se a representação do casamento como sendo algo de fundamental importância para a mulher se mantém nos ciclos posteriores da canção sertaneja. De modo a poder refletir sobre essa questão, retomo aqui inicialmente a letra de *O Grande Amor da Minha Vida*, canção pertencente ao que venho denominando “sertanejo romântico” e já analisada parcialmente no item anterior:

<b>O GRANDE AMOR DA MINHA VIDA</b> (sertanejo romântico)	
A gente morou e cresceu na mesma rua Como se fosse o sol e a lua Dividindo o mesmo céu	No corpo o sabor amargo do ciúme A gente quando não se assume Fica chorando sem carinho
Eu a vi desabrochar, ser desejada Uma joia cobiçada O mais lindo dos troféus	O tempo passou e eu sofri calado Não deu prá tirar ela do pensamento Eu ia dizer que estava apaixonado Recebi o convite do seu casamento Com letras douradas, num papel bonito Chorei de emoção quando acabei de ler...
Eu fui seu guardião, Eu fui seu anjo amigo Mas não sabia que comigo Por ela carregava uma paixão	
Eu a vi se aconchegar Em outros braços E saí contando os passos Me sentindo, tão sozinho	Num cantinho rabiscado no verso Ela disse: "Meu amor, eu confesso, Estou casando, mas o grande amor Da minha vida é você"

Os versos finais da canção são significativos:

***Num cantinho rabiscado no verso  
Ela disse: "Meu amor eu confesso  
Estou casando, mas o grande amor  
Da minha vida é você"***

A surpresa ao final da pequena narrativa expressa na letra da canção é que a mulher descrita metaforicamente através dos objetos **troféu** e **joia**, está se casando. No entanto, por meio de uma conjunção adversativa (mas) que introduz outra oração, ela informa, como já dito, que o grande amor de sua vida é o enunciador e não a pessoa de quem será esposa, não está se casando com quem ama. Mas, ela está se casando... o que sugere que, ainda que de forma muito mais sutil do que aparecia em *Conselho pras Moças* (sertanejo de raiz), o matrimônio ainda é visto, pelo menos nessa canção dos anos 90, como uma necessidade, uma meta para a mulher.

Obviamente, o final surpreendente da canção é um artifício utilizado pelo autor para dramatizar a situação, para tornar a canção emocionante. No entanto, a situação é "verossímil", a música é "consumível", faz sucesso, as pessoas se identificam com ela. Em uma rápida busca no site de compartilhamento de vídeos

“Youtube” pelo nome da dupla “Gian e Giovanni”, *O grande amor da minha vida* aparece em primeiro lugar entre as faixas mais tocadas do álbum. Um dos vídeos da canção possui mais de um milhão de acessos<sup>22</sup> e inúmeros comentários de pessoas que “curtem” a canção. A mensagem subliminar que ali está parece corresponder ao que circula no imaginário de muitos: mulheres abdicam do amor para se casar. Uma hipótese para a interpretação da sutileza com que isso é posto é o fato de que, nos anos 90, uma grande parcela de mulheres brasileiras já estavam desempenhando novos papéis sociais. Elas haviam entrado no mercado de trabalho assalariado, havia uma expectativa de que elas precisavam investir em uma carreira profissional própria, inclusive para, caso formassem família, se tornarem co-responsáveis por prover o sustento do núcleo familiar. O casamento continua no horizonte, certamente, mas ele é um projeto a ser adiado; as mulheres passam a se casar bem mais tarde. Adicione-se a isso o fato de que a mulher solteira, desde que bem sucedida profissionalmente, não é mais tão estigmatizada. Enquanto que o oposto – a mulher que é casada, mas que não exerce uma profissão fora do lar – passa a não ser muito bem socialmente avaliada. Daí a impossibilidade de as canções desse período insistirem em dar conselhos explícitos às mulheres do que fazer para poder “fisgar” um marido: “ser casada” não é mais uma condição feminina suficiente, embora o casamento continue se configurando como importante para ela. Essa condição pôde ser verificada também nas canções do ciclo “sertanejo universitário”. Se é verdade que menções feitas ao matrimônio foram mais raramente encontradas nas letras das canções desse ciclo do que nas canções do ciclo “sertanejo de raiz”, a importância desse contrato social para a mulher, entretanto, continua sendo, aqui e acolá, reafirmado. Uma evidência desse fato pode ser vista na letra da canção *Tudo o que você quiser* analisada da seção anterior e transcrita novamente a seguir:

---

<sup>22</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gqWYlV5zbs>, acesso em 10/05/2015).

<b>TUDO QUE VOCÊ QUISER</b> (sertanejo universitário)	
<p>Tem dias que eu acordo pensando em você Em fração de segundos vejo o mundo desabar Aí que cai a ficha que eu não vou te ver Será que esse vazio um dia vai me abandonar?</p> <p>Tem gente que tem cheiro de rosa, de avelã Tem o perfume doce de toda manhã Você tem tudo, você tem muito</p>	<p>Muito mais que um dia eu sonhei pra mim Tem a pureza de um anjo querubim Eu trocaria tudo pra te ter aqui</p> <p>Eu troco minha paz por um beijo seu Eu troco meu destino pra viver o seu Eu troco minha cama pra dormir na sua Eu troco mil estrelas pra te dar a lua E tudo que você quiser E se você quiser, te dou meu sobrenome</p>

Na última estrofe dessa canção lê-se:

***Eu troco minha paz por um beijo seu  
Eu troco meu destino pra viver o seu  
Eu troco minha cama pra dormir na sua  
Eu troco mil estrelas pra te dar a lua  
E tudo que você quiser  
E se você quiser te dou meu sobrenome***

Aparecem aí elencadas várias ações que o enunciador seria capaz de fazer para conseguir que a amada voltasse para ele. A última delas parece ser a mais impactante, a mais relevante, o que é enfatizado inclusive pelo fato de sua estrutura não corresponder ao padrão das demais (***Eu troco...***): refere-se a dar seu sobrenome a essa mulher. Da forma como está escrito, sendo uma oferta para que ela volte, entende-se que seria algo do qual ela gostaria muito. Ele utiliza ***E se você quiser te dou meu sobrenome*** para indicar que está até disposto a lhe fazer um pedido de casamento se ela voltar para ele.

Nunca é demais repetir: socialmente, para muitas mulheres, o casamento é visto como marcador de *status*. Conseguir um marido, conseguir estar casada continua sendo representado como uma questão séria e forte para as mulheres - quem não conhece a expressão “ficar pra titia”? Destaque-se o fato de essa condição ainda aparece em *Tudo o que você quiser*, uma canção gravada em 2013. Sobre o assunto, Louro (1997, p. 58) afirma:

Ao discutir sexualidade e gênero, Eve Sedgwick (1993, p. 253) traz um exemplo instigante: ela lembra que "o uso do nome de casada por uma mulher torna evidente, *ao mesmo tempo*, tanto sua *subordinação*

como mulher quanto seu *privilégio* como uma presumida heterossexual" (grifos meus). Estamos diante, portanto, de imprevisíveis combinações, de efeitos contraditórios, de identidades múltiplas e transitórias.

“Ganhar” o sobrenome do marido, assim, não apenas confere o *status* de heterossexual, mas também o de casada: o de alguém que não “sobrou”, que foi escolhida. É como se a vida da mulher não estivesse completa sem um homem ao seu lado e sem um casamento: cerimônia, aliança, vestido e status de casada.

Mas “fisgar” um marido não basta. Depois disso, a sociedade lhe exigirá outra tarefa – a maternidade – como veremos no próximo item.

### 4.3 A mulher e sua vocação: a maternidade

Inicio esta seção com a análise da canção *Mãe amorosa*. Escrita por Aleixinho e Tanabi e um grande sucesso nas vozes de Vadico e Vidoco em 1969, ela pertence ao que venho denominando “primeiro ciclo da música sertaneja.

<b>MÃE AMOROSA</b> (sertanejo de raiz)	
Entre as palavras do mundo que tanto eu amo na vida O santo nome de mãe é a palavra mais querida Por isto essa canção será minha mensageira Para todo meu afeto a você, mãe brasileira.	Elas passa os trabalho e não reclama E tem orgulho em ver os seus filhos crescer  E depois que seus filhos estão criado Vem o destino logo para interromper Um se casa e outros vão para longe Sempre deixando seu coração a doer
Você já sabe qual o nome que eu adoro E todos nós tem orgulho em dizer É o nome de uma imagem tão querida E que nunca nós devemos esquecer	Um coração que vive cheio de saudade De quem foi embora e demora pra se ver Entre soluço ela se fecha num quarto E seu consolo é suas lágrimas a correr
É o nome da nossa velha mãezinha É um tesouro pra quem sabe compreender Que lutou tanto e por nós sofreu calada Mas é bem poucos que sabem reconhecer	Como é bonito chamar o nome de mãe E satisfeita ela vem nos atender É um nome que na vida eu mais adoro Sendo ela a razão de nós viver
Quando os filhos estão todos pequeninos As nobre mãe se cansa de padecer	É mesmo que adorar Nossa Senhora Que está no céu para sempre nos valer Desprezar ela em não ouvir os seus conselhos

Pra não deixar faltar nada pros filhinho Elas trabalha muitas vezes sem poder	Este pecado eu não levo quando eu morrer
Se ela é rica ela tem todos conforto Mas se ela é pobre muitas vez tem que sofrer	

Percebemos aqui, através da expressão **o santo nome**, na primeira estrofe da letra da canção, a intertextualidade com o discurso religioso. Por meio dessa expressão, o autor coloca a mãe em um patamar sagrado, intocável, ao dizer que a palavra que lhe dá o nome é santa. Faz sentido ainda dizer que se fala sobre mães em geral, não apenas da mãe de quem enuncia, uma vez que é empregado, ao fim da estrofe, o adjetivo pátrio **brasileira**. Temos aqui uma pista de que, sendo assim, as relações expressas aqui entre mães e filhos e mães e sociedade fazem parte de um pensamento social mais amplo do que a situação descrita no texto. Isso fica ainda mais claro em seguida, na próxima estrofe:

***Você já sabe qual o nome que eu adoro  
E todos nós tem orgulho em dizer  
É o nome de uma imagem tão querida  
E que nunca nós devemos esquecer***

O autor promove, através do enunciado **E todos nós tem o orgulho de dizer**, uma unificação da identidade materna e das relações que podem se estabelecer a partir dela. Em seguida, a figura materna é descrita seguindo um padrão socialmente conhecido:

***É o nome da nossa velha mãezinha  
É um tesouro pra quem sabe compreender  
Que lutou tanto e por nós sofreu calada  
Mas é bem poucos que sabem reconhecer***

Note-se que nos versos acima, para se referir às mães, o autor utiliza a expressão **nossa velha mãezinha**. O adjetivo “velha” propõe um tipo específico de progenitora: uma senhora, já de certa idade. É interessante a observação desse dado, visto que existem mães de quase todas as idades. O que acontece é que a imagem de mãe a ser descrita é uma específica. Paradoxalmente, o diminutivo “mãezinha” atesta duas questões: expõe a afeição do filho em relação à mãe e a relação a questão da passividade, da subserviência feminina, que seria uma mulher “boazinha”, “que faz tudo pelos filhos”, que não tem defeitos e, sobretudo, que não é assertiva;

afinal, a mãe é aquela que **sofre calada**. A palavra “tesouro” descreve a mãe através de uma metáfora que a compara a algo muito valioso. Essas hipóteses serão confirmadas pelas estrofes seguintes.

É importante frisar ainda a questão dos verbos utilizados para descrever as ações das mães: **lutou** e **sofreu**. Através desses verbos, demonstra-se o quanto seria árdua a tarefa da criação dos filhos. Os verbos da estrofe a seguir demonstram o mesmo: **cansa, padecer, trabalha**.

**Quando os filho estão todos pequeninos  
As nobre mãe se cansa de padecer  
Pra não deixar faltar nada pros filhinho  
Elas trabalham muitas vezes sem poder**

Sobre essa estrofe deve-se ainda atentar para a questão do trabalho. A única razão apontada para o trabalho de uma mãe é “não deixar faltar nada pros filhinhos”. A causa é destacada, uma vez que o autor optou por inseri-la anteriormente à apresentação do trabalho. No último verso **elas trabalham muitas vezes sem poder**, a princípio não se sabe porque as mães não poderiam trabalhar. Mas pode-se levantar a hipótese de que o enunciado esteja fazendo referência à exaustiva dupla jornada – trabalho fora e dentro do lar - a que muitas mulheres, principalmente aquelas pertencentes às classes sociais menos privilegiadas, têm que se submeter, já que não podem contar com a ajuda, nem de outras mulheres, nem de seus companheiros nas tarefas domésticas. De qualquer maneira, o trabalho feminino fora de casa é ainda hoje é um campo de tensão social. Abaixo, Louro (1997) discorre sobre essa questão.

O mundo doméstico, como o "verdadeiro" universo da mulher, já vinha sendo gradativamente rompido, por algumas mulheres. Sem dúvida, desde há muito tempo, as mulheres das classes trabalhadoras e camponesas exerciam atividades fora do lar, nas fábricas, nas oficinas e nas lavouras. Gradativamente, essas e outras mulheres passaram a ocupar também escritórios, lojas, escolas e hospitais. Suas atividades, no entanto, eram quase sempre (como são ainda hoje, em boa parte) rigidamente controladas e dirigidas por homens e geralmente representadas como secundárias, "de apoio", de assessoria ou auxílio, muitas vezes ligadas à assistência, ao cuidado ou à educação (LOURO, 1997, p. 17).

