

Como citar este artigo:

TRAVAGLIA, Luiz Carlos . Quando o amor rima com dor: o discurso das músicas sertanejas. Letras & Letras, Uberlândia, v. 3, n. 2, p. 125-151, 1987. ISSN/ISBN: 01023527.

QUANDO AMOR RIMA COM DOR: O DISCURSO DAS MÚSICAS SERTANEJAS *

Luiz Carlos Travaglia * *

INTRODUÇÃO

Inicialmente gostaríamos de falar da constituição do corpus. Para a formação do corpus funcionou antes de mais nada a **referência institucional** e institucionalizada em nosso meio à “música sertaneja” que representa um conjunto de composições musicais bem delimitado, o que se pode perceber numa loja de discos onde sempre há uma seção de música sertaneja bem definida, ao lado de outras seções às vezes não muito bem delimitadas ou nem sempre estabelecidas pelo mesmo critério de loja para loja: música jovem, música popular, música internacional, música clássica, música romântica, música instrumental, música para dançar (como se não se pudesse dançar ao som de qualquer música), etc. Essa definição institucional da música sertaneja também se percebe, na existência de programas especiais (no rádio e televisão) para sua difusão, bem como na “especialização” de seus compositores e cantores, estes quase sempre em duplas (Chitãozinho e Xororó, Millionário e José Rico, Tonico e Tinoco, Zé Matão e Carreirinho, Gilberto e Gilmar, Lourenço e Lourival, Pena Branca e Xavantinho, Paixão e Paxá, Chrystian e Ralf, Irmãs Castro e uma infinidade de outras) e menos em trios ou isolados. A referência e a presença institucional da música sertaneja é tão ou até mais marcada (por ser mais difundida) que a referência institucional à música clássica ou erudita. Em segundo lugar, ao ouvir as músicas sertanejas, observamos que a sua quase totalidade tem como **tema** o amor, que é apresentado nestas músicas, quase que invariavelmente, como fonte de dor e sofrimento. Além disso essas músicas sertanejas de amor sugerem e/ou falam, com uma frequência muito alta, do desejo insatisfeito. Essa regularidade também motivou a formação do corpus à medida que orientou o **objetivo básico da análise**: buscar explicar porque nestas músicas o amor é apresentado como fonte de dor, sofrimento, insatisfação, contrariando expectativas; perceber o universo discursivo e/ou a formação discursiva em particular que enforma o discurso dessas músicas, para entender o diálogo ou interlocução que estas músicas estabelecem, bem como o efeito de sentido que criam entre os interlocutores.

* Agradeço aos professores Manuel Cardoso e Neuza Gonçalves Travaglia suas valiosas observações à versão preliminar deste estudo.

* * Doutorando do Programa de Doutorado em Linguística do IEL – UNICAMP. Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Professor de Língua Portuguesa e Linguística do Departamento de Letras da Universidade Federal de Uberlândia.

A forma de amor que predomina¹ na música sertaneja é o amor entre homem e mulher, mas aparecem outras formas de amor, como entre familiares, o amor do homem pela sua terra, seus animais, a natureza que o toca por ser o seu habitat, o amor do homem por uma forma de vida. Não descartamos essas formas de amor, na análise, mesmo porque elas também são vistas como geradoras de dor e sofrimento.

O corpus que usamos na análise é constituído por 161 (cento e sessenta e uma) músicas, colhidas aleatoriamente em 05 (cinco) antologias de música sertaneja e um disco antologia.² No apêndice apresentamos uma lista das músicas em ordem alfabética com a indicação dos compositores e da antologia em que aparecem.

A música sertaneja é considerada como música popular,³ mas não no sentido oposto à música clássica, erudita. Esse sentido oposto a clássico engloba gêneros e formas de músicas tidas e havidas como sofisticadas, elitizadas como a música popular de Chico Buarque, Gonzaguinha, Milton Nascimento e outros. A música sertaneja seria música popular no sentido de música feita pelo "povão", para o "povão" essa coisa de que se fala tanto, mas que nunca se sabe direito o que é, que nunca se define exatamente, que não tem um referente delimitado. Contudo podemos dizer que não é o povão urbano, como o das favelas cariocas que é "povão", mas faz o samba; nem o povão dos forrós, é o povo do sertão (que podemos mal definir em oposição a povo da cidade). A música sertaneja seria então a do sertão, pelo menos na origem, pois hoje é feita sobretudo na cidade e apreciada, tocada e cantada pelas cidades e campos deste país. O nome de "música sertaneja" tem mais a ver com a questão do nomear com implicações que colocaremos mais adiante.

