


UNESP  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
CAMPUS DE ARARAQUARA – SP

SCHNEIDER PEREIRA CAIXETA

**“AGORA EU FIQUEI DOCE”:
O DISCURSO DA AUTOESTIMA NO SERTANEJO
UNIVERSITÁRIO**



ARARAQUARA – SP

2016

SCHNEIDER PEREIRA CAIXETA

**“AGORA EU FIQUEI DOCE”:
O DISCURSO DA AUTOESTIMA NO SERTANEJO
UNIVERSITÁRIO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da UNESP/FCLAr, como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Luciane de Paula

Linha de pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais

Bolsa: CNPq (Processo: 130558/2014-1)

ARARAQUARA – SP

2016

Caixeta, Schneider Pereira

Agora eu fiquei doce: o discurso da autoestima no sertanejo universitário / Schneider Pereira Caixeta – 2016

131 f.

Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara)

Orientador: Luciane de Paula

1. Análise do discurso. 2. Canção. 3. Sertanejo universitário. 4. Bakhtin. 5. Indústria cultural. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

SCHNEIDER PEREIRA CAIXETA

**“AGORA EU FIQUEI DOCE”:
O DISCURSO DA AUTOESTIMA NO SERTANEJO
UNIVERSITÁRIO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da UNESP/FCLAr, como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^a Dr^a Luciane de Paula

Linha de pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais

Bolsa: CNPq (Processo: 130558/2014-1)

Data da defesa: 7 de abril de 2016

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e orientador: Prof^a. Dr^a. Luciane de Paula (UNESP/Araraquara)

Membro titular: Prof^a. Dr^a. Marina Célia Mendonça (UNESP/Araraquara)

Membro titular: Prof^a. Dr^a. Grenissa Bonvino Stafuzza (UFG/Catalão)

Local: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À minha amada mãe, Iraci, que nunca mediu esforços para que a educação fosse prioridade em minha vida.

Agradecimentos

A Deus, pela possibilidade de chegar até aqui e pela confiança de que novas vitórias virão.

À minha mãe, cujo apoio é sempre incondicional.

Ao Bené, pela dedicação e companheirismo demonstrados nos anos do desenvolvimento do mestrado.

À Luciane de Paula, que, com paixão inigualável pela canção e pela pesquisa, proveu todo o direcionamento necessário para a execução deste trabalho.

À Grenissa, que me ensinou a dar os primeiros passos na pesquisa acadêmica.

Às professoras Marina Célia Mendonça, Renata Coelho Marchezan e Assunção Aparecida Laia Cristóvão, pelas contribuições em disciplinas, eventos, na qualificação e na defesa.

Aos meus familiares e amigos, inúmeros para serem nomeados, por me proporcionarem momentos de felicidade sem fim.

Aos colegas discentes do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da UNESP/FCLAr, com quem aprendi nas observações e discussões.

Ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da UNESP/FCLAr.

Aos colegas de trabalho do Instituto Federal de Goiás – Campus Luziânia.

Ao CNPq, pelo financiamento.

RESUMO

Este trabalho analisa o discurso das canções do sertanejo universitário no que tange à temática da autoestima masculina e feminina como constituição e expressão de identidades sertanejas contemporâneas. Enquanto no sertanejo de raiz as letras abordam temas como os prazeres e as dificuldades da vida no campo, no sertanejo romântico, os temas centrais são o amor não correspondido e a traição. Já os “universitários do sertão” cantam sobre prosperidade, baladas e poligamia, com um evidente enaltecimento à autoestima. Tendo consciência de que nas letras de canções encontramos “concepções de enorme importância para os ouvintes como meio de transmissão de novos ou tradicionais valores em curso” (MEDINA, 1973, p. 22 apud ROCHA; FERNANDES, 2009, p. 1224), é possível afirmar que, ao analisar as canções, podemos entrar em contato com os valores sociais vigentes. E mais: em se tratando de cultura de massa, como é o caso do sertanejo universitário, essa exposição da realidade se dá de forma muito mais ampla. Tendo a Análise Dialógica do Discurso como embasamento teórico, adentra-se o universo do discurso e entende-se o enunciado, o signo ideológico, a cultura e o(s) sujeito(s) expressos nas canções que constituem o corpus de pesquisa, formado por três canções (interpretadas por sujeitos masculinos) e quatro respostas a estas canções (interpretadas por sujeitos femininos), publicadas no site de vídeos *youtube*.

Palavras-chave: Análise do discurso; Canção; Sertanejo Universitário; Bakhtin; Gêneros; Indústria Cultural.

ABSTRACT

This thesis analyzes the discourse of the songs from “sertanejo universitário” music genre, which has an abundance of songs in which the theme self-esteem is massively present and represents the contemporary identities of their producers/consumers. While the first phase of this genre, known as “sertanejo de raiz”, normally covers topics such as the pleasures and difficulties of life in the countryside, in its second phase, “sertanejo romântico”, the main topics are unrequited love and betrayal. The new phase of this genre talks about prosperity, parties and polygamy, with an enhancement of self-esteem. Being aware that in lyrics it's possible to find "extremely important concepts for listeners as a means of transmission of traditional or new values" (MEDINA, 1973, 22 apud ROCHA and FERNANDES, 2009, p 1224), it can be said that, by analyzing the songs, it's possible to verify current social values. When it comes to mass culture, such as “sertanejo universitário”, this exposure of reality occurs in a much broader way. Having Dialogic Discourse Analysis as a theoretical basis, we enter the universe of discourse and discuss the culture and subjects expressed in the songs that are the corpus of this research: three songs (performed by male singers) and four replies to these songs (sung by female singers), uploaded on the youtube website.

Keywords: Discourse analysis; Song; Sertanejo Universitário; Bakhtin; Genres; Cultural industry.

Sumário

INTRODUÇÃO	10
1 “NESTA VIOLA EU CANTO E GEMO DE VERDADE” – MÚSICA SERTANEJA, TRADIÇÃO E MODERNIDADE	15
1.1 A música brasileira como produto de consumo na indústria cultural	21
1.2 O contexto histórico da música sertaneja	27
1.3 (Re)conhecendo o sertanejo universitário	32
1.3.1 Do carro de boi ao carro de luxo: a ostentação como estilo de vida	36
1.3.2 “Gata, me liga, mais tarde tem balada” sertaneja	42
1.3.3 “Eu sofri muito por amor, agora eu vou curtir a vida”	50
2 FEMINISMO E MÚSICA SERTANEJA – QUESTÕES HISTÓRICAS E ATUAIS	56
2.1 As mulheres na música sertaneja	59
2.2 O diálogo entre homens e mulheres no sertanejo universitário	64
3 UMA APROXIMAÇÃO DA LINGUAGEM POR INTERMÉDIO DO CÍRCULO DE BAKHTIN	70
3.1 Enunciado, ideologia, réplica e diálogo	71
3.2 O discurso de outrem – o discurso citado	75
3.3 Os gêneros discursivos	79
3.4 Vozes sociais	84
4 CANÇÕES SERTANEJAS CONTEMPORÂNEAS – ANÁLISES DIALÓGICAS	91
4.1 O discurso da autoestima masculina e feminina no sertanejo universitário	93
4.2 Análise da canção <i>Camaro Amarelo</i> e de suas respostas	98
4.3 Análise da canção <i>As Mina Pira na Balada</i> e de sua resposta	106
4.4 Análise da canção <i>Chora, Me Liga</i> e de sua resposta	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
Referências Bibliográficas	126

INTRODUÇÃO

*“A música pode mudar o mundo porque
pode mudar as pessoas.”*

(Bono Vox)

A música muda o mundo e o mundo muda a música. A música muda as pessoas e as pessoas mudam a música. Tudo se muda, porque tudo muda. É falando sobre a mudança que se começa este trabalho, pois ela é problema e solução, temida, porém querida, evitada, só que inevitável, sim, uma dicotomia inseparável. E nas considerações postuladas nos capítulos que se seguem é isto que se pretende mostrar: “nada do que foi será de novo do jeito que já foi um dia”, ao mesmo tempo em que “certas coisas nunca mudam”.

Em praticamente cada tópico apresentado neste texto, o leitor poderá ouvir o diálogo entre a anterioridade e a posteridade, entre o velho e o novo, entre o conservadorismo e a ousadia, entre a tradição e a ruptura. Diz-se “ouvir” porque quem fala são vozes sociais urgindo para serem escutadas num mundo povoado por elas. E o que elas clamam é que, mesmo com aparentes mudanças na forma, certos valores pregados nas canções do estilo sertanejo universitário apenas perpetuam vozes tradicionalíssimas, que ainda insistem em ecoar até mesmo em enunciados de quem sofre sob o seu poder.

O objetivo deste trabalho é analisar o discurso das canções do sertanejo universitário no que tange à temática da autoestima masculina e feminina como constituição e expressão de identidades sertanejas contemporâneas. Verifica-se a presença recorrente da temática da autoestima nessas canções, o que permite também analisar a imagem apresentada nelas sobre o sujeito sertanejo contemporâneo (masculino e feminino) e discutir as imagens veiculadas por elas no que concerne à autoestima masculina e à feminina, comparando as imagens desses gêneros ao considerar o enunciado como concretização cultural sígnica (ideológica).

O corpus com o qual se trabalha é compreendido de sete canções do sertanejo universitário, movimento musical que se encontra no seu auge desde a metade dos anos 2000, ou seja, por volta de uma década. As canções são as seguintes:

1. Camaro Amarelo – canção oficial, de Munhoz & Mariano¹
2. Para de Fazer Doce – canção-resposta, de Thayssa Mendez²

¹ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=M79e5ji-53w&hd=1> Acesso em: 9 dez. 2015.

² Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=6VvbrQhMgnc> Acesso em: 9 dez. 2015.

3. Nem de CG nem de Camaro Amarelo – canção-resposta, de Maria Rita Dias Barbosa³
4. As Mina Pira – canção oficial, de Gustavo Lima⁴
5. As Mina Não Pira – canção-resposta, de Hellen Vívía⁵
6. Chora Me Liga – canção oficial, de João Bosco & Vinícius⁶
7. Para, Se Liga – canção-resposta de Elisa D'Ávila⁷

No primeiro capítulo, aborda-se, antes de tudo, a questão da mudança cultural e seu caráter inevitável frente à liquidez da modernidade e como esta questão se faz presente no universo musical brasileiro, além de sua presença na cultura em geral, mais especificamente no que diz respeito à música sertaneja, recheada de mudanças estilísticas. Sendo assim, ressalta-se o desejo daqueles que, como Rolando Boldrin, lutam pela preservação de uma música sertaneja original, não contaminada pela modernidade, mas também as dificuldades de tal empreitada, haja vista que a globalização impossibilita que uma cultura permaneça intacta, desde que haja relações interculturais.

Logo em seguida, parte-se para uma discussão a respeito da indústria cultural e de seus efeitos sobre a arte transformada em produto de consumo. Com base nos estudos de Theodor Adorno e Max Horkheimer e seus argumentos de autoridade, defende-se que o abocanhamento de práticas culturais por parte da indústria cultural as transforma em produtos de consumo, ao mesmo tempo em que condiciona consumidores cada vez mais alheios à importância do que consomem. Assim, na música vendida como produto de consumo, conseqüentemente, se espera encontrar, acima de tudo a rentabilidade econômica. Por outro lado, se traz também o postulado de que, paralelamente ao domínio da indústria cultural sobre a cultura, sempre surgem movimentos de resistência que buscam o resgate e a criação de uma cultura não massificada.

Feito isso, parte-se para uma tentativa de se fazer um panorama histórico da música sertaneja, mesmo diante da impossibilidade de se citarem todos os nomes daqueles que contribuíram com sua história. Sendo assim, nomes importantes desse movimento cultural aparecem no texto na medida em que se relacionam com marcos e características da história da música sertaneja. Pode-se perceber o enfoque dado à importância da viola caipira quando da descrição dessa história, pois é o instrumento que teria criado e popularizado a música

³ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=eAzCo-noJPw&hd=1> Acesso em: 9 dez. 2015.

⁴ Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=XztfWjZHN_k Acesso em: 9 dez. 2015.

⁵ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=8Gs9wsiDjGo&hd=1> Acesso em: 9 dez. 2015.

⁶ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=-UFEXw-6jCg> Acesso em: 9 dez. 2015.

⁷ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=WNudnXegIBE> Acesso em: 9 dez. 2015.

sertaneja (também conhecida como moda de viola), vindo, contudo, a perder esse lugar de importância na música sertaneja atual, conforme se constata mais adiante, quando da análise das canções do corpus.

Nessa retomada histórica, apresenta-se o percurso da música sertaneja do interior paulista, atrelada às práticas religiosas e de tradição, passando pela rádio na cidade, sendo descoberta pelas grandes gravadoras e passando a ser comercializada na forma de discos, até chegar aos programas de televisão e partir rumo a Nashville, nos Estados Unidos, na busca pela modernização de seu som, fortemente influenciado pela música *country* americana. Nesse trajeto é que se destacam nomes como Cornélio Pires, Tônico & Tinoco, Cascatinha & Inhana, Chitãozinho & Xororó, Leandro & Leonardo e Zezé di Camargo & Luciano⁸, como expoentes do que se conhece por sertanejo de raiz e sertanejo romântico.

Nesse mesmo capítulo, no tópico **1.3 (Re)conhecendo o sertanejo universitário**, pretende-se abordar as características desse estilo musical, em contraste com as duas vertentes sertanejas precedentes, focando no que se acredita serem três elementos essenciais para que a autoestima do novo sertanejo se construa de forma tão elevada: a ostentação; a festa; e a volta por cima depois do término de um relacionamento.

Nesse ponto já se arrisca uma pré-análise de algumas das canções que compõem o corpus. Ao se discutir a ostentação nas canções, procura-se esclarecer que a presença de carros na música brasileira não é exclusiva das canções sertanejas, mas que nestas se dá em abundância e com a função de elemento de conquista de uma relação amorosa. Na discussão sobre as festas, apresentam-se as mudanças pelas quais o espaço da festa passou em sua configuração, desde a festa tradicional e religiosa cantada na música sertaneja de raiz e a festa de rodeio do sertanejo romântico, até a balada atual, na qual imperam a ostentação e a exclusividade. Quanto à volta por cima depois de um fim de relacionamento, verifica-se a transformação na maneira como o sujeito sertanejo se posiciona frente à sua amada, que deixou de ser, de forma geral, a mulher idealizada do sertanejo de raiz e foi colocada como traidora no sertanejo romântico, passando a ser desdenhada e desvalorizada na vertente universitária.

No segundo capítulo, reflete-se acerca das questões de gêneros (sexuais), retomando e rediscutindo os postulados feministas de Simone de Beauvoir e Betty Friedan, que datam do século passado, mas que ainda se mostram tão atuais e reais quanto naquela época. Com isso,

⁸ Na música sertaneja há a predominância de duplas de cantores, que ora grafam seus nomes com “&”, ora com “e”. Como neste trabalho os nomes de duplas geralmente aparecem como parte de listas, empregaremos somente o caractere “&” para que o limite entre uma dupla e outra fique sempre claro.

pode-se adentrar na arena onde se digladiam homens e mulheres, por meio de vozes sociais que negam ou confirmam situações de dominação, tão intensas quanto aquelas contra as quais Beauvoir e Friedan lutaram.

No capítulo de número 3, fundamentam-se as análises prévias e as próximas por meio da Análise Dialógica do Discurso, que provê, por meio de conceitos tais como *enunciado*, *ideologia*, *réplica*, *diálogo*, *discurso de outrem*, *gêneros discursivos* e *vozes sociais*, a possibilidade de se vislumbrar os enunciados verbo-voco-visuais (aqui, as canções) como unidades concretas da língua, passíveis de análise e interpretação dentro de seu contexto sócio histórico.

A importância do conceito de *enunciado* advém do fato de trabalharmos aqui com enunciados concretos, o que nos leva a precisar reconhecer suas principais características, sendo a principal delas o fato de estarem ligados a outros enunciados anteriores e posteriores a si. Aqui também se faz pertinente a abordagem do conceito de *réplica*, uma vez que lidamos com canções que se autodenominam respostas explícitas a outros enunciados. E o conceito de diálogo naturalmente emerge, uma vez que a língua, conforme a concebe o Círculo de Bakhtin, é dialógica, sendo que os enunciados estão em constante diálogo uns com os outros.

Também se dedica um tópico ao estudo do conceito do *discurso de outrem*, concebido pelo Círculo como *o discurso no discurso, a enunciação na enunciação*, e esses aparecem no corpus analisado sob a forma de discurso direto, bem como na forma de discurso indireto.

Além disso, trabalha-se com o conceito de *gêneros discursivos*, destacando sua formação baseada em seu conteúdo temático, sua construção composicional e seu estilo. Assim, debruçamo-nos sobre as características do gênero canção, a fim de entender como ela se compõe e como se dá sua “relativa estabilidade”.

Aborda-se também o conceito de vozes sociais, que são as vozes que ecoam em todo e qualquer discurso, provenientes dos discursos correntes nas sociedades e que denunciam ideologias e posicionamentos de valor através de embates a respeito de questões, muitas vezes, polêmicas, como a dominação masculina, presente na nossa discussão.

Por fim, no quarto e último capítulo, apresentamos todas as canções que fazem parte do nosso corpus e parte-se para uma análise de como a autoestima masculina e a feminina se constroem nelas, evidenciando a importância do olhar do “outro” para a formação do “eu” e para a manutenção ou destruição de sua autoestima.

Ainda, analisam-se as sete canções, primeiramente as descrevendo, e avaliando sua relação com a construção da autoestima de seus enunciadoreis.

Ao longo das referidas análises, leva-se em consideração também os elementos ditos “externos à canção” que se acredita exercerem grande influência na forma como a própria canção é recepcionada pelos ouvintes, tais como a imagem dos intérpretes e a interação entre artistas e público nas redes sociais.

Também se analisa a parte linguística das canções oficiais e das canções respostas, numa tentativa de dar a estas últimas voz, ou de ouvir-lhes a voz que tanto soa, e verificar como cada uma delas se posiciona frente a todo o conteúdo explicitado ao longo desta dissertação: Qual a relação entre elas e a história da música sertaneja? De que forma as condições de produção, circulação e recepção dessas canções se diferem das oficiais? Até que ponto essas vozes confirmam ou negam os discursos que circulam nas canções oficiais a respeito da autoestima masculina e da feminina?

Assim, no plano verbal das canções, evidencia-se a recorrência temática de suas letras, bem como o emprego de linguagem moderna, nada similar à linguagem utilizada nas canções sertanejas antigas. Também se destaca a parte musical da canção, constituída pela melodia e pelo arranjo, nos quais se percebe também a predominância de acordes simples e de instrumentos padronizados e a ausência da viola caipira, instrumento tão importante outrora.

1 “NESTA VIOLA EU CANTO E GEMO DE VERDADE” – MÚSICA SERTANEJA, TRADIÇÃO E MODERNIDADE

“Cada toada representa uma saudade.”

*(Tristeza do Jeca – Angelino de
Oliveira)*

A todo momento, mudanças estão ocorrendo nos diversos cenários musicais e algumas delas, por serem bastante significativas, e até mesmo revolucionárias, merecem ser estudadas, uma vez que, não sendo apenas meras mudanças estilísticas de um estilo musical, também refletem todo um contexto sociocultural existente por trás da expressão artística.

Sobre as mudanças na música, o etnomusicólogo Bruno Nettl (2006) afirma que, por muito tempo, elas foram evitadas por serem consideradas um mal no âmbito musical, e que a vontade dos pesquisadores era a de que se preservasse a pureza da música:

Na primeira metade do século XX, o conceito de mudança teve no máximo um papel negativo na Etnomusicologia. De modo geral, imaginava-se que o estado normal da música não-Occidental era estático, sendo que mudança era equacionada à poluição, e o objetivo fundamental do pesquisador era o de preservar. O resultado desta atitude foi negligenciar-se um amplo setor da música do mundo, da música percebida pelo senso comum como em estado de mudança, ou como resultante de mudança recente. Falo, evidentemente, da música resultante de vários tipos de interação cultural, e particularmente daquela que normalmente é rotulada como "popular", a qual, na maioria de suas formas, resulta de algum tipo de combinação de estilos musicais regionais (NETTL, 2006, p. 13).

Merriam (1964, p. 303 apud Lopes, 2011, p. 4) classifica as mudanças culturais em dois tipos, sendo elas a mudança cultural interna e a mudança cultural externa. A primeira consiste na mudança que ocorre na própria cultura, sem influências estrangeiras, sendo chamada de inovação, enquanto a segunda é resultado dos contatos entre culturas e está relacionada à aculturação. Esses dois termos são bastante representativos da forma como os pesquisadores em geral voltam seus olhares às mudanças culturais (principalmente externas), que, mesmo sendo inevitáveis, tendem a ser combatidas devido ao medo de que a cultura dita original seja corrompida ou até desapareça.

Na música, esses dois tipos de mudanças também ocorrem, sendo que a mudança externa (aculturação), é predominantemente vista com maus olhos pelos mais conservadores. A música sertaneja, por exemplo, em certa época, recebeu grande influência da música

country americana, o que levou a uma mudança em sua sonoridade, mas também desagradou aos que visavam preservá-la intacta.

Nettl (2006) salienta essa maior aceitação das mudanças internas frente às externas:

Os fatores culturais internos deixaram de ser objeto de pesquisas etnomusicológicas sérias, uma vez que deveriam incluir a aceitação de algum tipo de inevitabilidade evolucionista, como a mudança inevitável do bitônico para o pentatônico ou da homofonia para a polifonia, ou como referência a decisões de indivíduos, a conceitos como talento e gênio, que são dificilmente relacionáveis à noção de cultura como propriedade de toda uma sociedade (NETTL, 2006, p. 15).

Esse confronto entre mudança e preservação cultural nos leva, inevitavelmente, ao mito da cultura original, no qual se busca retomar a origem de dada prática cultural, quando esta ainda era pura e não havia sido contagiada com influências de outras práticas. Primeiramente, há que se enfatizar que é impossível alcançar o primórdio de qualquer cultura, vide a dificuldade que existe em se traçar exatamente, ou mesmo aproximadamente, o tempo quando uma manifestação artística, como a música sertaneja, por exemplo, teria se iniciado.

Em seu artigo *Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre a cultura no Brasil*, o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior explica o porquê da impossibilidade de se resgatar e se preservar a cultura do passado. Para ele, esse resgate cultural é sem sentido, uma vez que os próprios meios utilizados vão de encontro à cultura que se pretende resgatar:

Em nossos discursos em torno da cultura e da produção cultural é recorrente o uso da noção de “resgate”. A promessa é que a atividade do artista, do produtor cultural, do agente promotor da cultura local, regional ou nacional, vai resgatar alguma prática, alguma manifestação, alguma concepção em torno da cultura, que estaria em vias de desaparecimento. Vivemos agora, inclusive, a curiosa onda da digitalização como forma de resgate. Sem se aperceberem da própria contradição que carrega esta prática, à medida que desloca completamente de suporte e de lugar social e estético a prática ou as matérias ou formas de expressão que pretendem resgatar, estes agentes da cultura buscam salvar o que pretensamente está morrendo, congelando-o através do registro em CD-ROM, em DVD, em cd, em fotografias digitais, etc. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 14).

Essa pretensa preservação é abundante na atualidade e abarca todas as esferas de produção cultural: literatura, artes plásticas, música, teatro... Para todas elas, acredita-se ser possível a eternização de um momento estático, um recorte temporal, do qual qualquer pessoa

poderá desfrutar na posteridade. Ademais, essas preservações são fomentadas pelo próprio governo, pelas secretarias culturais.

Não é raro encontrar eventos que alardeiam o resgate cultural de um povo, como o exemplo dado por Albuquerque Junior, quando diz que “Convidar os Xavantes para dançar o toré e filmá-lo achando que assim o resgata, é não compreender que o que se faz ali é fabricá-lo, reinventá-lo como, aliás, fazem os próprios índios, ao longo dos anos” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 15). É imprescindível que se entenda e aceite que a cada vez que um rito cultural se repete, ele é refeito, reconstituído, reinventado, e não permanece como sempre foi.

Dessa forma, o autor acredita que essas práticas culturais preservadas podem mesmo vir a desaparecer, e isso ocorre pela falta de sentido que elas adquirem para seus próprios produtores tradicionais, ou seja, aqueles mais ligados a elas por motivos históricos, como aconteceu com a música sertaneja de raiz, que, não tendo desaparecido, mas se tornado mais rara, não representa mais um modo de vida predominante, que é o rural:

Aqueles elementos de patrimônio que não foram reinvestidos de significado para a sociedade a que pertencem, que não foram reapropriados e resignificados pelas novas gerações, tornaram-se ruínas físicas ou, pior, ruínas de sentido, como aquele lindo monumento em torno do qual todo mundo circula, mas não conhece a sua história ou com que sentido foi construído, aquela estátua que serve apenas de depósito de fezes de pombos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 17).

Esse tempo mítico, “onde tudo era idêntico a si mesmo, onde a ‘tradição’, outra noção usada e abusada, prevalecia” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 16), é (nos discursos tradicionalistas, que fique claro) interrompido pelo “tempo da queda”, pela influência vinda do exterior, pela globalização, que é a grande vilã quando não se pensa a cultura como reconstruída na história.

No contexto da música sertaneja, essa preservação ainda luta para poder manter viva a música sertaneja mais tradicional, em suma, o sertanejo de raiz, e encontra em figuras como Rolando Boldrin pessoas que se propõem a empunhar essa bandeira. Boldrin é diretor e apresentador do programa *Sr. Brasil*, da TV Cultura, e rígido defensor da preservação da música caipira/sertaneja. A descrição do programa no site do canal, por si só, constitui-se em rico material de análise se confrontado com a teoria sobre mudança cultural exposta acima.

O texto do apresentador remete ao discurso de várias entrevistas já concedidas por ele e se constrói na dicotomia permissão-proibição, pois enquanto o programa permite a exibição de certas coisas, veta várias outras, como fica explicitado em:

A base do programa Sr. Brasil são os ritmos e temas regionais brasileiros. E vale tudo já escrito em prosa, verso e música – e até história a ser contada. O programa é vasto, aberto, receptivo. Ele só não se permite o que não seja genuinamente nacional (BOLDRIN, 2011).

E também em:

Porque simples, aberto, despojado, sem rigidez de estrutura, Sr. Brasil tem uma proposta absoluta e propositadamente fechada a exemplo dos programas anteriores de Rolando Boldrin "Som Brasil", "Empório Brasil" e outros. Aqui só entram as manifestações da cultura regional brasileira (BOLDRIN, 2011).

É interessante observar como o caráter de permissão do programa sempre vem acompanhado do caráter de restrição, de proibição. Nas duas citações, sequências como “vale tudo” e “vasto, aberto, receptivo” são contrariadas por outras como “só não se permite”; também “simples, aberto, despojado, sem rigidez de estrutura” entram em choque com “proposta absoluta e propositalmente fechada” e “só entram”.

Ora, limitar o conteúdo do programa ao que seja “genuinamente nacional” é acreditar no mito da cultura pura e primitiva, é elencar uma única expressão cultural como representação de uma nação que, por si só, é extremamente heterogênea. Além do mais, de acordo com Albuquerque Júnior (2007, p. 16), “As tradições são sempre invenções feitas por grupos humanos numa determinada época. Não há algo tradicional desde sempre e nada do que é tradicional está isento de modificação, de transformação”.

A última parte da descrição de Sr. Brasil traz uma citação do próprio apresentador, que diz que “Não há país no mundo igual ao Brasil. Somos a mistura mais maravilhosa da Terra.” (BOLDRIN, 2011). Aqui, há tolerância à mudança interna, mas o combate à externa também recebe apoio, pois se permite a mistura entre manifestações culturais regionais brasileiras, mas se restringe o contato com manifestações de outros países. É permitida a música sertaneja caipira – esta sim, a música sertaneja brasileira –, mas vetada a música sertaneja de alto consumo, para o site do programa, a música que veio, sim, da música caipira, mas que “foi se vendendo aos poucos, perdendo suas características em função do apelo comercial. Envergonhada da sua condição de matuta, botou roupa de cowboy, postura madrilena e ritmo de guarânia” (BOLDRIN, 2011), ou seja, entrou em contato com elementos culturais de outros países, como Estados Unidos e Paraguai.

Retomando Albuquerque Júnior (2007), uma de suas postulações é a de que:

Em qualquer sociedade humana, o que caracteriza a produção cultural sempre foi as misturas, os hibridismos, as mestiçagens, as dominações, as hegemonias, as trocas, as antropofagias, as relações enfim. [...] Na verdade nunca temos cultura: temos trajetórias culturais, fluxos culturais, relações culturais, redes culturais, conexões culturais, conflitos, lutas culturais. As classes ou grupos sociais hegemônicos é que, muitas vezes, querem fazer de suas manifestações culturais a cultura (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 16).

Por isso é que, ao invés de se falar em cultura, no singular, é preciso considerar as várias culturas existentes, além de se considerar também a constante relação entre elas, uma vez que a mudança, como vimos, é inevitável, apesar dos esforços feitos para se preservar uma cultura original, ainda que inalcançável, pois inexistente.

Hall (2005), um dos estudiosos do fenômeno cultura nacional, afirma que as culturas nacionais são, sem dúvida, uma das principais fontes de identidade cultural, mas não são algo com que nascemos, mas sim algo adquirido devido a nossa identificação. Elas buscam unificar os membros de uma mesma nação e representá-los todos como membros de uma única família.

Contudo, para ele, essa ideia de identidade nacional tem sido deslocada e algo que contribui fortemente para isso é a globalização, uma força que consegue transpor barreiras de tempo e espaço e interconectar comunidades por mais distantes que elas estejam. E três possíveis consequências da globalização, conforme apresentadas pelo autor, seriam:

- a desintegração das identidades nacionais;
- o fortalecimento das identidades nacionais e locais como resistência à globalização;
- o surgimento de novas identidades – híbridas – com o declínio das nacionais.

Na verdade, essas três consequências coexistem, talvez com a sobrepujança de uma sobre as demais, a depender do caso, sem que, contudo, um tipo de identidade suplante as outras totalmente. Por exemplo, quando consideramos o cenário da música sertaneja, temos, sim, uma desintegração da identidade do que vem a ser o sertanejo, ao mesmo tempo em que se levantam forças de resistência a todas as mudanças que o ameaçam, como vimos no caso de Rolando Boldrin, concomitantemente ao surgimento de novas identidades, que acabam por incorporar características de um e outro movimento cultural, resultando num hibridismo.

Sendo assim, cria-se uma tensão entre o global e o nacional, mas Hall recomenda-nos não pensarmos o global como substituindo o local, mas considerarmos uma nova relação entre os dois, pois acredita ser pouco provável que a globalização vá destruir o local.

Sendo a globalização um fenômeno essencialmente ocidental, é de se esperar que comunidades dominadas pelo ocidente sejam mais afetadas pelas comunidades dominadoras, isto é, esse processo de ocidentalização faz com que as identidades de comunidades mais subalternas incorporem elementos de identidades das comunidades dominadoras muito mais que o inverso. Com isso, seria muito mais fácil a música *country* americana ter uma influência sobre a música sertaneja brasileira, no quesito de vestimentas e arranjos instrumentais; o *rap* americano sobre o funk ostentação brasileiro, quando da predominância de temática consumista; e o *pop* americano sobre o funk melody daqui, no que tange ao empoderamento feminino e às danças que incorporam passos de *hip hop*, *vogue* e *stiletto*, do que o movimento contrário, onde esses ritmos brasileiros influenciariam os ritmos americanos.

Pretende-se estabelecer a mudança cultural como um processo inerente à própria cultura, sem o qual ela mesma não sobreviveria e entender que esse fenômeno da transformação, aqui não considerado **evolução**, muito menos **aculturação**, merece ser estudado.

Falar de transformações implica, sobretudo, considerar o ponto de partida de onde tais mudanças eclodem. Não se pode, portanto, falar das transformações dentro de um estilo musical sem que se considere sua história e as transformações já previamente ocorridas nele.