Faz-se uso ainda do adjetivo **nobre** para fazer referência às mães. Trata-se de uma mãe que abdica de si mesma para cuidar dos filhos; afinal “ser mãe é

sofrer no paraíso”, como ressalta o *slogan* popular. A construção da imagem de mulher santificada, marcada pela pureza e pelo sofrimento para criar os filhos é reasseverada nas estrofes seguintes. O verbo **sofrer** volta a aparecer em outro verso, quando o enunciador compara a situação das mães “pobres” e “ricas”.

***Se ela é rica ela tem todos os confortos  
Mas se ela é pobre muitas vezes tem que sofrer  
Ela passa os trabalho e não reclama  
E tem orgulho em ver os seus filhos crescer***

Relacionando-se com o “**sofre** calada”, analisada anteriormente, aparece aqui a construção **não reclama**. Segundo Fairclough (2001), as frases negativas frequentemente incorporam, no campo da intertextualidade, enunciados diferentes, contrapondo-os. Ou seja: outras pessoas reclamariam, as mães não o fazem diante do sofrimento. A seguir, a canção descreve o que ocorre quando os filhos crescem e se vão:

***E depois que seus filhos estão criados  
Vem o destino logo para interromper  
Um se casa e outros vão para longe  
Sempre deixando seu coração a doer***

***Um coração que vive cheio de saudade  
De quem foi embora e demora pra se ver  
Entre soluço ela se fecha num quarto  
E seu consolo é suas lágrimas a correr***

O interessante dessa estrofe é que ela atesta claramente a redução da imagem da mulher à tarefa de ser mãe. Essa seria a única face de sua identidade. Para essa mulher descrita, que é claramente, segundo o enunciador, uma generalização das mães, um modelo de feminilidade prototípico, a única razão de sua existência é a maternidade, são os filhos. Sendo assim, quando eles crescem e saem de casa, sua vida acaba e ela vive em tristeza. Os verbos “**vive**”, “**demora**”, “**fecha**” e “**é**”, todos no presente, atestam que a tristeza e depressão dessa mãe com a ‘perda’ dos filhos são permanentes. Isso porque, como fica evidenciado nas estrofes a seguir, **atender** os filhos é, para ela, tarefa agradável, que a deixa **satisfeita**:

***Como é bonito chamar o nome de mãe  
E satisfeita ela vem nos atender***

***É um nome que na vida eu mais adoro  
Sendo ela a razão de nós viver  
É mesmo que adorar Nossa Senhora  
Que está no céu para sempre nos valer  
Despreza ela em não ouvir os seus conselhos  
Este pecado eu não levo quando eu morrer***

Observe-se o modo como o discurso religioso é “adotado” novamente na última estrofe acima, atestando o emprego da intertextualidade na canção. Aí, ao comparar a mãe à Nossa Senhora, o autor busca reiterar a pureza que caracterizaria todas as mães, vistas como “santas”: o descumprimento do dever de subserviência aos filhos seria, portanto, um “pecado”. Esse apelo religioso caracteriza-se por ser fortemente emocional. Scott (1990) explica que vários dos símbolos disponíveis culturalmente no ocidente cristão, como as figuras de Maria e de Eva, servem para evocar, tanto uma presumida “santidade” feminina, quanto seu lado “diabólico”, que pode aflorar quando a mulher “descumpre” o que lhe é atribuído como obrigação. Vannuchi (2010, p. 66) explica a questão da seguinte forma:

[...] os pecados são sempre o descumprimento das normas, a curiosidade, o incontido desejo de saber e conhecer o novo, de transpor os limites impostos pela ordem androcêntrica. E, acima de tudo, o exercício da própria sexualidade, que é negada à mulher e nela percebida como prática pecaminosa. Outra mulher, Maria, a grande figura do cristianismo, recebe de Deus a graça de ser mãe de seu filho justamente por ser imaculada, por ser virgem, ou seja, por jamais ter experimentado a conjunção carnal com outro homem. Gera em seu ventre Cristo que conforme o mistério da Santíssima Trindade é também o próprio Deus corporificado em três pessoas, em uma trilogia divina exclusivamente masculina.

A *unificação* e a *universalização*, categorias de análise propostas por Thompson (1995), são úteis no exame da letra de *Mãe Amorosa*. Segundo o autor, a *unificação* seria uma estratégia utilizada para que membros de uma coletividade sejam reunidas em uma mesma categoria, sem que as diferenças internas ao grupo sejam levadas em conta. A *universalização*, por outro lado, ocorre quando interesses são representados como sendo de todas as pessoas, embora digam respeito somente a algumas.

A representação da mulher enquanto mãe é aqui *unificada e universalizada*. As diferenças entre diferentes tipos de mães não são representadas. Seriam todas, ou precisariam ser todas elas, “santas” mesmo? Será que todas as mulheres, a partir do momento em que os filhos se emancipam, se fecham em seus quartos *com o coração sempre a doer*? Ignora-se aqui a possibilidade da existência de mães que exercem, plenamente e com satisfação, sua maternidade, enquanto, paralelamente, obtêm prazer também de outras fontes (de suas relações amorosas e de suas outras relações sociais, por exemplo). E mesmo considerando que o contingente de mulheres que trabalhavam fora quando a canção foi lançada, isto é, em 1969, era menor, ainda assim há que se considerar que, à época, já havia um número considerável de mulheres que enfrentavam dupla jornada de trabalho: dentro e fora de casa. É provável que mulheres com menor condição financeira, que trabalhavam, por exemplo, como empregadas domésticas ou operárias, vissem a saída dos filhos de debaixo de “suas asas” com um certo alívio, como uma benesse, ainda que isso não pudesse ser explicitado. O mesmo pode ser dito em relação às mulheres das classes mais abastadas que estavam investindo em realização profissional. Meu argumento aqui é que a independência dos filhos, para várias mães, podia não ser percebido como uma catástrofe pessoal, tal qual é enunciado peremptoriamente na canção. Não é como se a ausência dos filhos deixasse toda e qualquer mãe sem um propósito na vida. “Ser mãe”, afinal, implica inifinitas possibilidades de modos de ser e de agir, o que não é contemplado, nem sequer minimamente, na letra de *Mãe Amorosa*. Claro que informando a construção da letra dessa canção está uma ideologia sobre o que significa “ser mulher”. Segundo Murgel (2005, p. 88), essa ideologia oscila “entre os modelos da mãe honesta e assexuada e de seu oposto, a prostituta extravagante e ameaçadora”, não sobrando outros espaços para serem ocupados pelas mulheres de então.

Se compararmos *Mãe Amorosa* à *Fogão de Lenha*, lançada na década de 80 pelas vozes de Chitãozinho & Xororó, é possível perceber que a visão estereotipada de maternidade parece persistir também nessa década.

<b>FOGÃO DE LENHA</b> (sertanejo romântico)	
<p>Espera, minha mãe, estou voltando Que falta faz pra mim um beijo seu O orvalho das manhãs cobrindo as flores Um raio de luar que era tão meu</p> <p>O sonho de grandeza, ó mãe querida Um dia separou você e eu Queria tanto ser alguém na vida Apenas sou mais um que se perdeu</p> <p>Pegue a viola, e a sanfona que eu tocava Deixe um bule de café em cima do fogão Fogão de lenha, e uma rede na varanda Arrume tudo, mãe querida, que seu filho vai voltar</p>	<p>Fogão de lenha, e uma rede na varanda Arrume tudo, mãe querida, que seu filho vai voltar</p> <p>Mãe, eu lembro tanto a nossa casa As coisas que falou quando eu saí Lembro do meu pai que ficou triste E nunca mais cantou depois que eu parti</p> <p>Hoje eu já sei, ó mãe querida Nas lições da vida eu aprendi O que eu vim procurar aqui distante eu sempre tive tudo e tudo está ai</p>

A canção faz uma homenagem às mães fazendo referência ao fogão de lenha, um utensílio que permaneceu na memória de muitos como um dos símbolos do universo caipira, mesmo após ele ter sido substituído, na imensa maioria dos lares em cidades do interior, pelo fogão à gás. Observe-se que no terceiro verso da canção, faz-se referência a dois sintagmas nominais para aludir a objetos encontrados na casa do enunciador: **o fogão de lenha** e **a rede na varanda**. É significativo que o sintagma escolhido para dar título à música na qual se homenageia a figura materna é o primeiro: o termo “mãe” é associado a trabalho e não a descanso, a lazer, a momentos indolentes.

A canção narra a história de um homem que saiu da casa dos pais em busca de **sonhos de grandeza**, mas que, desiludido com as experiências que teve após sua saída, decide retornar, o que é anunciado já na primeira estrofe: **minha mãe, estou voltando**. Sua mãe é orientada a preparar a casa para recebê-lo de volta:

***Pegue a viola, e a sanfona que eu tocava  
Deixe um bule de café em cima do fogão  
Fogão de lenha, e uma rede na varanda  
Arrume tudo, mãe querida, que seu filho vai voltar***

Por meio dos imperativos **pegue**, **deixe** e **arrume**, representa-se um tipo de relação na qual caberia à mãe estar a serviço do filho, estar a seu dispor: prepare-lhe café, deixe disponível os objetos que o agradam – sua viola e sanfona – e que permitem que ele possa relaxar, descansar – a rede na varanda,

observe-se, é para uso do filho, não de sua mãe. Há aqui o pressuposto de que cumprir essas ordens seria motivo de felicidade para essa mulher, efeito de sentido provocado pelo uso eufemístico de *mãe querida*.

Thompson (1995, p. 83) caracteriza a *dissimulação* como um *modus operandi* da ideologia para estabelecer e sustentar relações de dominação. Uma estratégia que contribuiria para a dissimulação seria a *eufemização*: a utilização de recursos de linguagem para suavizar ou minimizar o peso conotador de ações ou de relações desagradáveis e/ou ameaçadoras. Isso ocorre aqui: o enunciador, por meio do uso de *mãe querida* parece buscar emocionar sua mãe, mitigando as ordens que lhe dá, tomando como dado que ela ficaria feliz em realizar essas suas ordens. O estereótipo construído é o mesmo da canção anterior: a função precípua das mães seria servir a seus filhos .

É interessante observar que o único verbo utilizado para indicar ações realizados pelo pai do enunciador na canção é *cantar*. Supõem-se, então, que o retorno do filho acarretaria trabalho para a mãe e possibilidade de voltar a cantar para o pai. As escolhas dessas ações na canção para caracterizar a atuação dos progenitores em questão não foram feitas ao acaso; elas refletem, ecoam práticas sociais a que estamos expostos.

O padrão, portanto, se repete: seja na canção *Mãe Amorosa*, de 1969, seja na *Fogão de lenha*, de 1987 (quase vinte anos depois), a representação da mãe é a de uma mulher abnegada, que se dedica somente aos filhos, uma figura quase que beatificada, o que corrobora a argumentação de Murgel (2008, p. 5):

Sob o discurso da mãe honesta e assexuada, essa Mãe com letras garrafais, é a figura de mulher mais valorizada e reconhecida na canção popular. Eu disse mulher? Mas o que vemos [nessas músicas] é que toda mãe é santa e toda mulher é degenerada, logo a mãe não é mulher. A santa mãezinha, como é retratada nas canções, é virgem como a Virgem Maria, dá a vida pelos filhos, é a imagem do sacrifício. Nesse embate, qualquer mulher será a “outra” na vida de um homem.

É importante ressaltar que, no ciclo “sertanejo universitário”, são poucas as músicas em que a figura da mãe está presente. O fato de a figura materna quase não aparecer nas canções desse ciclo deve-se possivelmente ao fato de o público-alvo para o qual elas se voltam não ter ainda, em sua maioria,

se casado e experienciado a maternidade. Diferentemente do que ocorria na década de 50, "casar e ter filhos" não faz parte dos planos imediatos da maioria dos jovens nas décadas posteriores, conforme explicam Carpenedo e Koller (2004, p. 11):

Nas atitudes do casal e na comunicação estabelecida entre estes é que estão as diferenças mais marcantes da relação das décadas de 40-50, 70-80 e 2000. No passado estes relacionamentos [amorosos] pareciam ter um compromisso mais sério desde o princípio. A aproximação, que deveria vir por parte do homem era lenta e desde seu início, o namoro deveria suscitar questões relacionadas ao casamento. Essa característica de romance se deu principalmente nas décadas de 40-50. Com o passar do tempo, já na década de 70-80, essas relações foram se transformando e ganhando novas roupagens. Os jovens passaram a buscar mais liberdade de escolha e de experimentação, conseqüentemente os relacionamentos passaram a ser menos compromissados.

Assim sendo, as temáticas das canções do ciclo "sertanejo universitário" estão relacionada principalmente a romances e a festas, "baladas". Caso a ênfase nas letras dessas canções tematizassem o casamento e a maternidade, elas não fariam "sucesso", não seriam "consumidas" pelo público-alvo, já que versariam sobre temas distantes de seus interesses.

Apesar do que foi colocado acima, na canção *Mamãe falou*, escrita em 2012 e interpretada por Gustavo Lima, a figura materna é tematizada já em seu próprio título. Vejamos o que a letra da canção tem a dizer sobre ela.

