

# Mulheres do campo: análises de representações do feminino em canções sertanejas

(Countryside women: analysis of representations of women in Brazilian country songs)

Amanda Ágata Contieri<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

amandaaa.contieri@gmail.com

**Abstract:** This paper aims to analyze representations of women, specifically mothers, made by men in songs of the musical genre popularly known as “sertanejo” (Brazilian country music) in three different historical periods: the early 70s, late 80s and the 2010s. It takes into account, for carrying out the analysis, an interdisciplinary and socially committed to applied linguistics perspective, plus notes of researchers on the evolution of country music and gender identity. The analyses also contains a brief explanation of the concept of representation (HALL, 1997) and the categories proposed by Thompson (1995) for an analysis of discursive strategies that work in relations of domination.

**Keywords:** Critical Linguistics Education, Women’s Identities, Gender and Education.

**Resumo:** O artigo objetiva a análise de representações de mulheres, mais especificamente mães, feitas por homens em canções do gênero musical popularmente conhecido como música sertaneja, em três momentos históricos diferentes: o começo da década de 1970, o final da década de 1980 e os anos 2010. Leva-se em conta, para a realização da análise, uma perspectiva transdisciplinar e comprometida socialmente de linguística aplicada, além de apontamentos de pesquisadores sobre a evolução da música sertaneja e identidades de gênero. Nas análises, figura ainda uma breve explicação sobre o conceito de representação (HALL, 1997) e algumas categorias propostas por Thompson (1995) e Fairclough (2001) para uma reflexão acerca das estratégias discursivas que atuam nas relações de dominação.

**Palavras-chave:** Educação Linguística Crítica, Identidades Femininas, Gênero e Educação.

## Principais objetivos da pesquisa

O presente artigo tem como objetivo a análise de representações de identidades de gênero (nesse caso, da mulher) em canções do estilo musical popularmente conhecido como música sertaneja. Mais especificamente, busca-se entender como se dão as representações que se faz sobre a maternidade e de que forma esses discursos produzidos nas letras das canções refletem e produzem as relações existentes na sociedade, criando estereótipos.

A escolha do objeto de pesquisa – representações de identidades gênero – tem como base os Estudos Culturais. Com frequência, a minoritarização de grupos sociais é abordada na literatura da área. Autores como Louro (2014), Scott (1995) e Fleuri (2003) entendem que o gênero é uma categoria de análise social e problematizam questões pautadas nas construções ancoradas em falsas verdades sobre o que é pertencer a determinada identidade de gênero e na posição social desprivilegiada da mulher. É imperativo frisar que tratar do assunto das relações e identidades de gêneros em nossa sociedade é também tratar de relações de poder.

Fleuri (2003, p. 27) evidencia a relevância desse tipo de estudo:

Propor uma educação cultural sem considerar o gênero como uma categoria primordial para se explicar as relações sociais que mantemos e estabelecemos, é esquecer que a primeira distinção social é feita através do sexo dos indivíduos.

A representação de identidades de gênero, então, pode ser considerada uma das primeiras formas de significar relações de poder. Elas estão em todos os campos sociais conhecidos pelo ser humano – seja ele profissional, estudantil, familiar ou amoroso. Sendo assim, pesquisas como esta buscam uma discussão ampla, promovendo uma análise dos jogos de poder que permeiam relações entre grupos identitários, pensando na Linguística Aplicada como um fazer transdisciplinar, ideológico (MOITA LOPES, 2006) e comprometido com a contribuição para a resolução de questões sociais: “tentar enfrentar e modificar a precariedade da existência em sociedade ou a privação sofrida por sujeitos, comunidades, instituições” (ROJO, 2006 p. 254).

Sublinha-se aqui a importância desses estudos fornecendo subsídios para professores, servindo de base para produção de material didático ou ainda para outros pesquisadores com os mesmos interesses que acreditem e se alinhem com propostas voltadas para uma educação do entorno dos grupos minoritários, para que o respeito seja garantido, conforme proposto por Maher (2007). A autora argumenta que esse desafio deve ser o alicerce da escola, e não apenas um adendo à sua proposta. É necessário mais do que promover uma celebração superficial ou ensinar uma espécie de tolerância.

O trabalho com uma diversidade de gêneros textuais em sala de aula também é demanda crescente em pesquisas acadêmicas sobre o tema e em documentos em que se pautam a educação brasileira – os PCNs de 1998 ou ainda o PNDL. O gênero canção, além de promover as discussões culturais citadas anteriormente, ainda é

[...] um material riquíssimo que pode contribuir para o ensino de língua materna, pois envolve um número grande de estilos, gêneros, rimas e compositores, oriundos das mais diversas regiões do Brasil, trazendo as mais variadas peculiaridades linguísticas. Todos com uma rica bagagem de contrastes da linguagem musical e textual. (GADA, 2004, p. 61)

Canções do gênero musical “sertanejo” podem contribuir para a execução de atividades e discussões promovidas na escola, em projetos que assumam como base a educação voltada para a interculturalidade e o respeito a diferentes grupos identitários por diversos fatores: a possibilidade de desconstrução dos estereótipos construídos sobre os sujeitos que produzem e que consomem determinados gêneros musicais, o lugar que ocupavam e o lugar que ocupam hoje socialmente e as mudanças que ocorreram no discurso das letras das canções através do tempo.