No caso das canções do sertanejo universitário, o seu discurso contemporaneizado, por mais oposto que possa ser ao discurso das canções do sertanejo de outrora, dialoga incessantemente com aquele considerado de raiz e com o outro considerado romântico. Seja negando-as ou reafirmando-as, a nova música sertaneja ainda depende e se refere às canções sertanejas de antes.

Uma vez que está sujeita às regras do mercado musical, a música sertaneja universitária se vê dividida entre a fidelidade ao tradicional e a necessidade de renovação de temas e ritmos para atender à demanda comercial por parte do público e das gravadoras.

Apresentaremos aqui duas concepções de mudança musical: a de Blacking (1995) e a de Nettl (2005). Para o primeiro autor, a mudança musical ocorre quando a estrutura da música sofre alterações: “para qualificar algo como mudança musical, o fenômeno descrito tem que se constituir em uma mudança na estrutura do sistema musical, e não simplesmente uma mudança dentro do sistema” (BLACKING, 1995, p. 167 apud LOPES, 2011, p. 4). Já para o segundo, “Existem mudanças na conceitualização e no comportamento musical, nos

usos e funções da música, usualmente mas não necessariamente acompanhadas por mudanças no som musical” (NETTL, 2005, p. 277 apud LOPES, 2011, p. 4), o que significa que não unicamente as alterações na estrutura musical são consideradas mudança musical, mas também aquelas relacionadas ao comportamento de quem está ligado (produtor ou consumidor) à música.

No caso da música sertaneja, as mudanças ocorreram em todos esses âmbitos: no uso, na conceitualização, no comportamento e, claramente, no som. Se compararmos as canções sertanejas contemporâneas com as mais primitivas, perceberemos que antes elas eram mais relacionadas com as tradições e com a religião e que hoje estão mais ligadas ao entretenimento (mudança no uso), assim como os comportamentos descritos nas canções atuais são mais liberais, em oposição ao modo de vida contido das antigas (mudança no comportamento), bem como as melodias e arranjos das canções de hoje se pautam em construções mais modernas e instrumentos mais tecnológicos, diferentemente dos arranjos das anteriores.

1.1 A música brasileira como produto de consumo na indústria cultural

A música popular brasileira tem em sua trajetória um longo histórico de transformações, sendo que as maiores delas ocorreram depois da Revolução Industrial. O surgimento das gravações tornou possível vender música, o que antes só acontecia com a venda de partituras para piano e outros instrumentos. Tinhorão (1998) explica que as transformações ocorridas na música seguiram a tendência das transformações pelas quais passaram todos os demais produtos de consumo. Assim, o que aconteceu, na verdade, foi a inevitável apropriação da cultura, mais especificamente a música popular brasileira, pela indústria cultural.

O mundo inteiro é forçado a passar pelo crivo da indústria cultural. [...] A atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural de hoje não tem necessidade de ser explicada em termos psicológicos. Os próprios produtos, desde o mais típico, o filme sonoro, paralisam aquelas capacidades pela sua própria constituição objetiva. Eles são feitos de modo que a sua apreensão adequada exige, por um lado, rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, e por outro é feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador, se ele não quiser perder os fatos que rapidamente se desenrolam à sua frente (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 10).

Theodor Adorno e Max Horkheimer foram dois teóricos da Escola de Frankfurt que defendem que a cultura foi apropriada pelo capitalismo e transformada em produto de consumo, sendo padronizada, exatamente como acontecia com os carros nas fábricas. Eles defendem que a indústria cultural tem consequências graves ao impor à sociedade o consumo de seus produtos ditos culturais, mas que, na verdade, levam à alienação, visto que são obras que demandam uma assimilação rápida, sem nenhuma reflexão. Isso porque não há diferenciação estrutural entre um produto e outro, pois “Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear” (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 5).

Nela, na indústria cultural, estão os meios de comunicação de massa, que, tendo inegável apelo junto à própria massa, são detentores de poder de tal forma que conseguem manipular e controlá-la. Costa et al. (2003) nos ajudam a entender a indústria cultural, conforme Adorno e Horkheimer, a definido como “o conjunto de meios de comunicação como, o cinema, o rádio, a televisão, os jornais e as revistas, que formam um sistema poderoso para gerar lucros e por serem mais acessíveis às massas, exercem um tipo de manipulação e controle social [...]” (COSTA et al., 2003, p. 1).

No Brasil, o domínio da produção musical por parte da indústria cultural aconteceu, segundo Saldanha (2013), entre as décadas de 1920 e 1930, devido à consolidação das empresas fonográficas e das emissoras de rádio. A partir desse momento, o sucesso do produto música passou a ser medido pelo lucro que gerava. Ou seja, quanto mais música se vendia, mas bem sucedidos eram empresa, compositor, intérprete e assim por diante.

Adorno e Horkheimer (2002) já haviam esclarecido essa questão da supremacia dos números sobre a parte estética do produto, dizendo, inclusive, ser escancarado esse foco capitalista, que acaba por favorecer a comercialização, não havendo nenhuma intenção de encobrir a exploração do produto:

Os dirigentes não estão mais tão interessados em escondê-la; a sua autoridade se reforça quanto mais brutalmente é reconhecida. O cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhes serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se auto definem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 5).

Basta olhar para as propagandas de filmes, de livros, de CDs, etc. que se pode facilmente comprovar o que os autores afirmam acima. Quando um filme bate recorde de

bilheteria, isso é usado como motivo pelo qual os espectadores que ainda não o assistiram deveriam ir ao cinema; ou quando um livro se torna um *best-seller*, este ganha novas e infindáveis tiragens, impulsionadas pelo sucesso de vendas; ou quando um CD se torna um disco de ouro, de platina ou de diamante (atualmente, classificação mais rara), ele ocupa a seção dos mais vendidos nas lojas físicas e lidera os *rankings* nas lojas virtuais.

De acordo com Tinhorão (1998), a princípio, com as transformações pelas quais a música brasileira passou, esperava-se que tanto sua base artística quanto sua base industrial fossem ampliadas. Contudo, para o autor, tais transformações teriam comprometido a qualidade artística da música, uma vez que “a parte material da produção musical tendeu a crescer [...], enquanto a parte artística estacionou em seus elementos iniciais: o autor da música e seus intérpretes” (TINHORÃO, 1998, p. 259). O mesmo autor ainda explicita que apareceram fórmulas fabricadas para a produção musical, baseadas no gosto do povo, e que a produção musical estrangeira também passou a dominar o mercado brasileiro.

Entretanto, dizer que se produz música de acordo com o gosto dos consumidores pode fazer com que pareça que a indústria cultural apenas norteia sua produção de acordo com a demanda do público, o que não é verdade. Schneider (2011) alerta que, em seu início, as companhias fonográficas produziam e distribuíaam aquilo que o público queria ouvir, mas que hoje o processo que acontece é totalmente inverso: o público consumidor se vê exposto apenas àquilo que as gravadoras lançam no mercado e têm seu gosto moldado baseando-se nessa circulação comercial. As gravadoras, por sua vez, não baseiam seus planos de produção levando em consideração o gosto dos consumidores, mas, sim, a rentabilidade do produto. Assim sendo, “A primeira relação entre a indústria cultural e os gostos musicais (a indústria reproduzindo o gosto das pessoas) converteu-se, ao longo de um século, na segunda (as pessoas gostando do que a indústria produz), aparentemente em um espaço social definido: o mercado” (SCHNEIDER, 2011, p. 1). O autor ainda aponta que isso faz com que pouquíssimas formas musicais entrem em circulação no mercado fonográfico com ampla exposição, fazendo com que várias outras se restrinjam a âmbitos como o dos próprios músicos, ou como espaços mais marginais, sejam de elite ou populares, ou acabam desaparecendo (*ibid.*, p. 4).

Quanto a essa competição, que acaba levando ao desaparecimento de movimentos culturais que não estão sob as asas das grandes empresas, Tinhorão (1998) salienta que isso ocorre desde o início, quando da entrada das gravadoras estrangeiras no mercado fonográfico do Brasil:

Transformada, pois, em produto industrial-comercial pela necessidade de uma base material para sua reprodução – disco, fita, filme de cinema ou de videoteipe –, a música popular brasileira passou, de fato, a partir do século XX, a situar-se dentro do mercado no mesmo plano dos demais produtos nacionais. E, assim, tal como o crescente domínio econômico-financeiro do país pelos capitais e tecnologias estrangeiros reduziu as possibilidades de competição da indústria local em seu próprio mercado, também a música popular brasileira veria reduzida sua possibilidade de divulgação junto às camadas mesmas cujas características e cultura procuravam reproduzir (TINHORÃO, 1998, p. 260).

O que ele descreve acima é um dos efeitos da globalização. Com a “compressão espaço-tempo” (HALL, 2005), o acesso aos bens de consumo, inclusive culturais, provenientes de outras nações torna-se de fácil acesso e a predominância de produtos estrangeiros é uma realidade. Entretanto, Hall afirma que, ao mesmo tempo, ocorre também uma resistência por parte da nação invadida pela cultura estrangeira num esforço para que se resgate e preserve a sua cultura nacional. Para ele, “as identidades nacionais e outras identidades ‘locais’ ou particularistas estão sendo *reforçadas* pela resistência à globalização” (HALL, 2005, p. 69, grifo do autor).

Pode-se considerar, no mínimo, três qualificações ou contratendências principais. A primeira vem do argumento de Kevin Robin e da observação de que, ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da “alteridade”. Há, juntamente com o impacto do “global”, um novo interesse pelo “local” (HALL, 2005, p. 77).

Tinhorão descreve um desses episódios no Brasil, quando, não tendo acesso aos bens de consumo importados (dentre os quais a música que vinha de fora), as camadas mais baixas da sociedade passaram a produzir com efervescência alternativas culturais das quais pudessem usufruir. Nesse contexto, ganhavam espaço várias manifestações culturais, dentre elas o samba.

O interessante a observar é que, enquanto o público da nova classe média emergente da fase de transição da economia pré-industrial, manufatureira, para a da moderna indústria, se deixava arrear com as novidades importadas, as camadas populares urbanas mais baixas viviam, no mesmo período histórico, um dinâmico processo de grande riqueza criativa (TINHORÃO, 1998, p. 275).

Essa criação das massas conseguiu ser bem sucedida e isso, é claro, despertou o interesse das gravadoras de discos (estrangeiras, diga-se de passagem) que buscavam

novidades na música popular. Assim, vários ritmos para variados gostos passaram a ser comercializados, como tanguinhos, canções e toadas “sertanejas”, cocos, emboladas, maxixes, batuques, valsas, mazurcas e quadrilhas de festas de São João, modinhas, sambas e marchas de Carnaval (TINHORÃO. 1998, p. 313).

O autor menciona que o humorista Cornélio Pires, na época, recrutava artistas da moda de viola para irem a São Paulo gravar, não apenas as modas de viola, mas diversos ritmos, como valsas, toadas de samba, dentre outros.

Com essa intensa profusão de novos estilos musicais, a nomenclatura dos gêneros também precisava ser ajustada para acomodar todos esses novos sons advindos das mais variadas misturas.

A indústria fonográfica e a mídia radiofônica, precisavam melhor identificar a grande variedade dos produtos veiculados. Assim, instituíram novas nomenclaturas de subgêneros aos gêneros musicais existentes. Deste modo foram surgindo, de acordo com as particularidades em cada gênero, novos subgêneros: o samba se torna samba exaltação, samba-canção, samba de partido alto, etc. o frevo se torna frevo-de-rua, frevo-canção e frevo-de-bloco, entre outros (SALDANHA, 2013, p.3).

Processo similar aconteceu também com a música sertaneja, que, passando por muitas transformações em sua forma, precisou receber novas nomenclaturas, como sertanejo romântico e universitário, a fim de identificarem melhor quais produtos estavam sendo veiculados e, acreditamos, também como uma tentativa de promover o produto como algo novo, desatrelado das raízes antigas desse estilo musical.

É de grande importância mencionar essa transformação da música em produto de consumo, em algo material, uma vez que parecemos estar em meio a um processo inverso ao que ocorreu no início do século passado. O advento da internet possibilitou a circulação da música por meio de outros suportes, que não somente os CDs, DVDs, fitas cassetes e LPs (estes dois últimos já há muito em desuso). Com a tecnologia cibernética, canções passaram a ser comercializadas e compartilhadas em formatos digitais, como o MP3, o formato mais conhecido, e isso significou uma volta da música a um estado menos material e mais abstrato. Discorreremos no quarto capítulo de maneira mais aprofundada sobre os possíveis efeitos dessa nova transformação na maneira de se consumir música, por acreditarmos que esse novo modo de produção e circulação das canções tem influência também sobre a recepção dessas canções por parte de seus ouvintes.

Coforme averiguado, primar pela qualidade do produto não é bem uma preocupação da indústria cultural, haja vista que a sua única preocupação é a comercialização do produto em questão. E a indústria do disco acabou por seguir esse mesmo princípio quando da seleção de artistas e repertórios a serem comercializados. Para Caldas (1977):

A ideologia do consumo, que permeia a sociedade de economia privada, tem à sua disposição todos os recursos para incentivar ao consumo máximo. Dessa disponibilidade, evidentemente, valer-se-á sempre a indústria do disco, independentemente de este ser popular, sertanejo ou qualquer outra modalidade. Ora, mas para que esse consumo a que estamos nos referindo aconteça, é necessário, antes, levar em conta que todo trabalho ligado à arte, destinado ao consumo de massa, terá, de acordo com essa ideologia, que “acompanhar” o gosto estético do público sem se preocupar com o seu desenvolvimento sócio-cultural. Caso contrário, esse produto não tem interesse comercial. É produto que já nasce falido (CALDAS, 1977, p. 1).

Portanto, ao lidarmos com estilos musicais que têm por característica serem produzidos para agradar a grande massa e por ela serem consumidos, temos que nos ater ao fato de que, desde o princípio, as canções destes estilos visam oferecer, principalmente, um produto de fácil acesso e compreensão por parte da grande massa.

É nesse aspecto, portanto, que reside a principal característica do produto, ou seja: enquanto algo rentável e não algo que seja necessariamente de boa qualidade. Com isso mantém-se, sem maiores obstáculos, os consumidores sem nenhuma exigência inovadora, favorecendo (o que é altamente significativo) o trabalho de manipulação das massas, tornando-as cada vez mais dóceis à dominação do regime político vigente (CALDAS, 1977, p. 1).

Ao discorrer um pouco a respeito do fazer poético e dos efeitos negativos que a indústria cultural possui sobre a arte de forma geral e, mais particularmente, sobre a música sertaneja, Caldas ainda afirma que essa indústria não dá ao consumidor o papel de decodificador da mensagem, visto que esta já vem de forma mastigada, pronta para ser digerida:

Partindo de experiências individuais, esses poetas transformam suas obras numa realidade que não é apenas sua, e sim universal. E isto é o que faz da poesia uma obra de arte, ou seja, quando esta adquire “participação no universal”. [...] isto não acontece com os produtos da indústria cultural: ela já entrega seu produto inteiramente decodificado; ela impõe à arte, critérios que lhe são alheios; é a produção em massa, o alto consumo, a standardização, a dissocialização, entre outros aspectos (CALDAS, 1977, p. 3).

No que tange à música sertaneja, ele ressalta que, nos primórdios desse fazer artístico, ou seja, ainda sem a dominação e a pressão da indústria cultural, os compositores desse estilo ainda eram mais ou menos livres para escolher os temas de suas canções. Posteriormente, seria o amor o tema mais explorado nas canções sertanejas.

Até aqui, temos apresentado características consideradas negativas da indústria cultural. Entretanto, Coelho (1989, p. 18), numa opinião, de certa forma, contrária, afirma que “a respeito, deve-se lembrar de que frequentemente, na história, a passagem de um produto cultural de uma categoria inferior para outra superior é apenas questão de tempo”. Segundo ele, um produto cultural considerado inferior em determinada época pode muito bem vir a ser considerado como cultura de qualidade numa época posterior. Assim sendo, as transformações ocorridas na música, a princípio tidas por muitos como redução em sua qualidade, com o passar do tempo se tornam naturais e aceitáveis.

Tal fenômeno aconteceu com o samba, a princípio marginalizado e, hoje, um dos símbolos mais expressivos da cultura musical brasileira; com o rock, de início visto com preconceito devido ao seu teor transgressor; e com o próprio sertanejo de raiz, que, desprezado por muito tempo, hoje é visto e lembrado com saudosismo por seus admiradores, principalmente com a corrente onipresença do sertanejo universitário.

1.2 O contexto histórico da música sertaneja

Assim como acontece com a maioria dos estilos musicais, é difícil precisar exatamente quando a música sertaneja surgiu, mas Mendes (2009) destaca que:

O primeiro passo para o surgimento da música sertaneja de raiz foi dado pelos portugueses, que trouxeram a viola para o Brasil. Introduzido no país pelos jesuítas, esse instrumento passou a ser usado como forma de divertir os índios e facilitar a catequização. A fusão dos elementos da cultura indígena e portuguesa e, mais tarde da africana originou a música sertaneja de raiz (MENDES, 2009, p. 8).

A autora segue dizendo que “aos poucos a viola foi se popularizando e a música caipira se tornou a expressão cultural do povo rural brasileiro” (MENDES, 2009, p. 8).

Para Nepomuceno (1999) também, a viola é o mais importante instrumento musical, sendo por ela considerada “o coração da música popular brasileira”. A autora reforça ainda a versão que dá conta da função da viola na catequização dos índios pelos jesuítas: “Era uma

arma infalível para conquistar os índios. Que melhor maneira teriam os jesuítas de levar suas crenças àquela gente arredia?” (NEPOMUCENO, 1999, p. 55).

Cascudo (1972, apud LIMA, 2008, p. 17) também confirma essa versão ao afirmar que “a orquestra típica dos jesuítas era a viola, o pandeiro, o tamboril e a flauta. Animador dos bailes populares em todos os quadrantes brasileiros”.

Contudo, das práticas religiosas dos jesuítas até chegar à grande massa foi um longo caminho. De acordo com Antunes (2012), o passo para que a viola se tornasse conhecida Brasil adentro foi dado pelos tropeiros, comercializantes de alimentos e de animais que viajavam para o Sul e Sudeste.

Numa época em que a comunicação entre as vilas quase inexistia, os tropeiros desempenharam também um importante papel cultural, levando ideias e notícias de um lugar ao outro. Nessas viagens, era comum levarem consigo suas violas, quase sempre conduzidas dentro de um saco de linho, amarradas à garupa de seu animal (ANTUNES, 2012, p. 14).

Mesmo assim, a viola continuaria ainda atrelada às práticas religiosas, sobretudo àquelas ligadas à tradição. “A toada, o toque de viola que acompanha as danças catira e cururu, a música das folias de Reis e do Divino e a moda-de-viola eram estilos musicais que não se dissociavam das práticas lúdico-religiosas da cultura desses pequenos sítios” (MARTINS, 1974 apud ZAN, 2004, p. 2). Além disso, a música caipira está “sempre acompanhada de algum ritual, de religião, de trabalho ou de lazer. Mesmo a chamada moda-de-viola, denominação genérica do canto rural profano, não aparece senão acoplada a algum rito” (MARTINS, 1974 apud ZAN, 2004, p. 3).

A receita para que se criasse o som que hoje se conhece como moda de viola foi o contato com outros ritmos, conforme diz Antunes (2012), esclarecendo que o processo teria se dado da seguinte forma:

A mistura do som da viola com os ritmos trazidos pelos colonizadores, como as toadas, as cantigas, viras, valsinhas e modinhas, somados aos cantos religiosos e indígenas, gerou uma música típica do interior de São Paulo que, com o tempo, se espalhou para outras regiões do país. Já no final do século XIX essa sonoridade era associada às pessoas do interior e conhecida como “música caipira” (ANTUNES, 2012, p. 15).

É devido à grande importância desse instrumento musical dos caipiras dentro de sua cultura que sua principal expressão musical veio a ser conhecida como moda de viola.

Parte do catira que ganhou vida própria, caiu no gosto popular, foi o cartão-de-visita da música rural na cidade, conquistou os astros do rádio e fez a fama de violeiros e compositores. Seus versos contaram a história do Brasil, documentaram os preconceitos sociais, os problemas políticos, as crises do café, as modificações culturais. Trouxeram a poesia, o lirismo e labuta do homem do campo à compreensão das gerações urbanas, perpetuando a viola como instrumento de grandes potencialidades sonoras. (NEPOMUCENO, 1999, p. 69).

Com o passar do tempo, a música sertaneja conseguiu se popularizar e se manter em voga e hoje ela já pode ser classificada em três vertentes que, muitas das vezes, se interseccionam: o sertanejo de raiz (de Tonico & Tinoco), o sertanejo romântico (de Zezé di Camargo & Luciano) e o recente e onipresente sertanejo universitário (de Michel Teló). Resumida e superficialmente, podemos explicar as diferenças entre essas três vertentes da seguinte forma: enquanto no sertanejo de raiz as canções abordam temas como os prazeres e as dificuldades da vida no campo, no sertanejo romântico os temas centrais são o amor não correspondido e a traição. Já os “universitários do sertão” cantam sobre prosperidade, baladas e poligamia, com um evidente enaltecimento à autoestima.

Faz-se necessário, primeiro, um posicionamento a respeito do que vem a ser a música sertaneja. Já em 1977, Waldenyr Caldas expõe em seu livro *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural* que “de início, deparamos com um problema de fundamental importância: há diferenças entre música caipira e música sertaneja?” (Caldas, 1977, p. XIX). Para o referido autor, a música caipira se prende ao folclore paulista e não tem nada a ver com a música sertaneja produzida no meio urbano. Porém, o caipira paulista também estava entre os consumidores desta segunda.

É de grande importância, ademais, perceber-se que, nos primórdios da música sertaneja, quando a indústria cultural ainda não a tinha açambarcado na sua totalidade, quando ela ainda era expressão cultural de uma coletividade homogênea, os compositores sertanejos eram mais ou menos livres para escolher e explorar os temas das suas canções. Nessa fase, a música sertaneja era, ainda, mais rural que urbana: seus componentes formais eram extraídos da música caipira; hoje não são mais, decorrendo daí uma das razões de serem consideradas duas modalidades musicais diferentes. A temática das canções sertanejas explorava muito mais o dilema da sobrevivência do homem rural, suas divergências com o patrão, caso das músicas da rebelião paulista de 1924, como veremos nas primeiras composições da Turma Cornélio Pires (o primeiro profissional no cancionário sertanejo) gravadas para o selo Colúmbia em 1930 (CALDAS, 1977, p. 3).

Portanto, ao nos referirmos aqui a “música sertaneja”, estaremos nos referindo ao produto cultural produzido no meio urbano, destinado ao comércio, sem, contudo, descartar a participação do sujeito caipira nesse fazer artístico nem ignorar as relações dialógicas que a música sertaneja moderna tece com a música caipira por serem tais relações reais e ainda muito fortes.

Da roça para a cidade foi um caminho que a música sertaneja foi traçando aos poucos. Cornélio Pires é o homem considerado pioneiro nesse desbravamento de espaço para a música caipira, o que culminou numa bem sucedida inserção da música rural no espaço urbano. Antunes (2012) descreve Pires como um poeta, um escritor, um contador de causos, um conferencista, um humorista e como “um verdadeiro astro da cultura interiorana”. Tal título se justifica devido à empreitada que Cornélio se determinou a fazer para levar a música sertaneja para o conhecimento de todos.

Cornélio nascera em Tietê, no estado de São Paulo, e sempre se interessara pelo folclore, principalmente paulista. Isso fez com que ele se interessasse pela figura do caipira, vindo a proferir palestras sobre essa figura em um fim de semana cultural organizado por ele próprio em São Paulo, com vistas a mudar a imagem, até então distorcida, que a elite paulistana tinha sobre o caipira, em parte inspirada pelo personagem Jeca Tatu, de Monteiro Lobato:

Mas essa imagem distorcida foi de alguma forma desmistificada a partir de 1910 por Cornélio Pires, que, aproveitando o seu vasto conhecimento folclórico, realizou com enorme sucesso, no Colégio Mackenzie, um final de semana cultural em que o foco era o rico universo dos caipiras, enfatizando um ângulo novo e positivo, valorizando seu saber e sua sagacidade (ANTUNES, 2012, p. 18).

Com o advento e o aperfeiçoamento do rádio, Cornélio Pires viu nesse novo veículo de comunicação a oportunidade que precisava para divulgar a cultura sertaneja como sempre almejava. Foi então que, do próprio bolso, patrocinou a gravação de cinco discos nos quais se encontravam números de humorismo, danças paulistas, samba paulista, cana verde e cururu. Conseguindo vender toda a tiragem de 25.000 discos, Cornélio patrocinou uma segunda leva de discos, em 1929, onde finalmente se encontrava a primeira gravação de uma moda de viola, *Jorginho do Sertão*, composta pelo próprio Cornélio e interpretada pela dupla Mariano & Caçula (ANTUNES, 2012, p. 22). Por ter aberto esse caminho, Cornélio Pires é reconhecido como o pioneiro da música sertaneja.

Outra esfera onde a música sertaneja teria se desenvolvido, segundo Ulhoa (1999), foi o circo, uma vez que os espetáculos passavam por todo o interior caipira, inclusive pelo Paraguai, de onde absorveu músicos, instrumentos e a própria música paraguaia.

Porém, não foi até 1940 que a música caipira passou a ser chamada de música sertaneja com mais intensidade, título que a denomina até os dias atuais. E foi exatamente nessa época que a dupla Tônico & Tinoco, uma das mais expressivas da música sertaneja de raiz, surgiu. Essa dupla teve uma trajetória de muito sucesso, sendo consagrada com o lançamento da canção *Chico Mineiro*.

Até então, na década de 1940, quase todos os intérpretes tinham a mesma configuração: eram duplas, formadas por duas vozes masculinas, conforme detalha Antunes (2012). Porém, uma dupla mista surgiria na década seguinte, formada por Cascatinha & Inhana, que conseguiria grande aceitação do público e sucesso com as canções *Meu Primeiro Amor e Índia*.

É evidente que muitos outros intérpretes, em sua maioria duplas, contribuíram significativamente para que essa fase da música sertaneja conhecida como sertanejo de raiz conseguisse essa primeira conquista dos músicos junto ao público da cidade, e o fato de não serem mencionados aqui não diminui sua importância na história desse estilo musical.

Já na década de 1980, surge uma dupla cujos cantores, segundo Nepomuceno (1999), “criariam um abismo intransponível entre os dois mundos – o da música tradicional e o da sertaneja moderna, que agora ganhava sua forma mais acabada” (NEPOMUCENO, 1999, p. 198). Segundo ela, os puristas definiam a Chitãozinho & Xororó como *sertanejos*.

Com o sucesso da canção *Fio de Cabelo*, a dupla abriu caminho para outras duplas que viram na carreira desta um sonho a ser conquistado. O alto investimento das gravadoras em discos e em propaganda e a imensa estrutura física disponível para os shows era uma injeção de ânimo para duplas e cantores que já estavam havia bastante tempo na estrada. “Quem reclamou da descaracterização dos elementos de raiz quando Chitãozinho & Xororó estouraram não imaginava o que viria pela frente” (NEPOMUCENO, 1999, p. 200). Cantores como Leandro & Leonardo, Zezé di Camargo & Luciano, João Paulo & Daniel, As Marcianas, Chrystian & Ralf e Roberta Miranda, se aproveitaram da explosão que havia sido o sertanejo romântico e contribuíram musicalmente para uma reformulação da música sertaneja.

Nos anos 90, a música sertaneja já soava bem diferente e havia começado uma migração à cidade americana de Nashville para a gravação de discos em estúdios famosos pela música *country* de lá. Nepomuceno (1999) enumera alguns artistas que lá foram a fim de

adquirir a sonoridade da música country: Almir Sater, Chitãozinho & Xororó, Jayne, e Leonardo (já depois do falecimento do parceiro Leandro).

O que é mais evidente acusticamente ao examinarmos a trajetória da música sertaneja no Brasil é: 1) a crescente internacionalização do gênero pela incorporação de ritmos e roupagens, da moda de viola à balada, da sonoridade caipira ao som orquestral por um lado, e 2) a coexistência de modos de produção artesanal e industrial – na produção e consumo local e comunitário ao lado da construção de modelos padronizados e de consumo massivo – por outro (ULHOA, 1999, p. 1).

Essa internacionalização da música sertaneja talvez seja, como a autora supracitada acredita, uma das características mais fortes desse período da música sertaneja, uma vez que ela se dá não somente em relação ao som, ou acusticamente, como ela postula, mas em toda a esfera performática das duplas e cantores, como nas vestimentas, nos nomes – Chrystian, Ralf – e, também, nas ambições desses artistas, que por vezes buscaram uma carreira internacional.

Contudo, insistimos que, mesmo com toda a modernização da música sertaneja nas décadas de 1980 e 1990, o sertanejo romântico ainda mantinha fortes laços com o sertanejo predecessor, ora regravando canções antigas, ora fazendo parcerias com cantores daquele movimento:

Mas é interessante observar que algumas duplas inserem em seus CDs pelo menos uma música do chamado repertório de “raiz”, com arranjos tidos como “modernos”. Provavelmente isso representa uma estratégia de legitimação do disco e visa garantir identidade da produção com um público cada vez mais amplo (ZAN, 2004, p. 4).

Isso reforça nossa crença de que, por mais que tenham ocorrido inúmeras mudanças na música sertaneja, as vertentes dialogam incessantemente, quer se apoiando, quer se criticando.

1.3 (Re)conhecendo o sertanejo universitário

Uma vez que os jovens têm hoje a experiência de um mundo intensamente globalizado e encontram amplas condições de pertencerem a esse mundo de forma plena, a forma como eles percebem a si mesmos nesse contexto lhes proporciona um maior sentimento de pertencimento e aceitação. O reflexo dessa nova situação também por parte dos sertanejos é notável nas letras de suas canções:

As letras continuaram abordando os mesmos temas como amor e sexo mas foram adaptadas para como esse novo jovem via esses assuntos. O pesquisador da Universidade Federal Fluminense, Gustavo Alonso em entrevista concedida ao jornal Gazeta do Povo, afirma que os temas das canções continuam a ser sobre sexo e amor, mas, ao contrário das décadas de 80 e 90, o sertanejo universitário é otimista. Os protagonistas são verdadeiros galãs rurais vitoriosos em meio urbano. A poética muda, as letras assumem o tom “vamos ser felizes” (SENA; GOMES, 2013, p. 217).

Esses ditos “protagonistas” são, em sua grande maioria, jovens e grande parte deles rompe um importante ciclo costumeiro da vida rural. Se, antes, o núcleo familiar rural era composto pelos pais e seus filhos que assumiriam os afazeres da fazenda no futuro, hoje, esses filhos deixam a lida da roça e rumam à cidade onde dão prosseguimento aos seus estudos até ingressarem no Ensino Superior.

A classe universitária sempre esteve ligada à criação artística do Brasil e foi responsável pela criação de diversos estilos musicais e produções culturais, tais como a bossa nova, na década de 1950, uma vez que “estavam tais jovens de nível universitário nessa preocupação de encontrar uma ‘saída’ para o samba – que acusavam de ‘quadrado’, e de, parado em sua evolução, ‘só saber falar de morro e barracão’” (TINHORÃO, 1999, p. 328). Na década de 1990 popularizou-se imensamente o forró universitário, dando uma nova roupagem ao forró pé-de-serra⁹ e ganhando grande espaço na mídia. Aqui, a adesão do público jovem (não necessariamente universitário) contribuiu para que esse estilo musical recebesse o rótulo de universitário.

De acordo com o historiador Expedito Silva, o forró universitário surgiu a partir de 1975, reestruturando-se no decorrer da década de 1990. O objetivo era promover uma fusão do forró tradicional com o pop e o rock. Para tanto, valeu-se de instrumentos eletrônicos. Aquilo que se designou como forró universitário propriamente dito, despontou na década de 1980, representado por grupos musicais nem sempre do meio universitário, mas ligados ao entretenimento destes. Na década seguinte, uma nova geração tenta uma reaproximação ao forró tradicional, retomando os instrumentos tradicionais (VALENTE, 2012, p. 11).