<b>MAMÃE FALOU</b> (sertanejo universitário)	
<p>Ai, ai, ela não dá moral Tá se achando, se achando a tal Mulher assim ninguém viu É a nora que a mamãe pediu</p> <p>Mamãe falou Que você é mulher pra casar Não sou besta de não escutar Não tô afim de teimar Não embaça que eu vou te pegar</p> <p>Vou te beijar de cima em baixo Se eu te pego... mas eu não te acho</p>	<p>Eu quero saber qual é a sua Já tô pirando coração acelerando Saio por aí gritando o seu nome pela rua</p> <p>Ai ai ela não dá moral Tá se achando, se achando a tal Mulher assim ninguém viu É a nora que a mamãe pediu</p> <p>Mas ela não dá moral Tá se achando, se achando a tal Mulher assim ninguém viu É a nora que a mamãe pediu</p>

A canção posiciona a figura materna como alguém da qual se espera bons conselhos de modo a evitar que seus filhos cometam deslizes, o que, por si só, não é significativo. Ocorre que o conselho dado por essa mãe faz emergir algumas questões interessantes no que se refere à construção da identidade da jovem mulher contemporânea. Observe-se que a mulher com a qual a mãe deseja que o filho se case é uma mulher que **não dá moral** – uma gíria utilizada para designar mulheres que não cedem facilmente às investidas de um homem. Essa seria **a nora** que a mãe pediu a Deus (nota-se também aqui referência ao discurso religioso). O casamento, portanto, continua na pauta, se não na agenda dos jovens, na agendas de suas mães. Depreende-se, além disso, que o conselho dado pela mãe deve que ser acatado, não pode ser ignorado – o enunciador é claro sobre isso quando afirma **não sou besta de não escutar**. A moça ideal para ele não pode ser “fácil”; seguindo o conselho de sua mãe, ele precisa ter que se esforçar para pegá-la. Seria só esse tipo de jovem que ele deveria beijar **de cima em baixo**. A experimentação sexual descompromissada entre jovens – sem que o matrimônio esteja a ela associada – a que se referiram Carpenedo e Koller (2004) aparece na canção sugerindo que o ideal de mulher “pura”, “intocada” não está mesmo mais em vigor nesse período histórico em que canções sertanejas universitárias estão sendo produzidas/”consumidas”.

#### 4.4 A mulher e seu corpo: a objetificação

É sabido que o modo como o corpo da mulher é percebido e referenciado nos discursos que circulam na sociedade difere significativamente da maneira como isso ocorre quando se trata do corpo masculino. Atribui-se quase sempre fragilidade ao primeiro e força ao segundo. Ademais, é comum verificar maiores cobranças de que o corpo feminino esteja de acordo com padrões de beleza socialmente estabelecidos, do que o contrário (LOURO, 1997). Nesta seção, procurarei examinar o modo como essas questões transparecem em quatro canções sertanejas.

Para refletir sobre o modo como o corpo feminino é retratado em músicas sertanejas de raiz, foi selecionada, inicialmente, a canção *Moça Gordá*. Escrita e interpretada pela dupla Zé Fortuna e Pitangueira, essa música aparece no álbum *Caboclo*, lançado no ano de 1962.

<b>MOÇA GORDA</b> (sertanejo de raiz)	
<p>Moça gorda era a Chica Constança Quando ela casou, que trabalho estafante Pra vestir seu vestido de noiva Veio a costureira e mais vinte ajudante. E trouxeram cem metros de faixas Pra ver se a danada formava a cintura Quando a turma apertava no meio Por todos os lados saía gordura.</p> <p>Apertava por cima, saía por baixo! Apertava por baixo, saía por cima! Apertava por trás, saía pa frente! Apertava pa frente, saía pa trás!</p> <p>E de tanto apertar a Constância Saiu pelo “zóio” os pulmão da malvada Toda tripa saiu pela boca</p>	<p>E a pobre da moça morreu “destripada” Um caixão com três metros de fundo E catorze de boca foi encomendado Mesmo assim pra caber foi difícil Pois saía banha por todos os lados.</p> <p>Pra levar ela pro cemitério Veio um trem de ferro com quatro vagão O coveiro trabalhou dez dias Pra abrir o buraco pra entrar o caixão. Foi preciso trazer um guindaste Pra ver se a Constança na cova descia. Toda turma apertava sem dó Mesmo assim no buraco o caixão não cabia.</p> <p>Apertava por cima, saía por baixo! Apertava por baixo, saía por cima! Apertava por trás, saía pa frente! Apertava pa frente, saía pa trás!</p>

É inegável que os autores da canção pretendem produzir efeito de humor pelo exagero. Ao longo de toda a letra, eles relatam situações fantasiosas a fim de descrever o quanto a mulher de que falam – Chica Constança – é “gorda”. O título da canção, **Moça gorda**, merece atenção. É utilizado, novamente, o termo “moça” para se referir a mulher: como já foi dito, . essa é uma forma de fazer referência a mulheres virgens e, assim como em “Conselho pras moças” aparece logo no título. É interessante perceber ainda que a palavra “**gorda**”, adjetivo de “moça”, já sugere que a canção vai tratar do aspecto físico de uma mulher que foge do que os autores presumem que seja a uma normalidade estabelecida por um *padrão*. Para Goldenberg (2002) existe uma construção cultural do corpo que valoriza certos atributos em detrimento de outros e produz, então, um corpo “típico” para cada sociedade. Esse padrão corporal é eleito por meio de uma “imitação prestigiosa”, ou seja, os sujeitos tendem a imitar, a perseguir o corpo que percebem ser bem avaliado de alguma forma<sup>23</sup>. Segundo a autora, é possível afirmar

<sup>23</sup> A autora trabalha com a noção de imitação prestigiosa de Mauss (1974).

que o “culto ao corpo”, com todos os rituais de embelezamento, rejuvenescimento e modelagem das formas a ele associados, deve grande parte de sua propagação a uma imitação, baseada no prestígio conferido àquelas (e àqueles) que ostentam um físico dentro de determinado padrão estético (GOLDENBERG, 2002, p. 88).

Embora não se possa afirmar que a intenção dos autores da música seja ofender moças com sobrepeso – sempre se pode argumentar que se trata apenas de uma tentativa de provocar humor – ainda assim, a escolha da característica corporal para ser referenciada na música não é inocente: ela corresponde a uma expectativa, a um ideal de beleza feminina que é amplamente esperado e que é, segundo a letra da canção, contrariado nesse caso. Não seria possível derivar humor se a referência fosse um corpo de mulher dentro dos “padrões esperados”. O que é objeto de sátira é o corpo de uma mulher que está fora desses padrões, que é gorda. Importa esclarecer que a mesma dupla chegou a gravar uma canção denominada “Moça Magra”, na qual também buscavam provocar humor referindo-se, de forma exagerada, a mulheres de peso abaixo da média. Essa canção, no entanto, não fez sucesso. Aparentemente a adjetivação “gorda” atribuída às mulheres não funciona como uma oposição direta à “magra” quando o que se tem em mente é a comicidade. Não se trata de somente falar sobre uma mulher que é maior ou está acima do peso, ou que é esguia e leve; trata-se de utilizar aquela condição, no caso o sobrepeso, que a sociedade percebe como risível, como objeto de humor.

O interessante é que padrões corporais modelares variam muito dependendo do contexto histórico e cultural (GOLDENBERG, 2002; ANDRADE, 2003). Dessa forma, mulheres que eram consideradas gordas ou magras demais na época em que a canção foi composta, poderiam não ser vistas como assim sendo em outros momentos e em outros contextos. O exagero, no entanto, permite que a canção funcione para todas as situações, visto que as formas de Chica Constança são descritas como tão enormes a ponto de serem impossíveis para um ser humano atingí-las, o que deixa a narrativa no plano da ficção, como denotam os enunciados abaixo:

- ***Veio a costureira e mais vinte ajudante***
- ***Trouxeram cem metros de faixas***

- ***Um caixão com três metros de fundo  
E catorze de boca foi encomendado***
- ***Veio um trem de ferro com quatro vagão***
- ***O coveiro trabalhou dez dias***
- ***Foi preciso trazer um guindaste***

Em uma situação que teve a pretensão de ser tratada como cômica, Chica Contança morre de tanto “ser apertada” ao tentar entrar em seu vestido de noiva. A cena é descrita da seguinte forma: ***Saiu pelo “zóio” os pulmão da malvada***. É interessante notar que a palavra escolhida para se referir a mulher é ***malvada***, apesar de não estar presente na canção nenhuma atitude condenável ou “malvadeza” cometida por Chica. O mesmo ocorre com o termo “danada” em ***Pra ver se a danada formava a cintura***. A impressão que se tem ao ler a letra da canção é que a demasiada gordura de Chica Constança incomodava, pois dava trabalho: as expressões de exagero listadas anteriormente indicam que alguém precisou realizar um esforço muito maior do que o normal para que Chica se vestisse para o casamento ou tivesse um funeral. Isso é espesso tanto pelo adjetivo ***estafante***, quanto pela quantidade significativa de verbos de ação nas construções listadas acima. Assim, a gordura de Chica se constituía em um transtorno, visto que não era compatível com os espaços a que ela pertencia e ocupava. Santos (2003) enxerga no crescimento da indústria e, conseqüentemente, dos novos centros urbanos, com novas frentes de trabalho e maior necessidade de mão de obra, a exigência de corpos mais ágeis e rápidos. O excesso de peso torna-se um incômodo, que lembra o ócio e a imobilidade e não “combina” com a modernidade e as cidades dos novos tempos. É pertinente lembrar que, conforme o histórico sobre a música sertaneja apresentado anteriormente nesta dissertação, o caipira de que falamos em 1962, ano do lançamento da canção, é também aquele que migrou para a cidade em busca de seus sonhos.

Caso a mesma “brincadeira” fosse realizada com um homem ela provavelmente também produziria humor, mas de uma forma muito diferente. Primeiramente, porque a representação de um ideal de mulher, conforme exposto nas seções anteriores deste capítulo, costuma ocorrer por meio da referência a formas suaves, graciosas, pequenas; o homem, por outro lado,

é referenciado como um ser forte, grande, protetor. Assim, “ser grande” faz com que a mulher fuja mais do padrão do que homem. Goldenberg (2011) recorre ao clássico *A dominação masculina*, de Bourdieu (1999) para fornecer algumas explicações acerca da relação entre a mulher e seu tamanho. Segundo a autora, Bourdieu afirma que os homens tornam-se insatisfeitos quando as partes de seu corpo parecem demasiadamente pequenas. As mulheres, ao contrário, tendem a ser mais críticas e dissatisfeitas com as partes de seus corpos que consideram grandes demais. Essas avaliações derivam, evidentemente, de representações socialmente construídas nas quais o corpo do homem deveria ser “forte”, e o da mulher, “frágil”. Essa oposição contribui, em muito, para manter a dominação masculina a que são submetidas as mulheres, pois gera nelas um permanente estado de insegurança corporal ou “dependência simbólica” (GOLDENBERG, 2011). As mulheres são instadas a uma constante busca por um corpo ideal inalcançável, que tem que ser, sobretudo, magro, frágil. Sua existência é, assim, determinada pelo olhar desse outro, que é masculino, caso contrário não se torna um objeto atraente. A esse respeito, afirma Goldenberg:

Delas [das mulheres] se espera que sejam femininas, ou seja, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, delicadas, discretas, contidas, apagadas ou até mesmo invisíveis. Neste caso, ser magra contribui para esta concepção de ser mulher (GOLDENBERG, 2011, p. 52).

Oberve-se que, embora não seja o tema central focalizado, o casamento não só é retomado nessa canção, mas é posicionado como gerador de todo conflito. Chica Constança, a moça gorda, era uma mulher e, como tal, tinha o compromisso irremediável de se casar. Apresenta-se toda uma preocupação com sua vestimenta no dia da cerimônia. A passagem ***pra ver se a danada formava cintura*** sugere, primeiro, que uma mulher precisa ter a “região do corpo abaixo das costelas e acima dos quadris, que forma o contorno do tronco na parte mediana e mais estreita deste”<sup>24</sup> bem marcada. Caso não a tenha naturalmente, é preciso de alguma forma “criá-la”, “fazer parecer”, ainda que a custo de desconforto e sofrimento, sugeridos pelo verbo “apertar”, em ***a turma apertava no meio***. A necessidade de “criar” uma cintura para Chica

---

<sup>24</sup> Definição do termo *cintura* encontrada no iDicionário Aulete e disponível em <http://auleteuol.w20.com.br/nossoaulete/cintura>. Acesso; 30 jul. 2015.

Constança é colocada como tão imperiosa que os autores esclarecem que **cem metros** de faixa foram disponibilizados para tentar tornar isso possível. Evidentemente, esse tipo de exigência não ocorreria caso os autores estivessem falando sobre o noivo de Chica, mesmo que ele fosse obeso.

Para Santos (2003), ocorreu uma mudança, no século XX, sobretudo na sua segunda metade, em relação ao que era considerado saudável e bonito nos períodos anteriores. A gordura, que anteriormente era sinônimo de saúde, beleza e sedução, passa a ser encarada como falta de saúde e controle sobre o corpo e a própria vida, cedendo espaço a novo ideal de beleza – que permanece até os dias de hoje – representado pelo corpo esguio, magro. A mulher gorda passa a ser vista como *desleixada, preguiçosa e descontrolada*, ao passo que a magreza é percebida como resultado de *autocontrole e força de vontade*. O gordo passa a ser visto como *culpado* por sua gordura: fatores hereditários, hábitos alimentares inadequados fomentados incessantemente por propagandas veiculadas pela indústria de consumo, bem como o sedentarismo implicado nas formas de atuação profissional da contemporaneidade não são considerados.