A música sertaneja é uma forma de expressão cultural muito representativa no Brasil, muito apreciada por algumas pessoas, mas pouco estudada em sala de aula, o que contribui para a construção de mitos e estereótipos. Minoritarizado historicamente, o caipira – ou sertanejo – muitas vezes ainda é tido como “ignorante”, “preguiçoso” ou “inocente”. Não raro, a representação do homem do campo, do interior, na escola vem somente com as músicas e fantasias (sempre um chapéu de palha, bigode e calça remendada) das festas juninas. No pacote, a sua variação linguística – considerada sempre “errada”, quando não “ridícula”.

Segundo Fleuri (2003 p. 24), quando isso acontece, “Deixa-se de valorizar devidamente os sujeitos sociais que produzem tais manifestações culturais, ou não se consegue compreender a densidade, a dinamicidade e a complexidade dos significados que eles tecem”.

A popularidade da canção sertaneja é inquestionável. Chaves (2006, p. 10) aponta que uma pesquisa realizada pela ABPD (Associação Brasileira de Produtores de Disco), em conjunto com o programa Globo Rural, mostra que “o segmento caipira/sertanejo representa hoje 15% do mercado fonográfico, perdendo apenas para o gênero pop, em 1º lugar, e para a música romântica, em 2º”. Apesar disso, o gênero musical é quase ignorado pelos materiais didáticos.

A seguir apresento um breve histórico da música sertaneja, em que procuro apresentar, de forma sucinta, apenas as principais mudanças ocorridas nesse gênero musical ao longo do tempo que sejam mais relevantes para o trabalho.

### **Breve história do gênero musical: do caipira ao sertanejo universitário**

Desde suas origens até o que conhecemos hoje como sertanejo universitário, muita coisa foi adicionada, retirada, modificada nesse gênero musical. As considerações desta seção tiveram como fonte de pesquisa o livro *Música caipira: da roça ao rodeio*, de Rosa Nepomuceno (1999). A autora escreve em sua obra a história da música sertaneja, buscando inúmeras fontes e referências.

Segundo Nepomuceno (1999), foram os colonizadores portugueses que trouxeram ao Brasil a viola para divertir os patrícios. Não demoraram a perceber que ela era uma forma muito eficaz de conquistar os índios e, assim, os primeiros cantos da viola no país foram os da catequese. A autora ainda faz importantes apontamentos sobre o termo “caipira”:

Desde os fins do século XVI, chamava-se o mestiço de branco com índia de caá-boc – “precedente do mato” – e, aos poucos, de “homem que tem casa no mato”. Na segunda metade do século XIX os milhares de índios senhores da terra já estavam se reduzindo a sua minoria, sendo os demais habitantes dos povoados, portanto, em sua maioria, os caboclos. Na virada desse século, as semelhanças físicas e culturais entre os que habitavam as regiões Centro-Oeste, Sudeste e Sul do país acabaram por juntá-los sobre o mesmo nome – caipiras. (NEPOMUCENO, 1999, p. 56)

O caipira, graças à sua influência indígena, europeia e mais tarde africana, tinha prazer em “cantar, sapatear e bater palmas”, o que deu origem às modas da roça, mais tarde levadas a vários cantos do país pelos tropeiros e boiadeiros, que “choravam as saudades e narravam causos nas modas de viola e cururus” (NEPOMUCENO, 1999, p. 82), além dos agricultores do interior do país.

Com a ida à cidade em busca de uma vida melhor, o caipira e o sertanejo nordestino viram as fronteiras entre suas culturas diminuir. Desde o começo do século XX, o termo “sertanejo” começou a ser empregado para definir gêneros musicais que não eram urbanos. Posteriormente, outros termos viriam denominar músicas que eram somente nordestinas.

Nepomuceno (1999) explica que, a partir daí, cada vez mais, a música sertaneja deixou de ser “pura” e começou a se misturar com outros ritmos. Enganam-se os que pensam que a mistura é recente. Segundo a autora, nos anos 1940 Cornélio Pires já reclamava que o caipira não era mais o mesmo. Na mesma época, Bob Nelson trazia grande influência americana em sua música e suas roupas de *cowboy*.

O rádio e a televisão levaram a música sertaneja ao topo. Léo Canhoto e Robertinho, na década de 1980 introduziram guitarra elétrica, baixo e bateria nas canções. Na mesma década, Milionário e José Rico chegaram a fazer *shows* na China, depois de venderem 200 mil LPs.