1. No corpus que reunimos cerca de 80% das músicas são sobre o amor entre homem e mulher.

2. Uma antologia com o nome de "Som do Sertão", foi publicada pela revista "TV Contigo" (cuja data e número infelizmente não temos). As outras quatro antologias são da Editora Luzeiro Ltda. São Paulo, série "Modinhas" que é organizada pelo repertório dos cantores. Utilizamos as seguintes:

Modinhas nº 01 – Chrystian e Ralf – Dez/86

Modinhas nº 05 – Trio Parada Dura – Out/82

Modinhas nº 07 – Milionário e José Rico – Jan/83

Modinhas s/nº – Zé Matão e Carreirinho – Fev/87

Paixão e Paxá

O disco é "50 anos da música sertaneja" da gravadora RCA, 1979

3. É interessante observar que nas propagandas de lojas de discos é comum ouvirmos coisas tais como: "lá você encontra o melhor da música popular e sertaneja", "Discos e fitas de música popular e sertaneja pelo melhor preço é com a Casa Carlos Gomes". Nestas lojas também é frequente encontramos seções distintas para música popular e sertaneja. Isto parece revelar uma categorização social que reserva à música sertaneja um lugar à parte, diferente do restante da música popular.

As músicas sertanejas clássicas ou tradicionais falam mais do campo, da natureza, dos animais, da vida e hábitos da vida no campo, na zona rural. Hoje incorporaram temáticas novas ou antes comparações e imagens que vêm da vida na cidade e referências a elementos da vida moderna (veja, por exemplo, Fuscão Preto, O Gravador, Sonho de Caminhoneiro, etc). Mas a grande temática é sempre o amor".⁴

Em segundo lugar gostaríamos de dizer, de forma bastante sucinta, o que se toma como discurso. Sabe-se que existe a linguagem que se manifesta através de muitas linguagens ou códigos (língua, gesto, expressão fisionômica, desenhos, pintura, cores, música, etc). Qualquer linguagem serve sempre para estabelecer uma interlocução entre dois interlocutores. Essa interlocução se faz através de um intercâmbio de linguagem entre os interlocutores estabelecendo entre eles um efeito de sentido. Esse efeito de sentido que é uma manifestação singular e circunstanciada sócio-historicamente, em termos imaginários, de uma linguagem é o discurso. O discurso, portanto, não é só o texto, é também o resultado das condições de produção que englobam tudo o que envolve e subjaz ao enunciado e com ele interage constituindo-o e sendo por ele constituído: falante, ouvinte, suas naturezas, conhecimentos, pressupostos, imagens que fazem de si mesmo, do outro e daquilo de que falam, lugar, tempo, o assunto, inferências, objetivos, intenções, o lugar social de que falam e ouvem, etc. O texto é, por assim dizer, o produto concreto da situação de discurso. Sempre que lemos (ouvimos) um texto, reconstruímos uma situação discursiva que pode coincidir ou não com a de sua produção ou com a situação discursiva em que outro leitor (ou ouvinte) o inseriu. Daí as diferentes leituras de um mesmo texto. Frente a um texto, pois, sempre nos colocamos um quem, para quem, quando, onde, em que circunstâncias, que conhecimentos tinha quem o produziu, para que, que conhecimentos tenho, etc. etc., porque nós não nos comunicamos no texto, mas no discurso e o sentido que se estabelece depende de todos estes fatores. Todo ato comunicativo verbal (não no sentido de transmissão de informação) requer para ser compreendido integralmente a consideração não só dos elementos lingüísticos, mas também dos elementos que constituem o que, na Análise do Discurso, se convencionou chamar de formação discursiva e de situação discursiva, ou por outra, a consideração da inserção da exterioridade (sujeito + situação) no lingüístico. A formação discursiva é o conjunto de regras históricas, anônimas, sempre determinadas no tempo e no espaço e que definiram, numa época, para um segmento social e numa área geográfica, as condições de exercício da função enunciativa.