Nem sempre, no entanto, o “quanto mais magra melhor” seria o suficiente. Parece haver um equilíbrio a ser buscado e quase que impossível de ser atingido, como se observa na análise da próxima canção.

<b>PAGODE</b> (sertanejo de raiz)	
<p>Morena bonita dos dente aberto Vai no pagode, o barulho é certo Não me namore tão descoberto Que eu sou casado, mas não sou certo</p> <p>Modelos de agora é muito esquisito Essas mocinhas mostrando os cambito Com as canelas lisas que nem palmito Às moças de hoje eu não facilito</p> <p>Eu com a minha muié fizemos combinação Eu vou no pagode, ela não vai não Sábado passado eu fui, ela ficou Sábado que vem, ela fica e eu vou</p> <p>Eu mandei fazer um laço do couro do boi carreiro Pra laçar moça bonita que tem os olhos morteiro Joguei o laço na moça, o laço caiu no chão Joguei o laço pra lá, peguei a moça na mão</p> <p>Eu travei meu casamento, vou casar por esses dias Foi com uma italiana gorda sem saber se ela queria Se a gorda não me quiser, eu caso com a magra mesmo Italiana gorda é fantasia</p>	<p>Canto modas dos amigos pro meu gasto eu também faço Na viola eu tenho o desembaraço É coisa que eu acho feio violeiro querer abater Não fazer moda mandam eu fazer</p> <p>Quem deseja mal ao outros Lembre bem desse ditado Que seu castigo já tá guardado Quer prova? Cuspa pra cima Se falha é coisa rara Pode esperar que lhe cai na cara</p> <p>Quebrei o facão de Cristiano e o facão de Penacho Nós tá por cima, eles tá por baixo Tem uns violeiro em São Paulo vivem fazendo rotina eles tá por baixo, nós tá por cima</p>

A canção *Pagode*, da dupla Tião Carreiro e Carreirinho foi lançada em 1959, três anos antes, portanto, do lançamento de *Moça Gorda*. É importante esclarecer que esta canção teria aberto as portas para a criação dos Pagodes de viola, um subgênero de música sertaneja de raiz. O Pagode conta, muitas vezes, com humor para tratar de suas temáticas que são variadas e vão de fatos cotidianos a críticas políticas. Como derivou de vários ritmos sertanejos, entre eles o calango de roda, que configura uma espécie de repente com improvisação de versos (NEPOMUCENO, 1999; MALAQUIAS, 2013), não tem o compromisso de tratar do mesmo assunto em todas as estrofes ou seguir uma espécie de “fio narrativo” coerente, visto que elas não necessariamente precisam se relacionar. Essa característica do gênero permite que na canção acima, por exemplo, o autor inicialmente dê a entender que é casado em **Que eu sou casado, mas não sou certo** e mais adiante diga que fez um arranjo para um casamento em **Eu travei meu casamento**.

Logo no primeiro verso, o enunciador descreve uma mulher: **Morena bonita dos dente aberto**. A descrição funciona como um vocativo; na primeira estrofe é com essa morena que ele fala, é para ela que ele diz em **não me namore tão descoberto**. Deduz-se que os dois frequentam o mesmo pagode (baile) – **vai no pagode, o barulho é certo** – e que já se relacionaram, já namoraram publicamente.

Antes de analisar o modo como a letra dessa canção aborda o corpo da mulher, abro aqui um pequeno parênteses para refletir sobre o modo como a questão da infidelidade é nela colocada. Para tanto, retomo o que foi dito na análise de *Conselho pras moças* realizada no item 4.2. No exame da letra dessa canção, apontou-se que ali aparecia a necessidade da mulher resistir às investidas de um pretendente, com o objetivo de mostrar-se casta e conseguir um bom marido, sob pena de tornar-se mal falada e socialmente marginalizada. No caso da canção *Pagode* o enunciador, que é casado, aconselha a moça a não lhe namorar tão abertamente em público (**não me namore tão descoberto/ que eu sou casado**). Vejam que o que aqui se coloca é a necessidade de que a mulher seja discreta, não que ela seja casta. O homem fala de si mesmo, isto é, constrói um *ethos* para si (Fairclough, 2011), como sendo alguém pouco confiável, pouco íntegro: **sou casado, mas não sou certo**. Assim, temos que a mesma organização social que considera coerente um texto que atribui à moça a responsabilidade de dizer não e resistir ao desejo e que a condena gravemente diante de situação de adultério, também permite, no entanto, que se tire do homem qualquer compromisso com a fidelidade. Ao dizer de si mesmo que ele é casado, mas não é um homem correto, entende-se que isso ocorre porque ele não deveria manter uma relação extra-conjugal, embora o faça. Observe-se que isso é colocado sem que haja menção a qualquer possibilidade de que ele seria punido por essa transgressão: ao contrário, a infidelidade masculina aparece na letra de *Pagode* como um ato sem maiores consequências, desde que realizado discretamente, sobretudo por parte da mulher com quem se relaciona. Note-se que até mesmo sua esposa parece lhe dar permissão para tanto, ou é pelo menos conivente com suas “escapadas”, como pode ser inferido abaixo:

***Eu com a minha muié fizemos combinação  
Eu vou no pagode, ela não vai não***

***Sábado passado eu fui, ela ficou  
Sábado que vem, ela fica e eu vou***

Goldenberg (2002) realizou uma pesquisa com homens e mulheres brasileiras com o objetivo de entender alguns aspectos das relações de gêneros. Após análise das respostas que obteve por meio de questionários, a autora afirma que em suas respostas, os homens representam a infidelidade masculina como uma forma de afirmarem sua virilidade, de provarem que são “homens de verdade” e atribuem a reponsabilidade por suas traições ao “instinto” e a “natureza”, que não lhes permitia recusar oportunidades de se engajar em relações sexuais. A ideologia que sustenta essas representações é a mesma que está presente em *Pagode*: a sociedade permite e incentiva a expressão da sexualidade masculina, mas pune a feminina. Essa afirmação dos instintos sexuais masculinos também é encontrada, mas desta vez de forma mais violenta em:

***Eu mandei fazer um laço do couro do boi carreiro  
Pra laçar moça bonita que tem os olhos morteiro  
Joguei o laço na moça, o laço caiu no chão  
Joguei o laço pra lá, peguei a moça na mão***

O homem teria encomendado um laço do couro do boi com a finalidade de laçar uma mulher – ele não trabalha, em momento nenhum, com uma possibilidade de escolha dela em relação a manter ou não algum tipo de relacionamento com ele. Além disso, o laço é um instrumento que tem como função a captura de animais e não de seres humanos. São explicitadas, ainda, duas tentativas de captura: primeiramente com o laço e depois com as próprias mãos. A tentativa lograda de captura com o laço, que cai no chão sugere uma recusa ou fuga por parte da moça que depois teria sido pega pelas próprias mãos do homem, que constroi para si mesmo uma imagem de valentia por meio do feito realizado.

Feitas essas considerações, vejamos como o corpo feminino é referenciado nessa canção. O enunciador afirma na segunda estrofe:

***Modelos de agora é tudo esquisito  
Essas mocinhas mostrando os cambitos  
Com as canelas fina que nem palmito  
As moças de hoje eu não facilito.***

É revelada, neste ponto da canção uma mudança nos padrões corporais entre um contexto histórico-social e outro. O fato de o enunciador fazer referência a modelos **de agora** ecoa uma mudança ocorrida na sociedade no que tange aos padrões corporais considerados ideais: “de agora” estabelece uma oposição a “antes” ou “antigamente”. Como já exposto, o corpo mais cheio, mas gordo começa, a partir da segunda metade do século XX, a ceder lugar a um corpo mais magro no imaginário do que seria um corpo feminino ideal. Segundo Andrade (2003), esse corpo mais esguio deve, no entanto, manter certa generosidade de formas – seios salientes e ancas e glúteos arredondadas –, uma vez que a magreza excessiva ainda remetiria à pobreza ou à doença. O enunciador, ao fazer seu comentário em relação às **modelos**, demonstra divergir do modelo de mulher ideal proposto pela mídia e pela indústria da moda. Sua insatisfação com o modelo de beleza vigente é demonstrada com convicção, categoricamente – o enunciado **Modelos de agora é tudo esquisito** não deixa margem de dúvida sobre o que ele pensa. Sua opinião é reforçada, em seguida, pela uso do termo **cambitos** para se referir de forma pejorativa às pernas das moças e pela comparação debochada que faz entre **canelas finas** a **palmitos**. É interessante ressaltar que a pesquisa de Goldenberg (2002) também atesta essa divergência de expectativas: enquanto as mulheres buscam se adaptar ao padrão de magreza preconizado pelas modelos nas passarelas dos desfiles de moda, os homens procuram mulheres com corpos mais avantajados e cheio de curvas.

Depois de falar sobre o corpo magro das modelos, o enunciador anuncia ter travado seu casamento com uma **italiana gorda, sem saber se ela queria**. Primeiro, é importante retomar que foi dito anteriormente sobre o casamento, sobretudo o que pode se aplicar nesta passagem da canção: os noivos são distantes e não cabe a moça decidir se o casamento será ou não travado, embora ela possa rejeitá-lo, a hipótese é trabalhada com o emprego da condicional em **se a gorda não me quiser**. No caso da rejeição, ele tem uma segunda opção, o que percebemos na sequência **eu caso com a magra mesmo**. Nota-se que o homem que fala tem uma preferência pelo corpo de uma mulher “gorda”, maior, para ser sua esposa. A hipótese é que ele marque sua identidade como a de um homem tradicional, firme, e que, inclusive na hora de

escolher uma mulher, opte pelo padrão mais antigo e não tão condizente com os novos meios de trabalho e grandes centros urbanos. O homem de que falamos (e que fala) aqui, embora tenha migrado para a cidade e esteja gravando discos, tem fortes raízes no campo, o que percebemos por meio dos temas das canções, do próprio gênero musical, linguajar e tradições descritas. A marcação de sua origem tradicional é de grande importância para ele e o corpo é morada de identidades, marcador de diferenças. Opõe-fortemente o padrão urbano de mulher – que ele conhece – magra, modelo, relacionada às grandes marcas, indústria da moda e a **italiana gorda**: imigrante ou descendente que trabalha ou tem fortes raízes na lavoura ou no campo.

Ele trata a futura esposa por **italiana gorda** e não pelo nome, da mesma forma que fizera com a **morena bonita dos dentes abertos**, no início da letra e com a **magra**, segunda opção para o casamento. Na letra da canção ele tratou as mulheres de quem falou, por descrições, de maneira indefinida, enquanto que os homens, inimigos, foram chamados na última estrofe por seus nomes **Cristiano** e **Penacho**. O efeito produzido é o de “desimportância” do ser que é tratado apenas pela descrição, falta de apego, subordinação. Tratando os homens de quem não gosta pelo nome ele os coloca em uma categoria acima das mulheres a quem elogia ou até mesmo pretende se casar.

Vejamos, a seguir, o modo como o corpo da mulher é referenciado na canção do ciclo sertanejo romântico *Pura Emoção*.

<b>PURA EMOÇÃO</b> (sertanejo romântico)	
<p>Ela é mistério, esse jeito sério Pode esconder uma paixão Ela é segredo, ela mete medo Só pra assustar meu coração</p> <p>Ela é tão bonita, que até Deus dúvida Dessa sua cara de ruim Ela é teimosa, ela é toda prosa E dizem que ela sempre foi assim</p> <p>Jeito de <i>cowboy</i> num corpo de mulher Do tipo que não olha pra ninguém E ela não dá trela, mas acho que espera E sabe que o amor um dia vem</p>	<p>Pega essa menina, segura esse peão Quem quiser domar seu coração Chegue de mansinho, e abrace com carinho Senão vai acabar beijando o chão</p> <p>Não tente dominar, não tente segurar A brasa vai queimar na sua mão Não sei o que ela traz, mas sei do que é capaz Aposto que ela é pura emoção</p>

*Pura Emoção* é uma canção que fez muito sucesso no Brasil, na década de 90, nas vozes de Chitãozinho e Xororó, chegando a pertencer a trilha sonora de novela. Trata-se de uma versão para o português feita pela dupla para a canção *country Achy Breaky Heart*, de Billy Ray Cyrus.

A mulher retrada na canção foge, a princípio, do estereótipo de beleza que elege como modelo corpos femininos *mignon* e frágeis. Antes, no entanto, de discorrer sobre essa questão, vejamos como a atitude da mulher referida em *Pura Emoção* é colocada. A música abre com os seguintes versos:

***Ela é mistério, esse jeito sério  
Pode esconder uma paixão  
Ela é segredo, ela mete medo  
Só pra assustar meu coração***

O enunciador refere-se à mulher sobre o qual vai discorrer utilizando o pronome pessoal “ela”. Dessa forma, entende-se que “ela” é o assunto da comunicação entre o enunciador e seu interlocutor. Não se trata, portanto, de uma declaração de amor feita para uma mulher. Observe-se que para descrever a mulher de que fala, o enunciador faz uso de metáforas, qualificando-a como ***mistério*** e ***segredo***. Considerando que, segundo Fairclough, o vocabulário utilizado na construção de metáforas sempre indicia ideologias e valores culturais, é de se perguntar o que orientou a escolha desses dois termos. Percebe-se que as duas palavras possuem um valor semântico parecido: indicam algo que fica escondido, que não é transparente, que não é prontamente compreensível. A análise dessa estrofe sugere que o que se esconde, que o que aparece dissimulado é a paixão da mulher pelo enunciador: ***esse jeito sério pode esconder uma paixão/ ela mete medo/ só pra assustar meu coração***. A atitude séria da mulher é colocada, não como uma característica intrínseca dela, mas como apenas uma estratégia para não deixar transparecer seu interesse, seu amor pelo homem, a quem deseja assustar, mantendo uma postura de “meter medo”. Temos novamente aqui a representação da mulher como alguém que não pode/deve expressar seu desejo abertamente, que não pode/deve tomar iniciativas nesse sentido. Safiotti (1987), ao analisar o que se espera das atitudes de homens e de mulheres na sociedade, chama a atenção para o fato de que o meio social tende a inibir algumas atitudes no que se refere

às mulheres, tais como agressividade, racionalidade e assertividade, levando-as à “castração” de todo um conjunto de características que poderiam exibir. A letra de *Pura Emoção* reforça essa tendência.