O mundo sertanejo já estava dividido entre os que preferiam a música caipira, tradicional e os que abraçavam as mudanças. Na década de 1990 o sertanejo passou a ser sinônimo de vendas altíssimas para as gravadoras. As duplas faziam *shows* em estádios e rodeios com públicos e cachês enormes. Estavam no topo das paradas com músicas como “É o amor”, de Zezé de Camargo e Luciano, ou “Entre tapas e beijos”, de Leandro e Leonardo.

Nepomuceno publicou seu livro em 1999, não foi tempo suficiente para documentar um grande fenômeno ocorrido da música sertaneja nas décadas seguintes. Muitas duplas dos anos 90 continuam fortes nas paradas, mas os anos 2000 e 2010 deram início a outra vertente ainda com mais influências de diferentes ritmos e mais distantes ainda do caipira do médio-Tietê: o sertanejo universitário. Com batidas ora próximas do funk carioca, ora do axé e do forró, ele conquistou espaço em festas e casas noturnas, são os novos queridinhos das gravadoras e somam milhões de visualizações no *youtube*, famoso *site* de compartilhamento de vídeos. As canções, distantes da vida no campo, falam sobre carros importados, festas e romance. Os artistas contam com a rapidez com que as canções podem ser lançadas, publicadas e compartilhadas na internet.

Antunes (2012, p. 90) atesta que a temática das letras das canções do sertanejo universitário difere bastante do sertanejo de raiz e do romântico dos anos 1990. As músicas, mais agitadas e dançantes, são, para o autor, um reflexo de seu tempo e “falam de amores rápidos, relacionamentos sem compromisso, festas e baladas, além de uma grande dose de independência individual”.

Ao contrário do que pensaria Lobato nos seus primeiros artigos, o matuto não ficaria de cócoras olhando o tempo passar, com olhar mortiço, “chorando as pitanga” por um cafezal minguado. Ele saberia cantar conforme a música. Assim, o sertão, a roça, sobreviveriam no país de tantos contrastes, com grandes centros urbanizados e pequenas cidades escondidas entre vales e regiões pouco desenvolvidas. Vida longa teria aquela violinha levada pelo velho caipira nas suas andanças. (NEPOMUCENO, 1999, p. 33)

O sertanejo é um gênero musical proveniente de um meio essencialmente tradicional, no qual, em sua maioria, os cantores e compositores são homens. Grande parte das canções tem a mulher como tema central, seja no âmbito familiar, amoroso, ou das “baladas” do sertanejo universitário. Para um estudo das identidades de mulheres representadas nesse gênero musical, recorri a um arcabouço teórico acerca de identidades de gênero que sintetizo a seguir.

## Alguns apontamentos sobre identidade de gênero

Retomando o que já foi dito anteriormente na introdução deste artigo, falar em identidades de gênero é falar em relações de poder. Essa parte do artigo baseia-se em uma visão que leva em conta a posição subalterna ocupada pela mulher em nossa sociedade.

O termo gênero faz referência ao caráter social das relações entre os sexos. Joan Scott, autora de *Gênero, uma categoria útil de análise histórica* explica que ele passou a ser utilizado no contexto em que aqui se apresenta por feministas que rejeitavam o “determinismo biológico implícito no uso de termos como ‘sexo’ ou ‘diferença sexual’” (SCOTT, 1995, p. 72). Ao mesmo tempo, introduz a compreensão relacional do conceito, sugerindo que não é possível estudar o que ocorre em cada gênero separadamente, as identidades são construídas a partir das relações entre eles.

Tanto sobre o determinismo biológico, quanto sobre o que há de relacional no estudo de gênero é necessário fornecer maiores explicações. Primeiro: não se trata de negar a biologia, mas de enfatizar o que há de social e histórico no que é dito sobre as características biológicas, pois é no campo social que ocorrem as relações desiguais, então é nele que devem estar as discussões (LOURO, 2014). Constrói-se, então, um pensamento sobre o apelo relacional desse conceito. O cuidado necessário em relação a esse ponto da análise é o de não se pensar em construções de papéis masculinos e femininos

[...] porque papéis seriam basicamente padrões ou regras arbitrárias que uma sociedade estabelece para seus membros e que definem seus comportamentos, suas roupas, seus modos de relacionar ou de se portar... através do aprendizado de papéis, cada um/a deveria conhecer o que é considerado adequado (e inadequado) para um homem ou para uma mulher numa determinada sociedade e responder essas expectativas. (LOURO, 2014, p. 28)

É importante salientar que Scott (1995) argumenta ainda que o estudo das identidades voltadas para o gênero foi proposto não somente como um novo tema disciplinar acadêmico, mas como uma quebra de paradigmas que redefine o que é importante historicamente. O gênero é visto então como nova categoria de análise, assim como a “raça” e a “classe”.