Ficam por aqui as colocações teóricas. Mas cremos que já são suficientes para explicitar os caminhos da análise que buscamos esboçar neste estudo.

4. Sobre a caracterização do que é a música sertaneja, suas origens, evolução, forma de produção, público, etc. é interessante ler a obra de CALDAS, 1987.

Outras colocações que se fizerem necessárias vão no momento de sua necessidade.

1 – O AMOR NAS MÚSICAS SERTANEJAS

1.1. Se é verdade o que diz o ditado popular que **“AMOR rima com DOR”**, é nas músicas sertanejas que esse ditado encontra a sua mais completa tradução, pois nas músicas sertanejas, quase que invariavelmente, o amor é causa de dor, infelicidade, sofrimento. Vamos ficar com a lição do senso comum, quase sempre desprezado pelo científico,⁵ e tomaremos como frase de base dessa análise o ditado acima que, numa versão mais ao gosto da teoria do discurso, poderia ter a forma **“Amor é Dor”**. E usando o que diz a música **“Morreu o dia”**⁶ (**“Meu Deus, como é triste/Sofrer por amor”**) podemos dizer que uma variação da frase de base poderia ser **“Estou sofrendo por amor”** que, de uma certa forma, é quase textual nas músicas sertanejas em suas inúmeras possíveis paráfrases.

1.2. Dissemos que, nas músicas sertanejas, o amor é quase sempre causa de dor, infelicidade, sofrimento. As razões do amor levar à infelicidade são várias:

a. o desprezo da pessoa amada; sofre não só quem é desprezado, mas também quem despreza (neste caso a música sertaneja está veiculando uma lição de moral). Aqui se incluem também os casos de amor não correspondido em que a mulher não dá chance para aproximação. (Veja exemplos nas músicas Cana Verde, Cabocla, Princesa, Coração Machucado, Fofinha, Tribunal do Amor, Cruel Saudade, Tortura do Destino, Arrependimento, entre outras).^{6, 7}

b. separação ou perda de algo amado (adiante damos as causas mais comuns dessa separação). A coisa amada da qual se separa ou que é perdida pode ser: 1) o lugar de onde é (Tristeza do Jeca, Chuá-Chuá, Luar do Sertão, Matão Terda Saudade); 2) um lugar que se ama (Eu Gosto do Rio Grande); 3) a mulher amada, esposa, namorada, noiva, amante (Saudade, Casinha Pequenininha, Chuá - Chuá, Saudade de Matão, Cabocla, Meu Primeiro Amor, Fuscão Preto, Esta Noite como Lembrança, Sofá Gelado, Gaivota, Mal-entendido, Destinos Iguais, Cabocla Tereza, No Colo da Noite, Canta Moçada, etc, etc.). Essa é sem dúvida a razão presente na maioria das músicas: não menos de 80%; 4) um animal (Sabiá na Gaiola, Besta Ruana, Cavalo Zaino, A Moda da Mula Preta); 5) um modo de vida (Mágoas de

5. Aqui já estamos insinuando uma oposição presente no universo discursivo das músicas sertanejas e que comentaremos mais adiante. Nesta oposição há uma desvalorização social da música sertaneja. Aqui trata-se do senso comum x científico.

6. No corpo da análise sempre citaremos apenas o nome da música que poderá ser facilmente localizada pelo índice do apêndice.

7. Colocaremos sempre entre parênteses uma ou mais músicas em que se pode observar o fato colocado. Todavia isto não significará que o fato só possa ser observado nestas músicas: colocaremos apenas alguns exemplos, porque fazer uma lista exaustiva seria por vezes longo e levaria a inúmeras repetições.