Na continuidade da letra dessa música temos:

***Ela é tão bonita, que até Deus duvida  
Dessa sua cara de ruim  
Ela é teimosa, ela é toda prosa  
E dizem que ela sempre foi assim***

É construída aqui uma oposição entre ser **bonita** e ter **cara de ruim**, que parece ser sinônimo de “cara de brava” e confirma a seriedade de “ela mete medo”, da estrofe anterior. É uma oposição porque, pelo fato de ser bonita, deve-se duvidar de que a mulher de que se fala é séria, teimosa, brava e auto-confiante (**ela é toda prosa**). O discurso religioso aparece como forma de apelo na conhecida construção **até Deus duvida** – assim, o enunciador lança mão de discursos anteriores para constituir sua própria fala em um ato de intertextualidade (FAIRCLOUGH, 2001). O último verso da estrofe, **E dizem que ela sempre foi assim**, sugere que o comportamento exibido pela mulher descrita (sua teimosia, sua cara fechada, sua auto-confiança) é inesperado, não é típico de uma mulher bonita, tanto é que gera comentários. Essas construções aparentemente simples só fazem sentido em uma lógica que assume que as mulheres bonitas devem ser cordatas, simpáticas, bem-humoradas e discretas. A mulher descrita foge a esse padrão, e, por isso, as pessoas estranham que ele tenha sido sempre assim: até Deus duvida que, sendo **bonita**, a moça tenha **cara de ruim** e seja **prosa**. Nesse caso, a *coerência* de que fala também Fairclough ao propor uma Análise Crítica do Discurso, fornece um bom instrumental de análise em relação a prática discursiva e ao consumo desse texto específico. Um texto faz sentido somente quando é passível de interpretação; a coerência não é uma questão somente de produção textual, mas também de seu processo interpretativo. Se a letra da canção *Pura Emoção* “fez sentido” e não foi questionada, ao contrário, ela foi bastante reproduzida pela mídia e “consumida” pelo público, é porque ela reflete uma crença, um pensamento compartilhado por locutor / interlocutor. Essa crença é ecoada no discurso socialmente recorrente produzido por pais e mães quando querem

corrigir o comportamento de suas filhas: “Uma menininha tão bonita vai fazer malcriação?” ou “Uma mocinha tão bonita falando palavrão”? A letra da canção serve para reforçar, portanto, um discurso recorrente que equaciona beleza feminina a comportamento dócil.

Vejamos o que a estrofe seguinte da canção enuncia:

***Jeito de cowboy num corpo de mulher  
Do tipo que não olha pra ninguém  
E ela não dá trela, mas acho que espera  
E sabe que o amor um dia vem***

Dois pontos merecem ser destacados nessa estrofe. O primeiro deles é a reiteração do fato de que a pessoa de que fala o enunciador não é, curiosamente, dócil, apesar de ser uma mulher bonita: ***jeito de cowboy num corpo de mulher***. A equipação é feita com o intuito de causar deliberadamente estranhamento: o “ser cowboy” implica corpo de homem. Embora, teoricamente, as mulheres possam fazer tudo o que um *cowboy* faz, não é isso o que se presume. Caso trocássemos o termo “mulher” por “homem”, o verso não faria sentido: *Jeito de cowboy num corpo de homem*.

O segundo ponto a ser focalizado é a necessidade de se estabelecer uma relação entre mulher e a expectativa feminina de encontrar amor – ***Acho que espera e sabe que amor um dia vem*** –, o que a torna uma figura mais romântica, menos parecida com um *cowboy* e, portanto, mas próxima do socialmente esperado. Apesar do fato de que ela ***não dá trela*** ao enunciador e de que ninguém deve tentar ***domar seu coração*** (ela é forte como um cowboy...), ainda assim se diz que espera por um amor. Está implícito aqui o imaginário de que toda mulher precisa de um relacionamento afetivo com um homem e o deseja ardentemente: sem isso ela não estaria completa. No caso da mulher descrita nessa canção, parecer um “cowboy” e ser “séria” são atributos superficiais, passageiros. Algo ainda mais sério está implícito: o que a mulher fala sobre seu corpo não tem valor, mas o que se imagina que ela queira dizer sim: esse pensamento é introduzido pela adversativa “mas” em ***ela não dá trela/mas acho que espera e sabe que o amor um dia vem***. “Não dar trela” marca uma rejeição da mulher, apagada pelo que o enunciador diz “achar”. Na análise da canção ***Minha ex***, cuja letra reproduzo a seguir, perceberemos que esse tipo

de relação continua a ser representada também em canções do ciclo “sertanejo universitário”.

<b>MINHA EX</b> (sertanejo universitário)	
<p>Nossa, a minha ex tá gostosa Ela tá maravilhosa, mas não dá mole pra mim Nossa, a minha ex tá delícia Ela tá pura malícia e tá fazendo charminho Ei! Volta pra mim</p> <p>Fez bronzeamento artificial, pôs tinta no cabelo Tatoo no tornozelo, ela tá top demais, tá mudada</p>	<p>Parece que não é a mesma que ia lá em casa</p> <p>Tá uma potência, tirou a minha paz Aquele seca magrela, evoluiu demais Tá mudada, siliconada, não acreditei Quando vi fiquei de cara Ei, ei, volta pra mim</p>

Lançada no álbum *Homens e Anjos*, da dupla Fernando e Sorocaba, a canção *Minha ex* foi uma das canções sertanejas mais tocadas em 2010. O enunciador, neste caso, descreve sua ex-namorada. Ele a reencontra depois do fim do do namoro, e a vê mais bonita, mais atraente do que era na época em que mantiveram um relacionamento. As mudanças corporais, aparentemente ocorreram devido a uma série de procedimentos aos quais a moça se submeteu, e que são muito comuns nos dias atuais quando as mulheres saem em busca de um corpo bonito. As mudanças ocorridas são descritas, na canção, por meio de diferentes adjetivos que revelam o que seria uma mulher considerada bonita para os padrões vigentes na época em que a canção divulgada, isto é, em 2010. Vejamos que adjetivos são esses:

- ***gostosa***
- ***maravilhosa***
- ***delícia***
- ***pura malícia***
- ***top demais***
- ***mudada***
- ***uma potência***
- ***siliconada***

Primeiro, é interessante chamar atenção para o fato que o enunciador não tem como interlocutor a ex-namorada, então não se sabe se, caso falasse diretamente com ela, utilizaria os termos acima elencados. Ao qualificar a ex-namorada como **maravilhosa e top demais**, o enunciador indicia sua aprovação às mudanças ocorridas na aparência da mulher de que fala: sua nova forma física lhe é agradável, ele a acha bonita.

As adjetivações **gostosa, delícia e pura malícia** conferem um apelo mais sensuais às características atribuídas à mulher com tais atributos e sugerem um corpo disponível para o sexo. Qualificar uma mulher por meio desses adjetivos pode, ou não, configurar um ato de violência verbal dependendo das circunstâncias. Nesse caso, o autor emprega os termos da seguinte forma:

**Nossa, a minha ex tá gostosa**  
**Ela tá maravilhosa, mas não dá mole pra mim**  
**Nossa, a minha ex tá delícia**  
**Ela tá pura malícia e tá fazendo charminho**

Observa-se, nessa estrofe, dois blocos, duas estruturas enunciativas: **Nossa, a minha ex tá gostosa/ delícia** e **Ela tá maravilhosa/ pura malícia**. A primeira é completada com o enunciado **mas não dá mole pra mim**, o que indica que mulher em questão, a ex-namorada, não tem mais a intenção de estabelecer um relacionamento – amoroso ou sexual – com o homem que enuncia. Chamá-la, então, de **gostosa, delícia** ou **pura malícia** não parece adequado. A segunda estrutura enunciativa é completada com **e tá fazendo charminho**, uma construção que insinua que a rejeição da mulher no primeiro bloco seria, na realidade, uma dissimulação, um “charme”. Esse tipo de construção tira a voz da mulher e a reinterpreta à luz do desejo do homem, como um corpo disponível, cuja negação não é legítima: assim, o “não” da mulher enunciado no primeiro bloco acaba por não significar necessariamente um “não”.

Ao empregar o adjetivo **mudada**, o autor dá a entender que a mulher não tinha essas características anteriormente, quando ela era **seca magrela**, isto é, não tinha os exigidos contornos arredondados mencionados no estudo de Andrade (2003) anteriormente referido. Além disso, o verbo **evoluiu** atesta que as mudanças ocorridas no corpo da ex-namorada avaliadas

positivamente pelo enunciador. É bastante relevante o fato de ele agora qualificá-la como **uma potência**: essa é uma expressão reservada para qualificar objetos, máquinas. Goldenberg (2011) esclarece que, atualmente, o corpo humano é visto como um capital físico, simbólico, econômico, que promove o indivíduo social, material e sexualmente. O forte apelo da mídia na imagem corporal propõe que o corpo seja um meio de ascensão o que faz com que ele seja, por vezes, como um *objeto*. Quando o enunciador se refere dessa forma a sua ex-namorada para outra pessoa, ressaltando apenas as características físicas da moça, ele, de certa forma, propõe que ela tenha “evoluido” socialmente e, caso volte a ter um relacionamento com ele, sua ilusão é de que ele também seja beneficiado: afinal, uma namorada bonita funcionaria como qualquer outro bem material. O homem que fala em *Minha ex* vive em centros urbanos, frequenta *shows* produzidos para multidões e está completamente inserido na cultura de consumo estabelecida: ele está exposto aos estímulos midiáticos que doutrinam a imagem da mulher perfeita a qual termina sendo, para ele, o mesmo que um bem de consumo.

Analisemos, agora, a utilização do termo “siliconada” pelo enunciador para fazer referência a próteses de silicone colocadas, por sua ex-namorada, em seus seios. Segundo Andrade (2003, p. 129), essa tem sido uma prática frequentemente utilizadas por mulheres tendo em mente os padrões de beleza socialmente estabelecidos:

desde os anos de 1990, aparecem os seios femininos em tamanhos significativamente maiores como destaque no corpo que continua esguio, tirando ou dividindo o espaço que era antes legítimo das nádegas e valendo qualquer sacrifício ou recurso científico para atingir esse fim, desde exercícios localizados para o peito, cremes e massagens até a prótese de silicone.

É interessante notar que, além da colocação de próteses de silicone para aumentar o volume dos seios, são citados vários outros procedimentos que a ex-namorada do enunciador teria feito: **fez bronzeamento artificial / pôs tinta no cabelo / tattoo no tornozelo**. Além de indicarem as características que precisariam ter uma mulher para ser considerada bonita, esses procedimentos ainda revelam seus riscos e desconfortos, que ainda assim, proporcionam lucros significativos à indústria da beleza. É necessário situar esse fato em tempos de

exaltação do consumo e consolidação do capitalismo. Hoje o corpo vende e, quanto mais se propõe um padrão de corpo inatingível, maiores serão os esforços e maior será o dinheiro gasto para se tentar chegar ao *corpo perfeito*. Goldenberg (2011, p. 51) fornece alguns dados a esse respeito:

Segundo a Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica, o brasileiro se tornou, logo após o americano, o povo que mais faz plástica no mundo: 629.000 brasileiros se submeteram a pelo menos um procedimento cirúrgico em 2008. As mulheres são a esmagadora maioria: 88%. De 2002 a 2003 cresceu em 43% o número de jovens que se operam: 13% do total dos que fazem plástica são jovens de menos de 18 anos. A operação das mamas é a primeira cirurgia mais realizada (33%), seguida da lipoaspiração (20%). No quesito insatisfação com o próprio corpo, as brasileiras só ficam atrás das japonesas (37% das brasileiras se disseram insatisfeitas) em uma pesquisa realizada com 3.200 mulheres de dez países. Só 1% das mulheres brasileiras se acha bonita; 54% das brasileiras já consideraram a possibilidade de fazer plástica; 7% já fariam (índice mais alto entre os países pesquisados).

A forma de se falar da mulher no ciclo sertanejo universitário se revelou muito diferente das outras épocas, embora a magreza extrema seja criticada desde o sertanejo de raiz. Fala-se, agora, do corpo da mulher de uma maneira mais objetificada e com uma conotação sexual maior, o que pode ser explicado pela maior liberação sexual da época e maior distância – temporal e espacial – do tradicionalismo dos ascendentes da roça. Ao elogiar a ex-namorada, o enunciador apenas descreve seus aspectos físicos e de uma forma objetiva, as características de seu corpo, um dos maiores bens que se pode “ter” na contemporaneidade. Diferente da canção examinada no sertanejo de raiz, ele não o faz de maneira debochada ou idealizada. Também não se ocupa em demonstrá-lo como frágil: o foco se dá na descrição de um corpo extremamente sexualizado.