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

Assim como Scott, Louro (2014, p. 21) também alega que os estudos do gênero não são neutros, mas possuem caráter político e pretensões de mudança. Segundo ela, em *Gênero, Sexualidade e Educação*, o principal objetivo das primeiras estudiosas feministas era tornar visível a mulher que fora ocultada. “A segregação social e política a que as mulheres foram historicamente conduzidas tivera como consequência sua ampla invisibilidade como sujeito – inclusive como sujeito da Ciência” (LOURO, 2014, p. 17).

Além de deixar claro o caráter social, relacional, político e modificador dos estudos feministas, é indispensável, como pré-requisito para o pleno entendimento das análises deste artigo, considerar alguns pontos importantes sobre o estudo das identidades.

Sobre as relações de dominação, Cuche (2002, p. 184) afirma: “Numa situação de dominação, a heteroidentidade é a estigmatização dos grupos minoritários, que são diferentes em relação ao dominante”.

Cuche ainda atenta para a importância de não se descartar o caráter flexível, instável e multidimensional das identidades, sobre o qual, no contexto das teorias feministas, Louro (2014, p. 55) também defende que: “Se aceitarmos que os sujeitos se constituem em múltiplas identidades, ou se afirmarmos que as identidades são sempre parciais, não unitárias, teremos dificuldade de apontar uma identidade explicativa universal”.

Isso significa que uma mulher que é mãe não carrega consigo a identidade explicativa universal de ser apenas mãe, tendo como único objetivo de vida o cuidado de sua família. Sua identidade possui infinitas outras dimensões: profissional, estudante, mulher, amante, de esquerda, de direita, negra, branca, indígena, oriental, ocidental, de determinada classe social, com determinada nacionalidade, hetero, homo ou bissexual, com pretensões, deficiências, qualidades, religiões, etc.

É necessário que cuidemos, no entanto, para que essas multidentidades não sejam percebidas como camadas (LOURO, 2014), como se o sujeito as fosse somando ou agregando. É mais que isso: essas múltiplas identidades interagem, interferem umas nas outras, articulam-se e podem, inclusive, ser conflitantes ou contraditórias.

Como veremos adiante na análise, nem sempre, ao representar a mulher, os enunciadores levam em conta essas múltiplas identidades e acabam por confirmar a hegemonia masculina.

### **Por uma análise das estratégias discursivas de dominação**

Entende-se aqui por representação o conceito proposto por Hall (1997). O autor apresenta três enfoques para o trabalho com o mesmo: *o enfoque reflexivo*, em que a linguagem funciona como um espelho, refletindo o sentindo tal qual ele é no mundo real; *o enfoque intencional*: é na intenção do falante que reside o sentido colocado na linguagem; e *o enfoque construtivista*, no qual construímos sentidos através de conceitos e signos que formam um sistema representacional – essa é a concepção assumida por este trabalho. A ênfase é dada no fato de que o significado não está nos objetos ou nas pessoas: somos nós que significamos, produzimos sentido através da linguagem.

Thompson (1995, p. 75), ao pensar a ideologia através de uma concepção crítica, argumenta que ela é um “um sistema de representações que escondem, enganam, e que, ao fazer isso, servem para manter relações de dominação”. O autor propõe uma análise da ideologia com foco nas “maneiras como as formas simbólicas se entrecruzam com relações de poder” (THOMPSON, 1995, p. 75). Segundo ele, quando estudamos a ideologia estudamos as formas como o sentido estabelece e sustenta as relações de dominação.

Fochzato (2010, p. 96) elenca e resume algumas categorias de análise de Thompson (1995), apresentando um modelo que pode ser útil para o exame de alguns excertos de letras de música com representações femininas e de maternidade que apresento a seguir.

No exame dos excertos e dos trechos de interações selecionados considerarei algumas das estratégias discursivas típicas de construção simbólica, elencadas e descritas por Thompson (1995, p. 81-89), a saber:

- 1) a **racionalização** (através dessa estratégia, procura-se construir uma cadeia de raciocínio para tentar defender ou justificar um argumento e, assim, persuadir o interlocutor de que tal argumento merece ser apoiado);
- 2) a **universalização** (através dessa estratégia, os interesses de alguns são apresentados como sendo de todos);
- 3) a **dissimulação** (através dessa estratégia, busca-se eliciar uma valoração positiva de fatos e ações para facilitar o estabelecimento e a sustentação de relações de dominação);
- 4) a **reificação** (através dessa estratégia, processos são retratados como coisas ou acontecimentos, não transitórios, mas permanentes, atemporais);
- 5) a **unificação** (através dessa estratégia, busca-se unificar as pessoas de uma coletividade sem atentar para as diferenças internas ao grupo);
- 6) o **expurgo do outro** (através dessa estratégia, busca-se construir um inimigo comum);
- 7) a **naturalização** (através dessa estratégia, procura-se eliminar ou ofuscar o caráter sócio-histórico de fenômenos) e
- 8) a **utilização de recursos gramaticais e sintáticos**, como a nominalização, a passivização (através dessa estratégia, pretende-se retratar processos como coisas ou acontecimentos, eclipsando o seu caráter social e histórico).