Boiadeiro, Coisas que já se foram, Luar do Sertão, Canto de Saudade); 6) um amigo (Chico Mineiro, O Menino da Porteira, Sonho de um Caminhoneiro, Os Três Boiadeiros); 7) uma pessoa da família (Chico Mineiro - o irmão; Coração de Luto - a mãe; Canto de Saudade - o pai; Maézinha Querida - mãe; Pedido a Nossa Senhora Aparecida - filho);

c. o fim do amor (Flor do Cafezal, Minha Súplica de Amor, Cama Fria é um grande número da músicas que exemplificam b.3);

d. o homem que sofre ou quer sofrer por ter judiado de seu amor: é o castigo de amor (Esta Noite eu Queria Que o Mundo Acabasse);

e. dificuldade de realizar o amor por várias razões (Rio Pequeno, Cavalinho Branco - oposição dos pais; Esta Noite como Lembrança - ela casou com outro; Sofá Gelado e Último Adeus - ela ama outro; Mocinhas da Cidade - oposição da família; Desencontro - ele ama outra);

f. solidão (Princesa, Os Três Boiadeiros);

g. a amada não sabe do seu amor (Parede e Meia, Noite de Tortura);

h. para realizar um amor a pessoa sofre por perder outro (A Deserdada - realiza o amor com o homem amado, mas perde o amor da família);

i. medo de perder o amor (Eu e a Dinha);

j. falsos amores (Ser Humano, Resto de Gente, Coração Doente, Mundo Cruel);

l. brigas de amor (Uma Noite no Sofá, Distante Dela).

As razões i, j e l mostram que não é só a perda ou irrealização do amor que causam infelicidade mas também quando se tem o amor é razão para infelicidade.

As razões i, j e l mostram que não é só a perda ou irrealização do amor (sa b acima) são muitas: 1) morte (Besta Ruana, Saudade de Matão, Chico Mineiro, Coração de Luto, O Menino da Porteira, Sonho de Caminhoneiro, Os Três Boiadeiros, Destinos Iguais); 2) uma mudança com ou sem razão explícita (Luar do Sertão, Tristeza do Jeca, Chuá-Chuá, Flecha Certeira, Cabocla); 3) roubo (Cavalinho Zaino, Trafra); 4) traição e abandono (Resto de Gente, Casa da Esquina, Cabocla Tereza, Fuscão Preto, Cabocla, No Colo da Noite, Triste Lição, Cruel Saudade, O Pinguço, Homem Traído). Essa razão ao lado da seguinte são talvez as mais frequentes no amor entre homem e mulher; 5) a amada casa com outro, é casada com outro, ama outro ou foge com outro (Essa Noite Como Lembrança, Sofá Gelado, Camisola Preta, Parede e Meia, Vestida de Branco); 6) ciúme (Mal-entendido); 7) necessidade (ter de ir para outro lugar ganhar a vida) (Minhas Queixas); 8) sem razão explícita (Meu Primeiro Amor; Gaivota; Morreu o Dia; Voltas, Meu Bem).

1.3. É freqüente nas músicas sertanejas uma comparação:

a. da dor com outra dor. Exemplos: Cana Verde (compara seu choro

ao dos instrumentos: violão, sanfona); Saudade de Matão ("Ninguém me diz que soufreu tanto assim"); Tristeza do Zeca ("Eu sou como sabiá/Quando canta é só tristeza"); Chuá-Chuá ("Parece que alguém que cheio de mágoa... Rolando também"); O Menino da Porteira (com todas as outras dores = "espinhos"); Destinos Iguais (com o destino de um canário cujo amor foi morto pelo gavião); João de Barro (o João de Barro para ser feliz como eu... Que semelhança entre o nosso fadário);

b. do elemento perdido com outro. Exemplos: Besta Ruana ("Outra igual não existia"); Luar do Sertão (compara com o luar da cidade); Meu Primeiro Amor (Borboleta vagando triste, flor que desabrochou e logo morreu).

Também é muito freqüente a exaltação da coisa ou ser amado que se perde. Exemplos: Besta Ruana, Luar do Sertão, Tristeza do Jeca, Cavalo Zaino, Chuá-Chuá, Chico Mineiro, Menino da Porteira e um grande número das músicas que falam do amor entre homem e mulher.

A comparação da dor com outra serve para deixar clara, patente, a intensidade da dor. A comparação do elemento perdido com outro normalmente serve à exaltação da coisa perdida. Essa exaltação junto a outras formas de exaltação serve ao mesmo tempo para aumentar a dor da separação, perda ou desejo irrealizado e justificar a intensidade da dor.