Nas canções dos três ciclos, constatei a objetificação do corpo da mulher, principalmente pela desconsideração, que parece ser muito comum, do discurso feminino. A sociedade patriarcal tem, tradicionalmente, permitido, encorajado e naturalizado essas atitudes.

#### 4.5 A mulher: um objeto de violência

Segundo pesquisa do IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada), publicada em abril de 2014, 58% dos entrevistados concordavam, total ou parcialmente, que “se as mulheres soubessem se comportar haveria menos estupros”. Safiotti (1987, p. 18) afirma que:

Para o poderoso macho importa, em primeiro lugar, seu próprio desejo. Comporta-se, pois, como sujeito desejante em busca de sua presa. Esta é o objeto de seu desejo. Para o macho não importa que a mulher objeto de seu desejo não seja sujeito desejante. Basta que ela consinta em ser usada enquanto objeto.

A relação desigual entre gêneros pode resultar em violência. A análise das letras das canções a seguir tem a intenção de descrever e relacionar, trazendo bibliografia da área como apoio, as representações de mulheres e de violência contra elas ali existentes, que, enquanto práticas sociais, podem fornecer elementos para entendermos a sociedade em que vivemos. Algumas das menções à violência praticadas contra mulheres chegam a ser bem explícitas, com relatos de agressões físicas e até mesmo de assassinatos.

Durante a constituição do *corpus*, verificou-se que nenhuma canção pertencente ao ciclo “sertanejo romântico” fazia referência a algum tipo de violência contra mulheres. Mesmo assim, decidiu-se manter a categoria de análise focalizada neste item, já que é possível verificar mudanças nas representações construídas acerca desse tipo de atitude através do tempo, examinando apenas canções do “sertanejo e raiz” e do “sertanejo universitário”.

<b>PAGODE EM BRASÍLIA</b> (sertanejo de raiz)	
Quem tem mulher que namora Quem tem burro empacador Quem tem a roça no mato me chame Que jeito eu dou  Eu tiro a roça do mato, sua lavoura melhora E o burro empacador eu corto ele de espora E a mulher namoradeira eu passo o	Bahia deu Rui Barbosa Rio Grande deu Getúlio Em Minas deu Juscelino De São Paulo eu me orgulho Baiano não nasce burro e gaúcho é o rei das cochilhas Paulista ninguém contesta é um brasileiro que brilha Quero ver cabra de peito pra fazer

couro e mando embora	outra Brasília
Tem prisioneiro inocente no fundo de uma prisão	No estado de Goiás meu pagode está mandado
Tem muita sogra encrenqueira e tem violeiro embrulhão	No bazar do Vardomiro em Brasília é o soberano
Pro prisioneiro inocente eu arranjo advogado	No repique da viola balancei o chão goiano
E a sogra encrenqueira eu dou de laço dobrado	Vou fazer a retirada e despedir dos paulistano
E os violeiro embrulhão com meus versos estão quebrado	Adeus que eu já vou me embora que Goiás tá me chamando

Na primeira parte de “Pagode em Brasília”, canção de 1960, o enunciador segue um padrão: propõe alguns problemas e as soluções que daria a cada um deles, aparentemente, afim de se afirmar como um ser resolvido, decidido, corajoso, forte. Safiotti, em *O poder do macho* (1987) discorre sobre o fato de a sociedade cobrar tais características do homem e, ainda, promover a “castração” de outras, como a sensibilidade, por exemplo.

Para podermos melhor observar os problemas e soluções referenciados pelo enunciador, organizo-os no quadro a seguir:

PROBLEMA	SOLUÇÃO
• mulher que namora	• passo o couro e mando embora
• burro empacador	• corto ele na espora
• roça no mato	• tiro a roça do mato
• prisioneiro inocente	• arranjo advogado
• sogra encrenqueira	• dou de laço dobrado
• violeiro embrulhão	• com meus versos estão quebrados

Observe-se que, duas mulheres são descritas na letra da canção: a **namoradeira** e a **sogra encrenqueira**. Por “namoradeira”, entende-se a mulher que gosta de namorar ou de ter vários namorados simultaneamente. Já a expressão “sogra encrenqueira” refere-se a um estereótipo famoso veiculado em piadas e na mídia, seja em programas de humor, filmes ou telenovelas. Como vimos em várias das análises já feitas neste capítulo, as mulheres são

frequentemente representadas como tendo que ser castas e fiéis: casos extra-conjugais seriam, nessas representações, permitidos somente aos homens. As mães, por sua vez, devem ser “santas”, atenciosas e zelosas de seus filhos. Nesta canção, em particular, no entanto, subentende-se que a sogras, devem zelar por sua filhas, mas não a ponto de emitir opiniões que possam criar “encrencas” para seus genros.

A questão mais importante aqui é que para a resolução das duas situações consideradas problemas pelo enunciador, apela-se para a violência como consequência do desvio de uma regra. **Passo o couro e dou de laço dobrado** descrevem claramente o ato de bater na mulher, de surrá-la, e dão a entender que elas merecem o castigo, pois estão agindo de maneira diferente da esperada pelo narrador. O interessante é perceber que na letra da canção o enunciador exhibe um tom de orgulho de seus atos: espancar mulheres, caso elas o desagradem, é motivo de afirmação e autopromoção. Toda a letra da canção foi construída para passar a imagem do enunciador: de que ele é capaz de resolver problemas, é um homem firme, decidido, muito “macho”. Essa representação de identidade masculina, como já mencionado na seção anterior, corresponde a uma ideologia que cobra do homem, viva ele no campo ou na cidade, atitudes machistas de modo a comprovar sua virilidade.

Além disso, importa aqui comparar a natureza das ações empregadas pelo enunciador para resolver os problemas que elenca no que se refere às mulheres, e no que tange aos homens. No primeiro caso, ele afirma recorrer à violência física (**Passo o couro e dou de laço dobrado**), enquanto que, no segundo, ele recorre a outros tipos de solução. Veja que ele não se dispõe a espancar o carcereiro que prendeu o **homem inocente**: ele sai em busca de um advogado. Tampouco se compromete a surrar o **violeiro embrulhão**; ele vai enfrentá-lo com seus versos. Apenas com relação aos problemas envolvendo mulheres é que ele recorre à violência física.

É interessante observar que, na parte final da música, o enunciador relaciona alguns locais do Brasil a personalidades políticas (ex-presidentes), todos homens. Ao citar a possibilidade de **fazer outra Brasília**, utiliza-se o termo **cabra**, que de maneira informal, em algumas regiões do Brasil, refere-se a

“homem”. Ainda não existia, naquele momento histórico, a possibilidade de uma mulher presidir o país, visto que

Calcula-se que o homem haja estabelecido seu domínio sobre a mulher há cerca de seis milênios. São múltiplos os planos da existência cotidiana em que se observa esta dominação. Um nível extremamente significativo deste fenômeno diz respeito ao poder político. Em termos muito simples, isto quer dizer que os homens tomam as grandes decisões que afetam a vida de um povo. (SAFIOTTI, 1987, p. 47)

Note-se que tudo o que se diz de seres humanos notáveis e importantes na canção, se diz de homens. Não havia como relatar de outra forma: no Brasil, as mulheres puderam votar e se candidatar a cargos políticos somente em 1932, menos de 30 anos antes da composição da canção. O enunciador aponta alguns presidentes brasileiros de seu tempo, mas o país só elegeu uma mulher para o cargo 50 anos depois, ocasionando inclusive uma polêmica acerca do termo a ser utilizado: “presidente” ou “presidenta”. O termo com sufixo “ente” não havia, ainda, sido utilizado para uma mulher encarregada de governar o país como um todo.

Não é possível dissociar a violência contra a mulher de outros dados e fatos, talvez de todos os discutidos neste capítulo. A sociedade patriarcal impõe um estado de dominação que perpassa vários níveis e emprega várias estratégias, chega ao mais extremo: a violência física e o assassinato, como pode ser visto na canção abaixo.

<b>CABOCLA TEREZA</b> (sertanejo de raiz)	
<p>Lá no alto da montanha            Numa casinha estranha            Toda feita de sapê            Parei numa noite à cavalo            Pra mór de dois estalos            Que ouvi lá dentro bater</p> <p>Apeei com muito jeito            Ouvi um gemido perfeito            Uma voz cheia de dor:            "Você, Tereza, descansa            Jurei de fazer a vingança            Pra morte do meu amor"</p> <p>Pela réstia da janela            Por uma luzinha amarela            De um lampião quase apagando            Vi uma cabocla no chão            E um cabra tinha na mão            Uma arma alumando</p> <p>Virei meu cavalo a galope            Risquei de espora e chicote            Sangrei a anca do tar            Desci a montanha abaixo            Galopando meu macho            O seu doutor fui chamar</p> <p>Voltamos lá pra montanha            Naquela casinha estranha            Eu e mais seu doutor            Topamos com o cabra assustado            Que chamou nós pror um lado            E a sua história contou</p>	<p>Há tempo eu fiz um ranchinho            Pra minha cabocla morar            Pois era ali nosso ninho            Bem longe deste lugar.            No alto lá da montanha            Perto da luz do luar            Vivi um ano feliz            Sem nunca isso esperar</p> <p>E muito tempo passou            Pensando em ser tão feliz            Mas a Tereza, doutor,            Felicidade não quis.</p> <p>O meu sonho nesse olhar            Paguei caro meu amor            Pra mór de outro caboclo            Meu rancho ela abandonou            Senti meu sangue ferver</p> <p>Jurei a Tereza matar            O meu alazão arreei            E ela eu fui procurar.</p> <p>Agora já me vinguei            É esse o fim de um amor            Esta cabocla eu matei            É a minha história, doutor</p>

A canção Cabocla Tereza é um clássico da música sertaneja de raiz. Gravada pela primeira vez no ano de 1977 por Tonico e Tinoco, é uma composição de Raul Torres e João Pacífico. A canção apresenta uma estrutura mais complexa do que as analisadas anteriormente. As primeiras estrofes são declamadas no início da música por um narrador, que pelo que se pode entender, foi testemunha de um crime passionai; as últimas são correspondem à narrativa do próprio assassino, fazendo a confissão do crime cometido.

A análise da primeira parte da canção demonstra quase que uma conivência com o ato do criminoso. O assassinato é visto como uma

transgressão grave, já que o enunciador parte em busca do delegado de polícia. No entanto, não se observa nenhuma expressão que demonstre a desaprovação do enunciador em relação à ação cometida. Note-se que o delegado é trazido à cena do crime, mas não há nenhuma menção a um interrogatório realizado por esse delegado, nenhuma menção à alguma intenção de essa autoridade prender o sujeito. Pelo contrário: é o próprio criminoso, descrito como um ***cabra assustado***, quem toma a iniciativa de relatar sua história aos dois outros homens: ***chamou nós pra um lado/ E a sua história contou***. Além do adjetivo ***assustado***, contribui para a vitimização do criminoso a utilização da expressão ***voz cheia de dor*** já na primeira estrofe, quando aparentemente o criminoso teria se dirigido à mulher que acabara de matar, o que colabora para justificar o ocorrido antes mesmo de o crime ser descrito ao delegado:

***Apeei com muito jeito  
Ouvi um gemido perfeito  
Uma voz cheia de dor:  
"Você, Tereza, descansa  
Jurei de fazer a vingança  
Pra morte do meu amor"***

Como dito, na segunda parte da canção, tem-se a confissão do homem que matou Tereza. Ele constroi uma imagem de si mesmo, *seu ethos*, como um bom homem, que fez tudo por seu amor, mas não foi correspondido como esperava: Tereza resolveu trocá-lo por outro.

Sobre as ações de Tereza se diz que ***Felicidade não quis e meu rancho ela abandonou***. O que constituiria a felicidade da mulher é expressa apenas da perspectiva do homem que a amava: a decisão de Tereza de abandoná-lo não é descrita como fonte de felicidade para ela, pois não o é para o homem, que propõe como única opção para a mulher que ama viver com ele sob suas regras; ele lhe daria, em troca, estabilidade e segurança, representadas pelo ***ranchinho*** que construiu.

Embora descrito como crime passionai, percebe-se que houve premeditação: fez-se uma jura de morte – ***jurei a Tereza matar*** – e também houve uma busca por ela – ***o meu alazão arreei e ela eu fui procurar*** – para só então o homem cometer o crime, que confessa em ***essa cabocla eu matei***.

*Cabocla Tereza* não é a única canção sertaneja de raiz a abordar essa temática, outras como *O crime de não saber ler* ou *O ipê e o prisioneiro* também descrevem crimes desse tipo. Na literatura da área são muitos os artigos que analisam dados relativos ao que se convencionou chamar de “crimes de honra”, havendo até toda uma coletânea, organizada por Corrêa e Souza (2006), na qual são descritos vários contextos histórico-culturais em que eles ocorrem. Na grande maioria dos casos, observa-se a solidarização com o marido assassino e a punição não condizente com a gravidade do crime. Apesar disso, é importante ressaltar que os dados da última pesquisa do IPEA (2014) revelaram que mudanças significativas podem estar em andamento em relação a atos de violência contra mulheres cometidos por seus maridos: a grande maioria dos mais de três mil entrevistados não concorda com esse tipo de agressão e são de opinião que o homem que comete esse tipo de delito deve ir para a cadeia.

Vejam, a seguir, como atos de violência contra mulheres são narrados na canção *Bruto, Rústico e Sistemático*.