Acreditamos que o nome sertanejo universitário também venha do sucesso obtido junto aos jovens, como aconteceu com o novo forró e não exatamente por ter sido produto do fazer artístico da classe universitária, como no caso da bossa nova.

⁹ O forró pé-de-serra é uma vertente do forró que tem uma sonoridade mais tradicional, geralmente não fazendo uso de instrumentos elétricos.

Claro que essa evolução no meio musical se explica e se justifica pela modificação dos próprios sujeitos. “Já nos anos 40, antes de Boldrin, de Inezita ou de Pelão, o escritor e divulgador do universo rural Cornélio Pires reclamava que o caipira não era mais o mesmo” (NEPOMUCENO, 1999, p. 27). Aparentemente, esse sujeito caipira, muito antes do surgimento do sertanejo universitário, já vinha passando por transformações que, por consequência, eram refletidas nas suas canções. Canções essas que, na época de Leandro & Leonardo, já eram bem diferentes das toadas de João Pacífico, com uma forma híbrida que juntava distantes referências aos arrasta-pés de Tonico & Tinoco e às baladas de Roberto Carlos (NEPOMUCENO, 1999, p. 22).

No que se refere ao sucesso midiático das canções, atualmente, o estilo musical mais bem-sucedido no Brasil é o sertanejo universitário, o que pode ser comprovado por meio de listas de músicas mais tocadas em rádios, de discos mais vendidos e de sites de consulta de letras de músicas.

No fim de 2011, a revista norte-americana *Forbes* publicou uma reportagem em que comparava o sucesso do sertanejo Michel Teló no exterior ao alcançado por Carmen Miranda (ANTUNES, 2011). Teló conseguiu, de fato, emplacar sua canção *Ai Se Eu Te Pego* em inúmeros países da Europa, feito conseguido por pouquíssimos músicos, compositores e intérpretes brasileiros.

Valente (2012) apresenta relatos de brasileiros residentes no exterior a respeito do sucesso da canção em algumas partes do mundo:

Os relatos de pessoas cantando o hit são numerosos e, assim que convidei colegas a participarem da pesquisa, contribuições não cessam de chegar. A título de ilustração, menciono alguns deles. A musicóloga Barbara Alge me enviou o seguinte relato, no dia 6 de março: “Encontrei um vendedor de bilhetes para concertos da Orquestra Mozart (vestido como o próprio Mozart e com peruca) em Viena ouvindo Michel Teló no seu mp3. Ele me falou que era um hit na Itália e na Áustria. Quando voltei para Alemanha no dia 2 de janeiro de 2012, o hit ainda não tinha chegado aos *media* da Alemanha, mas duas semanas mais tarde os meus alunos confirmaram a minha previsão: Michel Teló se ouvia na rádio e nas discotecas... e até hoje nenhuma festa sem Teló aqui em Rostock (Norte da Alemanha)”. O pesquisador brasileiro Cássio Barth me disse a respeito da repercussão da peça no México, onde reside atualmente: “O interessante é que a música virou tema de introdução para conversas cotidianas para mim aqui no México... ‘Tú que eres brasileño, ¿qué significa nossa?’ ¿Qué es ‘ai se te pego’? E assim por diante...” (VALENTE, 2012, p. 8).

É possível notar uma diferença significativa na música sertaneja atual quando comparada com o sertanejo de raiz e mesmo com o sertanejo romântico dos anos 90, tanto no

que diz respeito à temática abordada nas letras das canções quanto à mudança perceptível em suas melodias e arranjos instrumentais. Quanto à mudança nos temas das canções, Miranda (1977) a considera um fenômeno natural, uma vez que, com o passar do tempo, as novas gerações não veem tanto sentido em continuar a cantar sobre o que as gerações anteriores cantavam:

O modo de vida agrário, suas expectativas, normas e aspirações podem, num primeiro momento, sustentar-se pela idealização do passado, pelo sonho de um retorno vitorioso à terra. Entretanto, já numa segunda geração, isso não faz qualquer sentido. Quando se fala, por exemplo, no operariado paulista de origem rural, essa transformação significa apenas a passagem cultural do “migrante” ao trabalhador urbano, do camponês ao operário. Substitui-se ao cabo de gerações a cultura, persistindo porém os traços mais duradouros da anterior (MIRANDA, 1977, p. XV).

O sertanejo universitário versa, basicamente, sobre poder aquisitivo, festas e status social relacionado ao amoroso, bem como, em geral, os enunciadores das canções gabam-se da volta por cima depois do fim de um relacionamento, temas que se relacionam diretamente com a autoestima, em especial, à valorização da autoestima masculina. Por isso a preocupação de se trabalhar também com as respostas a essas canções, que ora legitimam (as respostas) a alta autoestima masculina e a baixa autoestima feminina, ora polemizam com a valorização masculina, que se afirma pela desvalorização feminina e, da mesma maneira, apresentam posicionamentos invertidos (valorização do feminino em detrimento do masculino). Instaure-se, ao se considerar o movimento entre as canções oficiais, em geral compostas e interpretadas por homens, e as canções-respostas¹⁰, aqui compostas e cantadas por mulheres, uma arena onde a “guerra dos sexos” impera.

Mesmo com a onipresença do sertanejo universitário, nem todos os músicos das outras vertentes do sertanejo conseguem reconhecer esse novo movimento como legítimo. Em uma entrevista ao jornal Correio Brasiliense, o cantor Zé Mulato, da dupla Zé Mulato & Cassiano, mostrou-se avesso à modernização do estilo. Embora tentem se manter diplomáticos, em seu discurso está presente o preconceito com o novo estilo sertanejo:

Como vocês vêem o mercado da música sertaneja hoje no Brasil?
Zé Mulato (Zé Mulato & Cassiano): O sertanejo moderno é vendável, tem tido um ótimo comércio e existe muita gente ganhando dinheiro com ele. Então, acho que isso é positivo, ele traz felicidade para o público. O caipira é

¹⁰ Utilizaremos o termo “canções-respostas” para designar as canções que circulam no Youtube como respostas a outras canções, as quais, por sua vez, denominaremos aqui de “oficiais”. Todavia, isso não quer dizer que as canções oficiais não sejam respostas a outros discursos também.

algo mais mirabolante, mas está muito firme. O nosso público nunca arredou o pé.

Vocês acham que o estilo tem o que comemorar no Dia do Sertanejo?

Zé Mulato (Zé Mulato & Cassiano): Olha, o sertanejo de verdade sim, porque é bom dizer que não está existindo muito sertanejo de raiz. Mas, de toda maneira, seja o sertanejo mesmo ou esse “sertanejinho”, que eu particularmente não levo muito a sério, merece comemorar. Até porque leva cultura e alegria para o povo e é isso que importa.

Existe alguma rixa entre os caipiras e os representantes do sertanejo universitário?

Zé Mulato (Zé Mulato & Cassiano): Não, não. Somos todos muito bem aceitos e respeitados. Nos damos todos muito bem¹¹.

Ao mesmo tempo em que afirma não levar o novo sertanejo a sério, por não ser ele sertanejo de verdade e o reduz com o termo pejorativo “sertanejinho”, Zé Mulato reconhece que o ritmo “leva cultura e alegria para o povo e é isso que importa”. Ora, parece não ser exatamente isso que importa, ou seria reconhecido por ele como sertanejo tão legítimo quanto o seu próprio.

Entretanto, cabe destacar a citação feita por Valente (2012) de uma matéria da Revista Época em que Marcos Valle e Heloísa Buarque de Hollanda sugerem que esse descontentamento com a invasão de um novo estilo é passageiro e o reconhecimento futuro é certo:

Em extensa matéria publicada pela Revista Época, conduzida por Humberto Maia Jr. e Luís Antônio Giron (2012), destaca-se o depoimento do cantor e compositor Marcos Valle: Essa mesma aproximação aconteceu no mundo do samba com o surgimento do pagode. Muitos sambistas viam aquilo como uma decadência do ritmo, mas depois puderam ver que os pagodeiros ajudaram o samba a chegar a ambientes a que nunca havia chegado, renovando e aumentando o público (2012, p. 56). No entender de Heloísa Buarque de Hollanda, estudiosa em cultura contemporânea brasileira, Teló representa um nicho da sociedade que antes não era facilmente percebido e que foi legitimado pela elite: “O interior do Brasil e a periferia urbana – o lugar de chegada de pessoas do campo – ascenderam. Eles influenciam a estética e o consumo de toda a sociedade”, fenômeno que repete o que sucedeu com o funk e o pagode, declara à reportagem da Revista (2012:56). (VALENTE, 2012, p. 11).

1.3.1 Do carro de boi ao carro de luxo: a ostentação como estilo de vida

¹¹ Disponível em: < http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/05/02/interna_diversao_arte,481617/na-vespera-do-dia-do-sertanejo-correio-discute-as-mudancas-do-genero.shtml>. Acesso em: 3 out. 2015.

Um dos tópicos recorrentes na música sertaneja universitária são os carros, uma vez que não são poucas as canções que dão importância aos veículos e que se tornam sucessos, em parte, por causa deles. Historicamente, essa temática se faz presente em outras canções de sucesso. Eduardo Araujo, cantor do movimento da jovem guarda, alcançou a fama cantando “meu carro é vermelho, não uso espelho pra me pentear”, precedido por um coro de garotas que dizia “ele é o bom, é o bom, é o bom”. Roberto Carlos também versou sobre um calhambeque, que acabou se consolidando como um sucesso nacional: “E logo uma garota fez sinal para parar, e no meu calhambeque fez questão de passear”.

Na década de 1980, o cantor Almir Rogério lançava uma canção que tinha o carro Fuscão Preto como protagonista de uma história de amor e traição: “Fuscão Preto, você é feito de aço, fez o meu peito em pedaço, e também aprendeu matar”. E já nos anos 90, não menos impactante foi o sucesso alcançado pela banda Mamonas Assassinas com a canção *Pelados em Santos*, que falava da Brasília amarela e que fez desse veículo, na época já rejeitado, um símbolo da irreverência da banda: “Na Brasília amarela com roda gaúcha ela não quer entrar”.

Atualmente, o sertanejo universitário e o funk ostentação usam e abusam dessa temática automotiva em suas canções, mas os carros que predominam são carros de luxo e não mais carros populares. Note-se que, em ambos os estilos musicais, tem-se a imagem de uma pessoa que ascendeu socialmente, pois o sertanejo e funkeiro de antigamente não tinham acesso aos automóveis. Os veículos que mais representariam os sertanejos daquela época seriam a carroça ou o carro de boi, e os funkeiros paulistas, mergulhados em problemas sociais, lidavam diariamente com os problemas do transporte público de São Paulo com seus ônibus e trens lotados.

Com uma evidente e inegável ascensão da classe C, à qual grande parte de sertanejos e funkeiros pertenciam, o acesso aos bens de consumo ficou não só possível, mas também fácil. Sendo assim, seria de se esperar que essa nova realidade social fosse refletida nas canções desse povo. Dessa forma, surgiram, e se sobressaíram, o sertanejo universitário e o funk ostentação.

O novo funk não venera somente os carrões, mas tudo o que possa se configurar como objeto de desejo e tudo o que pertença a alguma marca comercial mais elitizada. Presentes nas músicas e nos cliques, os carros importados são elementos essenciais para que o artista consolide sua marca visual no mundo do funk ostentação. Como o próprio nome sugere, ostentar é que eles se propõem fazer.

Enquanto isso, o novo sertanejo, também com certo ar de ostentação, usa os carros como forma de mostrar que quem era pobre, já não é; que quem era sem graça, agora ficou

“doce”. Como exemplificação, convém mencionar *Camaro Amarelo* e *Vem Ni Mim Dodge Ram*, como expoentes desse gênero que parece ter nos carros um fetiche. Há de se ressaltar, porém, que vez ou outra alguém surge para contestar esse poder dos carros, como nos versos de *Fiorino*, do cantor sertanejo Gabriel Gava: “De Land Rover é mole, é fácil, é lindo, quero ver jogar a gata no fundo da Fiorino”. Contudo, até mesmo a resposta ao modismo dos carros vale-se de outro carro como fundamentação.

A esse respeito, podemos recorrer à análise apresentada por Caldas (1977), sobre a urbanização da música sertaneja, e à canção utilizada por ele, *Meu Carango*, como exemplo:

Meu Carango

A minha máquina compreende a minha mágoa
Sempre que piso forte o acelerador
Voa baixinho para me ver sorridente
Ela compreende toda minha grande dor

Já aqui, podemos perceber que o carro de boi ficara no passado e o compositor sertanejo fizera uso de um veículo mais urbano em sua canção. O carro é já nessa época tão importante para seu dono que recebe até mesmo características de humano, sendo capaz de compreender a dor pela qual passa aquele que o dirige e contribuindo para que aquela dor cesse.

Meu Carango

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

Entretanto, mesmo tendo um carro dito grande, o motorista em questão não consegue encontrar alguém que o queira, estando sempre sozinho, ou seja, até esse período da música sertaneja o carro não era fator tão importante para que a conquista de uma relação amorosa fosse garantida, embora pudesse vir a contribuir para isso.

Claro que os carros dos quais tanto se canta representam algo mais que simples veículos de transporte. Assim como os carros de boi sobre os quais cantava o sertanejo de raiz representavam todo um contexto de vida rural do homem do campo e, mais ainda, sua saudade daquele ambiente, os carros dos universitários representam todo o seu poder econômico e, se poderia dizer, até mesmo sua potência sexual. Acredita-se que os bens materiais ajam como extensões do corpo humano, ao se tratar essas posses como partes de si

mesmos. Sendo assim, nada mais coerente do que querer ser representado pelo que há de melhor e mais desejado, pelo que há de mais potente.

Um exemplo claro do que expomos aqui pode ser visualizado através da campanha publicitária do aplicativo Siggo. Como estratégia de marketing, a campanha apresenta uma paródia da canção *Camaro Amarelo*, cantada pelos próprios Munhoz & Mariano, na qual o famoso carro desaparece. A campanha foi disponibilizada no site de vídeos Youtube e apresenta um vídeo de três minutos e meio em que o drama dos ex-donos do carro amarelo é relatado¹².

Como consequência do roubo do carro, os dois jovens veem suas vidas de galãs desmoronarem. Se antes eles eram populares e “pegadores”, fica claro que era unicamente devido ao carro que eles possuíam.

Na paródia, os versos originais são substituídos por versos como: “E agora você diz ‘como é que eu te pego?’, porque levaram meu Camaro amarelo”; “Eis que de repente estou a pé, não tem mais mulher atrás de mim não” e “E agora ninguém vem, né? E agora ninguém quer. Só porque o meu Camaro sumiu e eu tô a pé”. Os próprios intérpretes da canção parecem reconhecer que o sucesso desfrutado anteriormente com as mulheres vinha exclusivamente do fato de estarem de posse do carro.

É interessante enfatizar que, segundo percebe-se no verso “Eis que de repente estou a pé, não tem mais mulher atrás de mim não”, é explícito que, quando o carro era acessório dos cantores, eles não somente conseguiam as mulheres, como estas viviam atrás deles, o que reforça a visão recorrente nas canções sertanejas contemporâneas de que mulheres e carros exercem intensa atração entre si e de que a necessidade da conquista não mais existe, uma vez que basta que se esteja motorizado para que as mulheres venham.

O vídeo da campanha, não surpreendentemente, apresenta mulheres dançando ao som da paródia. É notável, porém, o fato de nenhuma das dançarinas lembrarem a figura tradicional de uma mulher sertaneja. Seja pela coreografia da música, seja pelo figurino, a imagem veiculada é a de uma mulher extremamente urbana e com princípios que assustariam os sertanejos mais antigos e conservadores.

¹² Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=tP2AtPh9zA4>>. Acesso em: 4 mar. 2014.



Munhoz e Mariano - Sumiu o Camaro Amarelo? (Video Oficial)

Figura 1: Captura de tela do comercial do aplicativo Siggo

E é no vídeo também que se percebe a combinação mulher e carro, por meio de uma cena já bastante explorada em filmes americanos¹³, em que mulheres aparecem lavando um carro em trajes bem pequenos, conforme apresenta a figura 1, extraída do vídeo do comercial. É nessa cena que à combinação mulher e carro, cabe adicionar o elemento sexo, uma vez que fica totalmente explícito, pela maneira como as mulheres ensaboam e enxaguam o veículo, e pelas suas vestimentas, que a intenção é explorar o elemento sexual que essa combinação pode gerar.

Cabe destacar que a campanha publicitária foi lançada na internet, uma vez que por ser um vídeo longo, não seria apropriado para um comercial de televisão. Sendo assim, o Youtube se apresenta como solução a esse empecilho, uma vez que não limita o tempo de exibição de um vídeo e, também, por ser um serviço de veiculação com custo zero. Caldas (1977) tece algumas considerações no que tange à televisão e sua relação com a música sertaneja que podem ser pertinentes.

Não se pode julgar o trabalho da televisão separadamente dos demais elementos da indústria cultural. Da mesma forma que os outros meios de

¹³ Cenas semelhantes são protagonizadas por Jessica Simpson, no filme *Os Gatões – Uma Nova Bolada* (The Dukes of Hazard) e por Cameron Diaz, em *Professora sem Classe* (Bad Teacher).

comunicação, a televisão brasileira também não está preocupada com a divulgação da cultura. Ao contrário, o que pauta a programação dessas emissoras é a rentabilidade econômica (CALDAS, 1977, p 92).

Sendo o Youtube uma nova ferramenta de propagação da indústria cultural, não há dúvidas de que ele também serve aos interesses dos produtores de cultura de massa, claro que com a diferença de que, sendo um canal aberto a todos os que queiram publicar, as restrições quanto ao que será exibido fica a cargo, quase que exclusivamente, de quem irá assistir, pois caberá ao telespectador escolher os vídeos que quer visualizar.

Podemos perceber, através do vídeo acima e dos videoclipes musicais do sertanejo universitário, a enorme importância que os veículos têm nas canções desse estilo musical e a relação que este objeto de desejo desempenha com outro elemento de tais canções, as mulheres, que são, por sua vez, também tratadas como objeto de desejo.



Figura 2: Peça publicitária de carros veiculada em revista

Acima de qualquer coisa, podemos afirmar que os carros são oferecidos, sobretudo na publicidade, como objetos indispensáveis para que se alcance a felicidade. Conforme se pode perceber na propaganda impressa do veículo EcoSport (Figura 2), do fabricante Ford, os anúncios de carros na publicidade brasileira tendem a ofertar seus produtos como solução para

uma situação de infelicidade, ou pelo menos ausência de felicidade, que talvez o consumidor nem mesmo tenha, sendo que o próprio veículo assume a significação de felicidade.

Uma vez que o mundo contemporâneo atrela a satisfação e a realização pessoal ao consumismo exacerbado, os indivíduos se veem condicionados a somente satisfazerem suas necessidades, muitas vezes emocionais, com o consumo de bens materiais dos quais nem sempre necessitam. Tendo a publicidade um imenso poder de persuasão, os anunciantes valem-se de seus conhecimentos a fim de persuadir seus enunciatários a acreditarem que precisam de seu produto e a adquirirem-no sem prévia reflexão.

Sendo assim, é inteiramente compreensível que objetos considerados pela grande massa como essenciais para se alcançar a felicidade, sejam explorados nas canções do sertanejo universitário, uma vez que essas canções estariam apenas refletindo o desejo da própria massa a quem elas são destinadas, não importando se os consumidores da música sertaneja realmente têm ou não as condições financeiras de consumir o que tanto se ostenta nas canções que ouvem.

1.3.2 “Gata, me liga, mais tarde tem balada” sertaneja

Conforme mencionado, a segunda temática predominante nas canções sertanejas universitárias relaciona-se às festas.

Devido ao fato de as situações festivas estarem quase sempre relacionadas à música em geral, é compreensível e previsível que esta temática apareça em canções dos mais variados estilos. Na música sertaneja, essa temática aparece nas canções desde seu primórdio, uma vez que, desde então, a música sertaneja estava muito conectada às festas e à tradição do povo do interior.

Contudo, acompanhando as mudanças na forma de celebração festiva, as canções também foram apresentando um percurso da roça para a cidade em seus temas. Ao analisarmos, por exemplo, três canções da dupla Tônico & Tinoco, representantes do sertanejo de raiz, podemos verificar um tipo de festa bastante rústico, realizado ainda no meio rural:

Baile na Roça

Baile na roça, meu bem, se dança assim
Pego na cintura dela e ela tarraca em mim
Baile na roça, meu bem, se dança assim
Pego na cintura dela e ela tarraca em mim
E o sanfoneiro toca toca alegria

Vamos, vamos, minha gente
Até clarear o dia
[...]
Dança, dança com a morena
Dança dança com a loirinha
Começa o baile na tuia
E termina na cozinha
[...]
Viva o baile na roça
Viva a noite de São João
E o povo brasileiro conservando a tradição

Esse trecho da letra de *Baile na Roça*, da dupla supracitada, nos remete à imagem de uma festa de roça bastante tradicional, onde a música e a dança têm um papel muito central. A canção afirma que a festa “começa o baile na tuia e termina na cozinha”; sendo assim, até então, as festas do povo caipira ainda ocorriam no próprio espaço doméstico, nas fazendas, tomando tanto espaços externos (tuia – local de armazenagem de grãos) quanto internos (cozinha), uma vez que espaços específicos para a realização de festas deveriam não existir. Outro ponto interessante nesta canção diz respeito à ligação entre festa e tradição, quando o enunciado traz uma festa popular (a noite de São João) associada ao baile na roça e parabeniza o povo brasileiro por conservar tal tradição.

Essa descrição da festa na roça aparece também em outra canção da dupla, mais uma vez com os mesmos elementos (música e dança, espaço rural e tradição). Desta vez a música e a dança aparecem nos versos de *Festa na Roça*, como “O povo canta, dança e pula” e “Festa na roça é o sanfoneiro”; o espaço rural, mais uma vez, é enfatizado: “Festa na roça/É a festa do arraial”, “Que vai dançando lá no terreiro”; e elementos tradicionais da cultura rural aparecem como integrantes das festividades (catira e arrasta-pé):

Festa na Roça
Festa na roça
É a festa do arraial
O povo canta, dança e pula
Vamos todos chacoalhar
Festa na roça é alegria
O ano inteiro, é todo dia
[...]
Festa na roça que bom que é
É no catira e arrasta-pé
[...]
Festa na roça é o sanfoneiro
Que vai dançando lá no terreiro

Nessa mesma canção, aparece a figura do sanfoneiro, músico de tamanha importância nas festas de roça. Nos arranjos das duas canções mencionadas acima, o som que mais se sobressai ao se ouvir suas gravações é o som da sanfona. Até então, havíamos apresentado a viola como instrumento mais importante da música sertaneja, da moda de viola. Reforçamos ainda o papel deste instrumento nas origens e na evolução da música sertaneja, mas pretendemos mostrar que a viola foi, aos poucos, perdendo espaço nas gravações e nas apresentações musicais, ao mesmo tempo em que outros instrumentos foram contribuindo para que a música sertaneja contemporânea se tornasse uma mescla de vários estilos musicais, como poderá ser notado mais profundamente no último capítulo deste trabalho.

Uma terceira canção de Tônico & Tinoco vem corroborar o que afirmamos sobre o papel da sanfona na festa sertaneja dessa época. Os versos de *O Sanfoneiro Só Tocava Isso*, canção dedicada à figura do sanfoneiro, narram um evento em que o sanfoneiro de uma festa insistia em tocar uma mesma sequência a noite toda, contrariando alguns integrantes do evento, que o pediam para tocar algo diferente. Os pedidos não tinham efeito e o sanfoneiro continuava tocando o mesmo som. Mesmo assim, os presentes não desistiam da festa, permanecendo até o amanhecer:

O Sanfoneiro Só Tocava Isso

O baile lá na roça foi até o sol raiar
A casa estava cheia, *mar* se podia andar
Estava tão gostoso aquele reboliço
Mas é que o sanfoneiro, só tocava isso
De vez em quando *arguém* vinha pedindo pra mudar
O sanfoneiro ria querendo agradar
Diabo que a sanfona tinha *quarquero* inguiço
Mais é que o sanfoneiro só tocava isso

Podemos inferir, com base nos versos acima, que o sanfoneiro era a figura que ditava o ritmo da festa e, de certa forma, incentivava as pessoas a permanecerem nela por muitas horas. Apesar de todas as mudanças que podem ser percebidas do sertanejo de raiz para o sertanejo romântico, que apareceu posteriormente, a figura do sanfoneiro ainda aparece como central em certas canções também deste último.

Conforme feito acima, apresentaremos agora três outras canções, desta vez do sertanejo romântico, nas quais a temática das festas é explorada. A canção *Mexe Mexe*, de Leandro & Leonardo refere-se ainda à festa na roça e a descreve, por sua vez, de uma forma um pouco mais moderna. Ainda o som é comandado pelo sanfoneiro e a dança é feita à moda antiga. Entretanto, os costumes destoam daqueles dos tempos antigos no que diz respeito ao

comportamento: aqui já temos a abordagem das relações amorosas, dos contatos corporais mais sexualizados e da ingestão de bebidas alcoólicas.

Se até então a figura da mulher era idealizada nas canções do sertanejo de raiz, agora ela aparece como mais moderna e até mesmo como traidora: “Mulher casada troca de marido”. As relações também são descritas como mais efêmeras e casuais, além de mais erotizadas, pois na festa acontecem o “amassa mamão” e o “beija-beija”.

Além disso, a bebida alcoólica mais representativa nas festas de roça deixa de ser a cachaça, bebida artesanal que sempre fora representativa da cultura sertaneja, e passa a ser a cerveja, bebida industrializada comercializada no meio urbano. Na festa em questão, todo mundo se diverte tomando cerveja e todo mundo fica bêbado.

Mexe Mexe

Festa na roça é pra lá de bom
O sanfoneiro é que comanda o som
A gente dança à moda sertaneja
Tomando cerveja, comendo batom
À meia-noite nada é proibido
Mulher casada troca de marido
O engraçadinho apaga o lampião
E o "amassa mamão" fica mais divertido
É um mexe, mexe
Todo mundo apronta
Faz o que dá conta
É um beija, beija
E nessa peleja
Todo mundo tonto
Eu que não sou santo
Também tô no meio

Na canção contemplada acima, fala-se da festa de roça, enquanto a mesma dupla também gravou uma canção intitulada *Festa de Rodeio*. Esta última, apesar de também falar sobre as festas do povo sertanejo, trazem elementos muito diferentes daquela: logo no início da canção, ouve-se uma introdução que nos remete muito ao estilo *country* americano, com um solo de violino (ou rabeça). Quando do início da primeira estrofe, predomina a base feita por um banjo (ou bandolim), o que confere a toda a canção um clima de festa *country* americana.

Além de o arranjo musical nos remeter a esse universo *country*, a parte verbal da canção aponta para elementos que não faziam parte da cultura sertaneja, mas que haviam sido recentemente incorporados à mesma:

Festa de Rodeio

Em festa de rodeio não dá pra ficar parado
Tem cowboy e boiadeiro e mulher pra todo lado
Em festa de rodeio, coração atravessado
Eu sou um peão no meio desse povo apaixonado

Nos versos acima, temos a figura do cowboy, que, em essência, corresponde às figuras do boiadeiro e do peão, também citadas nos versos. Porém, devido ao fato de a prática do rodeio ter tido sua origem nos Estados Unidos, a festa de rodeio no Brasil acabou incorporando elementos das festas realizadas no exterior, como, além da própria competição de montaria, a música, a dança, o vocabulário (cowboy) e o vestuário.

Finalmente, esta terceira canção elencada, advinda do sertanejo romântico, nos permite vislumbrar a festa sertaneja de então como uma mescla de elementos rurais e urbanos, antigos e modernos: o bailão, a sanfona e o arrasta-pé coexistindo com o rodeio, o flerte e o espaço do salão, agora não mais o ambiente doméstico e rural.

Bailão de Peão

É bailão, é rodeio
Festa de peão
Também tô no meio
Uma sanfona puxando alegria
A noite inteira animando a gente
No arrasta-pé até raiar o dia
Vou de carona num abraço quente
Bebericando, molhando as palavras
Pra refrescar a brasa do desejo
Na brincadeira pode dar romance
Se a moça der chance
Eu sapeco um beijo
[...]
Fim de semana
O coração se agita
Eu me arrumo e me perfumeo todo
Onde tem festa e mulher bonita
Só vou embora quando passa o rodo
Trago a morena pra junto do peito
Bem no compasso do meu coração
Eu me agarro na sua cintura
A gente faz loucura
Dentro do salão

Como é possível perceber, o êxodo rural e a inserção do homem do campo fez com que também seus costumes e tradições se adaptassem a esse estilo de vida mais contemporâneo, assimilando as variadas tradições que circulam no espaço da cidade, como as

novas tecnologias, as novas bebidas e os comportamentos menos moralistas, o que se vê claramente refletido nas canções sertanejas da década de 1990 analisadas acima.

Sendo assim, pode-se agora considerar as características das festas sertanejas atuais.

Se antes os sertanejos frequentavam festas de roça, passando, posteriormente, pelas festas de peão, o termo que melhor descreveria suas festas atuais é o termo “balada”. Várias canções do sertanejo universitário fazem uso desse termo para se referir a suas festas.

As canções *Balada (Tchê Tchê Rerê)* e *As Mina Pira na Balada*, ambas de Gustavo Lima, versam sobre a importância da balada na conquista das relações amorosas. Na primeira, a balada é usada para seduzir a parceira em potencial e convencê-la a procurar o enunciador mais tarde para juntos aproveitarem a balada:

Balada (Tchê Tchê Rerê)

Gata, me liga, mais tarde tem balada
Quero curtir com você na madrugada
Dançar, pular até o Sol raiar
Gata, me liga, mais tarde tem balada
Quero curtir com você na madrugada
Dançar, pular que hoje vai rolar
Tchê tchererê tchê tchê
Tchererê tchê tchê
Tchererê tchê tchê
Tchererê tchê tchê
Tchê, tchê, tchê
Gustavo Lima e você

Na segunda, faz-se referência à exclusividade e à ostentação, que são elementos também usados como forma de sedução, uma vez que são objetos de desejo, aqui materializados na disponibilidade das bebidas e no acesso à área VIP:

As Mina Pira na Balada

As mina pira
Quando a gente
Chega na balada
Fazendo rodinha
Com baldinho de cachaça
Pira quando a gente
Chega na balada
Apavorando
Na área VIP reservada

Outra canção que veicula o mesmo tipo de discurso a respeito da forma como as relações amorosas se configuram, principalmente a partir da visão do homem, é *Balada Prime*, de Cristiano Araújo. Conforme já mencionamos, a recuperação depois de uma

decepção amorosa é uma certeza nas canções sertanejas universitárias, e uma das formas de alcançá-la, ou quem sabe de comemorá-la, é a intensa vida noturna nas baladas, o que leva a um discurso de muito orgulho e desdém:

Balada Prime

Lembra dos lugares
Festas e viagens
Que eu deixei de ir
Por causa de você?
Lembra daquela amiga gata
Que você me apresentou?
É com ela que eu tô fazendo amor
Perdeu seu *time, time*
Quer me encontrar
Vai na balada *prime*
Na área VIP
Com as top derramando
Whisky, vodka e Chandon

Assim, a balada regada a ostentação (área VIP, modelos, bebidas caras) serve não apenas como objeto de desejo empregado na sedução, mas também como vingança depois de uma suposta traição. Aliás, é a balada também o local onde as traições podem vir a acontecer, seja de forma aberta ou velada. Uma da dupla Thaeme & Thiago, com participação de Fernando & Sorocaba (*O que Acontece na Balada*), num primeiro momento, visa dar voz igualitária tanto a homens como mulheres. A canção é uma gravação ao vivo, extraída do DVD da primeira dupla, e o vídeo da canção¹⁴ tem início com a dupla proferindo simultaneamente os dizeres “O que acontece na balada...” e sendo respondidos pelo público com “fica na balada”. Isso acontece tendo como fundo um cenário com um globo típico de discotecas que permanece girando durante toda a apresentação, o que remete a uma balada urbana.