1.4. A dor é sempre apresentada como insuperável, mas quase sempre o homem se dá o direito de algum lenitivo, deixa entrever a possibilidade de um paliativo para a dor (embora ela não acabe) ou expressa a esperança de não sofrer mais. Os lenitivos ou paliativos mais freqüentes são:

- a. cantar a tristeza, a dor (Cana Verde, Tristeza do Jeca);
- b. partir, buscar a felicidade longe da causa da dor (Rio Pequeno, Coação Machucado);
- c. chamar de volta a amada, argumentando ou não (Chuá-Chuá, Cabocla; Mal-entendido; Nossa Casa; Voltas, Meu Bem);
- d. voltar ao lugar amado ou para onde está o ser amado (Chuá-Chuá, Luar do Sertão, Minhas Queixas);
- e. chorar (Meu Primeiro Amor, Mensagem de Amor e muitas outras músicas que tratam do amor entre o homem e a mulher);
- f. declarar o amor, apesar das dificuldades ou impossibilidade de realizá-lo (Essa Noite como Lembrança, Parede e Meia, Resto de Amor);
- g. esperar migalhas de amor, o que atenua a dor, mas não a elimina, pois há humilhação (Sofá Gelado, Parede e Meia);
- h. pedir o amor (Fofinha, Mal-entendido);
- i. apegar-se a algo relacionado com o ser amado (objeto, fato, lembrança) (Gaivota, Camisa Manchada, Piscina);
- j. matar quem causou a dor, o que normalmente é um consolo amargo

que faz sofrer ainda mais (Cabocla Tereza, O Fugitivo);

l. beber (O Amor e o Asilo, O Pinguço);

m. dar seu amor a outra, o que quase sempre tem um certo ar de vingança (Roda Pião, Falsa Lua-de-Mel);

n. morrer (a dor é tanta que é melhor morrer) (Saudade de Matão, Chora Peito, Esta Noite Eu Queria Que o Mundo Acabasse);

o. união após a morte (Cavalo Branco).

Nas poucas músicas em que não há referência a nenhuma possibilidade de lenitivo, quase sempre a causa da dor é a morte o que talvez seja compreensível tendo em vista o caráter terminal e irrevogável que se atribui à morte em nossa sociedade.⁸ Encontramos nove músicas onde nenhuma consolação, lenitivo ou paliativo são aventados. Em sete a causa da dor é a morte (Besta Ruana, Chico Mineiro, Coração de Luto, Menino da Porteira, Sonho de um Caminhoeiro, Os Três Boiadeiros, Destinos Iguais), em uma, é o roubo (Cavalo Zaino) e em outra, a traição (Fusão Preto). Todavia cumpre observar que mesmo para a morte às vezes há uma possibilidade de superação como a união após a morte (Cavalo Branco)⁸ ou fazer algo pela memória de quem morreu (Mãezinha Querida).

Dessa forma, nota-se nas músicas sertanejas uma certa postura em relação à dor que, todavia, aparece menos no conteúdo das letras que na forma de proposição da música e letra aos ouvintes que parece veicular um certo chiste, uma certa ironia, um certo jogo de cintura que termina por propor uma leitura não desesperada ou desesperadora de tanta dor advinda do amor. Na verdade, há na música sertaneja um viés jocoso que muito freqüentemente se torna o tom principal em muitas músicas. Exemplos dessa jocosidade explícita são músicas como Arapuca; Esparrela, Zé de Baixo e Zé de Cima; O Quarentão; Radinho de Pilha; lê, lê, lê da Bicharada; Chora Bananeira.

1.5. Nesse vale de lágrimas que é o amor na música sertaneja o verbo chave da dor é **chorar**. A atmosfera de infelicidade se constrói em torno de uma constelação de palavras que poderíamos chamar de palavras chave, cuja presença nas músicas sertanejas é praticamente obrigatória (é raro não aparecer pelo menos uma delas ou outra de sua área semântica):

- chorar, gemer, soluçar, soluço, pranto;
- desprezo (incluindo a "traição" como forma de desprezo), abandono;

no;

8. Aqui teríamos no universo discursivo das músicas sertanejas a presença e a influência da formação discursiva sobre a morte, em nossa sociedade, inclusive com seus componentes religiosos que permitem a presença de colocações como a da música "Cavalo Branco" em que vemos a união após a morte sustentada pela crença na sobrevivência da alma.