<b>BRUTO, RÚSTICO E SISTEMÁTICO</b> (sertanejo universitário)	
<p>Tudo que dá na TV minha mulher quer fazer Não mede as consequências Fez um tal de topless Quando vi me deu um estresse Perdi minha paciência Por mim faltaram respeito</p> <p>Na muié eu dei um jeito Corretivo do meu modo No quarto deixei trancada Quinze dia aprisionada E com ela não incomodo Aqui não</p> <p>Posso até não ser simpático Comigo não tem desculpa Minha criação é chucra A verdade ninguém furta Sou bruto, rústico e sistemático</p> <p>Fim de semana passado Conheci o namorado da minha filha caçula Achei que não deu “pareia” Tava de brinco na orelha</p>	<p>Posso até não ser simpático Comigo não tem desculpa Minha criação é chucra A verdade ninguém furta Sou bruto, rústico e sistemático</p> <p>Sistema que fui criado Ver dois homem abraçado Pra mim era confusão Mulher com mulher beijando Dois homens se acariciando Meu Deus, que decepção</p> <p>Mas nesse mundo moderno Não tem errado e nem certo Achar ruim é preconceito Mas não fujo à minha essência Pra mim isso é indecência Ninguém vai mudar meu jeito Aqui não</p> <p>Posso até não ser simpático Comigo não tem desculpa Minha criação é chucra</p>

<p>E o corpo cheio de figura</p> <p>Não suportei muito tempo Nesse relacionamento eu tive que opinar Sujeitinho era roqueiro Não dá certo com violeiro Nos num ia combinar Aqui não</p>	<p>A verdade ninguém furta Sou bruto, rústico e sistemático</p>
---	---

A canção *Bruto, Rústico e Sistemático* foi lançada em 2009 por João Carreiro e Capataz, uma dupla jovem. Apesar de, melodicamente, ter características de canções do sertanejo de raiz, isso é feito com uma nova roupagem que a aproxima muito mais do estilo musical do ciclo sertanejo universitário.

O título da canção já indicia um “eu” enunciador que é grosseiro, dominador, que impõe regras e não vê problema em se afirmar deste modo; muito pelo contrário, isso é feito como uma forma de exaltação.

O enunciador começa descrevendo uma ação praticada por sua esposa – ela resolveu fazer um *topless* – da qual ele não gostou. Para o enunciador a decisão da esposa foi tomada em função da influência da televisão: ***Tudo que dá na TV minha mulher quer fazer/ Não mede as consequências.*** Vê-se aqui a construção de uma representação na qual a mulher seria incapaz de tomar decisões sérias sozinha, asserção que se justificaria devido à falta de domínio da razão e de reflexão atribuídos historicamente às mulheres (SAFFIOTI, 1987).

A reação do marido ao *topless* feito por sua mulher é expressa nos seguintes versos:

***Quando vi me deu um estresse  
Perdi minha paciência  
Por mim faltaram respeito  
Na mulher eu dei um jeito***

O terceiro verso denuncia a causa do “estresse” e a perda da “paciência”, expostos nos dois primeiros. O homem avalia o *topless*, ou seja, a exposição dos seios da mulher como uma falta de respeito em relação a ele. Pelo fato de seu corpo ser muito mais sexualizado e objetificado que o do

homem, a exposição dos seios da mulher ainda é vista com espanto ou falta de respeito em muitas culturas. É o caso do Brasil: ainda que o corpo seja muito cultuado e até bastante exposto em algumas situações, como no carnaval, o topless não é visto com naturalidade alguma, o que não ocorre em vários países da Europa, por exemplo. Para os homens, em contrapartida, não existe problema em aparecer publicamente sem a “parte de cima” do vestuário em grande parte das situações cotidianas informais.

Para o enunciador da canção, a falta de respeito foi um motivo para castigar a mulher. Isso aparece em ***Na mulher eu dei um jeito/ corretivo do meu modo***. Esses enunciados nos permitem supor que a mulher de que se fala não tem domínio sobre o que resolve fazer com o próprio corpo, uma vez que dependendo das atitudes tomadas, ela pode receber um castigo, o que, por si só já caracteriza uma violência contra mulher. Para melhor exame do termo “violência”, recorro a Muszkat (2002, p. 48):

O ato violento corresponde ao uso de uma força invasiva que, através do constrangimento físico ou moral do Outro, resolve uma disputa, promovendo uma sensação momentânea de triunfo, de resgate de uma posição ameaçada que, em geral, está carregada de sentimentos de baixa estima e humilhação. No nível das interrelações e nas relações de gênero em particular, o desafio constante é manter os poderes que definem as posições e práticas nos relacionamentos. É no âmbito da família que as disputas de gênero se tomam mais acirradas, exigindo das partes uma capacidade de tolerância às acomodações, nem sempre existente.

De fato, ocorre aqui uma disputa no âmbito familiar: pelo domínio do corpo da mulher, em que o enunciador relata constrangimento físico para resgatar uma posição ameaçada. O constrangimento físico de que fala aparece claramente em ***No quarto deixei trancada/ Quinze dias aprisionada/ E com ela não incomodo***. Apresenta-se aqui uma situação de violência: as orações são bem claras e não deixam margem para interpretações diferentes e o adjetivo ***aprisionada*** sugere uma situação de confinamento, de cárcere, o que configuraria crime, caso a canção não fosse meramente ficcional. Friso que esse tipo de comportamento, embora estranho para determinada parte da população, é perfeitamente compreendida por outra: o enunciador é eu-lírico que se mostra

coerente de alguma forma. A canção soma milhões de visualizações no site de compartilhamento de vídeos *Youtube*, contando com comentários de pessoas que defendem o “estilo de vida” retratado. A violência aparece nessa canção como uma forma de legitimação de uma tradição que não necessariamente é, ou precisa ser, violenta, e mais: a violência de gênero perpassa muitos contextos. Para Muszkat, (2002, p. 52)

Uma coisa, porém, é certa: a violência exercida pelos homens se apóia em paradigmas tradicionais da cultura que, mesmo considerados anacrônicos para os dias atuais, podem ser interpretados como uma forma de denúncia de uma sociedade ambígua e perversa que reprime e, ao mesmo tempo, cultua a violência.

Alguns homens são levados, pela sociedade ou por uma interpretação equivocada de como devem levar adiante algumas tradições, a crer que sua honra deve ser protegida a todo custo e seu domínio enquanto esposo e pai de família deve ser absoluto, ainda que a custo de certa tirania familiar. Nem todas as pessoas que formam a sociedade, por sua vez, parecem pensar no problema da violência doméstica como um problema de todos, um problema social, mas da família em questão. Na pesquisa já citada do IPEA, 63% dos mais de três mil entrevistados concordaram que os casos de violência ocorridos dentro de casa deveriam ser discutidos somente entre os membros da família em questão.

A canção demonstra ainda que, da forma como está construída, as relações desiguais entre os gêneros e o machismo em si podem ser cruéis, inclusive para com os homens. O namorado da filha é um jovem assim descrito: ***tava de brinco na orelha/ o corpo cheio de figura***. Seus brincos são provavelmente associados, no contexto em que a família se insere, à figura feminina e não à masculina. Utilizá-los, então, desqualifica o moço para o cargo de namorado da filha. Já o emprego de ***o corpo cheio de figura***, referindo-se a tatuagens, demonstra que o pai está bastante alheio e distante da cultura juvenil contemporânea, na qual tatuagens já se tornaram comuns. A expressão sugere que o enunciador pretende retratá-las como algo quase que desconhecido, novo e, logo, desaprovado por alguém que preza tanto por manter suas tradições.

Existe também, logicamente, o fato de que o pai se perceber como alguém que pode ter ingerência no namoro da filha, pode decidir se esse namoro pode/deve continuar, ou não: ***Não suportei muito tempo/ Nesse relacionamento eu tive que opinar.***

Na última estrofe da canção, o enunciador atribui à forma como foi educado em casa – ***Sistema que fui criado*** –, assim como o faz no refrão da música – ***minha criação é chucra*** – a sua desaprovação a manifestações de carinho homossexuais, associando dois homens abraçados à confusão em ***ver dois homens abraçados/ pra mim era confusão*** e troca de carinhos entre pessoas do mesmo sexo/ gênero a decepção em ***mulher com mulher beijando/ dois homens se acariciando/ meu Deus, que decepção***. O interdiscurso, recorrendo ao discurso religioso em ***meu Deus*** é um dado importante aqui uma vez que as igrejas de várias religiões desaprovam a homossexualidade.

É atestada, no entanto, uma certa dificuldade de se viver dessa forma no mundo contemporâneo. Na última estrofe o enunciador diz que ***nesse mundo moderno/ não tem errado e nem certo/ achar ruim é preconceito***, demonstrando que já enfrentou alguma resistência ao expressar opiniões desse tipo. Ainda assim, volta afirmar o que pensa sobre o assunto: ***Pra mim isso é indecência.***

Ao final da canção, ele afirma novamente o “eu” que constrói para si por meio das atitudes relatadas em toda a música: ***Mas não fujo a minha essência e Ninguém vai mudar meu jeito.***

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

As análises realizadas na última categoria, cujo tema é violência, apresentam discursos que só podem ser transmitidos se pensados dentro de uma ordem socialmente estabelecida que os aceita. Quem os transmite são sujeitos que transformam e são transformados pelos mesmos discursos. Percebemos nessa categoria a forma como os discursos que abordam a violência contra mulher permanecem figurando em um artefato cultural de grande circulação como a canção e é aceito socialmente, contestado por uma minoria – quantitativa – afim de garantir direitos para uma minoria qualitativa.

A sutileza nas formas de marcação da diferença e a naturalização de discursos objetificadores do corpo da mulher fazem com que, para que cumpram o objetivo do gênero textual: fazer uma declaração, divertir, eles não tenham como ser diferentes: o consumo desse gênero depende da produção de discursos coerentes com a ordem social a que pertencem e, assim, algumas mudanças não parecem ser “permitidas” em um meio essencialmente tradicional: exaltar a mulher que foge ao padrão pode implicar em um “não consumo”. Não se trata de acusar o compositor sertanejo e os apreciadores das canções de machismo ou de desconsiderar a beleza de muitas canções do gênero em questão, uma vez que “a constituição discursiva da sociedade não emana de um livre jogo de idéias nas cabeças das pessoas, mas de uma prática social que está firmemente enraizada em estruturas sociais materiais, concretas, orientando-se para elas” (Fairclough, 2001, p. 93). Trata-se de tomar as canções, gênero de grande alcance de público, como objetos de análise e explicitar as relações de poder e demandas de mudança.

Muitos discursos, como foi possível constatar, permaneceram. Gostaria, no entanto, de dar ênfase neste momento aos que mudaram, às “mudanças permitidas”: a imagem da mãe no sertanejo universitário já não apresenta a sofredora, “santa mãezinha”, aliás, a mãe pouco aparece. Dado esse que pode, talvez, ser explicado por uma geração de mulheres para as quais a maternidade passou a ser uma opção e não um destino certo, sob pena de serem consideradas “menos mulheres”. O que se fala sobre o casamento também mudou significativamente: passa a ser meramente forma de cortejar a

moça, que casa se quiser, e não tem a ameaça de “sobrar” caso não tenha conservado sua virgindade. As composições e interpretações, inclusive, de algumas mulheres da música sertaneja dos anos 90 e do sertanejo universitário demonstram que a mulher fala, sim, sobre sexo sem casamento: as Marcianas, em 1992, interpretavam uma canção, que tinha como um dos compositores uma mulher, cujos versos do refrão diziam “vou te amarrar na minha cama/ só vai fazer amor comigo”, traduzindo mulheres que não são dominadas, mas dominam. Paula Fernandes, a cantora do sertanejo universitário, tem como uma de suas canções “Mineirinha pirou”, portadora de um discurso de conotação também sexual: Pega na minha cintura/ E aperta sem ter medo/ Hoje eu quero te mostrar/ O que eu guardo em segredo. A mesma canção, no entanto, apresenta a representação da mesma mulher perfumada das canções analisadas: Tão bonita e cheirosa como a flor/ Sou morena faceira, menina brejeira/ Do interior.

Ao realizar uma coleta de músicas interpretadas ou compostas por mulheres do gênero musical sertanejo não encontrei representações sobre maternidade. O casamento não figura significativamente em canções dos anos 90 e no sertanejo universitário, mas em uma representação interessante do Duo Ciriema, uma das poucas duplas de mulheres do sertanejo de raiz (na realidade, o sertanejo é um gênero musical predominantemente masculino e as mulheres são minoria em todos os ciclos): Sou pequenininha/ Você tão crescido/ Ai que bom seria/ Se você um dia/ Fosse meu marido.

A pesquisa aqui relatada teve por objetivo contribuir para a construção de uma sociedade justa e igualitária, tentando fornecer subsídios para que professores interessados no trabalho com uma educação voltada para a interculturalidade e leitura positiva da pluralidade social (FLEURI, 2001; MAHER, 2007; LOURO, 1997), na realização de discussões, debates, atividades e propostas de interpretação e produção em sala de aula, utilizando diversos gêneros discursivos, promovendo, sobretudo, uma leitura crítica, sem uma abordagem simplista e estereotipada da diferença. A educação é entendida, desta forma como um caminho para a aproximação saudável do Outro, que nem sempre é tão distante. Um caminho que elucida – traz à luz – problemas e mudanças possíveis. As análises apresentadas são exemplos de como a música

brasileira é uma rica fonte de material, de que não somente os gêneros textuais mais prestigiados são bem vindos na escola e de com a educação, nesta perspectiva pode contribuir ainda para uma diminuição das diferenças nas complexas relações de gênero existentes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

ALENCAR, M. A. G. Cultura e Identidade nos sertões do Brasil: representações na música popular. **Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular**. Disponível em <<http://www.his.puc.cl/historia/iaspmia.html>>. Acesso em 15 mai. 2011

\_\_\_\_\_. O folclore goiano chega ao disco: autenticidade, identidade e memória. **Dimensões – revista de história da UFES** – vol. 26, 2011, p. 340-356. Disponível em <<http://www.periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/2577>>. Acesso em 25 nov. 2013.