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QefIdWXgJGo>. Acesso em: 30 set. 2015.



Thaeme & Thiago - O que Acontece na Balada Part. Fernando & Sorocaba | DVD Novos Tempos

Figura 3: Captura de tela do vídeo da canção *O Que Acontece na Balada*

Até metade da execução da canção, a impressão que se tem é realmente a de igualdade de gêneros, uma vez que os dois cantores se alternam na execução de solos e também na atuação como primeira voz. A sensação de relação igualitária ainda é sugerida pelos versos:

O Que Acontece na Balada

O que acontece na balada
Fica na balada
A turma *tá* sabendo
E ninguém pode falar nada
Se não a casa cai pra todo mundo
Tá todo mundo aqui na minha mão
Eu na mão de todo mundo
Tá lotado, *tá* bombado
Pra completar a festa ainda é open bar

O trecho selecionado sugere que há na balada uma igualdade entre homens e mulheres, uma vez que todos estão lá cometendo traição e, por isso, ninguém comentaria o que acontecesse na festa. Entretanto, na metade da apresentação, a dupla convoca ao palco a outra dupla sertaneja, Fernando & Sorocaba, com quem passam a dividir os vocais da canção. É com a presença de mais dois homens no palco que se entoam pela segunda vez os versos restantes da canção, que dizem:

O Que Acontece na Balada

E tem solteira
Tem casada
Decidida, mal amada
Tem as preparadas
Tem as santinhas
E as que não valem nada

É então que se percebe que a igualdade de gêneros não é de fato alcançada na canção, sendo o contrário a impressão obtida ao fim do vídeo. Os versos acima são entoados primeiramente por Thaeme e, posteriormente, por Sorocaba. Entretanto, mesmo que fossem versos de um sujeito feminino apenas, refletiriam, mesmo assim, uma opinião e um julgamento que privilegia a posição do homem, pois insiste em classificar as mulheres em “santinhas” ou em “não valem nada”, conceitos atribuídos tanto por homens quanto por mulheres a outras mulheres com base em uma moral que condena a liberdade feminina e que dita que elas devem se manter puras.

1.3.3 “Eu sofri muito por amor, agora eu vou curtir a vida”

Finalmente, uma terceira tendência da música sertaneja universitária é a superação de um fim de relacionamento amoroso. Na maioria das canções o sofrimento após esse fim não existe, ou então é facilmente sanado pelo fato de existirem outros amores disponíveis quase que instantaneamente.

Voltando à música sertaneja de raiz, percebe-se que a relação amorosa nesta era um tanto quanto idealizada, baseada numa visão romântica de relação. O enunciador, na maioria das vezes, não tinha acesso a sua amada, ou se via frente a um amor impossível de se concretizar.

A canção *Índia*, de Cascatinha & Inhana, traz a representação de uma mulher pura, uma índia que o enunciador da canção deseja. A canção a descreve como sendo uma mulher com cabelos negros como a noite, lábios de rosa, olhar meigo, pele morena e boca pequena. Entretanto, esse amor é impossível porque o enunciador logo partirá e levará consigo apenas a lembrança da mulher:

Índia

Índia seus cabelos nos ombros caídos
Negros como a noite que não tem luar
Seus lábios de rosa para mim sorrindo

E a doce meiguice deste teu olhar
Índia da pele morena
Tua boca pequena eu quero beijar
Índia sangue tupi
Tens o cheiro da flor
Vem que eu quero lhe dar
Todo meu grande amor
Quando eu for embora para bem distante
E chegar a hora de dizer-lhe adeus
Fica nos meus braços só mais um instante
Deixa os meus lábios se unirem aos teus
Índia, levarei saudade
Da felicidade que você me deu
Índia a tua imagem
Sempre comigo vai
Dentro do meu coração
Flor do meu Paraguai

O mesmo se observa na canção *Beijinho Doce*, de Tonico & Tinoco, em que a amada é descrita como dona de um beijinho doce e por quem o enunciador suspira dobrado com um simples abraço.

Beijinho Doce
Que beijinho doce
Que ela tem
Depois que beijei ela
Nunca mais amei ninguém
Que beijinho doce
Foi ela quem trouxe
De longe pra mim
Se me abraça apertado
Suspira dobrado
Que amor sem fim
Coração quem manda
Quando a gente ama
Se eu estou junto dela
Sem dar um beijinho
Coração reclama
Que beijinho doce
Foi ela quem trouxe
De longe pra mim
Se me abraça apertado
Suspiro dobrado
Que amor sem fim

Além disso, a presença de palavras no diminutivo contribui para essa visão romântica que se tem da idealização amorosa nessas canções, como se percebe em: “Que beijinho doce que ela tem”; “Moreninha linda do meu bem querer / é triste a saudade longe de você”;

“Adeus, paulistinha do meu coração / Lá pro meu sertão, eu quero voltar”; e “Encosta a sua cabecinha no meu ombro e chora”.

Mais tarde, o sertanejo romântico já teria conquistado esse amor, contudo, também já o teria perdido. A ênfase na dor da traição e da separação era tanta que o estilo musical passou a ser vulgarmente apelidado de “música de corno”, uma vez que sempre havia a presença de um terceiro sujeito nessas canções, com quem a mulher traía o parceiro.

Dessa forma, a mulher, é claro, passa a ser descrita como a traidora, como a causadora do sofrimento do homem. Desaparecem os diminutivos e as descrições românticas, que cedem espaço a uma infinda lamentação a respeito da traição:

Página de Amigos

Ela ligou terminando
Tudo entre eu e ela
E disse que encontrou
Outra pessoa
Ela jogou os meus sonhos
Todos pela janela
E me pediu pra entender
Encarar numa boa
Como se o meu coração
Fosse feito de aço
Pediu pra esquecer
Os beijos e abraços
E pra machucar
Ainda brincou comigo
Disse em poucas palavras
"Por favor, entenda
O seu nome vai
Ficar na minha agenda
Na página de amigos"
Como é que eu posso ser amigo
De alguém que eu tanto amei?
Se ainda existe aqui comigo
Tudo dela e eu não sei
Não sei o que eu vou fazer
Pra continuar a minha vida assim
Se o amor que morreu dentro dela
Ainda vive em mim

Apesar de tudo, conforme se pode perceber na canção acima (*Página de Amigos* – Chitãozinho & Xororó), o sujeito da canção ainda nutre o sentimento que tinha pela amada e não consegue se desvencilhar dele, o que faz com que ele entre em estado de depressão e viva das lembranças do amor que foi corrompido. A canção *Ela Tem o Dom de Me Fazer Chorar*, de João Paulo & Daniel, reforça essa incapacidade de desapego, de superação por parte do enunciador traído. Numa conversa com Deus, ele lamenta a dor que sente e diz ter sido

envolvido pelas mentiras da mulher, mas também diz que, se ela voltar, ele sabe que não resistirá e acabará cedendo novamente a seus encantos, mesmo tendo consciência de que irá se machucar novamente, uma vez que, por ser mulher, a amada naturalmente (tem o dom) irá traí-lo.

Ela Tem o Dom de Me Fazer Chorar

Deus, hoje eu vim aqui
Pra falar de mim,
Do meu coração
Deus, veja a minha dor
Meu sonho de amor
Me deixou sozinho
Deus, tentei perdoar
E desabafar, minha solidão
Deus, já tentei mudar,
Mas só sei voltar
Pro mesmo caminho
Deus, ela me pegou
Com suas mentiras
Promessas de amor
Deus, veja como estou
Ela foi embora e agora voltou
Deus se ela abrir a porta
Sei que não consigo, vou me entregar
E quando tocar em meu rosto
Outra vez eu sei que vou me machucar
Deus eu tenho tanto medo
De sofrer de novo, me apaixonar
Ela tem o dom de me fazer chorar

Essa superação da dor do fim do relacionamento parece mesmo só acontecer quando nas canções do sertanejo universitário a autoestima dos enunciadores passa a ser alimentada e a traição começa a não ter um peso tão grande para os traídos. A partir de então, a traição começa a ser vista como algo corriqueiro, ainda que doloroso, um processo pelo qual todos passam e do qual se pode sair facilmente, por meio da conquista de outro amor.

A dupla João Neto & Frederico, na canção *Chora*, discursa sobre a volta por cima de um homem que não apenas não sente as dores da separação, mas que expressa seu desejo de que a ex-parceira sofra com a separação.

Chora

Chora, perdeu o meu amor
Agora, chora
Também não deu valor
Agora, implora
Passou a sua vez

Pode chorar, chorar, chorar
Não era pra ser assim
Não era pra terminar
Mas tudo chegou ao fim
Tão cedo pra se acabar
Não vou mais me iludir
E nem me deixar levar
Agora eu guardo em mim
De tudo não me entregar
Eu não me rendo
Não vou chorar
Eu sou mais eu, eu tô vivendo
Já não tô nessa, só você não tá sabendo
Promete essa
Agora quem não quer sou eu
Quem não quer sou eu
Tô de bobeira
Eu tô solteiro, eu vou curtir a noite inteira
Tô numa boa de segunda a sexta-feira
Promete essa, agora quem não quer sou eu
Quem não quer sou eu

Os versos “Eu sou mais eu, eu tô vivendo” são dizeres típicos representativos da alta autoestima, alimentada pela solteirice e pela curtição na balada (“Eu to solteiro, eu vou curtir a noite inteira”). Contudo, ao contrário dos enunciadores do sertanejo romântico, em sua grande maioria homens, no sertanejo universitário as mulheres assumem a mesma posição de elevada autoestima quando enunciam da mesma maneira que seus colegas do sexo masculino sobre o fim de um relacionamento. As duas canções de Maria Cecília & Rodolfo apresentadas abaixo, por exemplo, em muito se assemelham com a canção de João Neto e Frederico acima no teor do discurso.

Na canção *A Fila Andou*, o título remete à expressão idêntica usada para expressar que uma pessoa já esqueceu a outra e está com um novo alguém:

A Fila Andou

Tirei o seu perfume da memória
Botei ponto final na nossa história
Eu já chorei, eu já sofri mas te esqueci
Preciso ser feliz
A fila andou, eu te falei
Não deu valor, como eu te amei
Agora chora, já me perdeu, boa sorte vai embora

E na canção *Tchau, Tchau*, o mesmo tom de desprezo e desejo de sofrimento reaparecem:

Tchau, Tchau

Eu percebi que mentia quando dizia que me amava
Enquanto tanto te queria, você só me enrolava
Trapaceou, me enganou, você só me iludiu
Tchau, tchau, me cansei de você
Tchau, tchau, não vou te dar mais moral
Bye, bye, sai fora, tchau, tchau

Palavras e ideias recorrentes nas três canções reforçam a afirmação de que a autoestima desses sujeitos se constrói por meio da diminuição da autoestima de seus parceiros. Nas três canções, o enunciador deseja que o antigo parceiro chore e sofra:

Chora	A Fila Andou	Tchau, Tchau
Pode chorar, chorar, chorar	Agora chora, já me perdeu, boa sorte vai embora	Tchau, tchau, eu quero te ver sofrer
Não era pra ser assim / Não era pra terminar		Enquanto tanto te queria, você só me enrolava
Não vou mais me iludir / Não vou chorar	Tirei o seu perfume da memória / Botei ponto final na nossa história	Mas esse jogo acabou, a sua máscara caiu
Já não tô nessa, só você não tá sabendo	A fila andou, eu te falei	Tchau, tchau, me cansei de você / Tchau, tchau, não vou te dar mais moral

Tabela 1: Palavras e ideias recorrentes nas canções

Assim, é possível perceber a volta por cima depois de um relacionamento frustrado como temática recorrente nas canções sertanejas universitárias e afirmar que ela é essencial para que a autoestima desses sujeitos se apresente tão elevada, mesmo que à custa do sofrimento de quem antes se amava.

2 FEMINISMO E MÚSICA SERTANEJA – QUESTÕES HISTÓRICAS E ATUAIS

“O mundo sempre pertenceu aos machos. Nenhuma das razões que nos propuseram para explicá-lo nos pareceu suficiente.”

(Simone de Beauvoir)

Para que se discuta com propriedade a questão do embate entre os gêneros masculino e feminino na música sertaneja, há que se recorrer aos pensamentos de quem já se pôs a refletir sobre a condição das mulheres na sociedade. Na tentativa de libertar o sexo feminino de tal situação é que movimentos feministas, ora com maior força, ora com menos empenho, se organizam a fim de unir forças e ideias.

No Brasil, a atuação das ideias feministas, conforme Soares (1998), também conseguiu se fazer ouvir, mesmo que sufocada pelo regime de ditadura, que combatia qualquer movimento organizado que se colocava como libertário:

O movimento feminista que reapareceu no Brasil a partir de meados dos anos 70 teve algumas características dos movimentos que surgiram na Europa e nos Estados Unidos nos anos 60. No entanto, as condições políticas locais, geradas pelas peculiaridades da primeira fase do governo militar, não deram lugar à emergência de um movimento de liberação radicalizado, como os que mobilizaram mulheres da mesma geração e camada social naquelas sociedades, com trajetórias e questionamentos “identitários” semelhantes aos de muitas jovens brasileiras (GOLDBERG, 1989 apud SOARES, 2008, p. 36).

Cabe, portanto, destacar as reflexões feitas por Simone de Beauvoir (França) e de Betty Friedan (Estados Unidos) em seus livros *O segundo sexo I: fatos e mitos*, *O segundo sexo II: a experiência vivida* e *Mística feminina*, livros publicados nas décadas de 1940 e de 1960, que, no entanto, se mostram muito atuais quando contrapomos as realidades daquelas épocas à atual.

Ao analisar alguns mitos sobre o sexo feminino e sua posição na sociedade, mitos esses oriundos da biologia, da psicologia, da filosofia, etc., Beauvoir diz que “Todo mundo concorda em que há fêmeas na espécie humana; constituem, hoje, como outrora, mais ou menos a metade da humanidade; e contudo dizem-nos que a feminilidade ‘corre perigo’; e exortam-nos: ‘Sejam mulheres, permaneçam mulheres, tornem-se mulheres’” (BEAUVOIR,

1970, p. 7). Essa feminilidade à qual se exorta não tem mais a ver com a biologia do que tem a ver com o lugar social da mulher, ou seja, com a maneira como a fêmea deve se portar e as ações que deve e (mais importante!) não deve, não pode fazer.

Friedan (1971) confirma essa exaltação à feminilidade:

A voz da tradição e da sofisticação freudiana diziam que não podia desejar melhor destino do que viver a sua feminilidade. Especialistas ensinavam-lhe a agarrar seu homem e a conservá-lo, a amamentar os filhos e orientá-los no controle de suas necessidades fisiológicas, a resolver problemas de rivalidade e rebeldia adolescente; a comprar uma máquina de lavar pratos, fazer pão, preparar receitas requintadas e construir uma piscina com as próprias mãos; a vestir-se, parecer e agir de modo mais feminino e a tornar seu casamento uma aventura emocionante; a impedir o marido de morrer jovem e aos filhos de se transformarem em delinquentes (FRIEDAN, 1971, p. 17).

Para Beauvoir, “O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (BEAUVOIR, 1970, p. 10). Que não se confunda aqui, de maneira alguma, o exposto por Simone de Beauvoir com o conceito de alteridade de Mikhail Bakhtin, no qual os sujeitos se constituem com base nos outros e deles são interdependentes:

Para essa filosofia, o homem não é um ser individual, mas uma relação dialógica entre eu-tu. O “tu” é condição de existência do “eu”, pois a realidade do homem é a realidade da diferença entre um “eu” e um “tu”. O “eu” não existe individualmente, senão como abertura para o outro. Origina-se aí a constituição do par fundador – eu-outro (PIRES, 2003, p. 39).

Beauvoir ressalta que é concebível pensar o homem sem a mulher, mas esta sem ele não, uma vez que é o homem que decide o que a mulher será: “Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o ‘sexo’ para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente” (BEAUVOIR, 1970, p. 10). Ou seja, o que se percebe é que o homem visa ser sempre o **eu** que se constitui a si mesmo e à mulher, que sempre será o **outro**: “O casal é uma unidade fundamental cujas metades se acham presas indissolúvelmente uma à outra: nenhum corte é possível na sociedade por sexos. Isso é que caracteriza fundamentalmente a mulher: ela é o Outro dentro de uma totalidade cujos dois termos são necessários um ao outro” (op. cit. p. 14).

Assim, as mulheres se vêm na posição de escravizadas e sem ter como se organizar, uma vez que entre elas não há um elemento em comum que as reúna enquanto movimento organizado, ao contrário dos negros e dos trabalhadores, por exemplo:

Isso porque não têm os meios concretos de se reunir em uma unidade que se afirmaria em se opondo. Não têm passado, não têm história, nem religião própria; não têm, como os proletários, uma solidariedade de trabalho e interesses; não há sequer entre elas essa promiscuidade espacial que faz dos negros dos E.U.A., dos judeus dos guetos, dos operários de Saint-Denis ou das fábricas Renault uma comunidade (BEAUVOIR, 1970, p. 13).

Assim, ao longo da história as mulheres passa(ra)m por um estado de submissão aos homens, domínio este que é histórico e, como qualquer fato estabelecido historicamente, visa persistir evitando a qualquer custo a quebra de padrão:

A história mostrou-nos que os homens sempre detiveram todos os poderes concretos; desde os primeiros tempos do patriarcado, julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi que ela se constituiu concretamente como Outro (BEAUVOIR, 1970, p. 179).

Desse modo, desde muito cedo a mulher se vê forçada a respeitar uma hierarquia na qual está geralmente por baixo, e essa hierarquia é perpetuada em todos os âmbitos da sociedade, inclusive na cultura, nas artes, na literatura:

Tudo contribui para confirmar essa hierarquia aos olhos da menina. Sua cultura histórica, literária, **as canções**, as lendas com que a embalam são uma exaltação do homem. São os homens que fizeram a Grécia, o Império Romano, a França e todas as nações, que descobriram a terra e inventaram os instrumentos que permitem explorá-la, que a governaram, que a povoaram de estátuas, de quadros e de livros. A literatura infantil, a mitologia, contos, narrativas, refletem os mitos criados pelo orgulho e os desejos dos homens: é através de olhos masculinos que a menina explora o mundo e nele decifra seu destino. [...] Nada mais tedioso do que os livros que traçam vidas de mulheres ilustres: são pálidas figuras ao lado das dos grandes homens; e em sua maioria banham-se na sombra de algum herói masculino. Eva não foi criada para si mesma e sim como companheira de Adão, e de uma costela dele; (BEAUVOIR, 1967, p. 30, grifo nosso).

Acreditamos que as representações culturais, como as mencionadas na citação acima, são responsáveis por perpetuar estereótipos, ao mesmo tempo em que são representativos dos embates que ocorrem entre movimentos sociais opostos, que dialogam por meio deles. Ao mesmo tempo em que as canções, por exemplo, perpetuam esse discurso, como veremos no item 2.2 deste capítulo, elas também podem ser o espaço encontrado pelas vozes sociais oprimidas para conseguirem ser ouvidas.

2.1 As mulheres na música sertaneja

A história da música sertaneja revela a escassez de mulheres cantoras em oposição à intensa predominância de cantores homens. Porém, um olhar mais atento a essa história nos mostra que elas sempre fizeram parte dela, mesmo que em quantidade bem reduzida em cada período e com atuação limitada pelas barreiras impostas ao gênero feminino em cada época.

A condição da mulher na sociedade brasileira, de acordo com Antunes (2012), claramente interferia na possibilidade de ela atuar como cantora ou tocadora na música sertaneja, embora muitas vezes cantasse em casa com a família.

A condição feminina no início do século XX ainda era um assunto pouco valorizado no Brasil. O homem era a figura central das famílias e cabia à mulher apenas o papel de mãe e esposa. O número de filhos geralmente era alto (em média, oito), o que prendia a mulher aos trabalhos do lar e aos cuidados com a família. Era muito incomum, portanto, encontrar mulheres dedicadas à vida artística e ainda mais à música (ANTUNES, 2012, p. 109).

Apesar de terem sido poucas as cantoras e a concorrência entre elas praticamente não existir, uma vez que apareciam em momentos distintos, a concorrência que tinham que enfrentar era ainda mais forte, pois concorriam não com outras mulheres, mas com os homens da música sertaneja.

Beauvoir (1967) afirma que as mulheres buscam na literatura e na arte, como criadoras e não apenas consumidoras, uma salvação para a sua situação de domínio:

Para não deixar afundar no vácuo uma vida interior que não serve para nada, para se afirmar contra o dado que suporta com revolta, para criar um mundo diferente desse em que não consegue alcançar-se, ela tem necessidade de se exprimir. Por isso é sabido que é loquaz e escrevinhadora; expande-se em conversas, cartas, diários íntimos. Basta que tenha ambição e ei-la redigindo memórias, transpondo sua biografia para um romance, exaltando seus sentimentos em poemas. Goza de amplos lazeres, que favorecem tais atividades. Mas essas mesmas circunstâncias que orientam a mulher para a criação constituem também obstáculos que ela será constantemente incapaz de superar. Quando se decide a pintar ou a escrever unicamente com o fito de encher o vazio de seus dias, quadros e ensaios serão considerados como "trabalhos de senhora"; não lhes consagrará nem mais tempo nem mais cuidado, e terão mais ou menos o mesmo valor. (BEAUVOIR, 1967, p. 473).

Assim, das já poucas cantoras que surgiram em toda a história da música sertaneja, nem todas se destacaram a ponto de figurar nos livros que contam essa história. “Por isso é

que da legião de mulheres que tentam bulir com as artes e as letras, bem poucas perseveraram; mesmo as que superam esse primeiro obstáculo permanecerão muitas vezes hesitantes entre seu narcisismo e um complexo de inferioridade” (BEAUVOIR, 1967, p. 475).

Antunes (2012) relembra que a primeira dupla feminina só se tornou amplamente conhecida na década de 1940, com a consolidação da música sertaneja, sendo elas as Irmãs Castro, que alcançaram o sucesso com a canção *Beijinho Doce* e continuaram cantando juntas até 1985, quando deixaram os palcos (ANTUNES, 2012, p. 110).

Outra cantora desse universo foi Inezita Barroso, que até o início de 2015 ainda cantava e apresentava o programa *Viola, Minha Viola*, na TV Cultura. Falecida no dia 8 de março de 2015, Inezita foi crítica das inovações na música sertaneja e, para ela, as guitarras, a conexão com Nashville e a espetacularização descaracterizavam a música caipira e excluía o verdadeiro caipira dessa arte: “Os que inovaram na linguagem do mercado, ou seja, os que misturaram alhos com bugalhos, violas e guitarras, sempre foram vistos por ela com reservas” (NEPOMUCENO, 1999, p. 333).



Figura 4: Inezita Barroso

Inezita, por ser mulher e artista solo, teve que experimentar do preconceito existente dentro e fora do meio sertanejo. Dentro do meio, o preconceito se dava pelo fato de esse estilo musical ser dominado por homens; fora do meio, não era aceitável que uma jovem de classe alta quisesse pertencer ao universo caipira.

Além de enfrentar as artimanhas do mercado, a guerreira Inezita teve que lutar contra o dragão do preconceito: mulher jovem e bonita, da alta sociedade paulistana, que cantava e tocava no violão coisas do folclore era

uma provocação para a Paulicéia quatrocentona. Da mesma forma causava estranheza nos ambientes do rádio. [...] Depois foi a luta solitária e sem tréguas no mundo masculino das emissoras e das gravadoras. [...] Esse negócio de mulher cantando sozinha nesse mundo caipira ainda hoje é difícil, garante. (NEPOMUCENO, 1999, p. 333).

Em 1953 lançou seu primeiro CD e uma de suas maiores canções, *Moda da Pinga*, pode ser considerada ousada para a época por falar sobre a intensa relação com o álcool, remetendo a um modo de vida boêmio, não recomendado para as mulheres de então, como pode ser verificado nos versos seguintes:

Moda da Pinga

O marido me disse, ele me falô
Largue de bebê, peço pro favor
Prosa de home nunca dei valor
Bebo com o sor quente pra esfriá o calô
Se bebo de noite é pra fazer suadô, oi lá!
[...]
Eu fui numa festa no rio Tietê
Eu lá fui chegando no amanhecê
Já me deram pinga pra mim bebê
Já me deram pinga pra mim bebê, tava sem fervê, oi lá!
Eu bebi demais e fiquei mamada
Eu caí no chão e fiquei deitada
Aí eu fui pra casa de braço dado
Ai de braço dado é com dois sordado
Ai, muito obrigado!

Nesse mesmo período, se destacaram as Irmãs Galvão, que lançaram 66 discos e gravaram mais de 300 canções, dentre elas, *No Calor dos Teus Braços* e a dupla Cascatinha & Inhana, com canções como *Meu Primeiro Amor* e *Índia*.

Na década de 1970, uma cantora chamada Nalva Aguiar trocava a jovem guarda pela música Sertaneja. Segundo Antunes (2012), a influência da jovem guarda continuava presente em suas interpretações de clássicos como *Beijinho Doce*. Ele afirma também que a cantora fez várias apresentações nos Estados Unidos e se aproximou da música *country*, tendo sido chamada de “Rainha da Música Country no Brasil” por uma rádio de lá.

A década seguinte viu surgir uma nova dupla feminina, um tanto quanto exótica: As Marcianas. Com vestimentas que lembravam os filmes de ficção científica, as irmãs cantaram as músicas *Vou Te Amarrar na Minha Cama* e *Por Que Brigamos?* Em vários programas de auditório da TV daquela época.



Figura 5: As Marcianas no programa Sabadão Sertanejo (SBT)

Nas décadas de 1980 e 1990 repercutiriam duas cantoras de sobrenome Miranda, que não têm, contudo, nenhum parentesco, mas que experimentaram sucesso de proporções iguais. A primeira delas, Sula Miranda, ficou conhecida como “Rainha dos Caminhoneiros”, por ter gravado a música *Caminhoneiro do Amor* (ANTUNES, 2012, p. 119). Sula também foi apresentadora de programas voltados a caminhoneiros na televisão. A outra, Roberta Miranda, foi compositora da canção *Majestade, o Sabiá*, que fora gravada por Jair Rodrigues, o que a ajudou a conseguir gravar seu próprio disco e a tornar conhecidas canções suas como *São Tantas Coisas* e *Vá com Deus*.



Figura 6: Sula Miranda, a “Rainha dos Caminhoneiros”

Mais recentemente, dos anos 2010 para o presente, a nova leva de música sertaneja acompanhou o despontar da cantora Paula Fernandes. Paula surgiu no momento em que a música sertaneja já vinha sendo chamada de universitária, mas os elementos de suas canções destoam do que geralmente se ouve no sertanejo universitário:

A música de Paula Fernandes é sertaneja porque fala do amor e dos elementos do campo, mas tem uma pitada ímpar e inexplicável de doçura. Talvez essa magia venha do convívio da cantora com a natureza e as coisas da terra que a fazem ainda hoje cultivar rúculas numa pequena horta que tem em casa, mesmo vivendo cercada pela selva de pedra (ANTUNES, 2012, p. 123).

Como o som produzido por Paula Fernandes não se encaixa, em sua maioria, naquele tipicamente considerado sertanejo universitário, consideraremos como expoentes desse gênero duas cantoras integrantes de duas duplas distintas que, apesar de terem alcançado sucesso, até então, mediano, defendem a ideia de dar voz às mulheres em suas canções, mesmo sendo seus parceiros de dupla do sexo masculino. São elas: Maria Cecília (Maria Cecília & Rodolfo) (de quem analisamos duas canções no último tópico do capítulo anterior) e Thaeme (Thaeme & Tiago) (de quem analisaremos duas canções no tópico a seguir).

2.2 O diálogo entre homens e mulheres no sertanejo universitário

Parte-se da premissa de que há uma diferença entre a autoestima masculina e a feminina nas canções sertanejas, pois, ainda que em diversas canções responsivas haja a tentativa de se autovalorizar, o movimento de troca de lugar de poder entre homens e mulheres apenas reitera um valor no qual o homem tem o controle de situação. Além disso, há outras várias canções em que a mulher aceita a maneira como é posta e se autoafirma à disposição do homem, como um objeto de desejo, interesseiro em suas posses ou em satisfação sexual passageira, por diversão fácil.

Para Bakhtin (2011a), o enunciado, qualquer que seja, desde o diálogo cotidiano até uma obra artística, encontra-se cerceado por “um princípio absoluto e um fim absoluto: antes de seu início, os enunciados de outros; depois do seu término, os enunciados responsivos de outros (...)” (BAKHTIN, 2011a, p. 275). Isto é, o enunciado está em relação constante com o já dito e com o que virá a ser dito, bem como obedece a uma alternância entre os sujeitos do discurso, em que as enunciações dos interlocutores se alternam, sendo essas enunciações chamadas de réplicas. Interessa-nos o conceito bakhtiniano de réplica, uma vez que lidamos com canções que suscitam respostas também em forma de canção. Contudo, este e outros conceitos serão abordados mais profundamente no terceiro capítulo, onde se expõe a fundamentação teórica deste trabalho.

Bakhtin entende que uma obra está sempre voltada à resposta do outro e uma compreensão responsiva desse outro pode vir em forma de “influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre seguidores e continuadores” (Bakhtin, 2011a, p. 279). As canções aqui analisadas levantam respostas, ao mesmo tempo em que são elas mesmas respostas a outros discursos, pois como o autor demonstra, os nossos enunciados estão sempre recheados de palavras dos outros.

Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra “resposta” no sentido mais amplo): ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta (Bakhtin, 2011a, p. 297).

Sendo assim, as canções-respostas aqui analisadas, como já adiantado, rejeitam ou confirmam aquelas a que respondem, assim como também as canções a que respondem já levam em conta outros enunciados previamente ditos antes delas e também os subsequentes.

A canção *Camaro Amarelo*, da dupla Munhoz & Mariano, por exemplo, apresenta uma imagem de mulher interesseira, de acordo com a visão do sujeito discursivo da canção, é claro, e que só teria se interessado por ele depois que este adquiriu um veículo de luxo. Quando, antes, o sujeito andava de motocicleta, a mulher pela qual ele se interessava nem o percebia; agora que circula num automóvel importado, aquela mesma não só o percebe, mas também o deseja. Contudo, a situação mudou tanto que agora ele não só a rejeita, bem como pode escolher dentre as muitas opções de mulheres que estão à sua disposição.

Camaro Amarelo

Agora eu fiquei doce, doce, doce, doce
Agora eu fiquei do-do-do-do-doce, doce
E agora eu fiquei doce igual caramelo
Tô tirando onda de Camaro amarelo
E agora você diz: vem cá que eu te quero
Quando eu passo no Camaro amarelo
Quando eu passava por você
Na minha CG, você nem me olhava
Fazia de tudo pra me ver, pra me perceber
Mas nem me olhava
Aí veio a herança do meu véio
E resolveu os meus problemas, minha situação
E do dia pra noite fiquei rico
Tô na grife, tô bonito, tô andando igual patrão
E agora você vem, né?
Agora você quer?
Só que agora vou escolher
Tá sobrando mulher

Como todo enunciado suscita réplicas, apresentamos aqui uma canção-resposta à canção acima, interpretada por uma mulher. Faz-se necessário ressaltar que, ao contrário da canção acima, gravada, produzida e distribuída por uma grande gravadora, as respostas geralmente circulam no ambiente virtual, sem qualquer apoio da indústria fonográfica em sua produção e circulação.