A primeira canção a ser analisada chama-se “Mãe amorosa”, composta por Aleixinho e Tanabi, e que ficou conhecida nas vozes de Vadico e Vidoco, lançada em 1969. O primeiro trecho da música que chama atenção é:

O santo nome de mãe é a palavra mais querida  
 Por isso essa canção será minha mensageira  
 Para todo meu afeto a você, mãe brasileira.

A expressão “santo nome”, que se refere à palavra “mãe”, expressa intertextualidade com o discurso religioso. A mulher de que se fala é colocada em um lugar sagrado, intocável, pois tal palavra seria santa. Nota-se ainda que o enunciador coloca todas as mães sob a mesma descrição, no mesmo patamar sagrado, uma vez que promove uma *unificação* da identidade materna ao empregar o adjetivo pátrio em “mãe brasileira”. Sugere-se que as relações entre mães e filhos descritas são parte de um pensamento social mais amplo e não descrevem apenas a relação entre o enunciador e sua mãe, por exemplo, mas sim de todas as pessoas com suas mães. Esse aspecto é confirmado na continuação da canção:

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

A unificação da identidade materna é promovida novamente por esse enunciado através da expressão “todos nós” e do pronome pessoal “nós”. Como foi empregada anteriormente “mãe brasileira”, acredita-se que o enunciador esteja falando sobre “todos nós” brasileiros ou “todos nós” em geral, seres humanos, que não ousariam não gostar de suas mães, já que são figuras perfeitas, sagradas – ou que são convidadas a assumir essas posições de sujeito. A canção segue:

É o nome da nossa velha mãezinha  
 É um tesouro pra quem sabe compreender

Que lutou tanto e por nós sofreu calada  
Mas bem poucos que sabem reconhecer

Para se referir às mães, o autor optou por utilizar a expressão “nossa velha mãezinha”. Além do pronome pessoal “nós”, que atesta novamente a *unificação* da identidade materna promovida pela letra da canção, notamos a ocorrência do adjetivo “velha”, que propõe determinado tipo de mãe, uma senhora, de certa idade. O diminutivo “mãezinha” também é significativo: ele expressa a afeição e o carinho do filho em relação à mãe e também a questão da passividade e da subserviência feminina, descrevendo uma mulher que não é assertiva, não questiona. A hipótese é confirmada pela construção “Que lutou tanto e por nós sofreu calada”. A canção continua:

Quando os filhos estão todos pequeninos  
As pobres mães se cansam de padecer  
Pra não deixar faltar nada pros filhinhos  
Elas trabalham muitas vezes sem poder  
Se ela é rica ela tem muito conforto  
Mas se ela é pobre muitas vezes tem que sofrer  
Elas fazem os trabalhos e não reclamam  
E tem orgulho em vê os seus filhos crescer

É importante fazer uma análise dos verbos utilizados para descrever as ações das mães: “lutou”, “sofreu”, “cansa”, “padecer”, “trabalha”. Eles demonstram como seria árdua a tarefa da criação dos filhos. Paradoxalmente, as mães de quem fala a canção “sofrem caladas”, “não reclamam” e, depois que os filhos crescem e não demandam mais todo esse esforço, caem em uma tristeza profunda. Isso porque a mãe descrita tem como única face da identidade a maternidade. Ela não é nada além de mãe e, quando o filho se vai, toda a sua razão de ser a deixa juntamente dele:

E depois que seus filhos estão criados  
Vem o destino a felicidade interrompe  
Um se casa e outros vão para longe  
Sempre deixando seu coração a doer  
Um coração que vive cheio de saudade  
De quem foi embora e demora pra se ver  
Entre soluço ela sempre acha um parto  
E seu consolo é suas lágrimas correr

A imagem transmitida – *universalizada e unificada* – é aquela da mãe “santificada”, marcada pela pureza e pelo sofrimento para criar os filhos. O único motivo de seu trabalho é não deixar faltar nada para eles e, embora ela até trabalhe fora de casa, seu foco precisa estar nos afazeres domésticos. Sobre isso, Louro (2014) explica que, ainda que desde há muito tempo as mulheres da classe trabalhadora exercessem tarefas fora do lar, seu verdadeiro universo é visto como o mundo doméstico. Além disso, depois de ingressarem no mercado de trabalho, quase sempre as atividades exercidas por elas estão ligadas ao cuidado, à assistência e à educação.