ANDRADE, S. Saúde e beleza do corpo feminino – algumas representações no Brasil do Século XX. **Movimento**. Porto Alegre, v. 9, n. 1, pp. 119-143, janeiro/abril de 2003.

ANTUNES, E. **De caipira a sertanejo universitário** – A história do sucesso da música sertaneja. São Paulo: Matrix, 2012.

AUERBACH, C. F. & SILVERSTAIN, L. B.. **Qualitative data. An introduction to coding and analysis**. New York University Press. New York, 2003.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso In: \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Tradução (do francês) por PEREIRA, M.E.G, 2<sup>a</sup>. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1997. pp. 278-326.

BARBOSA, J. P. Do professor suposto pelos PCNs ao professor real de língua portuguesa: são os PCNs praticáveis? In: Roxane Rojo (org.) **A prática de linguagem em sala de aula: praticando os PCNs**. São Paulo: EDUC; Campinas, SP: Mercado de Letras, 2000. pp. 149 - 182

BATISTA, N. B. B. Rugas e pneuzinhos, que mal tem? O discurso da beleza fora dos padrões na publicidade. **Revista Ciberlegenda/UFF** - Ano 10 - número 20 – P. 1-13, junho/2008

BAUMAN, Z. **Identidade**: entrevista à Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 2005

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Tradução por Sérgio Milliet, 2<sup>a</sup>. Ed., Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2009.

BORGES, C. M.; AGUIAR, C. M. Uma abordagem sumária de Parceiros do Rio Bonito: a história do Caipira Paulista. **Revista Digital** - Buenos Aires - Año 13 - N° 126 - Noviembre de 2008. Disponível em <http://www.efdeportes.com/efd126/parceiros-do-rio-bonito-a-historia-do-caipira-paulista.htm>. Acesso em: 20 jul. 2015.

BRASIL. **Guia de Livros Didáticos do PNDL – Programa nacional do livro didático**. Brasília: Ministério da Educação, 2003.

\_\_\_\_\_. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais – 3o e 4o ciclos do Ensino Fundamental – Língua Portuguesa**. Brasília, DF: SEF/MEC, 1998.

\_\_\_\_\_. Secretaria da Educação Fundamental. **Referenciais para Formação de Professores**. Brasília: MEC/SEF, 1999.

BRAZ, E. S. **Línguas e Identidades em Contexto de Fronteira Brasil/Venezuela**. Dissertação (Mestrado) em Linguística Aplicada. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2010.

CÂNDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito** – estudos sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, 11ª edição.

CANO, D. S.; GABARRA, L. M.; MORÉ, C. O.; CREPALDI, M.A. As Transições Familiares do Divórcio ao Recasamento no Contexto Brasileiro. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, vol.22, n.2, p. 214-222, 2009.

CARPENEDO, C.; KOLLER, S. H. Relações amorosas ao longo das décadas: um estudo de cartas de amor. **Interação em Psicologia**, 8(1), p. 1-13, 2004.

CASTANHO, E. G. **A construção de uma imagem do caipira: cenas de enunciação e ethos em causos de Cornélio Pires**. Dissertação de Mestrado em Língua Portuguesa. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

CASTRO, N. M. **Representações de Identidades de Gênero e de Sexualidade nos Discursos de Professores de Educação infantil**. Dissertação (Mestrado) em Linguística Aplicada. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2010.

CAVALCANTI, M. C. (1999) Estudos sobre educação bilíngue e escolarização em contextos de minorias linguísticas no Brasil. **D.E.L.T.A.** n. 15, 1999, p. 385-417.

CAVALCANTI, M. C.; MAHER, T. M. **Diferentes Diferenças: desafios interculturais na sala de aula**. Brasília: MEC/CEFIEL/IEL/Unicamp, 2009 (51 pgs).

CHARMAZ, K. **Constructing grounded theory: a practical guide through qualitative analysis**. London: Sage Publications, 2006.

CHAVES, E. A. **A música caipira em aulas de história: questões e possibilidades**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Paraná (UFP), 2006.

COSTA, N. B. da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA M. A. (Orgs.). **Gêneros textuais & Ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, p.107- 121.

\_\_\_\_\_. Canção popular e ensino da língua materna: o gênero canção nos Parâmetros Curriculares de Língua Portuguesa. **Linguagem em (Dis)curso**. Tubarão. 1(1) p.9-36, 2003.

CONTIERI, A. A. **Histórias Contadas na Música Caipira: a temática da religiosidade e dos elementos da natureza**. Monografia de Final de Curso de Letras. Instituto de Estudos da Linguagem (UNICAMP), 2012 (inédita).

CORRÊA, M.; SOUZA, E.R. (orgs.) **Vida em família: uma perspectiva comparativa sobre “crimes de honra**. Campinas-SP, Pagu/Núcleo de Estudos de Gênero: Unicamp, pp. 65-134, 2006. (Coleção Encontros).

CRESWELL, J. W. **Projeto de Pesquisa: Métodos Qualitativo, Quantitativo e Misto**. 2ª ed., Porto Alegre: Artmed, 2007.

CUCHE D. **A Noção de Cultura nas Ciências Sociais**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2002.

DENZIN, N. K. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. 2. ed. Porto Alegre, RS: Artmed, 2006. 432 p., il. (Biblioteca Artmed. Métodos de pesquisa). ISBN 9788536306636 (broch.)

DOLZ, J & B. SCHNEWLY (1996/2004) Genres et progression en expression orale et écrite. *Éléments de réflexions à propos d'une expérience romande*. *Enjeux*, 1996: 31-49. Gêneros e progressão em expressão oral e escrita: **Elementos para reflexões sobre uma experiência francófona**. In: R. H.R. Rojo & G. S. Cordeiro (orgs, trads) *Gêneros Oraís e Escritos na Escola*. Traduções de trabalhos de Bernard Schnewly, Joaquim Dolz & colaboradores. Campinas: Mercado das Letras, 2004

EVENSEN, L. S. A. Linguística Aplicada a partir de um arcabouço com princípios caracterizadores de disciplinas e transdisciplinas. In: SIGNORINI, I.; CAVALCANTI, M. (orgs.) **Linguística Aplicada e Transdisciplinaridade**. Campinas: Mercado de Letras, 1998, p.81-98.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.

FLEURI, R. M. Intercultura e Educação. **Revista Brasileira de Educação**, mai/jun/jul/ago, nº 23, 2003.

FLICK, U. **Introdução à pesquisa qualitativa**. Tradução Joice Elias Costa. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FOCHZATO, M. A. S. **Nós só conseguimos enxergar dessa maneira... Representações e Formação de Educadores**. Tese (Doutorado) em Linguística Aplicada. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2010.

GADA, A. L. C. A letra de música no livro didático de língua portuguesa. **MATHESIS – Rev. De Educação**, v. 5, n. 1, p. 43-64, jan./jun., 2004.

\_\_\_\_\_. **A canção no livro didático de língua portuguesa**. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual de Maringá (UEM), 2005.

GOLDENBERG, M. A construção social do corpo: um novo modelo de ser mulher. **Revista da FAGED**. Salvador: v.6, pp. 87-98, 2002.

\_\_\_\_\_. Afinal o que quer a mulher brasileira?. **Psicologia Clínica**. Rio de Janeiro, v. 23, n.1, pp.47-64, 2011.

HALL, S.. The work of representation. In: HALL, S. (Org.) **Representation. Cultural representation and cultural signifying practices**. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

IPEA, Instituto de Pesquisa e Estatística Aplicada. **Sistema de Indicadores de Percepção Social: Tolerância social à violência contra mulheres**. IPEA: Brasília, 2014.

imagens constituindo identidades. GT Estudos em Análise Crítica do Discurso: questões de gênero social, da mídia e da educação – Anais do CELSUL, 2008

LARAIA, R. B. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

LIPOVETSKY, G. Sedução, publicidade e pós-modernidade. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre - nº 12 –p. 7 -13, junho, 2000.

LOURO, G. L. **Gênero, Sexualidade e Educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, G. L. (org.) **O corpo educado. Pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LÜDKE, M.; ANDRÉ, M. E. D. A. **Pesquisa em educação**: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

MAHER, T. M. A Educação do Entorno para a Interculturalidade e o Plurilinguismo. In: KLEIMAN, A. B.; CAVALCANTI, M. C. (Orgs.) **Linguística Aplicada: Faces e Interfaces**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2007, p. 255-270.

\_\_\_\_\_. Políticas Linguísticas e Políticas de Identidade: currículo e representações de professores indígenas na Amazônia ocidental brasileira. **Currículo sem Fronteiras**, v.10, n.1, p.33-48, Jan/Jun 2010.

MAIA, C. J; MAIA, R. S. Gênero, sexualidade e sedução no discurso jurídico. **Mosaico – Revista do Mestrado em História – UCG**, V. 5, n. 1, Jan/Jun 2012.

MALAQUIAS, D. R. **O pagode de viola de Tião Carreiro**: configurações estilísticas, importância e influências no universo da música violeirística brasileira. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal de Goiás, 2013.

MARTINS, A. S. R. Língua e cultura do Brasil refletidas na música popular. Intercâmbio. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem.**, V. 13, P. 1-8, 2014.

MOERMAN, M. **Talking Culture - Ethnography and Conversation Analysis**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.

MOITA LOPES, L. P. Pesquisa Interpretativista em Linguística Aplicada: a linguagem como condição e solução. **D.E.L.T.A.**, vol. 10, n. 2, p.329-338, 1994.

MOITA LOPES, Luis Paulo. **Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

MURGUEL, A. C. T. **Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozzetti: produção musical feminina na Vanguarda Paulista**. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Estadual de Campinas, 2005.

\_\_\_\_\_. A musa despedaçada: representações do feminino nas canções brasileiras contemporâneas. **Labrys** (Edição em Português. Online), v. 17, p. 1-15, 2009.

MUSZKAT, M. Violência e intervenção. In: CORRÊA, M. (org.) **Gênero e Cidadania**. Campinas-SP, Pagu/Núcleo de Estudos de Gênero: Unicamp, p. 31-46, 2002.

NEPOMUCENO, R.. **Música Caipira: da Roça ao Rodeio**. São Paulo, Editora 34, 1999.

OLIVEIRA, T. S. de. **Olhares que fazem a “diferença”**: o índio em livros didáticos e outros artefatos culturais. Revista Brasileira de Educação, n. 22, p. 25 – 34, 2003

PENNYCOOK, A. Uma linguística aplicada transgressiva. In: MOITA LOPES, L. P. (Org.). **Por uma linguística aplicada indisciplinar**. São Paulo: Parábola, 2006. p. 67- 84.

ROCHA, E. **A mulher, o corpo e o silêncio**: a identidade feminina nos anúncios publicitários. ALCEU - v.2 - n.3 - p. 15 a 39 - jul./dez. 2001.

ROJO, R. H. R. (2006). “Fazer linguística aplicada em perspective sócio-histórica: privação sofrida e leveza de pensamento”, in: L. P. MOITA LOPES (org.), **Por uma linguística aplicada INDISCIPLINAR**. São Paulo: Parábola Editorial, pp. 253-276.

ROSA, D. B. ; MANZONI, A. S. S. . Gênero Canção: Múltiplos olhares. In: **V Congresso de Pesquisa e Inovação da Rede Norte Nordeste de Educação Tecnológica** (CONNEPI 2010), 2010, Maceió. V CONNEPI, 2010.

SAFIOTTI, H. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SCOTT, J. W.. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, vol. 20, nº 2,jul./dez. 1995, pp. 71-99..

SIGNORINI, I. Do residual ao múltiplo e ao complexo: o objeto da pesquisa em Linguística Aplicada, in: SIGNORINI, I.; CAVALCANTI, M. C. **Linguística Aplicada e transdisciplinaridade**. Campinas: Mercado de Letras, pp. 99-110, 1998.

SILVA, G. F.. **Do multiculturalismo à educação intercultural** - estudo dos processos identitários dos jovens das escolas públicas de ensino médio na região metropolitana de Porto Alegre. Tese de doutorado, Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.

SILVA, T. T. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA T. T. (Org.). **Identidade e diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. 1º ed. Petrópolis: Vozes, 2000, v. 1, p. 73-102.

THOMPSON, J. B. **Ideologia e Cultura Moderna** – teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

VANNUCHI, M. L. **A construção das identidades de gênero**. Caderno Espaço Feminino, v. 23 - n. 1/2 - p. 61-77, 2010.

VIANNA, C.; UNBEHAUM, S. O gênero nas políticas públicas de educação no Brasil: 1988-2002. **Cadernos de Pesquisa**. São Paulo: Fundação Carlos Chagas/Autores Associados, v.34, n.121, 2004.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA T. T. (Org.). **Identidade e diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. 1º ed. Petrópolis: Vozes, 2000, v. 1, p. 7-72.