Para de Fazer Doce

Para de fazer doce, doce, doce, doce
Para de fazer do-do-do-do-doce, doce
Para de fazer doce e vem que hoje eu te quero
Também quero tirar onda de Camaro amarelo
Para de fazer doce e vem que agora eu quero
Quero você e o seu Camaro amarelo
Quando você passava por mim
Naquela CG, tá bom, eu sei, eu nem te olhava
Mas você também tem que me entender
Como é que eu ia querer um liso que não tinha nada?
Pra lá e pra cá naquela moto velha

Que só andava na reserva
Sem nenhuma condição
Mas se me der uma lipo, silicone
E um cartão sem limite
Eu vou te amar de montão
Eu sei que você vem
Você ainda me quer
Tá chovendo perigete
Mas sou eu que você quer

A canção *Para de Fazer Doce*, de Thayssa Mendez, é uma das canções que dialoga com *Camaro Amarelo* e reitera o discurso presente nesta última. O sujeito feminino presente na canção-resposta percebe a si mesma como objeto de desejo do sujeito masculino que agora possui um Camaro. Segura de si, para ela, o revide dado pelo dono do Camaro é apenas um ato de “fazer doce”, pois ele ainda a deseja. Enquanto ela se constitui como objeto de desejo, o dono do Camaro só se constitui como tal (objeto desejável) se estiver na companhia do carro (Quero você e o seu Camaro amarelo), não sendo ele desejável se não possuí-lo. Nessa resposta, o consumismo impera, não só na figura do carro, capaz de conquistar a mulher, mas também nos requisitos para que ela se entregue ao enunciador masculino da canção oficial (Mas se me der uma lipo, silicone / E um cartão sem limite / Eu vou te amar de montão). Ou seja, o que a atrai não é somente o objeto material em si (carro, lipo, silicone), mas o poder aquisitivo que eles representam (um cartão sem limite).

O que o sujeito dessa canção-resposta faz é tentar se moldar de acordo com a vontade do sujeito masculino: se coloca à disposição dele, prometendo amá-lo caso seus próprios desejos sejam realizados. A esse respeito, Beauvoir (1967) afirma que:

Não será com efeito aumentando seu valor humano que ela se valorizará aos olhos dos homens: será moldando-se aos sonhos deles. Quando é ainda inexperiente, ela nem sempre o percebe. Acontece-lhe manifestar a mesma agressividade que os rapazes; tenta conquistá-los com uma autoridade brutal, uma franqueza orgulhosa: essa atitude leva-a quase certamente ao malogro. Da mais servil à mais altiva todas aprendem que para agradar-lhes é preciso abdicar. Suas mães as aconselham a não mais tratar os rapazes como colegas, a não darem os primeiros passos, a assumirem um papel passivo. Se desejam esboçar uma amizade, um namoro, devem evitar cuidadosamente parecer tomar a iniciativa; os homens não gostam de mulher-homem, nem de mulher culta, nem de mulher que sabe o que quer: ousadia demais, cultura, inteligência, caráter, assustam-nos (BEAUVOIR, 1967, p. 73).

Acreditamos que há um movimento de embate entre homens e mulheres como sujeitos enunciativos das canções do sertanejo universitário e esse movimento, em alguns momentos, polemiza, por meio da inversão de papéis e de poder, os sujeitos; e, em outros, reitera a alta

autoestima masculina e a baixa autoestima feminina, o que corrobora com a cristalização de estereótipos de gêneros já existentes. O fenômeno de sucesso massivo desse tipo de discurso, em pleno século XXI é que nos faz pensar na complexidade de tais canções e suas funções sociais na cultura popular.

Como exemplos da autoestima elevada dos homens e da desvalorização feminina, uma vez que a mulher é colocada como interesseira, objeto sexual e fácil, temos versos como “Agora eu fiquei doce igual caramelo / tô tirando onda de Camaro amarelo” (Munhoz & Mariano) e “Chora, me liga / implora meu beijo de novo” (João Bosco & Vinícius).

Tendo consciência de que nas letras de canções encontramos “concepções de enorme importância para os ouvintes como meio de transmissão de novos ou tradicionais valores em curso” (MEDINA, 1973, p. 22 apud ROCHA; FERNANDES, 2009, p. 1224), é possível afirmar que tais canções permitem entrar em contato com os valores sociais vigentes, pois “a diferenciação progressiva da música traz a possibilidade de identificar as identidades e posições sociais” (SANTOS, 2012, p. 43). Tal afirmação significa que a canção refrata valores, quer sejam culturais, sociais ou ideológicos.

E mais: em se tratando de cultura de massa¹⁵, como é o caso do sertanejo universitário, essa exposição da realidade se dá de forma muito mais ampla, como considera Coelho (1989):

Para os adversários da indústria cultural – aqueles que Umberto Eco chamou de apocalípticos: os que veem na indústria cultural um estado avançado de “barbárie cultural” capaz de produzir ou acelerar a degradação do homem – essa função seria a alienação. Inversamente, para os adeptos dessa indústria, ou os que a toleram – os integrados – essa função central seria a mesma de toda produção cultural: a revelação, para o homem, das significações suas e do mundo que o cerca (com a diferença de que essa revelação se faria agora mais depressa e para maior número de pessoas, dada a tecnologia utilizada) (COELHO, 1989, p. 32).

Pode-se afirmar que o discurso do sertanejo universitário possibilita entender esse novo sujeito sertanejo, um sujeito que não mais tem uma relação tão íntima com o campo, uma vez que se encontra inserido num ambiente globalizado, ainda que perpetue a visão de que o homem domina a relação amorosa e, por isso, possui elevada autoestima, subjugando o

¹⁵ Entendemos por cultura de massa (*masscult*), a manifestação cultural, conforme sugere Dwight MacDonald [*apud* Coelho (1989)], que está em um nível inferior a uma “cultura superior” e a uma “cultura média” (*midcult*) e, por isso mesmo, muitas vezes chamada de “inferior”. Devido a uma existente e persistente dificuldade em se definir precisamente o que vem a ser a cultura de massa, atemos-nos, neste trabalho, às considerações de Coelho quando postula que ela é uma manifestação cultural que não é produzida pelos sujeitos que a consomem e onde “o traço da recusa, da negação, da contestação às normas e valores estabelecidos” inexistente. Esta é uma concepção nodal da pesquisa aqui proposta e sobre a qual pretendemos nos debruçar ao longo do desenvolvimento do estudo do Sertanejo Universitário, a fim de compreender esse fenômeno complexo.

feminino, colocado à sua disposição ou desprezado, uma vez que enunciado como interesseiro ou esnobe. A mulher sertaneja contemporânea, por sua vez, ora aceita a maneira como é descrita e reitera o discurso de alta autoestima masculina em detrimento de sua desvalorização, ora polemiza com ele, dada a sua nova condição de independência, invertendo o jogo, colocando-se no lugar do poder ou ainda o desprezando por negar o seu discurso.

Poucas foram, após Inezita Barroso, as cantoras sertanejas que conseguiram se consolidar no mercado fonográfico, dentre elas, Roberta Miranda, Paula Fernandes e a jovem Thaeme, da dupla Thaeme & Tiago, também do sertanejo universitário,

Embora seja uma mulher em uma dupla, tendo um homem como outro integrante, Thaeme consegue se destacar na música sertaneja atual. Parte do sucesso deve-se ao fato de suas canções terem a pretensão de dar voz ao público feminino, o que, segundo a cantora, é uma prioridade temática da dupla. Tal prioridade, aliás, foi um dos motivos da saída de José Lázaro Servo, nome verdadeiro de Thiago, da dupla e da entrada de um novo Thiago, Guilherme Steffler Bertoldo, para ocupar o posto em 2013. Na época, a justificativa dada pela dupla foi a falta de afinidade musical entre os dois, uma vez que o primeiro Thiago pretendia investir em composições que abordavam assuntos mais voltados para o universo masculino, enquanto a cantora não concordava com o discurso expresso nas canções compostas por ele.

A primeira canção de sucesso da dupla, *Ai Que Dó*, fala sobre o desapego depois do término de um romance mal sucedido, em que a enunciativa é que fora abandonada e teve que superar o fim da relação, mas, com o passar do tempo, se encontra na condição de dizer não às investidas do ex-amor.

Ai Que Dó

Foi se aventurar e agora ficou só, ai que dó, ai que dó
Eu tô aqui festando e você na pior, ai que dó, ai que dó
Se hoje vive chorando, lembrando de nós, ai que dó
Ai que dó o quê? Eu quero ver você sofrer!

Em entrevista ao site de notícias G1¹⁶, a cantora Thaeme explica que a canção fora composta pelo primeiro Thiago da dupla, mas do ponto de vista masculino. Entretanto, o direcionamento da dupla visava, desde o princípio, expressar o que as mulheres queriam, mas não conseguiam falar.

Essa canção é, acima de tudo, do ponto de vista discursivo, réplica ao forte discurso veiculado pelas muitas outras canções sertanejas universitárias, pois as evoca, mesmo que não

¹⁶Disponível em: <<http://g1.globo.com/musica/noticia/2013/05/com-sertanejo-thiago-supera-roberto-carlos-e-diz-isso-e-injusto.html>>. Acesso em: 22 ago. 2015.

diretamente, mesmo que não através do discurso direto. E essa relação, com esses muitos outros discursos, se dá por ser a linguagem dialógica. Quando falamos em diálogo, implicamos que o discurso (inclusive o discurso de certa forma reacionário da canção acima) está em relação constante com os discursos anteriores e com os posteriores, retomando-os e antecipando-os.

Nessa réplica cantada por Thaeme & Thiago, ressoam o discurso que diz que o homem tem o direito de se aventurar por aí, sempre com a garantia de que a companheira irá se conformar com a situação; o discurso conservador, que dita que a mulher não deve sair para a noitada, mas ficar em casa enquanto seu parceiro se diverte; o discurso da piedade feminina pelo sexo masculino, que deve ser perdoado não importando os deslizes que este cometa.

Entretanto, conforme já afirmamos, pode haver canções que reiteram todo esse discurso tradicional, mesmo enunciadas por mulheres, até mesmo por Thaeme, indo de encontro ao seu próprio discurso feminista exposto acima. Por exemplo, a canção *Cafajeste*, da mesma dupla, lançada já posteriormente a *Ai Que Dó*, quando a dupla já era conhecida nacionalmente e sob a nova formação.

Cafajeste

Marcelo me ligou, me chamou para jantar
João já comprou flores, mandou me entregar
Até declaração o Pedro já me fez
Thiago já avisou que vai até o final
Só que tem um porém, todos eles não sabem
O que eu gosto mesmo é de amor com sal
Eu gosto é daquele cafajeste
Aquele que não liga e que não me merece
Que só faz coisa errada e que me enlouquece
Chega, faz e acontece
Eu gosto é desse animal
Por ele sou capaz de um crime passional
E de outras loucuras fora do normal
Amor, piração total

Conforme se pode perceber, a canção acima reitera o discurso de submissão feminina, além de incentivá-lo, pois o homem que se deseja é o “cafajeste, aquele que não liga e que não me merece, que faz coisa errada”, sendo facilmente perdoado pela mulher e tendo suas atitudes justificadas simplesmente pelo fato de ser homem.

3 UMA APROXIMAÇÃO DA LINGUAGEM POR INTERMÉDIO DO CÍRCULO DE BAKHTIN

“No silêncio nada ecoa (ou algo não ecoa), no mutismo ninguém fala. (Ou alguém não fala).”
(Mikhail Bakhtin)

De acordo com Faraco (2009), o Círculo de Bakhtin foi um grupo de estudiosos de variadas áreas que se reuniu na Rússia por dez anos. Os três nomes mais expressivos desse grupo de estudos e discussões, em termos de alcance dos estudos publicados, são Mikhail Bakhtin, Valentin Volochinov e Pavel Medvedev, que produziram obras sobre as quais paira, inclusive, certa polêmica quanto à autoria, como é o caso de *Marxismo e filosofia da linguagem*, assinado por Volochinov, mas do qual se acredita ser Bakhtin o autor. Sendo Bakhtin o autor mais reconhecido dentre eles, nomeou-se esse grupo de estudiosos como Círculo de Bakhtin, de onde advêm termos como teoria bakhtiniana.

No âmbito da linguagem, Bakhtin/Volochinov (2014, p. 72), situa a língua como um fato social e não individual, diferentemente de correntes linguísticas precedentes, e leva-nos a pensar num sujeito entendido como extremamente dependente do social e cuja existência se dá na relação com os outros, um sujeito responsivo e responsável por seus atos enunciativos. Bakhtin ainda reforça a importância da linguagem ao sugerir que “todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem” (BAKHTIN, 2011a, p. 261). Para ele, “a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua” (op. cit., 2011, p. 265).

Com vistas a entender essa relação entre sujeito e discurso num seio social e nunca fora deste, neste capítulo explicitaremos os conceitos bakhtinianos elencados por nós como necessários para a análise das canções propostas, quais sejam: *enunciado*; *diálogo*; *réplica*; *discurso de outrem*; *gêneros discursivos*; e *vozes sociais*. Quando dizemos “elencados por nós”, não se deve pressupor que tais conceitos tenham sido escolhidos a esmo, mas há de se certificar que os conceitos acima aparecem aqui por ser a sua necessidade inquestionável para a análise do corpus em questão, ou seja, demandada pelos próprios discursos analisados.

O conceito de *enunciado* se faz imprescindível por serem os nossos objetos de estudo justamente enunciados, e não a língua enquanto sistema, nem a palavra neutra. Tão

importante quanto, é o conceito de ideologia, por acreditar o Círculo que todo signo é ideológico e pode refletir/refratar a realidade.

Os conceitos de *diálogo* e *réplica*, conforme se pode observar facilmente, transbordam quando lidamos com qualquer enunciado, por ser o dialogismo característica do mesmo (do enunciado), ainda mais quando se tratam especificamente de canções que são intituladas canções-respostas, onde aparecem também, muitas vezes através do discurso citado diretamente, a *palavra de outrem*, outro conceito aqui apresentado.

Também se faz necessária uma explanação do conceito de *gêneros discursivos*, talvez um dos mais ressaltados na teoria bakhtiniana, por lidarmos aqui com um gênero específico (a canção), que os escritos do Círculo não abordaram diretamente, mas com o qual é possível trabalhar fazendo uso da análise dialógica, pois sua aplicação vai além da análise de textos literários.

Por fim, abordamos o conceito de *vozes sociais*, pela sua importância para a compreensão de como os discursos refletem e refratam a realidade, povoada de uma multidão de vozes sociais.

3.1 Enunciado, ideologia, réplica e diálogo

Bakhtin (2011a) faz questão de caracterizar o enunciado como “unidade real da comunicação discursiva”, e o opõe à palavra e à oração, que são unidades da língua enquanto sistema. Para Brait e Melo (2012),

O enunciado, nessa perspectiva, é concebido como unidade de comunicação, como unidade de significação, necessariamente contextualizado. Uma mesma frase realiza-se em um número infinito de enunciados, uma vez que esses são únicos, dentro de situações e contextos específicos, o que significa que a “frase” ganhará sentido diferente nessas diferentes realizações “enunciativas” (BRAIT; MELO, 2012, p. 63).

Ou seja, diferentemente da palavra, ou da frase, o enunciado é único, e a cada vez que a enunciação ocorre, suas palavras e frases adquirem novo sentido. Isso é de suma importância para a abordagem linguística que o Círculo de Bakhtin propõe que se faça e, conseqüentemente, para o olhar que se lança sobre o fenômeno linguístico neste trabalho.

Sendo assim, ao contrário do que se entende como palavra, para a linguística estruturalista, o enunciado é uma unidade discursiva e comunicativa, e está sempre carregado de ideologia, sendo que “um enunciado absolutamente neutro é impossível” (BAKHTIN,

2011a, p. 289). Isso implica que tudo o que dizemos não consiste em simples palavras soltas no ar e alheias à realidade, mas são parte de uma cadeia discursiva da qual se perde o rastro de onde pode ter começado. É por isso que Bakhtin afirma que “Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados”. (op. cit., p. 272).

O conceito de ideologia aparece principalmente na obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, onde a palavra é definida como fenômeno ideológico por excelência, sendo o modo mais puro e sensível de relação social. Isso implica que as relações sociais são mediadas pela linguagem. É ela, a palavra, que está presente em toda e qualquer criação ideológica e é também através dela que ocorrem os processos de compreensão da ideologia. Para ele a palavra é “o indicador mais sensível de todas as transformações sociais” (BAKHTIN, 2014, p. 42). Ainda mais: o signo é descrito como uma arena onde se desenvolve a luta de classes.

Compreendamos, então, a definição de ideologia proposta pelo Círculo de Bakhtin a fim de captar a ideologia sob a ótica da Análise do Discurso feita pelo Círculo, uma vez que é ela que norteia a investigação aqui proposta:

Nos textos do Círculo, a palavra **ideologia** é usada, em geral, para designar o universo dos produtos do “espírito” humano, aquilo que algumas vezes é chamado por outros autores de cultura **imaterial** ou produção **espiritual** (talvez como herança de um pensamento idealista); e, igualmente, de formas da consciência social (num vocabulário de sabor mais materialista) (FARACO, 2009, p. 46, grifos do autor).

Conforme já mencionamos no item 2.3, o enunciado encontra-se delimitado por “um princípio absoluto e um fim absoluto: antes de seu início, os enunciados de outros; depois do seu término, os enunciados responsivos de outros (...)” (op. cit., 275), estando em relação constante com o já dito e com o que virá a ser dito.

Assim, uma obra está sempre à mercê da resposta do outro e uma compreensão responsiva desse outro pode vir em forma de “influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre seguidores e continuadores” (op. cit., p. 279).

Isso implica também na constatação de que, se o discurso está sempre em diálogo com os outros discursos que o precederam, no caso das canções sertanejas, não há de se pensar numa canção sertaneja primitiva, original, a qual a indústria cultural teria deturpado e

modificado sobremaneira, uma vez que, apesar de ser impossível traçar a origem da música sertaneja, caso o fizéssemos, entraríamos em contato com uma primeira vertente de sertanejo que já dialogava com outros estilos anteriores.

Além do já explicitado acima, a relação do enunciado com seus antecessores, com seu passado, cabe ressaltar que um olhar para o futuro também é latente quando se enuncia. Bakhtin afirma que:

Entretanto, o enunciado não está ligado apenas aos elos precedentes mas também aos subsequentes da comunicação discursiva. [...] Desde o início, porém, o enunciado se constrói levando em conta as atitudes responsivas em prol das quais ele, em essência, é criado. [...] Desde o início o falante aguarda a resposta deles, espera uma ativa compreensão responsiva. É como se todo o enunciado se construísse ao encontro dessa resposta (BAKHTIN, 2011a, p. 301).

E que sempre se espera uma resposta:

[...] depois do seu término, os enunciados responsivos de outros (ou ao menos uma compreensão ativamente responsiva silenciosa do outro ou, por último, uma ação responsiva baseada nessa compreensão). O falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva (op. cit., p. 275).

Isso significa que o enunciado não apenas considera o já dito antes de si, como também se direciona para uma esperada resposta que virá depois de si, sendo essa resposta praticamente um requisito para que o enunciado se constitua como tal, uma vez que nada é dito sem que se espere uma resposta.

Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prene de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante (BAKHTIN, 2011a, p. 271).

Nessa citação, expõe-se um dos processos que envolvem a compreensão do enunciado, que é quando o ouvinte se torna falante. Não que o ouvinte vá emitir sons vocais, pois essa resposta pode vir em forma de compreensão, e não de ação, mas a assimilação desse discurso proferido já consiste em resposta por parte do ouvinte.

O próprio falante está determinado precisamente a essa compreensão ativamente responsiva: ele não espera uma compreensão passiva, por assim dizer, que apenas dobre o seu pensamento em voz alheia, mas uma resposta, uma concordância, uma participação, uma objeção, uma execução, etc. (os

diferentes gêneros discursivos pressupõem diferentes diretrizes de objetivos, projetos de discurso dos falantes ou escreventes) (BAKHTIN, 2011a, p. 272).

Quando Bakhtin fala sobre essa alternância de turnos entre os envolvidos na enunciação, não se refere apenas ao diálogo real, ou seja, aquele diálogo do cotidiano, mas reforça que essa alternância que marca os limites do enunciado acontece também “em outros campos da comunicação discursiva, inclusive nos campos da comunicação cultural (científica e artística) complexamente organizada, a natureza dos limites do enunciado é a mesma”. (BAKHTIN, 2011a, p. 279). Se essa alternância de sujeitos acontece também nos outros campos da comunicação, é normal que aconteça também na emissão/recepção do discurso musical, uma vez que toda canção é produzida tendo em vista seu possível público, por mais que não seja possível precisar exatamente quem a consumirá. Por isso, a canção contém o que Bakhtin denomina de traço essencial do enunciado: o endereçamento/direcionamento a alguém.

Por fim, o autor afirma ainda que “O destinatário do enunciado pode, por assim dizer, coincidir *pessoalmente* com aquele (ou aqueles) a quem responde o enunciado” (BAKHTIN, 2011a, p. 301). Um exemplo usado por Bakhtin para exemplificar esse processo de coincidência pessoal entre autor e destinatário do enunciado é a carta, onde o enunciado responde justamente ao destinatário. No caso da canção, podemos ter essa coincidência ou não, uma vez que existem canções que respondem a enunciados prévios sem, contudo, se dirigirem a seus autores, bem como há canções respostas que respondem a enunciados previamente emitidos pelos enunciadores a quem elas se destinam.

O fato de o enunciado ser social, e ser parte da comunicação efetivamente social, e o fato de que ele suscita réplicas para si, faz com que o diálogo seja uma característica incontestável da linguagem, tornando-a dialógica em essência.

Bakhtin utiliza a metáfora do diálogo cotidiano para explicitar essa relação entre discursos, em que um responde ao(s) outro(s). Para se entender melhor tal conceito, recorreremos à explicação de Marchezan (2012), que diz que:

A palavra diálogo, ao contrário, é bem entendida, no contexto bakhtiniano, como reação do eu ao outro, como “reação da palavra à palavra de outrem”, como ponto de tensão entre o eu e o outro, entre círculos de valores, entre forças sociais. A essa perspectiva, interessa não a palavra passiva e solitária, mas a palavra na atuação complexa e heterogênea dos sujeitos sociais, vinculada a situações, a falas passadas e antecipadas (MARCHEZAN, 2012, p. 123).

Por isso, entendemos diálogo não apenas como o diálogo cotidiano (que é também dialógico), mas como o movimento de enunciação-réplica exposto acima, que é inerente ao enunciado, uma propriedade sua; entendemos também cada réplica, cada resposta enunciada nesse diálogo de vozes, às vezes duelado, como tomadas de posição dos sujeitos nele envolvido.

Tal fenômeno acontece, mais uma vez, não somente no diálogo cotidiano, ou nos gêneros primários, mas está presente também nas obras de arte, nas manifestações dos gêneros secundários, que podem inclusive assimilar os gêneros primários, como veremos no item 3.3 adiante.

3.2 O discurso de outrem – o discurso citado

Na segunda parte de *Marxismo e filosofia da linguagem*, os olhares de Bakhtin/Volochinov, a exemplo da primeira, ainda se concentra na palavra e na dificuldade de sua definição, bem como na dificuldade da definição completa do objeto real da filosofia da linguagem, pois tal objeto não é algo palpável ou visível (às mãos ou aos olhos), mas é o ouvido que ouve a palavra, a linguagem. Portanto, o objeto de estudo ali buscado não estaria somente definido pelo fisiológico, ou pelo biológico, mas envolvido, sobretudo, pela esfera da relação social.

Duas orientações do pensamento filosófico linguístico são apresentadas: a primeira, subjetivismo idealista, se interessa pelo ato da fala, e suas leis estão relacionadas às da psicologia individual, tendo em Wilhelm Humboldt seu maior representante. A segunda, objetivismo abstrato, leva em consideração o sistema linguístico, com traços idênticos e normativos. Seu mais importante pensador, Ferdinand de Saussure, conseguiu organizar esta orientação com clareza e rigor o que atribuiu imensa popularidade a esta escola. Saussure distingue a língua da fala, sendo a primeira social e essencial e a última individual, acessório e relativamente accidental. Mas fica a dúvida com relação ao que realmente constitui o núcleo da realidade linguística: se a fala ou o sistema da língua.

Assim, Bakhtin/Volochinov (2014) parte para uma análise destas duas orientações. Quanto ao objetivismo abstrato, indaga se a língua é realmente um sistema imutável, e mostra que ela não o é para a consciência dos indivíduos que a falam. E quanto ao subjetivismo individualista critica o caráter individual da fala provando ser ele de natureza social:

O subjetivismo individualista tem toda a razão quando diz que não se pode isolar uma forma linguística do seu conteúdo ideológico. Toda palavra é ideológica e toda utilização da língua está ligada à evolução ideológica. Está errado quando diz que esse conteúdo ideológico pode igualmente ser deduzido das condições do psiquismo individual (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2014, p. 126).

Assim, conclui que a verdadeira substância da língua consiste no fenômeno social da interação verbal, sendo ela a realidade fundamental da língua. Isso foi explicitado, de certa forma, por nós no item anterior quando enfatizamos a natureza social do enunciado em oposição à natureza descontextualizada da palavra e da frase.

Como vimos no item anterior também, no enunciado ressoam muito outros enunciados de enunciadores diversos. Pode-se dizer também que ressoam palavras de outros. Dessas palavras, o indivíduo se apropria, a elas ele julga, e as reelabora em seu contexto enunciativo.

Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos e reacentuamos (BAKHTIN, 2011a, p. 294).

Primeiramente, cabe esclarecer que essa “palavra do outro¹⁷” à qual o autor se refere consiste em qualquer eco dos discursos de outras pessoas no discurso que eu mesmo (ou qualquer outra pessoa) emito. Não se trata, por hora, do “discurso de outrem” que aparece de forma citada explicitamente num outro discurso.

Por palavra do outro (enunciado, produção de discurso) eu entendo qualquer palavra de qualquer outra pessoa, dita ou escrita na minha própria língua ou em qualquer outra língua, ou seja, é qualquer outra palavra não minha. Neste sentido, todas as palavras (enunciados, produções de discurso e literárias), além das minhas próprias, são palavras do outro. Eu vivo em um mundo de palavras do outro. E toda a minha vida é uma orientação nesse mundo; é reação às palavras do outro (uma reação infinitamente diversificada), a começar pela assimilação delas (no processo de domínio inicial do discurso) e terminando na assimilação das riquezas da cultura humana (expressas em palavras ou em outros materiais semióticos) (BAKHTIN, 2011b, p. 379).

Nisso, como vimos, consiste o dialogismo, apregoado pela teoria bakhtiniana, porém, muitas vezes essa palavra do outro aparece no discurso na forma de discurso citado. Em *Os*

¹⁷Esse termo também aparece como “palavra outra”, na tradução mais recente da terceira parte de *Marxismo e filosofia da linguagem*, publicada como *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação* (2011).

gêneros do discurso, Bakhtin alerta para essa possibilidade de presença da palavra do outro no discurso de variadas maneiras, até mesmo como enunciado pleno:

Por isso, cada enunciado é pleno de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de dada esfera da comunicação discursiva. Essas reações têm diferentes formas: os enunciados dos outros podem ser introduzidos diretamente no contexto do enunciado; podem ser introduzidas somente palavras isoladas ou orações que, neste caso, figurem como representantes de enunciados plenos, e além disso enunciados plenos e palavras isoladas podem conservar a sua expressão alheia mas não podem ser reacentuados (em termos de ironia, de indignação, de reverência, etc.) (BAKHTIN, 2011a, p. 297).

Assim, temos no fenômeno do discurso citado, a inserção de um enunciado dentro de outro enunciado, sendo aquele primeiro um enunciado alheio: é quando um enunciado entra num outro, podendo fazer parte inclusive de sua construção sintática. Quando um discurso aparece como citado, ele passa da condição de situado fora do contexto narrativo para pertencer ao contexto narrativo. Bakhtin referia-se principalmente ao contexto do romance, mas acreditamos serem as canções aqui analisadas também portadoras de um texto que contém certo nível de narrativa, o que faz com que os discursos citados que aparecem nelas sejam incorporados no contexto narrativo da mesmas.

Acreditamos que as canções que constituem nosso corpus de pesquisa sejam portadoras de elementos narrativos, pois nelas há uma relação de anterioridade e posterioridade entre os fatos, “algo acontece”, havendo mudança de estado, conforme se procura esquematizar abaixo:

Camaro Amarelo – Munhoz e Mariano			
Quando eu passava por você na minha CG, você nem me olhava. Fazia de tudo pra me ver, pra me perceber, mas nem me olhava.	→	Aí veio a herança do meu véio e resolveu os meus problemas, minha situação. E do dia pra noite fiquei rico, tô na grife, tô bonito, tô andando igual patrão.	
As Mina Pira – Gustavo Lima			
Suave na nave, a gente sai de casa.	→	Um rolé no posto só pra ver a mulherada.	Aqui tá muito fraco, vamo pro <i>point</i> da praça.
			E pra ficar melhor é só abrir o porta-mala. E aí rola um esquentar sempre antes da balada

Chora, Me Liga – João Bosco & Vinícius				
<p>Não era pra você se apaixonar, era só pra gente ficar. Eu te avisei, meu bem, eu te avisei.</p>	→	<p>Você sabia que eu era assim, paixão de uma noite que logo tem fim. Eu te falei, meu bem, eu te falei.</p>	→	<p>Eu sofri muito por amor, agora eu vou curtir a vida.</p>

Tabela 2: Narrativa presente nas canções do corpus de pesquisa

Sendo assim, o discurso citado é “a presença explícita da palavra de outrem nos enunciados”, como também um processo de absorção valorada dessa palavra do outro (FARACO, 2009, p. 138-140). Ou seja, a palavra do outro não aparece simplesmente no discurso citado, mas esse encontra à sua espera posições valorativas. “Assim, reportar não é fundamentalmente reproduzir, repetir; é principalmente estabelecer uma relação ativa entre o discurso que reporta e o discurso reportado; uma interação dinâmica dessas duas dimensões” (op. cit., p. 140).

A própria língua, segundo Bakhtin/Volochinov (2014, p. 155), consegue elaborar os meios para que o autor consiga: 1) citar o discurso em sua forma integral e autêntica, buscando um afastamento de julgamento quanto a ele, o que Bakhtin chama de estilo linear; ou 2) infiltrar suas réplicas e comentários nesse discurso que cita, através do apagamento das fronteiras entre o contexto narrativo e o enunciado citado, o que faz com que o narrador consiga permear o enunciado “com as suas entoações, o seu humor, a sua ironia, o seu ódio, com o seu encantamento ou o seu desprezo” (Bakhtin/Volochinov, 2014, p. 157). No caso das canções-respostas aqui analisadas, nas quais abunda o discurso de outrem, esses recursos são bastante latentes, uma vez que as canções-respostas em geral, e não só as do estilo sertanejo, se firmam no humor e na ironia. Também o desprezo é perceptível, uma vez que elas são respostas a canções em que sujeitos masculinos desprezam o sexo feminino.

A maneira que Bakhtin utiliza para mostrar como o discurso citado deixa de ser apenas um tema do discurso e passa a integrar o seu conteúdo é por meio das perguntas “Como” e “De que falava fulano?” e “O que dizia ele?”. Quando o discurso citado é apenas tema do discurso, consegue-se responder apenas às duas primeiras. A partir do momento em que há a transmissão das palavras desse “fulano”, é possível responder à última indagação.

É possível, por meio deste trecho da canção resposta *As Mina Não Pira*, de João Bosco e Vinícius, perceber tanto o emprego do discurso citado direto (aquele que reproduz

exatamente o que foi dito, aparecendo, normalmente entre aspas) quanto do indireto (aquele em que os limites entre o discurso citado e o que cita aparecem diluídos):

As Mina Não Pira
Com tipinho de playboy
Me liga pra me dizer
“Ai se eu te pego, gatinha
Tu não vai se arrepender”
Me diz que as mina pira
Com seu jeito de fazer
Mas eu já tô vacinada
E vou falar pra você

Os discursos citados em questão são dois: um da canção *Ai Se Eu Te Pego*, de Michel Teló, que aparece acima na forma de discurso direto, entre aspas; o outro da canção *As Mina Pira*, de Gustavo Lima, sendo este um discurso indireto (me diz que...). Com o exemplo dos dois discursos de outrem acima, conseguimos responder tanto à questão “Como” e “De que falavam Michel Teló e Gustavo Lima?” quanto a “O que diziam eles?”.