Como já explicitado, a única razão de ser da mãe descrita nos versos é a maternidade – as múltiplas identidades dessa mulher não são contempladas: ela é mãe e apenas



mãe, inclusive quando os filhos estão criados e vão embora, ela vive em um sofrimento sem fim. A mãe descrita vive ainda quase em uma situação de submissão aos filhos, como é possível perceber nos últimos versos analisados da música:

Como é bonito chamar o nome de mãe  
E satisfeitas elas vêm nos atender

O discurso religioso volta ainda a ser empregado ao final da canção e atesta o emprego da intertextualidade (FAIRCLOUGH, 2001). A pureza feminina das mães é reiterada, caracterizando-as como santas, e o descumprimento dos deveres para com os filhos, então, seria encarado como pecado. O apelo religioso possui a característica de ser fortemente emocional. Segundo Scott (1990), ele pode tanto evocar a santidade quanto um lado “diabólico” feminino:

É o mesmo que adorar Nossa Senhora  
Que está no céu para sempre nos valer  
Despreza ela em não ouvir seus conselhos  
Este pecado eu não levo quando eu morrer

Murgel (2010, p. 82-83) afirma que “Até a década de 1960, entre os modelos da mãe honesta e assexuada e de seu oposto, a prostituta extravagante e ameaçadora, poucos espaços foram deixados para as mulheres”. Sendo assim, ou a mulher se encontra na forma mãe pura e submissa, olha apenas para seus filhos e sofre infinitamente longe deles, ou é a “prostituta extravagante e ameaçadora”.

O foco desta análise é constatar de que forma a representação da mulher – aqui, mais especificamente da maternidade muda através do tempo. A próxima música a ser analisada fez sucesso no final da década de 1980, nas vozes da famosa dupla sertaneja Chitãozinho e Xororó. A escolha da música da dupla se deu porque os cantores foram grandes responsáveis por transformarem a cena musical na época: a partir dos anos 80 ela passou a ser um negócio bastante rentável para as gravadoras, o sucesso das duplas era considerável e a mudança nos arranjos tornava a canção mais moderna, “consumível” nas grandes cidades. Embora a música e os negócios tenham caminhado e se modificado, a representação da mulher, da mãe, não encontrou grandes novidades e a visão estereotipada da mãe persiste.

O primeiro elemento a ser analisado é o título: ao fazer uma homenagem às mães, a canção é intitulada “Fogão de lenha”. Trata-se de um instrumento que é um dos símbolos do universo caipira. No final dos anos 80 ele já havia sido substituído pelo fogão a gás em grande parte dos lares. O título da canção atestaria um saudosismo por parte do enunciatador. As tarefas únicas que parecem ser delegadas às mães são as domésticas:

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

Mãe, eu lembro tanto a nossa casa  
As coisas que falou quando eu saí

Lembro do meu pai que ficou triste  
E nunca mais cantou depois que eu parti

Ao utilizar os imperativos “Pegue”, “Deixe”, “Arrume”, o filho dá ordens à mãe sobre tarefas que ela deve realizar antes que ele chegasse, explicitando a relação existente e a imagem estereotipada do papel da mãe, parecidos com a canção “Mãe Amorosa”. Essa relação possui uma valoração positiva para sustentá-la, o que caracteriza a *dissimulação*. Uma das formas de dissimulação descrita por Thompson (1995, p. 84) é a *eufemização*: “ações, instituições ou relações sociais descritas ou redescritas de modo a despertar uma valoração positiva”. Isso porque, primeiro, a música se propõe a ser uma homenagem à mãe: presume-se que ela vai gostar de receber essas ordens, já que o estereótipo, ou o papel que se constrói é o da mesma mãe da canção anterior: pura, submissa, não suporta ficar longe dos filhos – como é mãe, deve viver apenas para eles. Depois, ao dizer “Arrume tudo mãe querida, o seu filho vai voltar”, o autor utiliza o adjetivo “querida”, que não parece propor uma relação de dominação. No entanto, a relação descrita também é de submissão, na qual caberia à mãe estar a serviço do filho: preparar-lhe o café e deixar disponíveis os objetos que o agradam.

Além do “Fogão de lenha”, a rede na varanda é outro objeto citado para fazer referência ao lugar para onde o enunciador voltou. Esse elemento, porém, que serve como fonte de prazer e descanso, seria utilizado pelo filho, não pela mãe.

O fato de o filho voltar também deve ser uma alegria para a mãe, ainda que isso demandasse mais trabalho para ela, aparentemente. Murgel (2009, p. 5) argumenta:

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

As representações de maternidade descritas nas duas canções anteriores têm características muito parecidas, embora quase vinte anos tenham se passado entre as composições de uma e outra. A disseminação dos estudos feministas no Brasil nos anos 1980 (LOURO, 2014) e o discurso da emancipação feminina já eram correntes na época da composição de “Fogão de lenha”. Embora o conhecimento e até mesmo o imaginário da população sobre a mulher estivessem em vias de mudança, o discurso sobre a mãe é o mesmo: pura, submissa, que dá a vida pelos filhos, servindo sem reclamar e sofrendo calada. Todas as outras coisas que essa mulher é (ou poderia ser) além de ser mãe são apagadas. Na contemporaneidade ainda presenciamos situações semelhantes às descritas nas canções. Muitos são os relatos de mulheres bem-sucedidas profissionalmente ou em outros campos de sua vida que não são valorizadas se não abdicarem do que for necessário pelos filhos. A elas são incumbidas as responsabilidades da educação, saúde e higiene da prole. Ao homem, menos comumente, é atribuída a dupla jornada (trabalho e casa/filhos) e não lhe cabe a responsabilidade pelas questões do lar, mas pelo sustento da família. As relações estão, sim, em mudança, mas não levar em conta a persistência dessa organização e das cobranças sofridas pela mulher seria não considerar a realidade.

A última canção a ser analisada faz parte da vertente mais recente da música sertaneja: o sertanejo universitário. É importante ressaltar que nesse segmento são poucas as canções em que a figura da mãe está presente. O fato deve-se possivelmente ao público alvo para o qual elas se voltam e os lugares de sua circulação: são jovens em festas e baladas. Diferentemente dos anos 1950, os planos de casar e ter filhos já não são imediatos para eles. A música foi lançada no ano de 2012, pelo cantor Gustavo Lima. Ao contrário das outras duas canções, ela não tenta fazer propriamente uma homenagem às mães. O enunciador utiliza a figura da mãe para investir em uma conquista:

Ai ai ela não dá moral  
Tá se achando, se achando a tal  
Mulher assim ninguém viu  
É a nora que a mamãe pediu  
Mamãe falou  
Que você é mulher pra casar  
Não sou besta de não escutar  
Não tô afim de teimar  
Não embaça que eu vou te pegar

Ao tentar “pegar” a interlocutora, uma mulher, o autor utiliza como argumento os conselhos dados pela mãe, que não podem ser ignorados. Esse discurso é lugar-comum em nossa sociedade, sendo assim se *naturalizou* – a mãe, figura de pureza e perfeição, sempre acerta ao dar seus conselhos, não parece ser possível que ela erre. É interessante ainda notar que o conselho dado por ela explicita questões interessantes sobre a construção da identidade da mulher jovem contemporânea.

Um lugar-comum, também um discurso naturalizado presente, é “mulher pra casar”: embora não se trate de uma representação materna, ela é significativa demais para ser ignorada – aqui, pressupõe-se primeiro que ser uma mulher “para casar” é um elogio e depois que, para ser uma mulher que tenha essa característica, ela deve seguir algumas normas sociais, dessa forma, é convidada a assumir algumas posições de sujeito. O casamento ainda parece ser sinônimo de vitória para a mulher, que precisa de um homem ao seu lado. No caso dessa canção, a norma é “não dar moral”, ou seja, não ser a chamada “mulher fácil”, ela deve ser aquela que resiste às investidas dos homens, relaciona-se com poucos. São essas características que fazem com que ela seja a “nora que mamãe pediu”. A mãe, santificada, quer para o seu filho, é claro, uma mulher com todas essas características também e é exaltada por isso.

A objetificação da mulher é evidente nesta última música – a mulher que o homem quer conquistar segue normas, padrões que o agradam e ele a trata como algo que vai “pegar”, dizendo ainda que não está “a fim de teimar”, e que vai beijá-la “de cima em baixo”. Esses dados possuem duas questões importantíssimas. A primeira delas é que a experimentação sexual descompromissada e sem associação ao matrimônio aparece na canção nesse período histórico. O enunciador não pretende se casar como uma mulher “fácil”, mas também não exige da futura esposa a virgindade, como ocorria em épocas anteriores.

A segunda questão se refere à descrição da negação da moça às investidas do enunciador. Ao dizer “Não tô a fim de teimar” e “Não embaça que eu vou te pegar”, as negações são tratadas como se não fossem legítimas: essa mulher deve ser “difícil” para

a conquista apenas dos outros homens, não a dele, que, inclusive, não leva em conta o que a moça pensa e afirma que vai “pegá-la” independentemente de sua vontade, o que caracterizaria uma situação de violência. Esse dado é alarmante, visto que a música tem grande circulação e esses enunciados são repetidos e podem ser naturalizados – além de ser constituído pela realidade, o discurso também a constrói (FAIRCLOUGH, 2001).

### Considerações finais

Em um panorama geral, constatou-se aqui um discurso que possui estratégias para dominar ou justificar a dominação do outro. Nas canções mais antigas constatou-se que o fenômeno ocorre através da categoria *universalização*, atribuindo a todas as mulheres e não só a uma em particular características que se referem a padrões, papéis sociais que são esperados de uma mãe, mas que não podem ser necessariamente responsáveis por fazer de alguma mulher a “verdadeira mãe”. Além disso, por meio da *dissimulação*, foram valorizadas características que seriam inegavelmente positivas para as mulheres, justificando ainda uma dominação. A *naturalização* ainda ofuscou o caráter social das relações no discurso das canções e considerou o estereótipo como uma verdade imutável.