Por fim, quando Bakhtin discorre sobre o processo de transmissão do enunciado no interior de um contexto, ele diz que “a transmissão leva em conta uma terceira pessoa – a pessoa a quem estão sendo transmitidas as enunciações citadas” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2014, p. 152). Cabe aqui uma análise de quem vem a ser esta terceira pessoa nesta transmissão do discurso citado na canção. Uma vez que a canção-resposta responde a uma outra canção, esta terceira pessoa pode ser o autor do enunciado ao qual responde, e neste caso a finalidade da resposta pode ser tanto de aprovação quanto de reprovação frente ao discurso citado, visto que um posicionamento valorativo é exigido. Contudo, esta terceira pessoa pode ser também qualquer público que ouça a canção-resposta, quer conheça a canção-oficial, quer não, já que por meio do discurso citado, o público tem acesso a “o que dizia ele?”.

3.3 Os gêneros discursivos

“Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*” (Bakhtin, 2011a, p. 262, grifos do autor). Quando Bakhtin afirma que existem tipos relativamente estáveis de enunciados, ou seja, enunciados cujas características são semelhantes e se repetem, não nega a singularidade do enunciado

enquanto unidade discursiva. O que ele quer dizer é que, a depender das esferas onde os enunciados são produzidos, entram em circulação e são recepcionados, estes seguirão um padrão, como ele mesmo diz, relativamente estável, que poderá ser observado em seu tema, em sua composição e em seu estilo.

Portanto, visto que, como constatado nos itens acima, a filosofia da linguagem do Círculo prima pela consideração à interação social como determinante condição da linguagem, é justamente o tipo de interação linguística (socialmente contextualizada) que vai determinar a constituição de cada gênero do discurso. Sendo assim, o ser humano sempre está usando um gênero ou outro para se comunicar, não sendo possível outra forma de enunciação, que não pelos gêneros:

Falamos apenas através de determinados gêneros do discurso, isto é, todos os nossos enunciados possuem *formas* relativamente estáveis e típicas de *construção do todo*. Dispomos de um rico repertório de gêneros de discursos orais (e escritos) (BAKHTIN, 2011a, p. 282, grifos do autor).

A essa situação social na qual o enunciado se concretiza, Bakhtin chama *esfera* ou *campo*. É assim que recorremos a gêneros específicos, como a aula expositiva para ministrar um curso, ao relatório para informar sobre atividades realizadas e à conversa telefônica para se inteirar de notícias pessoais. A aula, o relatório e a conversa telefônica, assim como uma infinidade de outros enunciados, são, cada qual, um gênero do discurso.

Quando dizemos uma infinidade, estamos querendo atentar para o fato de que os gêneros são tão heterogêneos quanto as esferas da atividade humana:

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida em que se desenvolve e se complexifica um determinado campo (BAKHTIN, 2011, p. 262).

Desse modo, as esferas vão mudando e os gêneros, por conseguinte, acompanhando esse movimento. As formas de comunicação conseguem exemplificar muito bem a mudança e o surgimento dos gêneros: as diferenças entre uma carta pessoal, um e-mail e uma conversa de WhatsApp talvez não se difiram muito quanto ao conteúdo temático, mas quanto à forma composicional e ao estilo, cada gênero desses apresenta peculiaridades, uma vez que são produzidos, circulam e são recepcionados em esferas distintas: o papel, o computador e o telefone, respectivamente, para mencionar apenas o suporte. É por isso que Faraco (2009)

afirma que “O repertório de gêneros de cada esfera da atividade humana vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa” (FARACO, 2009, p. 127), assim como Machado (2012), que diz que “O gênero não pode ser pensado fora da dimensão espaciotemporal” (MACHADO, 2012, p. 158).

Assim como recebemos como herança o sistema linguístico, recebemos também a capacidade de reconhecer e transitar pelos diversos gêneros. Bakhtin diz, inclusive que temos a capacidade de já nas primeiras palavras de um discurso antecipar seu gênero.

Nós aprendemos a moldar o nosso discurso em forma de gênero e, quando ouvimos o discurso alheio, já adivinhamos o seu gênero pelas primeiras palavras, adivinhamos um determinado volume (isto é, uma extensão aproximada do conjunto do discurso), uma determinada construção composicional, prevemos o fim, isto é, desde o início temos a sensação do conjunto do discurso que em seguida apenas se diferencia no processo da fala (BAKHTIN, 2011a, p. 283).

Três características são apresentadas como sendo constituintes dos gêneros: conteúdo temático, construção composicional e estilo. Um gênero sempre é portador desses três elementos e eles são intimamente ligados formando o todo do enunciado. O conteúdo temático tem a ver com aquilo sobre o que o enunciado fala, enquanto a construção composicional corresponde à materialidade do texto e o estilo é onde é possível encontrar traços pessoais do enunciatador.

Quando falamos do gênero canção, a variação do conteúdo temático é muito amplo, possibilitando que se cante sobre qualquer coisa. Também o estilo permite uma variação muito grande, uma vez que a personalidade dos autores não raramente fica bem marcada, não sendo difícil, principalmente para os estudiosos da música, identificar traços estilísticos de certos músicos em suas produções, mesmo quando estas não são identificadas.

Por fim, Bakhtin propõe uma classificação dos gêneros em primários (aqueles do cotidiano) e secundários (mais complexos estruturalmente) e, como não poderia deixar de ser, essa classificação leva em consideração o contexto social em que aparecem.

Aqui é de especial importância atentar para a diferença essencial entre os gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos) – não se trata de uma diferença funcional. Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem na condição de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros

primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata (BAKHTIN, 2011a, p. 263).

Portanto, se pode classificar a canção entre os gêneros secundários, visto que surge numa condição cultural, como se julga, mais complexa – a artística. Contudo, desde que Bakhtin afirma que os gêneros secundários incorporam os primários, vale salientar que isso é bastante recorrente nos enunciados do gênero canção, que, ora agem como que reproduzindo o diálogo cotidiano, mesmo que em um só turno, ora se apropriam do discurso falado, assim mantendo algumas características dos gêneros primários. “Exatamente porque surgem na esfera prosaica da linguagem, os gêneros discursivos incluem toda sorte de diálogos cotidianos bem como enunciações da vida pública, institucional, artística, científica e filosófica” (MACHADO, 2012, p. 155).

Paula e Melo (2009) afirmam que:

A canção, nesse sentido, exemplifica bem esse movimento, uma vez que poética e prosaica, ela vive na vida cotidiana (primária), mas apresenta uma elaboração estética que a fundamenta como gênero secundário. Contudo, essa elaboração não a distancia do mundo. Ao contrário. A canção só vive, no mundo cotidiano, como manifestação cultural, ao mesmo tempo, espontânea e elaborada, ética e estética (PAULA; MELO, 2009, p 185).

Portanto, sendo frequente a incorporação dos gêneros primários pelos secundários, “É essa a natureza dos gêneros secundários” (BAKHTIN, 2011a, p. 276). Em duas canções apresentadas a seguir, vale-se dessa apropriação dos gêneros primários como recurso estilístico.

A primeira delas, *Cabocla Tereza* (Tonico & Tinoco), inicia-se com uma narração que, apesar de ser poesia, tem ares de contação de histórias. Essa declamação começa logo no início da canção, quase que concomitantemente ao instrumental tipicamente moda de viola e se estende por todo o primeiro minuto dos quatro minutos totais. A narrativa cantada logo em seguida dá continuidade à história, porém, do ponto de vista de um dos personagens.

Cabocla Tereza

Declamado:

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 bate
Apeei com muito jeito

Ouvi um gemido perfeito
Uma voz cheia de dor:
"Vancê, Tereza, descansa
Jurei de fazer a vingança
Pra morte do meu amor"
Pela réstia da janela
Por uma luzinha amarela
De um lampião quase apagando
Eu vi uma cabocla no chão
E um cabra tinha na mão
Uma arma alumiando
Virei meu cavalo a galope
Risquei de espora e chicote
Sangrei a anca do tar
Desci a montanha abaixo
Galopando meu macho
O seu doutô fui chamar
Vortamo lá pra montanha
Naquela casinha estranha
Eu e mais seu doutô
Topemo o cabra assustado
Que chamou nós prum lado
E a sua história contou

Cantado:

Há tempo eu fiz um ranchinho
Pra minha cabocla morá
Pois era ali nosso ninho
Bem longe deste lugar.
No arto lá da montanha
Perto da luz do luar
Vivi um ano feliz
Sem nunca isso esperá
E muito tempo passou
Pensando em ser tão feliz
Mas a Tereza, doutor,
Felicidade não quis.
O meu sonho nesse oiá
Paguei caro meu amor
Pra mór de outro caboclo
Meu rancho ela abandonou.
Senti meu sangue fervê
Jurei a Tereza matá
O meu alazão arriei
E ela eu vô percurá.
Agora já me vinguei
É esse o fim de um amor
Esta cabocla eu matei
É a minha história, dotor.

O segundo exemplo de gênero primário incorporado na canção é a própria canção *Camaro Amarelo*, em que os versos “Agora você vem, né? / Agora você quer” são falados no meio da canção, interrompendo a sequência melódica (mas não rítmica) da mesma.

Nos dois exemplos, a incorporação dos gêneros primários sugere uma maior aproximação entre enunciador e destinatário, remetendo a uma contação de histórias no primeiro caso e a uma conversa estilo “papo-reto” na segunda.

3.4 Vozes sociais

Bakhtin (2014), em seu texto *O Discurso no romance*, presente na obra *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, fala sobre uma “diversidade social de linguagens”, sobre um plurilinguismo social (op. cit, p. 74), termo que, na nova versão de *O discurso no romance*, publicado em 2015 em *Teoria do romance I – a estilística*, aparece traduzido como “heterodiscurso”. No prefácio desta nova versão o tradutor justifica o emprego desse termo baseando-se em sua maior clareza:

Sempre evitei empregar o termo “heteroglossia” com meus alunos, preferindo “diversidade de discursos” ou, vez ou outra, “heterodiscurso”. E assim procedi por entender que a Teoria Literária tem a função de iluminar o texto, e não de dificultar o acesso à sua gama de sentidos. Daí minha opção pelo termo “heterodiscurso”, que, além de ser mais familiar à língua portuguesa, traduz seu sentido original (BEZERRA, 2015, p. 12).

Faraco (2009, p. 57) explica que o heterodiscurso consiste numa “multidão de vozes sociais”, mas que o conceito é constantemente confundido com aquele denominado “polifonia”, empregado por Bakhtin para se referir ao romance de Dostoievski.

De acordo com Sipriano, (2014), “No romance polifônico, o autor orchestra as várias vozes que interagem na narrativa, mas todas elas estão em igualdade de posição, uma não se submete às outras. Assim a polifonia é caracterizada como espaço de consenso, já que nenhuma voz se impõe à outra” (SIPRIANO, 2014, p. 43). Isso não acontece com as vozes sociais, que então em situações, muitas das vezes, conflitantes, longe do consenso das vozes da polifonia.

Independentemente do termo (heterodiscurso, heteroglossia, plurilinguismo), visto que todos eles apontam para o mesmo fenômeno, Bakhtin (2015), ao falar sobre o romance, diz que ele se caracteriza por estarem presentes os discursos do autor, dos narradores, do herói, e que “[...] cada uma delas admite uma diversidade de vozes sociais e uma variedade de nexos e correlações entre si (sempre dialogadas em maior ou menor grau)” (BAKHTIN, 2015, p. 30). Isso nos leva a questionar em que grau se dá a dialogicidade das canções analisadas neste trabalho, ou seja, das canções originais com suas respostas. Atrevemos-nos a afirmar que elas

dialogam em maior grau, se assim se pode dizer, ou num grau bastante elevado, uma vez que utilizam, muitas das vezes, o discurso citado, utilizando também o mesmo título da canção original, numa clara referência a ela.

No Youtube, as canções-respostas sempre apresentam, seja no título de seu vídeo, seja em sua descrição, o nome da canção a que respondem. Essa é uma maneira explícita como a referência à canção oficial ocorre.

Mesmo em casos em que a canção não se autodenomina “resposta”, como é o caso da canção *Fiorino* (Gabriel Gava), que é uma resposta implícita às canções *Camaro Amarelo* (Munhoz & Mariano) e *Vem ni Mim Dodge RAM* (Israel Novaes, part. Gustavo Lima), percebe-se o alto grau de dialogicidade entre elas, tanto na parte verbal quanto na parte musical.

A parte verbal de *Fiorino* faz clara referência à temática dos carros que as outras duas veiculam e ao fato de estes veículos serem considerados imãs de relacionamentos, provocando, por sua vez, os enunciadores daquelas ao mostrar que a verdadeira proeza consiste em conseguir atrair mulheres, mesmo utilizando um carro convencional, como a *Fiorino*:

Camaro Amarelo

E agora você vem, né?
Agora você quer
Só que agora vou escolher
Tá sobrando mulher
Agora eu fiquei doce igual caramelo
To tirando onda de Camaro amarelo
E agora você diz: vem cá que eu te quero
Quando eu passo no Camaro amarelo

Vem Ni Mim Dodge RAM

Agora eu tô mudado
O meu bolso está cheio
Mulherada atrás
Eu quero ouvir cada vez mais
Vem ni mim Dodge RAM
Focker duzentos e oitenta
A mulherada louca
Israel Novaes arrebenta!

Fiorino

De Land Rover é fácil, é mole, é lindo
Quero ver jogar a gata no fundo da Fiorino
Motor 1.6 bebendo igual um pagodinho
Peguei da firma e os donos nem sabem que eu tô curtindo
Corneta tá torando grave e empurrando tudo
Comitiva balanceada e as meninas chegando junto

Além do diálogo estabelecido no nível verbal da canção, observa-se também que ele se instaura no nível melódico e no nível do arranjo das canções. As três canções, gravadas ao vivo, têm início com um solo de bateria, que antecede a entrada abrupta dos outros instrumentos que acompanham as canções. Essa semelhança fica ainda mais evidente ao se comparar os acordes das canções *Vem Ni Mim Dodge RAM* e *Fiorino*, conforme é possível perceber abaixo:

(Refrão)	
Am F	Am F C
Vem ni mim Dodge RAM	De Land Rover é fácil é mole é lindo ...
	G
	Quero ver jogar a gata no fundo da fiorino (2x)
C	
Focker duzentos e oitenta	
G	Intro 2X: Am F C G
A mulherada louca	
Am	Am F
Israel Novaes arrebental!	Motor 1.6 bebendo igual um pagodinho
Am F C G (2x)	C G
	Peguei da firma os donos nem sabe que eu to curtindo
Primeira Parte:	Am F
Am	Corneta ta torando grave empurrando tudo
F C	C G
Que eu andava a pé	Twite balanceado as menina chegando junto
F C	
Que eu andava a pé	Am F
Não pegava nem gripe	C G
G	Quer dançar vem pra ca vem vem vem quebrar tudo
Muito menos mulher	Am C G
Am	Que Gabriel Gava tá chegando junto (2x)
Só pegava poeira	
F	
Não olhavam pra mim	Dm F
C	Se a coisa ficar quente meu amor não se esquece
Um dia eu decidi	C G
G	Que lá no fundo tem, tem uma colchonete (2x)
Eu vou sair daqui	

Figura 7: Acordes das canções *Vem Ni Mim Dodge RAM* e *Fiorino*

Pelos acordes, podemos perceber que ambas as canções seguem a mesma sequência: Am (lá menor), F (fá), C (dó) e G (sol). Portanto, confirmamos, então, nossa afirmação de que, mesmo quando uma canção não se autodenomina reposta, como aquelas postadas no site Youtube e que por lá circulam, elas dialogam em um nível extremamente alto.

No mesmo texto (*O discurso no romance*), Bakhtin desenvolve o conceito de vozes sociais, um conceito ainda pouco estudado, mas que pode ser importante para esta pesquisa e

para muitas outras que lidam com o diálogo. Um dos estudiosos do referido conceito, Faraco (2009), esclarece que as vozes sociais são uma infinidade de discursos que circundam um objeto, refratados por ele:

Para designar essas múltiplas refrações do objeto (esses múltiplos discursos sociais), Bakhtin introduz, nesse texto, a expressão vozes sociais ou línguas sociais, entendendo-as como complexos semiótico-axiológicos com os quais determinado grupo humano diz o mundo (FARACO, 2009, p. 56).

Ou seja, o enunciado se vê inserido e cercado por um emaranhado de discursos outros, nos quais ouvimos ressoar uma infinidade de vozes, sociais por natureza. Para Faraco, a própria língua é um conjunto indefinido de vozes sociais, sendo esse plurilinguismo dialogizado o lugar de entrecruzamento das vozes sociais, de onde nascem outras vozes sociais, e assim sucessivamente. Tais vozes também entram em embate, dialogam, se apoiam, ou se contestam: “[...] elas vão se apoiar mutuamente, se interiluminar, se contrapor parcial ou totalmente, se diluir em outras, se parodiar, se arremedar, polemizar velada ou explicitamente e assim por diante” (FARACO, 2009, p.58).

No caso das canções utilizadas acima, mesmo que a referência de uma para as outras não seja explícita, as vozes sociais que se confirmam ou entram em embate nelas não deixam dúvidas quanto a esse diálogo. Nas três canções, se confirmam e/ou entram em embate as vozes que acreditam ser necessário apenas o poder aquisitivo para que se tenha um relacionamento afetivo; as vozes do ego, que contradizem essas primeiras e transferem o mérito da conquista para o próprio indivíduo; as vozes do preconceito social, evidentes nos versos “Quem não tem dinheiro é primo primeiro de um cachorro” (*Fiorino*); bem como as vozes da escalada social, que pregam ser possível e fácil a mudança de classe social, que se impõe como necessária a todo indivíduo.

Essa opção por utilizar o termo “vozes sociais”, segue todo um padrão de preferência de Bakhtin por termos ligados ao som, à oralidade. Segundo Bubnova (2011),

No mundo de Bakhtin, a escrita é privilegiada justamente como um percurso capaz de traduzir a voz humana na medida em que é portadora dos sentidos da existência, preservando de modo específico suas modalidades, que ele caracteriza mediante metáforas relacionadas à voz e à música: polifonia, contraponto, orquestração, palavra a duas vozes, coro, tom, tonalidade, entonação, acento, etc (BUBNOVA, 2011, p. 270).

De acordo com a autora, as obras de Bakhtin estão repletas de termos relacionados à oralidade e à música, como polifonia, entonação e acento, conceitos bastante difundidos. Para

ela “as vozes das quais fala Bakhtin são construtoras do sentido de nossas enunciações por nos incitar à resposta, não necessariamente agressões a nosso ser” (BUBNOVA, 2011, p. 271). Sendo assim, os enunciados constroem seus sentidos também por meio das muitas vozes sociais que nele ecoam, como acontece com as três canções acima, em que o sentido da música *Fiorino* adquire um caráter mais acentuado de contestação quando se conhece as outras duas canções e o contexto de ostentação do sertanejo universitário.

Bubnova (2011) ainda atenta para a questão da oposição silêncio X som, uma vez que não é apenas o que é vocalizado que está prenhe de vozes sociais, mas também o silêncio é significativo.

O território do enunciado, entendido como enunciação, abarca não apenas o dito explicitamente, mas também a esfera do silêncio significativo, do suposto, do não-dito, do não-dizível ou do inefável, etc. A significação da voz que soa alterna com a significação do calar, do silêncio que é pausa do processo da enunciação, do intercâmbio discursivo. O domínio do discurso inclui, desse modo, não apenas o estritamente vocalizado, mas também os gestos e as expressões corporais, as pausas, as ausências, as respostas tácitas, os sentidos mudos. [...] Não se trata apenas do canto ou da poesia, prosa ou drama, argumento ou sermão, ainda que esses sejam registros “altos” do discurso. Além dos limites das formas verbais, é o discurso também qualquer forma totalmente séria de autoexpressão do ser humano, desde o abraço e a carícia até a dança e a sinfonia (BUBNOVA, 2011, p. 273).

Daí a importância de se considerar toda e qualquer forma de expressão humana como portadoras do discurso como veículos através das quais as vozes sociais falam ou se calam (falando), no caso da canção, a materialidade verbal (letra) aliada à musical (melodia, arranjo), considerando ainda sua performance.

Ainda convém mencionar que essas vozes estão sujeitas a certas forças que Bakhtin denomina de centrípetas e centrífugas, uma contrária à outra e cujas pressões levam a lados opostos. Ao discorrer sobre a estratificação de uma língua em linguagens socioideológicas, ele menciona as forças centrípetas e centrífugas que atuam na língua: “[...] ao lado das forças centrípetas segue o trabalho incessante das forças centrífugas da língua, ao lado da centralização verboideológica e da unificação desenvolvem-se incessantemente os processos de *descentralização e separação*”. (BAKHTIN, 2015, p. 41). Na canção original *Camaro Amarelo* e na resposta *Para de Fazer Doce*, de Thayssa Mendez, por exemplo, percebemos a predominância de forças centrípetas, que buscam perpetuar essa visão de mundo tanto por parte do homem quanto pela mulher, enquanto que na resposta *Tá Se Achando Doce* (Maria

Rita Dias Barboza), as forças centrífugas pressionam incessantemente para a direção externa e apontam para uma visão de mundo um tanto quanto mais igualitária.

“Cada enunciação concreta do sujeito do discurso é um ponto de aplicação tanto das forças centrípetas quanto das centrífugas. Nela se cruzam os processos de centralização e descentralização, unificação e separação [...]” (BAKHTIN, 2015, p. 42).

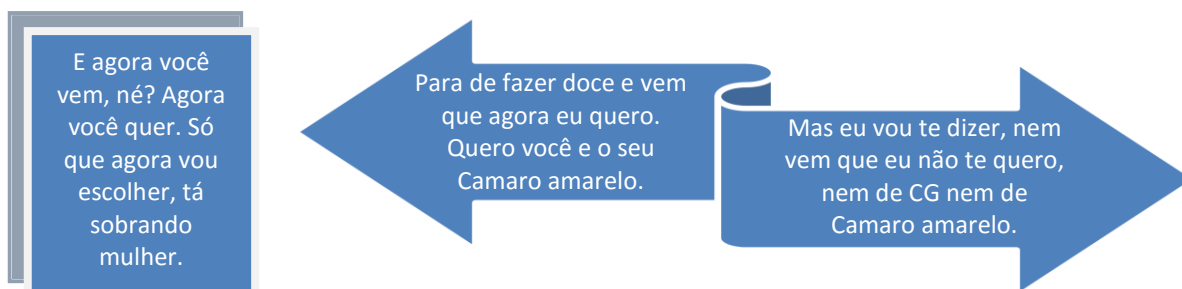


Figura 8: Forças centrípetas e centrífugas nos discursos das canções

Finalmente, Bakhtin postula que “todo discurso concreto (enunciado) encontra o objeto para o qual se volta sempre, por assim dizer, já difamado, contestado, avaliado, envolvido ou por uma fumaça que o obscurece ou, ao contrário, pela luz de discursos alheios já externados a seu respeito” (BAKHTIN, 2015, p. 48). No caso da música sertaneja, quando o objeto é a mulher (e dizemos objeto no sentido de para onde o enunciado se volta, e não de mulher-objeto, embora seja essa também a realidade) ele é, sim, já difamado, avaliado, mas não envolvido por uma fumaça, pois em todas as eras da música sertaneja já se falava sobre a mulher, ou seja, ela sempre esteve envolta em discursos alheios a seu respeito, discurso estes que, entretanto, nunca foram os seus próprios.

Para ela, a mulher, as consequências dessa difamação/constatação/avaliação, quando nos moldes explicitados acima, são lamentáveis. Uma vez que Bakhtin afirma que o sujeito deve tornar-se *outro* em relação a si mesmo e se enxergar com os olhos do outro, a forma com que o sexo feminino é julgado e subjugado nas canções sertanejas faz com que ela se enquadre nessa pré-concepção de mulher sertaneja e passe a buscar ser qualquer ideal preconizado nas canções, seja esse ideal estético ou comportamental.

[...] é verdade que até na vida procedemos assim a torto e a direito, avaliamos a nos mesmos do ponto de vista dos outros, através do outro procuramos compreender e levar em conta os momentos transgredientes à nossa própria consciência: desse modo, levamos em conta o valor de nossa

imagem externa do ponto de vista da possível impressão que ela venha a causar no outro [...] (BAKHTIN, 2011c, p. 13).

Assim, a mulher, que outrora foi retratada como idealizada, pura, e, mais tarde, como traidora e sem moral, hoje é visualizada no sertanejo universitário como interesseira e de fácil conquista, o que faz com que, quando não discordando dessa visão, ela se enquadre nela e passe a representar as atitudes apregoadas nessas canções.

4 CANÇÕES SERTANEJAS CONTEMPORÂNEAS – ANÁLISES DIALÓGICAS

O corpus deste trabalho compõe-se de sete canções: três oficiais e quatro respostas. A escolha das canções oficiais foi devido a sua popularidade e de acordo com a temática de cada uma delas, desde que apregoassem a elevada autoestima de seus sujeitos; por isso, foram selecionadas uma canção que versa sobre a ostentação de bens materiais, mais especificamente de carros (*Camaro Amarelo*); uma que versa sobre as baladas frequentadas pelos sertanejos (*As Mina Pira na Balada*); e uma que versa sobre a superação de um relacionamento fracassado (*Chora, Me Liga*). A escolha das canções-respostas se deu com base em sua relação com as oficiais, privilegiando-se as canções que, mesmo que reiterando o discurso vigente, polemizassem com ele. Abaixo, eis as letras de cada uma delas:

Camaro Amarelo	Para de Fazer Doce	Tá Se Achando Doce
Agora eu fiquei doce, doce, doce, doce	Para de fazer doce, doce, doce, doce	Tá se achando doce, doce, doce, doce
Agora eu fiquei do-do-do-do- doce, doce	Para de fazer do-do-do-do-doce, doce	Tá se achando do-do-do-do- doce, doce
E agora eu fiquei doce igual caramelo	Para de fazer doce e vem que hoje eu te quero	Só porque tá andando de carrinho zero
Tô tirando onda de Camaro amarelo	Também quero tirar onda de Camaro amarelo	Fica se achando o docinho de caramelo
E agora você diz: vem cá que eu te quero	Para de fazer doce e vem que agora eu quero	Mas eu vou te dizer Nem vem que eu não te quero
Quando eu passo no Camaro amarelo	Quero você e o seu Camaro amarelo	Nem de CG nem de Camaro amarelo
Quando eu passava por você Na minha CG, você nem me olhava	Quando você passava por mim Naquela CG, tá bom, eu sei, eu nem te olhava	Quando tu passava de CG Lá no bar do Nê, eu nem te olhava
Fazia de tudo pra me ver, pra me perceber	Mas você também tem que me entender	Ficava empinando pra eu ver a sua CG
Mas nem me olhava	Como é que eu ia querer um liso que não tinha nada?	E eu nem ligava Tirou na Chevrolet um carro zero
Aí veio a herança do meu véio E resolveu os meus problemas, minha situação	Pra lá e pra cá naquela moto velha	E agora fica aí se achando o patrão
E do dia pra noite fiquei rico Tô na grife, tô bonito, tô andando igual patrão	Que só andava na reserva Sem nenhuma condição	Que vive rodeado de Maria: De Maria Gasolina que só quer o teu carrão
E agora você vem, né? Agora você quer?	Mas se me der uma lipo, silicone	Cê viu que eu não quis, né? Que eu não corri atrás, né?
Só que agora vou escolher Tá sobrando mulher	E um cartão sem limite Eu vou te amar de montão Eu sei que você vem Você ainda me quer Tá chovendo perigete Mas sou eu que você quer	Então larga do meu pé Mulher não falta mais

<p>As Mina Pira Na Balada</p> <p>As mina pira quando a gente Chega na balada Fazendo rodinha com baldinho de cachaça Pira quando a gente Chega na balada Apavorando na área vip reservada Suave na nave A gente sai de casa Um rolé no posto Só pra ver a mulherada Aqui tá muito fraco Vamo pro point da praça E pra ficar melhor É só abrir o porta-mala E aí rola um esquentá Sempre antes da balada E as mina pira pira pira pira pira</p>	<p>As Mina Não Pira</p> <p>As mina não pira As mina não pira não Tem que dar um fino trato Pra ganhar meu coração As mina não pira As mina não pira não Hellen Vivia vai mostrar Que as mina não pira não Carro todo rebaixado Sonzera e pancadão Sai pra ficar azarando As mina de plantão Mas geral já tá ligada Sua fama é de vacilão Toma whisky e Red Bull Pra ter fama de patrão Com tipinho de playboy Me liga pra me dizer “Ai se eu te pego, gatinha Tu não vai se arrepender” Me diz que as mina pira Com seu jeito de fazer Mas eu já tô vacinada E vou falar pra você As mina não pira As mina não pira não Tem que dar um fino trato Pra ganhar meu coração</p>
<p>Chora, Me Liga</p> <p>Não era pra você se apaixonar Era só pra gente ficar Eu te avisei Meu bem, eu te avisei Você sabia que eu era assim Paixão de uma noite que logo tem fim Eu te falei, meu bem, eu te falei Não vai ser tão fácil assim Você me ter nas mãos Logo você que era acostumada A brincar com outro coração Não venha me perguntar Qual a melhor saída Eu sofri muito por amor Agora eu vou curtir a vida Chora, me liga Implora meu beijo de novo Me pede socorro Quem sabe eu vou te salvar Chora, me liga Implora pelo meu amor Pede por favor Quem sabe um dia eu volto a te procurar</p>	<p>Para, Se Liga!</p> <p>Quem disse que eu me apaixonei Você foi mais um com quem eu fiquei Eu te enganei Eu te enganei Eu já sabia que ia ser assim Só uma noite com começo e fim Não me empolguei Não me empolguei Não venha me procurar Já sou bem resolvida Já curti com você Agora eu vou curtir a vida Para, se liga Não quero seu beijo de novo Eu já tenho outro A minha fila já andou Para, se liga Eu nunca quis o seu amor Me faz um favor Se eu te esnoabar, não venha me procurar</p>

4.1 O discurso da autoestima masculina e feminina no sertanejo universitário

Uma vez que a premissa deste trabalho é a de que as canções do sertanejo universitário giram em torno do enaltecimento da autoestima de seus sujeitos, acreditamos ser necessário um esclarecimento a respeito desse sentimento e de como ele é condicionado pelo e resultado do meio social.

Primeiramente, gostaríamos de pontuar a variedade de conceitos existentes a respeito da autoestima e relacionados a ela e da multiplicidade de enfoques dados a esse tópico, o que faz com que, nos abundantes trabalhos que lidam com ela, a sua definição varie consideravelmente, ainda que apontando para o mesmo fenômeno, e que haja uma infinidade de termos:

Esta confusão terminológica deve-se algumas vezes a uma desarticulação entre as concepções teóricas e os instrumentos utilizados na recolha de dados, outras aos próprios modelos teóricos perfilhados e, ainda, como refere Marsh (1993a, 1997; Marsh & Craven, 1997) por o autoconceito (e a autoestima, acrescentaríamos nós) padecer do mal de “toda a gente saber o que significa”, levando a que em muitas investigações não seja fornecida qualquer definição do que está a ser avaliado (PEIXOTO, 2003, p. 11).

Com a finalidade de não padecer do referido mal de “toda a gente saber o que significa” a autoestima, optaremos por uma conceitualização do termo que englobe tanto os componentes da autoestima quanto de outros conceitos a ela relacionados, como autoconceito (mencionado na citação acima) e autoimagem.

O autoconceito significa a percepção que uma pessoa tem de si mesma e ele se relaciona diretamente com a autoimagem e com a autoestima. Zacharias (2012 apud MENDES et al. 2012) explica que:

Ademais, o autoconceito contém um caráter descritivo, relacionado à autoimagem, e um avaliativo, que diz respeito à autoestima. Portanto, a autoimagem é uma descrição que a pessoa faz de si, a forma como ela se vê, estando esta percepção também relacionada ao modo como os outros a percebem. Por seu turno, a autoestima é uma avaliação que o sujeito faz de si, estando esta valoração relacionada também com o modo como os outros o avaliam (ZACHARIAS, 2012 apud MENDES et al. 2012, p. 7).

Essa relação pode ser mais bem visualizada em um esquema apresentado por Mendes et al. (2012, p. 8), conforme se pode ver abaixo:

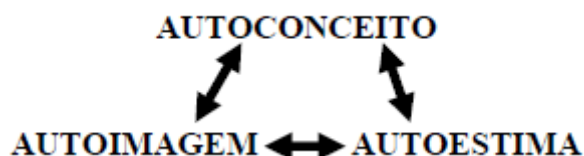


Figura 14 – Relação entre autoconceito, autoimagem e autoestima

Portanto, autoconceito, autoimagem e autoestima têm uma relação muito próxima, sendo muito difícil separar um do outro, o que não tentaremos fazer aqui, por entendermos que da mesma forma que as canções analisadas neste trabalho se relacionam com a autoestima, elas também o fazem com os outros dois.

Para Goñi e Fernández (2009 apud MENDES et al., 2012, p. 7), o autoconceito baseia-se na descrição que a pessoa faz de si mesma e é uma (auto)percepção mais real que o indivíduo tem de si. Já a autoestima é o apreço (estima, amor) que se sente por si próprio.

Alves et al. (2007, p. 3) afirmam que a autoestima pode ser tanto específica, como global e dão os seguintes exemplos desses dois eixos: na específica, o sujeito acredita ser um bom escritor e sente orgulho disso; na global, ele acredita ser uma boa pessoa e sente orgulho disso no geral.

No caso das canções aqui analisadas, a autoestima masculina que se constata é muito mais a particular/específica do que a geral, uma vez que os enunciadores se gabam de características suas que pertencem a esferas restritas:

Camaro Amarelo

E do dia pra noite fiquei rico → Eu sou rico e sinto orgulho disso.

Tô na grife → Eu tenho estilo e sinto orgulho disso.

Tô bonito → Eu sou bonito e sinto orgulho disso.

Tô andando igual patrão → Eu tenho status e sinto orgulho disso.

Só que agora vou escolher, tá sobrando mulher → Eu sou desejado e sinto orgulho disso.

As Mina Pira na Balada

As mina pira quando a gente chega na balada fazendo rodinha com baldinho de cachaça → Eu sou popular e sinto orgulho disso.

Chora, Me Liga

Não era pra você se apaixonar → Eu sou irresistível e sinto orgulho disso.

Não vai ser tão fácil assim você me ter nas mãos → Eu sou seguro e sinto orgulho disso.

A autoestima feminina, por sua vez, também parece ser a específica, uma vez que, mesmo não acentuando essas características suas, as enunciadoras enaltecem sua autoestima por meio da negação das proclamações dos homens:

Tá Se Achando Doce

Mas eu vou te dizer

Nem vem que eu **não** te quero

Nem de CG **nem** de Camaro amarelo

Cê viu que eu **não** quis, né?

Que eu **não** corri atrás, né?

As Mina Não Pira

As mina **não** pira

As mina **não** pira **não**

Para, Se Liga

Não me empolguei, **não** me empolguei

Não quero seu beijo de novo

Eu **nunca** quis o seu amor

Essa construção de sua autoestima à custa da negação da autoestima masculina denota o posicionamento da mulher na sociedade, principalmente às vistas dos homens, uma vez que elas são o objeto sobre o qual já se falou, julgou, analisou, e suas negações são tentativas de negar os discursos fundamentados na dominação masculina que circulam em todas as épocas. Como se pode perceber, os discursos exemplificados acima estão em diálogo uns com os outros, sendo que eles se precedem ou surgem após o outro.

Essa dependência da opinião do “outro” sobre o “eu” é determinante para que a autoestima seja positiva ou negativa. Mosquera e Stobäus (2008 apud MENDES, 2012, p. 6) afirmam que a autoestima baseia-se em como a pessoa se vê, mas também em como os outros a veem. Ora, sendo a mulher um objeto historicamente rechaçado, sua autoestima, por conseguinte, terá mais possibilidades de se constituir como baixa, enquanto o homem, com posição historicamente sempre privilegiada terá mais chances de ter uma autoestima elevada.

Na verdade, a autoestima não depende apenas da forma como a pessoa se percebe no mundo, ela também é influenciada pela forma como fomos percebidos, antes mesmo de tomarmos consciência de nossa existência. Isto significa que os nossos pais, ou cuidadores, pela forma como nos trataram, ajudaram a construir o conceito que temos de nós mesmos (NASCIMENTO et al., 2009, p. 2).

Fraquelli (2008, p. 29) apresenta uma teoria de Abraham Maslow, chamada de Hierarquia das Necessidades Básicas, na qual se classificam cinco acionadores básicos da motivação, que podem ser vislumbrados na figura abaixo na forma de pirâmide:



Figura 10 – Hierarquia das Necessidades Básicas

Ao se analisar nosso corpus, constata-se que as necessidades básicas satisfeitas sobre as quais se canta são as que estão mais no topo da pirâmide, ou seja, aquelas relacionadas ao afetivo e ao social, à autoestima e à autorealização. Na medida em que o indivíduo vai satisfazendo essas necessidades, sua autoestima tende a se elevar, assim como tende a diminuir caso fracasse na conquista delas.

Silva (2007) exemplifica os variados fatores que influenciam na autoestima:

É influenciada por características demográficas, pelo corpo físico, pela dinâmica psicossocial, pelo ambiente social e cultural. Para uma melhor compreensão da Autoestima, é necessário ter em conta a cultura

predominante e o nível de interiorização dos valores e ideais desta pelo indivíduo (SILVA, 2007, p. 13).

Os fatores demográficos por certo influenciam na autoestima do sujeito sertanejo, uma vez que o preconceito para com ele, quando ainda era o caipira, era muito maior do que agora que se encontra inserido em um espaço urbano. Por estar vivendo na cidade, os fatores que antes o diferenciavam, agora são amenizados, uma vez que na cidade muitas culturas coexistem e acaba-se por chegar a uma cultura híbrida, com elementos de todas elas.

Quanto ao corpo físico, mencionado na citação acima, Marques et al. (2011, p. 16) afirmam que “A imagem corporal, segundo Cordás e Castilho, é a figura de nosso próprio corpo que formamos em nossa mente, ou seja, o modo pelo qual o corpo se apresenta para nós mesmos ou como o vivenciamos”. Para eles, essa imagem não é estática e se altera, se molda (assim como o corpo pode ser moldado) de acordo com o mundo externo, sendo que todos os eventos da vida influenciam nessa imagem corporal.

A canção-resposta *Para de Fazer Doce* ilustra bem a importância do corpo para a autoestima, principalmente feminina:

Para de Fazer Doce
Mas se me der uma lipo, silicone
E um cartão sem limite
Eu vou te amar de montão

Como resposta à ostentação do sujeito masculino com o uso de um carro, a enunciatória que o responde faz referência ao seu corpo, que pode ser moldado por meio de uma lipoaspiração ou de um implante de silicone nos seios, que o adequam aos padrões vigentes de beleza, os quais ditam que a mulher deve ser magra, porém exuberante. Tais padrões de beleza são construídos socialmente e mudam constantemente com o tempo.

Por fim, de acordo com Cooley (1902 apud SILVA, 2007, p. 13) a tendência é que se adote um “eu” que seja um reflexo da maneira como as pessoas nos veem, e pode-se libertar dessas imposições expressando um individualismo ou se submeter a elas e tornar-se “vítima da moda”.

Em sua maioria, as canções-respostas buscam se libertar das imposições por meio da contestação dos discursos masculinos, o que para elas funciona como mecanismo de enaltecimento da própria autoestima, como acontece nas respostas *Tá Se Achando Doce*, *As Mina Não Pira* e *Para, Se Liga*. Contudo, como foi possível perceber acima, há também as respostas que confirmam os discursos dominantes, nas quais se busca enaltecer a própria

autoestima, colocando-se à disposição do homem e se adaptando à sua visão do gênero feminino.

4.2 Análise da canção *Camaro Amarelo* e de suas respostas

A canção *Camaro Amarelo* é um enunciado no qual estão presentes valores relacionados à ideologia capitalista do consumismo, tais como os valores das marcas famosas de produtos, da ascensão social e do amor por interesse. Primeiramente, há que se consumir bastante produtos (carros, roupas, eletrônicos etc), porém, esses não podem ser quaisquer produtos, mas devem ter um nome, sendo, invariavelmente, mais caros. A posse ou não de tais produtos representam a classe social à qual o sujeito pertence. Quando na canção *Camaro Amarelo*, faz-se referência à marca importada Camaro, evoca-se uma marca conhecida e desejada, e também todo o glamur a ela associado, pois esta já apareceu em filmes de Hollywood, como *Transformers*, e se tornou uma das marcas de carros mais desejadas no Brasil. Paralelamente, a canção também evoca o nome de outro veículo, a CG, motocicleta da marca Honda que, diferentemente do Camaro, não é um veículo importado e não tem o custo elevado.

A passagem da posse de uma motocicleta CG para um carro Camaro representa a ascensão econômica e, conseqüentemente, social do sujeito da canção. Entretanto, essa ascensão não acontece por meio do trabalho e acúmulo de capital do sujeito, mas, sim, de forma inesperada, quando seu pai falece e lhe deixa uma herança. Portanto, a ideologia da ascensão social presente na canção é a do enriquecimento fácil e rápido, o que de fato acontece com poucas pessoas, aumentando ainda mais o caráter de exclusividade do discurso da canção.

Camaro Amarelo

Aí veio a herança do meu véio
E resolveu os meus problemas, minha situação
E do dia pra noite fiquei rico
Tô na grife, tô bonito, tô andando igual patrão

A nova posição social ocupada pelo sujeito da canção serve como atrativo para as mulheres, que o ignoravam antes de se tornar rico, mas o desejam quando ele muda de classe social. Esse jogo de desejos evidencia a instabilidade dos amores tanto por parte do sujeito masculino quanto do feminino, pois o sujeito da canção, a princípio, se dizia apaixonado por

ela, mas, com sua nova condição, está “sobrando mulher” e ele, assim, se interessa por elas outras. Também a mulher que antes não era apaixonada por ele, agora estaria disposta ao relacionamento, mas de forma interesseira. Dessa forma, tendo ascendido socialmente e sendo cortejado por muitas mulheres, a autoestima do sujeito da canção aparece como muito elevada.

Por ser um enunciado concreto, a canção *Camaro Amarelo* está situada num contexto histórico e se relaciona com os enunciados que a precederam. Portanto, dialoga com canções do próprio movimento sertanejo, sejam as mais antigas, como aquelas que estimulavam a cultura do sofrimento pós-relacionamento, sejam as contemporâneas, que estimulam o desapego amoroso e as relações descompromissadas. Também, como enunciado, a canção mencionada é respondida.

A resposta *Para de Fazer Doce* é a canção que corrobora essa ideologia da fluidez das relações humanas e do interesse baseado nos bens materiais. O sujeito da canção, retoma o discurso da canção *Camaro Amarelo* e as vozes sociais que dela advêm encontram nessa resposta um reforço. Assim como o sujeito masculino da canção oficial, o sujeito feminino desta resposta também demonstra seu interesse em ascender socialmente, pois almeja tomar posse dos bens que ele adquiriu, utilizando como moeda de troca seu amor.

O carro Camaro, por se um carro moderno, evoca a modernização de costumes e a própria modernização da canção sertaneja. Essa modernização é alcançada fazendo uso de vários fatores que, apesar de serem externos à canção, contribuem para que ela seja apreendida como moderna em oposição à antiguidade das outras vertentes da música sertaneja.

Ao analisarmos a imagem das artistas intérpretes do sertanejo universitário, é possível constatar a utilização de elementos modernos no que tange a sua imagem. Por estarmos almejando aqui uma discussão sobre autoestima, é evidente que o papel da imagem dos artistas é de suma importância para que sua autoestima se consolide. Para que se construa a imagem que se quer de um artista, variados recursos são acionados, que formam um todo imagético deste artista, como, por exemplo, o corte de cabelo, o figurino dos shows e os *looks* do dia a dia, as coreografias das canções, os cenários das apresentações e, até mesmo, sua autoexposição em redes sociais.



Figura 11: Corte de cabelo típico de cantores de sertanejo universitário de Gustavo Lima, Lucas Lucco e Luan Santana

Como se pode perceber na imagem acima, a mesma dependência de uma fórmula que parece ditar a parte verbal e musical das canções existe na veiculação da imagem dos cantores. Ao adotarem um mesmo corte de cabelo, por exemplo, os artistas reforçam uma imagem única de ídolo sertanejo, o que facilita inclusive a identificação e sensação de pertencimento dos próprios fãs nessa esfera, que passam a imitá-los no estilo.

Esses artefatos, um corte de cabelo ousado e moderno, por exemplo, por estarem ligados à contemporaneidade faz com que suas canções também sejam contempladas desta forma: como sendo canções modernas e não mais datadas.

A questão da modernidade é muito importante no âmbito da indústria cultural, uma vez que o público consumidor está sempre em busca do novo, descartando com facilidade o velho, o já conhecido. Assim, acaba se tornando regra a necessidade de se reinventar, tanto sonoramente quanto imagetivamente.



MUNHOZ & MARIANO - CAMARO AMARELO - OFICIAL

Figura 12: Mariano, da dupla Munhoz & Mariano, no clipe de *Camaro Amarelo*



Gusttavo Lima - As Mina Pira Na Balada - [DVD Ao Vivo Em São Paulo] (Clipe Oficial)

Figura 13: Gustavo Lima, no clipe de *As Mina Pira*

As vestimentas desses cantores, por sua vez, também visam a uma imagem de modernidade e a formalidade dos ternos e camisas cede lugar a um estilo mais casual, com peças mais informais, como calças jeans e camisetas. As imagens acima são capturas de telas dos clipes de *Camaro Amarelo* e *As Mina Pira na Balada*, e apresentam seus intérpretes Mariano e Gustavo Lima trajando um mesmo modelo de camiseta (Figuras 12 e 13).

Embora apresentemos semelhanças entre as três canções consideradas por nós oficiais em sua estrutura, no tópico seguinte a este, e entre seus intérpretes, cabe ressaltar que cada intérprete ou dupla conserva suas peculiaridades quanto à imagem. Ao contrapormos a performance no palco dos intérpretes nos vídeos de *Chora, me Liga* e de *Camaro Amarelo*, percebe-se que eles têm atitudes bastantes distintas, até mesmo opostas, quanto à imagem que desejam explorar.

João Bosco & Vinícius, durante a apresentação da canção, interagem com a plateia, a exemplo de muitos artistas, mas são mais contidos quanto aos movimentos corporais que executam. O que apresentam de peculiar é um movimento de dança que simula uma dança de rosto colado, a dois, porém, utilizando o próprio braço como parceiro de dança:



João Bosco & Vinícius - Chora Me Liga

Figura 14: João Bosco dançando no vídeo de *Chora, me Liga*

Munhoz e Mariano, por sua vez, executam durante o refrão da canção uma coreografia que envolve movimentos sensuais, como apresentado abaixo:

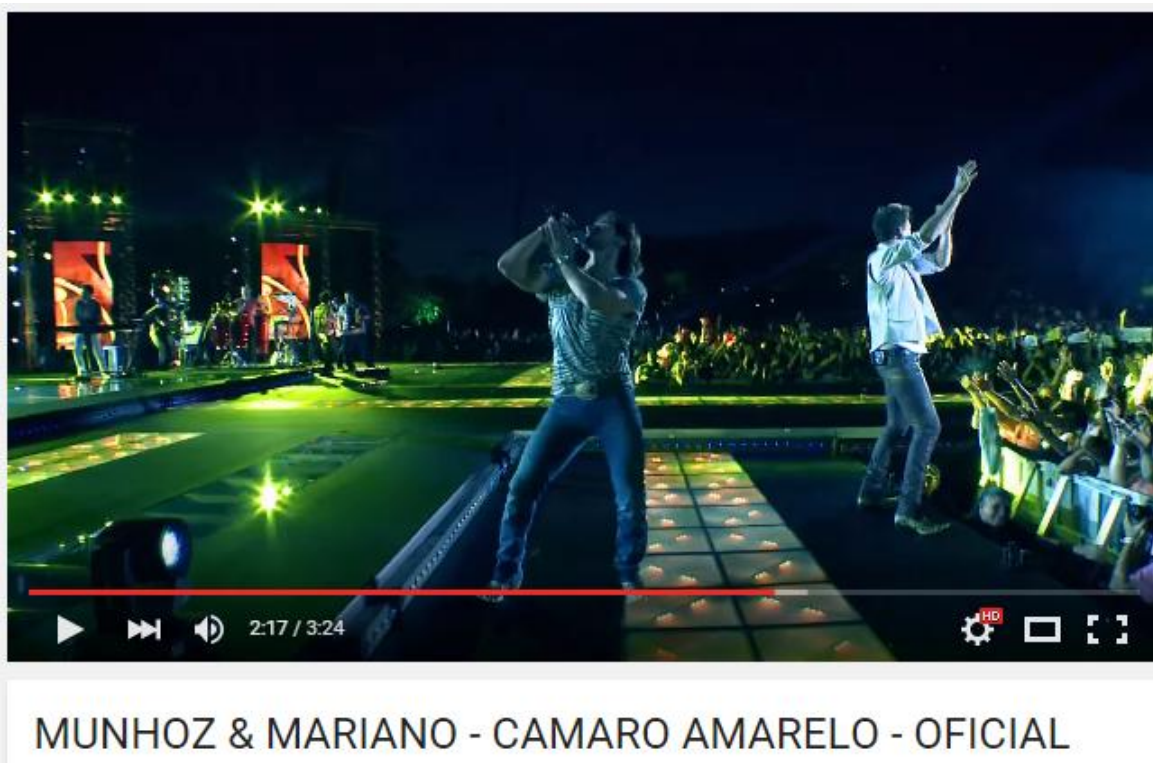


Figura 15: Munhoz & Mariano dançando a coreografia da canção *Camaro Amarelo*

O envolvimento desses cantores com a sensualidade, aliás, é comentado em uma entrevista da dupla para a revista *Quem*, onde admitem ser essa uma tática para conquistar as fãs do sexo feminino:

A ideia de investir em coreografias foi incentivada inicialmente pela mãe de Mariano, dona **Valentina**. “Na verdade, ela que influenciou. Se pegarmos vídeos do início da carreira da dupla, dá para notar que nós éramos muito tímidos no palco. Era o pedestal para o microfone, os dois com violões sem se mexer, nem nada. Parecíamos dois postes tocando violão. Minha mãe falava: ‘você têm que usar o sexo, mexer com a mulherada’. E, um dia, em um show em Campo Grande, eu resolvi dar uma arriscada e a mulherada gritou”, conta o cantor, famoso por sucessos como *Camaro Amarelo* e *Vou pegar você e tãe* (BOURROL, 2013, grifo do autor).

O emprego da sensualidade também é feito no clipe de *Para de Fazer Doce*, em que Thayssa Mendez interpreta a canção vestida com figurinos que acentuam seus atributos físicos e ressaltam a sensualidade:



Figura 16: Imagens selecionadas do clipe de *Para de Fazer Doce*

O emprego da sensualidade, porém, não se limita apenas às performances das canções. Na rede social Facebook e na rede social de fotografias Instagram, por exemplo, Thayssa Mendez e o cantor Mariano, respectivamente, alternam fotos de seus cotidianos com fotografias que os retratam em momentos sensuais, o que contribui para que a imagem de apelo sexual que visam construir se consolide não apenas nos shows, mas também nas redes sociais, onde são seguidos por um número muito grande de pessoas.

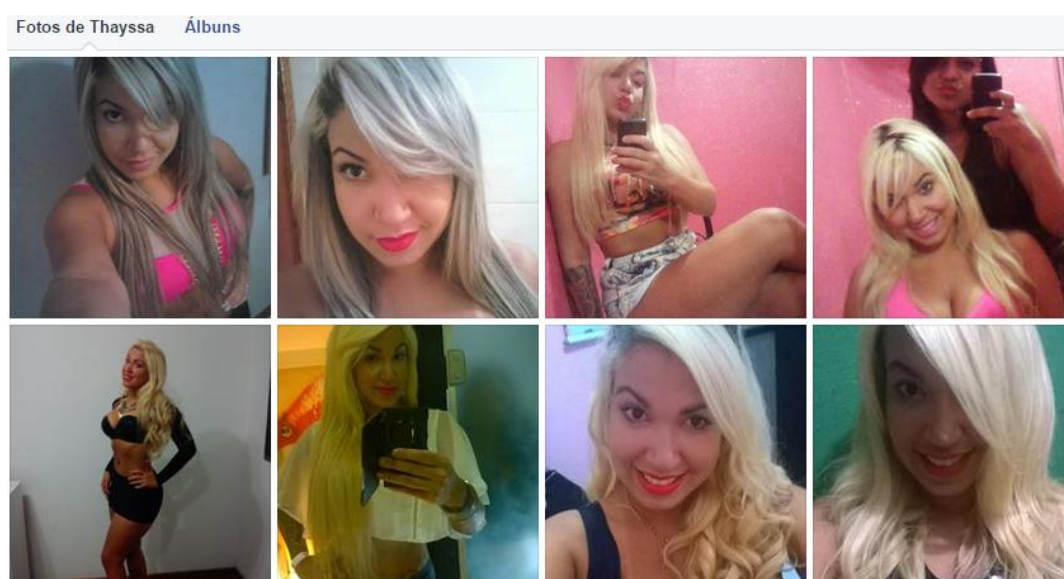


Figura 17: Fotografias do perfil de Thayssa Mendez na rede social Facebook



Figura 18: Fotografias do perfil @mariano_mm na rede social Instagram

As imagens acima também podem ser consideradas enunciados e portadoras de valores ideológicos, apregoando a necessidade do culto e da valorização do corpo, sempre adequado aos padrões de beleza vigentes. Nas fotos de Thayssa é nítida essa tentativa de adequação, por ser possível perceber a mudança na cor e no comprimento de seus cabelos, que se conformam aos padrões que dizem que a mulher sensual é aquela que tem o cabelo loiro e longo. A mesma tentativa de adequação é percebida nas fotos do cantor Mariano, que transforma seu corpo, por meio de exercícios, para chegar a um corpo musculoso, também ideologicamente pregado como o corpo ideal para um homem.

Assim, compreende-se que o diálogo dessa resposta com a canção original não acontece apenas no plano verbal da canção, mas fica evidente também no elemento sensualidade presente em ambos os vídeos.

A segunda resposta, *Tá Se Achando Doce*, por sua vez, também é uma réplica àquele enunciado, mas entra em embate com ele, ao contrariar tudo o que visa a canção oficial. A resposta se coloca contrária aos valores do consumismo e do status social a ele atrelado,

quando nega que o fato de ele ter um carro importado faça dele alguém que deve ter prestígio. Para ela, o fato de ele ter adquirido um carro zero não faz com que ele possa ser visto como alguém mais elevado socialmente:

Tá Se Achando Doce

Tirou na Chevrolet um carro zero
E agora fica aí se achando o patrão

Aqui se reafirmam vozes sociais opostas à predominância do amor por interesse, como pode-se perceber nos versos Nem vem que eu não te quero / Nem de CG nem de Camaro amarelo, uma vez que os bens materiais do sujeito não os requisitos para que ela se interesse por ele. A autoestima da enunciatória se constrói por meio do desprezo da autoestima do enunciatário masculino, pois esta diminui sua pessoa quando diz que ele está “se achando”, bem como diminui seus atos ao dizer “só porque tá andando de carrinho zero, assim como diminui também seu bem material ao chamá-lo de “carrinho”.

Essa segunda resposta pode ser considerada uma expressão das vozes sociais que lutam contra a submissão feminina em relação à dominação masculina, uma vez que assume a tarefa de contestar tais discursos. As condições de produção e circulação de tal discurso de protesto são emblemáticas da dificuldade enfrentada por quem se propõe a realizar tal empreitada em oposição à facilidade tida por quem se dispõe a aceitar os discursos mais fortes, que pregam o domínio masculino.

As diferenças observadas nos recursos disponíveis e usados para a produção das duas canções-respostas em questão são significativas. A canção de Thayssa Mendez tem uma produção instrumental e vocal mais elaborada, com uso de maior número de instrumentos, enquanto a canção de Maria Rita Dias Barboza é executada com uma simplicidade que remete o ouvinte a gravações caseiras. Tal diferença também é notável nos vídeos das duas canções, sendo que o primeiro apresenta imagem com melhor resolução, bem como cenas variadas, em oposição à baixa qualidade de imagem do segundo e de sua unicidade cênica.

Assim, o primeiro vídeo acaba por ter um alcance maior no que tange a sua circulação, como pode ser comprovado ao se atentar para a quantidade de visualizações que este possui, que é mais do que vinte vezes maior do que a do segundo vídeo.

4.3 Análise da canção *As Mina Pira na Balada* e de sua resposta

Na canção *As Mina Pira na Balada* também aparece os valores do amor por interesse e do consumismo. O ambiente que circunda o discurso da canção é a festa, ambiente esse que favorece os relacionamentos efêmeros, pois na festa pressupõe-se que as regras da vida cotidiana podem ser quebradas momentaneamente sem prejuízo, o que engloba também as regras de relacionamentos, como aquelas que ditam a monogamia. O enunciador da canção reproduz a ideologia do consumismo e da exclusividade, também presente em *Camaro Amarelo*, porém, o objeto de desejo aqui é a própria festa e os elementos que ela proporciona, como as bebidas e o tratamento VIP. Contudo, o automóvel também aparece nessa canção, só que como parte integrante da festa, pois ao abrir o porta-malas do carro, há música e bebidas para que eles se preparem para a festa porvir. Assim, o sujeito consegue elevar sua autoestima fazendo uso do ambiente da festa, pois ali ele se vê rodeado de amigos, de bebidas, de músicas e de mulheres.

A canção menciona quatro espaços distintos, que são a casa, o posto de gasolina, a praça e a balada. Esses ambientes contribuem para a construção da narrativa da canção, pois ao visualizá-los, o ouvinte consegue acompanhar o percurso feito pelo enunciador saindo da esfera familiar e passando à esfera pública.

Entretanto, o que se percebe é a passagem da esfera restrita para a pública e, posteriormente, para uma outra restrita. A sucessão de espaços na canção mostra que o narrador sai de casa e vai, logo em seguida, para o posto de gasolina, local onde normalmente os jovens se concentram antes de uma festa e consomem bebidas ao som de músicas advindas de carros. Dali, segue para uma praça, onde também é comum a aglomeração de jovens nos momentos que antecedem uma balada. Ao chegar à festa, contudo, o narrador se dirige à área conhecida como VIP, na qual somente poucos e selecionados podem entrar.

Assim, o local da festa se configura como o espaço onde a balada acontece, mas também é o objeto de desejo dos que a frequentam.

Ao dialogar com *As Mina Pira na Balada*, a reposta *As Mina Não Pira* retoma o discurso de outrem, fazendo referência, além da própria canção oficial, à canção *Ai Se Eu Te Pego*, de Michel Teló, para ir contra o discurso de que a mulher é algo passível de ser pegado. Aqui, vozes sociais de dominação masculina, segundo as quais o homem deve ser um pegador são questionadas e são obstáculos para o relacionamento, como ter “que dar um fino trato”, ou seja, tratá-la bem. A enunciativa também desdenha do discurso consumista do sujeito maculino, ao dizer que ele sai de “carro todo rebaixado” e que “toma whisky e Red Bull”, mas que isso é apenas para que ele consiga ter fama de rico, o que pode não necessariamente ser verdade.

Na festa em questão, mais uma vez é possível perceber a presença da modernidade nos elementos que a compõem, como, por exemplo, as bebidas consumidas, que são principalmente o energético, a vodca e o whisky. Esses nomes de bebidas abundam em canções do sertanejo universitário e os vocábulos são, muitas das vezes, seus correspondentes em língua estrangeira, como *Red Bull*, *ice* e *Red Label*. Considerando que todo signo é ideológico, essa preferência linguística por palavras estrangeiras é o reflexo do desejo desses jovens por uma inserção no mundo globalizado que os cerca. Essa atualização linguística é bastante perceptível nas canções do sertanejo universitário.

Uma análise da parte verbal da canção *As Mina Pira na Balada* revela que as letras das canções refletem claramente as tendências linguísticas de suas épocas, o que se pode perceber no emprego de gírias e expressões relacionadas a memes¹⁸ da internet, como se apresenta no esquema a seguir:



Esquema 1: Gírias e expressões da canção *As Mina Pira na Balada*

A canção *As Mina Pira na Balada* faz referência a uma entrevista de um rapaz ao programa de TV *Hoje em Dia*, que se tornou um meme, na qual o rapaz atribui seu sucesso com as garotas a seu corte de cabelo exótico¹⁹. Além dessa, outras canções também fazem uso

¹⁸ Os termos meme e viral referem-se ao processo de alastramento de uma informação, vídeo, imagem, frase, música, etc, que se espalha rapidamente, alcançando muita popularidade na internet.

¹⁹ Disponível em: <<https://youtu.be/W7iO7qfIT2o>>. Acesso em 20 out. 2015.

de gírias e de memes, na tentativa de modernizar sua linguagem e alcançar um número maior de consumidores, especialmente adolescentes e jovens. A canção *Ai Que Dó*, já apresentada no capítulo 2, tem esse título também por causa de um vídeo viral em que um pequeno garoto chora por seu irmão ter matado uma formiga²⁰.

Esse fato coloca o enunciado, como propõe Bakhtin, como unidade mais importante da língua, uma vez que é social e historicamente construído e reflete as mudanças sociais, já que para ele a palavra é “o indicador mais sensível de todas as transformações sociais” (BAKHTIN, 2014, p. 40); portanto, uma modificação na organização social resulta também em mudança nos signos. Ainda mais: o signo é descrito como uma arena onde se desenvolve a luta de classes e o signo que se encontrar à margem desta irá certamente desaparecer. (BAKHTIN, 2014, p. 47). Quanto a esse desaparecimento, podemos acreditar que vocábulos específicos de um contexto mais rural (caboclo; proeza; rincão; capataz – *Chico Mineiro*, de Tonico & Tinoco) e variedades menos prestigiadas socialmente (marvada; atrapaio; trabaio; trupicando; deretamente – *Moda da Pinga*, de Inezita Barroso) tendem a desaparecer das canções sertanejas e cederem espaço a um léxico sempre mais modernizado.

Essa atualização linguística também é perceptível nas canções-respostas, nos seguintes versos: Como é que eu ia querer um liso que não tinha nada? / Tá chovendo perigete (*Para de Fazer Doce*); E agora fica aí se achando o patrão / Que vive rodeado de Maria / De Maria Gasolina que só quer o teu carrão (*Tá Se Achando Doce*); Sonzera e pancadão / Sua fama é de vacilão (*As Mina Não Pira*); e A minha fila já andou / Para, se liga (*Para, Se Liga*).

Uma vez que as canções-respostas visam atingir aos enunciadores das canções originais e ao público em geral que conheça o discurso das canções oficiais, elas procuram se referir àquelas de maneira clara e óbvia, para que a intenção de resposta seja conhecida. Assim, as canções trazem explicitamente nos títulos de seus vídeos postados no Youtube a referência às canções a que respondem:

²⁰ Disponível em: <<https://youtu.be/Nq0GP4yQup4>>. Acesso em 20 out. 2015.