Como Thompson (1995, p. 81) argumenta, as categorias de análise propostas não são as únicas formas como a ideologia opera, além disso, os modos propostos pelo autor não operam sozinhos, mas juntos, sobrepondo-se e reforçando-se. Aqui, propus alguns exemplos de como essas categorias podem ser úteis para esse tipo de análise.

É imperativo dizer que não se pretende, de forma alguma, taxar uma determinada camada – social ou musical – de machista, mesmo porque a música sertaneja saiu do campo há muito tempo e figura agora também nos grandes centros urbanos, como explicitado anteriormente, está presente em diversas camadas da sociedade que a consomem e reproduzem. As relações de dominação envolvendo identidades de gênero não são exclusivas de um grupo social. Não devemos ignorar a beleza da poesia presente em diversas obras desse gênero musical.

O foco deste artigo foi uma análise crítica, especificamente das letras das canções. No entanto, para uma análise mais completa, não podemos desconsiderar a parte musical: instrumentos, ritmo, melodia, intérprete, que também constroem sentido em um gênero multimodal como é o caso desse gênero textual.

A música brasileira é um rico material que proporciona atividades relevantes: aproxima-se dos jovens estudantes, traz inúmeros artefatos linguísticos para análise e tem grande circulação, que atinge milhões de pessoas. Para que faça sucesso, os discursos veiculados em suas letras precisam ser aceitos socialmente, trazer uma coerência com os costumes da parcela social que a consome para que cumpram seu objetivo de divertir o público – esses discursos estão firmemente enraizados em estruturas sociais e, caso não apresentem tal coerência, não são aceitos e reproduzidos pela audiência.

Espera-se ainda que este artigo contribua com outros pesquisadores e professores, fornecendo subsídios para a pesquisa voltada para uma educação intercultural focada nos processos identitários de gênero, pensando na sala de aula e na disciplina de língua materna como um lugar de promoção de letramento crítico e de uma leitura positiva da pluralidade social, sem uma abordagem simplista e estereotipada.

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Edvan. *De caipira universitário: a história de sucesso da música sertaneja*. São Paulo: Matrix, 2012.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa. Brasília, MEC/SEF, 1998.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. Programa Nacional do Livro Didático. 2003. Brasília, MEC/SEF.
- CHAVES, Edilson Aparecido. *A música caipira em aulas de história: questões e possibilidades*. 2006. 165 f. Dissertação (Mestrado em Educação. Área de Concentração: Cultura, Escola e Ensino) – Setor de Educação. Universidade Federal do Paraná (UFP), Curitiba.
- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. 2. ed. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: Edusc, 2002.
- FAIRCLOUGH. *Discurso e mudança social*. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.
- FLEURI, Reinaldo Matias. Intercultura e Educação. *Revista Brasileira de Educação*, n. 23, p. 16-35, maio/jun./jul./ago. 2003.
- FOCHZATO, Márcia Andrea dos Santos. *Nós só conseguimos enxergar dessa maneira...; Representações e formação de educadores*. 2010. 196f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada. Área de Concentração: Multiculturalismo, Plurilinguismo e Educação Bilíngue) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- GADA, Ana Lúcia Colodetti. A letra de música no livro didático de língua portuguesa. *MATHESES – Rev. de Educação*, v. 5, n. 1, p. 43-64, jan./jun. 2004.
- HALL, Stuart. The work of representation. In: HALL, Stuart (Org.) *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres: Thousand Oaks/New Deli: Sage/Open University, 1997. p. 2-73.
- LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 16. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- MAHER, Terezinha Machado. A educação do entorno para a interculturalidade e o plurilinguismo. In: KLEIMAN, A.B.; CAVALCANTI, M. C. (Org.) *Linguística aplicada: suas faces e interfaces*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2007. p. 255-270.
- MOITA LOPES, Luiz Paulo da. Uma linguística aplicada mestiça e ideológica: interrogando o campo como linguista aplicado. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da (Org.) *Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. p. 13-44.
- MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. A musa despedaçada: representações do feminino nas canções brasileiras contemporâneas. *Labrys* (Edição em Português. Online), v. 17, p. 1-15, 2009. Disponível em: <[http://www.academia.edu/5143019/A\\_musa\\_despedaçada\\_representações\\_do\\_feminino\\_nas\\_canções\\_brasileiras\\_contemporâneas](http://www.academia.edu/5143019/A_musa_despedaçada_representações_do_feminino_nas_canções_brasileiras_contemporâneas)>. Acesso em: 25 jun. 2014.
- \_\_\_\_\_. *Navalhanaliga: a poética feminista de Alice Ruiz*. 2010. 319f. Tese (Doutorado em História. Área de Concentração: História Cultural) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: 34, 1999.

ROJO, Roxane Helena Rodrigues. Fazer linguística aplicada em perspectiva sócio-histórica: privação sofrida e leveza de pensamento. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da (Org.) *Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. p. 253-276.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Revista Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.