RESPOSTA DO CAMARO AMARELO - Thayssa Mendez - Para de Fazer Doce

 Thayssa Mendez
Inscrever-se 1.196
714.997
+ Adicionar a Compartilhar Mais 2.610 874

Resposta CAMARO AMARELO

 Maria Rita Dias Barboza
Inscrever-se 126
31.950
+ Adicionar a Compartilhar Mais 251 15

As mina não pira - Hellen Vivia [RESPOSTA]

 Renato Reis & Renan
Inscrever-se 280
14.572
+ Adicionar a Compartilhar Mais 129 19

Pára, Se Liga! - resposta ao CHORA ME LIGA de João Bosco & Vinicius

 lisiqueira
Inscrever-se 36
2.583
+ Adicionar a Compartilhar Mais 6 1

Figura 19: Títulos das canções respondidas no Youtube

Entretanto, essa autoidentificação das canções-respostas como tais e com suas correspondentes poderia ser percebida mesmo que essa referência não se desse explicitamente nos títulos dos vídeos, como visto acima.

O fato de cada enunciado, conforme propõe Bakhtin, ser uma resposta para e antecipar outros enunciados, faz com que não haja a necessidade de que se identifique um enunciado como resposta, pois não existiria a possibilidade de um enunciado não possuir esse caráter dialógico.

A canção *As Mina Não Pira*, por exemplo, é aqui entendida como uma resposta à canção *As Mina Pira na Balada*, de Gustavo Lima. Porém, o diálogo que ela tece com outros enunciados não pode ser limitado a esse mencionado acima. Ela responde também aos enunciados de outras canções sertanejas ou não, como *As Mina Pira* (Fernando & Sorocaba) e *As Mina Pira no Papai* (Cácio & Marcos):

As Mina Pira
As mina pira, pira
Toma tequila
Sobe na mesa
Pula na piscina

As mina pira, pira
Entra no clima
Tá fácil de pegar
Pra cima!

As Mina Pira no Papai

Desce um combo de Red e uma garrafa de tequila
Que hoje eu tô pagando pra você e sua amiga
Aí as mina pira e vai pirar
Quando eu falar
Que eu sou amigo do Neymar
Que meu cartão é sem limite
Hoje o bicho vai pegar
Aí as mina pira, e vai pirar

Ao enunciar que o sujeito toma uísque e Red Bull e que tem tipinho de playboy, a enunciadora de *As Mina Não Pira* especifica seu destinatário como os responsáveis pelos discursos que dão a entender que toda mulher fica “fácil de pegar” quando é seduzida com o álcool, ou por se interessar pela bebida e utilizar o corpo como moeda de troca, ou por se embriagar e perder o controle sobre seu próprio querer.

Além disso, a presença do *discurso de outrem* nessas respostas é muito visível e também aludem às canções a que respondem. Em *Para de Fazer Doce*, a enunciadora cita o discurso de *Camaro Amarelo* do desdém para com a moto CG para admiti-lo como sendo verdadeiro. Com o emprego de “tá bom, eu sei”, ela concorda com o enunciado original:

- ___ Quando eu passava por você na minha CG, você nem me olhava.
- ___ Quando você passava por mim naquela CG, tá bom, eu sei, eu nem te olhava.

Em *As Mina Não Pira*, há a retomada da afirmação da canção oficial de que as mulheres se interessam pela capacidade do homem de prover as bebidas da balada e esse discurso citado aparece feito através do discurso indireto:

- ___ As mina pira quando a gente chega na balada fazendo rodinha com baldinho de cachaça.
- ___ Me diz que as mina pira com seu jeito de fazer.

Em *Para, Se Liga*, ocorre a negação do discurso oficial, também por meio da citação do discurso original sob a forma de discurso indireto:

___ Não era pra você se apaixonar.

___ Quem disse que eu me apaixonei?

Outro recurso utilizado nas canções do sertanejo universitário é a enunciação do próprio nome por parte do intérprete durante a execução da canção, recurso este que visa fazer com que os ouvintes consigam se lembrar do nome do intérprete da canção, visto que ele faz parte da letra desta. Isso talvez se justifique perante à extensa lista de novos cantores e duplas que surgem a todo momento, o que torna difícil a distinção entre eles. Alguns exemplos de canções onde esse fato ocorre são: “Quer dançar? Vem pra cá, vem, vem, vem quebrar tudo / Que **Gabriel Gava** tá chegando junto”; “Tchererê tchê tchê, tchê, tchê / **Gusttavo Lima** e você”; “Bará, bará, bará, berê, berê, berê / **Cristiano Araújo** fazendo bará, berê”; “Vem ni mim Dodge Ram / Focker duzentos e oitenta / A mulherada louca / **Israel Novaes** arrebenta”; e “Então faz o tchu tcha tcha, o Brasil inteiro vai cantar / Com **João Lucas & Marcelo** / Eu quero tchu, eu quero tcha / Eu quero tchu tcha tcha tchu tcha / Tchu tcha tcha tchu tchu tcha”.

Na canção-resposta *As Mina Não Pira*, a presença do nome da intérprete também aparece, uma vez que a cantora ainda não conseguiu se fazer notada no cenário musical sertanejo e a enunciação do próprio nome pode ser um recurso para a notoriedade. Tal recurso consiste em intertextualidade, pois retoma a prática tão comum nas canções desse estilo:

As Mina Não Pira

As mina não pira

As mina não pira não

Hellen Vívía vai mostrar

Que as mina não pira não

4.4 Análise da canção *Chora, Me Liga* e de sua resposta

A canção *Chora, Me Liga* é um enunciado que dialoga com as canções do sertanejo romântico, nas quais o protagonista era um homem traído por uma mulher infiel. O discurso presente nessa canção, porém, é o de um sujeito que já não se deixa apaixonar, por já ter sofrido muito na vida, e que vive relações efêmeras, nas quais não existem vínculos, nem ao menos o da paixão. Assim, o discurso retoma as dores pós-traição do discurso do sertanejo romântico para as negarem e veiculam uma ideologia do desapego sem culpa, como se percebe no verso “Você sabia que eu era assim”. Ao afirmar que a parceira já sabia de sua

falta de compromisso, o enunciador da canções e isenta de qualquer responsabilidade por não ter dado continuidade ao relacionamento.

O discurso desta canção retoma também as vozes sobre a mulher que a julgam como infiel (Logo você que era acostumada / A brincar com outro coração) e o tratamento que esta recebe é o desprezo do homem, que expressa seu desejo que ela sofra. O sofrimento da mulher é aquilo que garante que sua autoestima seja alimentada, pois ao vê-la chorar, ligar e implorar, ele consegue se visualizar como objeto desejado.

Contudo, o sujeito da canção resposta Para, Se Liga, ao mesmo tempo em que se opõe ao discurso da canção oficial, também o confirma até certo ponto. Por um lado, ela coloca-se como mulher independente, tal qual o homem, negando que tenha se apaixonado ou se empolgado com a relação de uma noite só, o que a coloca em patamar semelhante ao enunciador da canção masculina, como alguém moderna e “bem resolvida”. Por outro lado, ela afirma que o teria enganado, retomando o discurso original, que diz: Logo você que era acostumada / A brincar com outro coração, quando ela afirma os seguintes versos: Eu te enganei / Eu te enganei e Eu já tenho outro / A minha fila já andou. Assim, sua autoestima concentra-se na igualdade de posição que ela tem perante o homem.

Ao analisarmos a parte melódica das canções oficiais analisadas e focarmos nos acordes executados em cada uma delas, percebemos encadeamentos de acordes muito semelhantes nas três canções. A título de ilustração, e como fizemos com as canções *Camaro Amarelo* e *Fiorino*, no item 3.4 do nosso terceiro capítulo, apresentamos abaixo o refrão de cada uma delas com seus respectivos acordes:

Refrão:

Em
As mina pira

Quando agente

C
Chega na balada

G
Fazendo rodinha

D
Com baldinho de cachaça

Em
Pira quando a gente

C
Chega na balada

G
Apavorando

D
Na área vip reservada

Figura 20: Acordes do refrão de *As Mina Pira na Balada*

(refrão)

G
Chora, me liga, implora

D
Meu beijo de novo

Em
Me pede socorro

C
Quem sabe eu vou te salvar

G
Chora, me liga, implora

D
Pelo meu amor

Em
Pede por favor

C D G
Quem sabe um dia eu volto a te procurar

Figura 21: Acordes do refrão de *Chora, me Liga*

Refrão:

	Em		C
Agora eu fiquei	doce,	doce,	doce, doce
	G		D5(9)
Agora eu fiquei	dodododo	doce,	doce
	Em		C
Agora eu fiquei	doce,	doce,	doce, doce
	G		D5(9)
Agora eu fiquei	dodododo	doce,	doce

Figura 22: Acordes do refrão de *Camaro Amarelo*

Percebe-se, assim, que as três canções têm uma base de acordes muito semelhante, fundamentada em quatro acordes principais, com pouca ou nenhuma variação de uma canção para outra.

Ainda, ao se observar outras canções já evidenciadas nos capítulos anteriores, constata-se que esse fenômeno não é peculiar apenas das canções de nosso corpus, mas de outras canções do sertanejo universitário, conforme se pode ver abaixo, nas canções *Ai Se Eu Te Pego*, *Balada (Tchê Tchê Rerê)* e *Ai Que Dó*.

Refrão:

G **D**
Nossa, nossa
Em **C**
Assim você me mata
G **D**
Ai se eu te pego
Em **C**
Ai ai se eu te pego

G **D**
Delícia, delícia
Em **C**
Assim você me mata
G **D**
Ai se eu te pego
Em **C**
Ai ai se eu te pego

Figura 23: Acordes do refrão de *Ai Se Eu Te Pego*

Refrão 2x:

Em
Tchê tcherere tchê tchê,
C
Tcherere tchê tchê,
Tcherere tchê tchê,
G
Tchereretchê
Tchê, tchê, tchê,
D
Gustavo Lima e você

Figura 24: Acordes do refrão de *Balada (Tchê Tchê Rerê)*

G	D	Em	C
Foi se aventurar e agora ficou só,	ai que dó,	ai que dó	
G	D	Em	C
Eu tô aqui festando e você na pior,	ai que dó,	ai que dó	
G	D	Em	C
Se hoje vive chorando lembrando de nós	ai que dó		
Am	C	D	G
Ai que dó o que?	Eu quero ver você sofrer!		

Figura 25: Acordes do refrão de *Ai Que Dó*

Vale ressaltar que o fato de tais canções terem essa sequência melódica idêntica não significa que elas têm a mesma melodia, uma vez que a melodia, conforme explica Machado (1997, p. 1 apud OLIVEIRA, 2015, p. 47), consiste na “combinação de sons sucessivos (dados uns após os outros)”, o que quer dizer que cada uma das canções acima possui uma melodia própria, o que faz com que cada uma delas seja única, por mais que dialoguem umas com as outras e que tal dialogismo seja evidente tanto na materialidade verbal quanto na musical.

Assim, as canções-respostas também possuem acordes e melodias muito semelhantes aos das canções às quais respondem. Porém, enquanto *Para de Fazer Doce* e *Tá Se Achando Doce* possuem a mesma exata melodia de *Camaro Amarelo*, *As Mina Não Pira* e *Para, Se Liga* foram construídas com outras sequências melódicas, sendo diferentes das melodias das canções oficiais.

Conforme já explicitamos, Bakhtin (2011) afirma que “cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*” (Bakhtin, 2011a, p. 262, grifos do autor). Nos exemplos acima podemos perceber a relativa estabilidade inerente aos enunciados musicais do sertanejo universitário, sobretudo em sua construção composicional.

Ainda, se levarmos em consideração os arranjos das canções, veremos que certos elementos tendem a se repetir também nesse quesito.

O início das canções *Camaro Amarelo* e *As Mina Não Pira* acontece com um solo de bateria que, só após sua execução, é acompanhado dos outros instrumentos. O mesmo acontece com *Para de Fazer Doce*, que reproduz o mesmo arranjo da canção oficial, não apenas no início, com o solo de bateria, mas durante toda a canção. Já *Chora Me Liga* começa

com uma predominância maior do som de sanfona que anuncia a entrada dos outros instrumentos.

Por serem gravadas ao vivo, consegue-se verificar os instrumentos das canções pela análise dos músicos presentes no palco. Nos três vídeos em questão, a utilização de instrumentos é a mesma, sendo eles os seguintes: bateria, sanfona, teclados, violão, contrabaixo, guitarra e percussão. O número de instrumentos pode variar, mas a variedade se prende a essa mencionada. A gravação de *Camaro Amarelo*, por exemplo, utilizou duas sanfonas e dois violões:

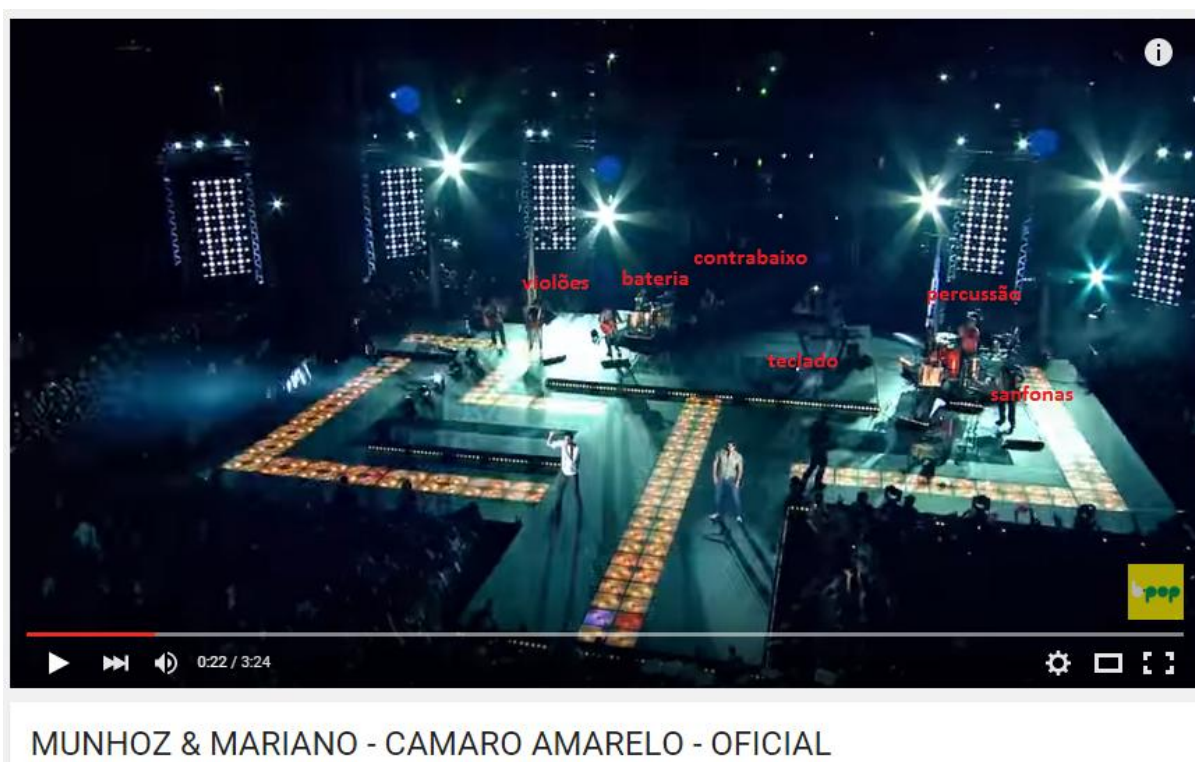


Figura 26: Configuração dos músicos e instrumentos no palco do clipe de *Camaro Amarelo*

Assim, constata-se a pouca ou não utilização de um instrumento essencial nos primórdios da música sertaneja, a saber, a viola caipira. Esta não está presente em nenhuma das gravações que constituem nosso corpus de pesquisa. A sanfona, por sua vez, predomina nas três canções oficiais podendo ser ouvida ao longo de todas elas, ora em solos, ora como acompanhamento dos vocais. Essa modernização já havia sido por nós apresentada no tópico sobre a história da música sertaneja e aqui podemos tentar entender um pouco o que os arranjos modernos e arrojados significam nessa arte.

Tampouco a viola caipira se faz presente nas canções-respostas, apesar de estas terem mais precariedade em sua produção, o que faz com que menos instrumentos sejam

empregados em suas gravações, como é o caso de *Tá Se Achando Doce* e *Para, Se liga*, nas quais o único instrumento ouvido é um violão.

Contudo, os instrumentos utilizados na gravação das canções-respostas não aparecem nos vídeos, ao contrário do que ocorre nos vídeos dos DVDs dos cantores homens. Até mesmo no vídeo de *Para, Se Liga*, onde é possível perceber que há alguém tocando o violão ao vivo, o instrumento que aparece é um piano, na frente do qual a cantora está sentada cantando:



Figura 27: Captura de tela do vídeo de *Para, Se Liga*

Lançar mão de recursos modernos nos arranjos das canções faz com que a canção soe como algo novo, como um som desconhecido e desperte no ouvinte a curiosidade quanto a ele. Ora, em momentos em que o mercado da música sertaneja estava há muito saturado com as antigas duplas do sertanejo romântico, a utilização de instrumentos e arranjos mais modernos consegue garantir uma sensação de atualidade ao som dos novos sertanejos.

Os vídeos onde essas canções circulam são de extrema importância para a circulação e recepção dessas canções. Enquanto as canções oficiais são lançadas e veiculadas por meio de vídeos extraídos de DVDs, para os quais, conseqüentemente, uma estrutura extremamente profissional esteve disponível, as canções-respostas são veiculadas em vídeos que variam em seu nível do extremo amadorismo ao semiprofissionalismo.

Ao analisarmos o vídeo de *As Mina Não Pira*, podemos constatar que o vídeo serve apenas para que a canção possa ser executada no site Youtube, uma vez que o site só aceita o envio de arquivos no formato de vídeo e o áudio puro da canção não poderia ser veiculado ali sem a presença de imagens. Assim, enquanto a música segue por seus três minutos de gravação, o expectador visualiza uma imagem que contém a interprete com seu nome e o nome da canção:



Figura 28: Captura de tela do vídeo de *As Mina Não Pira*

Assim, torna-se evidente a falta de recursos financeiros para a produção dos vídeos dos respondentes se comparados aos vídeos dos seus destinatários, onde palcos gigantescos, aparelhagens tecnológicas, luzes e cenários cooperam para que as canções veiculem suas mensagens.

No vídeo acima se percebe também uma anotação adicionada posteriormente ao vídeo, com o uso da ferramenta de anotações do próprio site, onde se adicionou a mensagem “se gostar dá um joinha, ok?!”. O “joinha” refere-se ao sistema de contagem de curtidas que um vídeo recebe no site e que contribui para que um vídeo se torne mais conhecido na medida em que recebe um número maior de “joinhas”. Com isso, podemos afirmar que a veiculação da canção no Youtube é uma artimanha importante para que uma canção seja ouvida pela grande

massa e o fato de os usuários do site gostarem ou não de uma canção faz com que ela seja mais ou menos bem sucedida.

O vídeo de *Para, Se liga*, por sua vez, apresenta uma performance ao vivo, porém caseira, na qual o instrumental é feito por um violão, que não parece no vídeo, e a interpretação verbal pela cantora Elisa D'Ávila, conforme pode se ver na Figura 28 acima. O cenário do vídeo, bem como a performance, em nada lembram os estereótipos da música sertaneja, uma vez que o piano vertical que aparece ao fundo evoca um clima mais erudito. Esse instrumento raramente é utilizado nas apresentações de música sertaneja. Além do piano, os outros objetos (quadro, porta-retratos, objeto metalizado de decoração) contribuem para esse aspecto mais formal do vídeo.

A formalidade atingida no vídeo também está visível nas vestimentas da intérprete, que não se assemelham a roupas modernas e na sua postura ao interpretar a canção, uma vez que ela permanece sentada, numa postura intimista de apresentações musicais e seus gestos corporais são muito contidos.



Figura 29: Captura de tela do vídeo de *Tá Se Achando Doce*

O mesmo padrão de amadorismo segue o vídeo de *Tá Se Achando Doce* (Figura 29), pois nele também se pode perceber a falta de qualidade de elementos como iluminação e resolução de imagem. Nele também a cena permanece imutável, ou seja, não há cortes de

câmera e nem mudança de cena. Porém, neste há uma animação feita em programas de computador com os quais se consegue inserir textos em movimento no vídeo. Com isso, ao longo da execução da canção, é possível visualizar as letras desta.

Por fim, o vídeo de *Para de Fazer Doce* é aquele que apresenta um nível maior de profissionalismo, tendo sido provavelmente gravado e editado por uma produtora de vídeos. O clipe alterna cenas descritas na narrativa da canção com tomadas da interpretação da canção em um estúdio de gravação, simulando a gravação da canção, como pode ser visto na figura 30. Tais tomadas em estúdio servem para acentuar o caráter menos amador da canção, uma vez que ela conta com arranjos instrumentais mais elaborados e com uma diversidade maior de instrumentos musicais.



Figura 30: Captura de tela do clipe de *Para de Fazer Doce*

Dessa maneira, é possível perceber as semelhanças, mas também as diferenças nas formas como as canções, tanto as oficiais quanto as respostas, constroem e veiculam seu discurso de autoestima e como a elevação da própria autoestima, por parte do homem, acontece por meio da destruição da autoestima feminina. Percebe-se também que as armas

utilizadas pelas enunciatóras femininas acabam sendo as mesmas usadas pelos seus destinatários como forma de revide à destruição de sua autoestima.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A canção, por ser um gênero do discurso, nasce da configuração social e, portanto, seu conteúdo temático, sua forma composicional e seu estilo também refletem as mudanças que ocorrem nas esferas onde é produzida e por onde circula. Procuramos evidenciar que as mudanças culturais são um processo irrefreável e inesgotável e propomos aceitar esse caráter mutável da cultura, ou melhor, das culturas, uma vez que a preservação acontece por meio da própria evolução.

Por meio das análises dos nossos enunciados, percebemos que as canções do sertanejo universitário propagam uma autoestima elevada dos sujeitos masculinos, que se constrói com base em necessidades supridas, tais como aquelas ligadas à autoestima, à auto realização e ao afetivo social. Assim, elementos como a condição financeira estável, o acesso a bens de consumo e a lugares exclusivos e as relações amorosas fáceis e efêmeras contribuem para que os homens se sintam mais realizados.

Contudo, muitas vezes a satisfação dessas mesmas necessidades acontece colocando a mulher numa posição inferiorizada, sendo que em decorrência dessa satisfação o sujeito masculino se vê como privilegiado em relação ao sujeito feminino.

Em contrapartida, verificou-se que o sujeito feminino tenta elevar sua autoestima tendo que responder ao discurso dos sujeitos masculinos, por meio de canções-respostas que, conforme percebemos, são canções que não estão em pé de igualdade com as canções oficiais em todos os aspectos considerados: na produção, visto que são canções mais simples, com instrumentais menos elaborados e arranjos baseados nos originais; na circulação, já que nascem de vídeos, em sua maioria, caseiros e sem a grande pompa dos vídeos dos DVDs; e em sua recepção, pois as visualizações e audições dessas canções se dão em proporção bem menor se comparadas com as oficiais.

Contudo, percebeu-se que as enunciatóras tendem a entrar em embate com os sujeitos masculinos, discordando de seus discursos, e reforçando sua autoestima, principalmente, ao se colocarem em posição igual à dos enunciatóres homens, embora haja também aquelas que se submetem a eles, se rendendo a seus discursos de dominação.

Dessa forma, conclui-se que o enaltecimento da autoestima masculina nas canções sertanejas universitárias acontece à custa da autoestima feminina, que é reduzida por vezes sociais de uma sociedade que privilegia os direitos dos homens em detrimento dos das mulheres e que a luta que estas enfrentam muito se assemelha à daquelas das décadas de 60 e

70, o que mostra que muito ainda há de se percorrer para que um mínimo de igualdade seja, de fato, e não apenas demagogicamente, alcançado.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre a cultura no Brasil. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.). **Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares**. Salvador: Edufba, 2007. p. 13-23.

ALVES, Claudenir Mariano et al. A auto-estima no trabalho. **Revista Científica Atenas**, 2007.

ANTUNES, Anderson. Have you heard of Brazilian country music phenomenon Michel Telo yet? You will. **Forbes**. Disponível em: <<http://www.forbes.com/sites/andersonantunes/2011/12/29/have-you-heard-of-brazilian-country-music-phenomenon-michel-telo-yet-you-will>>. Acesso em: 22 set. 2013

ANTUNES, Edvan. **De caipira a universitário**. São Paulo: Matrix, 2012.

ARAÚJO, Bráulio Santos Rabelo de. O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural. **Pós**, São Paulo, vol. 17, n. 18, 2010. p. 120-143.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch; VOLOCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011a.

_____. Apontamentos de 1970-1971. **Estética da criação verbal**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011b.

_____. Autor e a personagem na atividade estética. **Estética da criação verbal**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011c.

_____. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance.** São Paulo: Hucitec, 2014.

_____. **Teoria do romance I: a estilística.** São Paulo: Editora 34, 2015.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo 2: a experiência vivida.** São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo 1: fatos e mitos.** São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Disponível em: <<http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>>. Acesso em 5 dez. 2014.

BERBARE, D. de A. et al. Reprodução técnica: o primeiro passo para indústria da cultura. Seminário de História da Arte, 10. 2011, **Anais...** vol 1. n. 1.

BEZERRA, Paulo. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Teoria do romance I: a estilística.** São Paulo: 34, 2015.

BOLDRIN, Rolando. **Programa Sr. Brasil.** 25/06/11. Disponível em: <<http://tvcultura.cmais.com.br/srbrasil/sobre-o-programa/sobre-o-sr-brasil/programa-sr-brasil>>. Acesso em: 30 set. 2015.

BOURROL, Beatriz. Munhoz e Mariano contam como decidiram investir no rebolado nos palcos. **Quem Acontece.** 14/08/2013. Disponível em: <<http://revistaquem.globo.com/Sertanejos/noticia/2013/08/munhoz-e-mariano-contam-como-decidiram-investir-no-rebolado-no-palco.html>>. Acesso em: 20 out. 2015.

BRAIT, Beth; MELO, Rosineide de. Enunciado/enunciado concreto/enunciação. In: BRAIT, Beth. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave.** São Paulo: Contexto, 2012.

BUBNOVA, Tatiana. Voz, sentido e diálogo em Bakhtin. **Bakhtiniana**, São Paulo, 6 (1):, 2011. p. 268-280.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural**. São Paulo: Nacional, 1977.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

COSTA, Alda Cristina Silva da. et al. Indústria cultural: revisando Adorno e Horkheimer. **Movendo ideias**, Belém, v. 8, n. 13, p. 13-22, 2003.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FRAQUELLI, Ângela Aita. **Relação entre auto-estima, auto-imagem e qualidade de vida em idosos participantes de uma oficina de inclusão digital**. Dissertação (Mestrado em Gerontologia Biomédica), Instituto de Geriatria e Gerontologia, PUCRS, 2008.

FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Petrópolis: Vozes, 1971.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LIMA, Claudio Leonardo Nobre de Souza. **Viola nos sambas do recôncavo baiano**. 2008. 190 f. Dissertação (Mestrado em Música). UFBA, Salvador, 2008.

LOPES, Aaron Roberto de Mello. “Tudo dança em uma casa em mudança”: O Festival Cururu e Siriri e a estética da inovação. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 21. 2011, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: 2011.

MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2012.

MARCHEZAN, Renata Coelho. Diálogo. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2012. p. 115-131.

MARQUES, Renata Godoy et. al. Avaliação da imagem corporal e autoestima em indivíduos ativos praticantes e não praticantes de pilates. **Revista Eletrônica Saúde e Ciência**, vol. 1, n. 1, 2011.

MENDES, Aline Rocha. et al. Autoimagem, autoestima e autoconceito: contribuições pessoais e profissionais na docência. **ANPED Sul** – Seminário de Pesquisa em Educação da Região Sul, 9. 2012.

MENDES, Fernanda Fonseca Barbosa. **Música Sertaneja de Raiz**: a força por trás de uma tradição. Projeto Experimental apresentado ao Curso de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal de Viçosa. Viçosa: UFV, 2009.

MIRANDA, Orlando. Sobre o marginalismo cultural. In: CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora**: música sertaneja e indústria cultural. São Paulo: Editora Nacional, 1977.

NASCIMENTO, Daniela Rafaela do et al. Um olhar sobre autoestima de mulheres com sintomas depressivos na vivência de conflitos na relação conjugal. Encontro Nacional da Associação Brasileira de Psicologia Social, 15. **Anais...** 2009.

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

NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. **Anthropológicas**, Recife, ano 10, volume 17(1), p. 11-34, 2006.

OLIVEIRA, Patrick Paiva de. **Lendas para cantar**: uma análise dialógica do discurso das canções amazônicas de Waldemar Henrique. Dissertação (Mestrado em linguística e Língua Portuguesa). Araraquara: UNESP, 2015.

PALUDO, Ticiano Ricardo. Walter Benjamin remixado: a aura musical na era da cibercultura e da arte atual. **Sonora**, Campinas, vol. 3, n. 5, 2010.

PAULA, Luciane de.; MELO, Gabriela Taveira Fernandes de. O cronótopo da canção folclórica e a cultura popular. **Estudos linguísticos**, São Paulo, 38 (3), 2009. p. 181-191.

PEIXOTO, Francisco José Brito. **Auto-Estima, autoconceito e dinâmicas relacionais em contexto escolar**: estudo das relações entre auto-estima, autoconceito, rendimento acadêmico e dinâmicas relacionais com a família e com os pares em alunos do 7º, 9º e 11º anos de escolaridade. Dissertação de Doutorado em Psicologia, Universidade do Minho. Braga: 2003.

PIRES, Vera Lúcia. Dialogismo e alteridade ou a teoria da enunciação em Bakhtin. **Organon**, Porto Alegre, v. 16, n. 32/33, p. 35-48, 2003.

ROCHA, Camila Maria Corrêa; FERNANDES, Luiz Carlos. A ideologia da frustração amorosa na música sertaneja. In: CELLI – Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários. 3. 2007, Maringá. **Anais...** Maringá, 2009. p. 1222-1232.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. Música & mídia: a música popular brasileira na indústria cultural. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 9. 2013, Ouro Preto. **Anais...** Ouro Preto: UFOP, 2013.

SANTOS, Daniela Oliveira dos. “**A música sertaneja é a que eu mais gosto!**”: um estudo sobre a construção do gosto a partir das relações entre jovens estudantes de Itumbiara-GO e o Sertanejo Universitário. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2012.

SCHNEIDER, Marco. Comunicação, economia e música: o papel da indústria cultural na composição de subjetividades ao longo do século XX. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Brasília, v. 14, n. 2, 2011.

SENA, Melly Fatima Goes; GOMES, Nataniel dos Santos. Análise estilística do sertanejo universitário. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, ano 19, n. 55. Rio de Janeiro, 2013. p. 216-224.

SILVA, Ângela Norberta Soares. **Auto-percepções, auto-estima, ansiedade físico-social e imagem corporal dos praticantes de fitness: estudo comparativo entre praticantes da Ilha de São Jorge e da Ilha de São Miguel.** (Monografia) Universidade de Coimbra. Faculdade de ciências do desporto e educação física. Coimbra: 2007.

SIPRIANO, Benedita França. **Vozes sociais e produção de sentidos: a representação do beato José Lourenço e do movimento caldeirão na cobertura do jornal *O Povo* (1934-1938).** Dissertação (mestrado). Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Fortaleza, 2014.

SOARES, Vera. Muitas faces do feminismo no Brasil. In: BORBA, Ângela; FARIA, Nalu e GODINHO, Tatau. (orgs.). **Mulher e Política: gênero e feminismo no Partido dos Trabalhadores.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998. p. 33-54.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira.** São Paulo: Editora 34, 1998.

ULHOA, Marta Tupinambá de. Música sertaneja e globalização. In: TORRES, Rodrigo (Ed.). **Música Popular en América Latina.** Santiago, Chile: Fondart; Rama Latinoamericana IASPM, 1999, p. 47-60.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte. *Ai, se eu te pegol!*: A canção como sintoma da instantaneidade midiática. In: BORNHAUSEN, Diogo Andrade. et al. (orgs.). **CISC 20 anos: comunicação, cultura e mídia.** São José do Rio Preto: Bluecom Comunicação, 2012.

ZAN, José Roberto. (Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja. In: CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 5. 2004, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: IASPM, 2004.