- morrer, morte, matar;
- sofrer, sofrimento, padecer;
- tristeza, triste;
- dor;
- solidão, solitário;
- saudade, lembrança;
- perda, perder;
- sonho, lembrança, o "não querer" da amada – são os termos básicos que revelam a insatisfação do desejo.

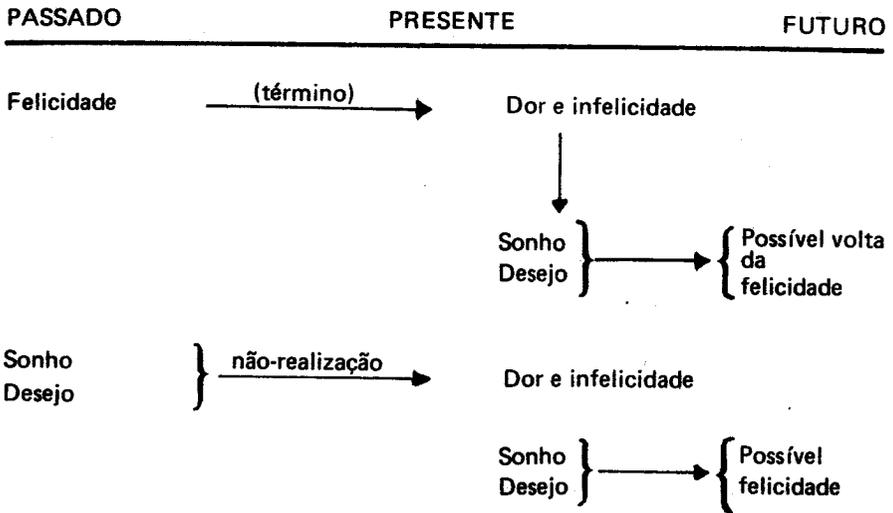
O amor arrasa com as pessoas o que se pode perceber pela simples citação de poucas passagens de algumas músicas: "Sou um homem triste vagando na vida/Sou folha caída que o vento levou" (Mudança); "Sou um homem perdido. . ."/Sou resto de gente. . ." (Resto de Gente); "Fez o meu peito em pedaço" (Fusão Preto); "Mil e um pedaços do meu coração" (Mensagem de Amor); "O fracasso hoje me domina" (Casa da Esquina); "Que me mata, me fere, me acaba, me arrasa" (Esperando Você Chegar); "Ai ai ai coração que sofre e dilacera/e quase sai do peito (Noite de Tortura); "Esta dor que me consome/Não posso viver" (Saudade de Matão); "Mais a mãe desesperada" (Sertão de Laranjinha); "Parece flor desfoiada/Pisada pela Tristeza" (Princesa).

Essa atmosfera de infelicidade é ainda reforçada por dois outros fatores:

a. grande parte das músicas sertanejas são narrativas e contam histórias de tom trágico (Veja para exemplo, "O Menino da Porteira", "Cavalo Branco", "Chico Mineiro", "Coração de Luto", "Mãe-de-Leite", "Corpo e Alma", "O Amor e o Asilo", além de outras);

b. o tom do canto é quase sempre lamentoso, nasalado e a música é quase sempre uma melopéia chorosa (melopéia aqui no sentido de cantilena, toada ou melodia monótona).

1.6. Mas nem só de dor vive o amor das músicas sertanejas. Há também momentos de felicidade advinda do amor, mas esta felicidade é, com raras exceções, pré-condição para a dor subsequente e seu maior exacerbamento. A felicidade oriunda do amor é quase sempre lembrança, objeto da saudade que hoje faz a dor, ou sonho que não se realizou, causando infelicidade. Isto pode ser representado no esquema abaixo:



Como se pode facilmente observar no esquema, a felicidade realmente vivida está no passado como pré-condição para a infelicidade, a dor do presente. A possível felicidade do presente (sonho e desejo do passado) não se concretizou, deixando em seu lugar dor e infelicidade. A felicidade futura (portanto não vivida) é a possibilidade colocada pelo sonho e desejo do presente. Nas músicas em que se fala do sonho e desejo do presente, normalmente não aparece a dor. É o caso, por exemplo, de "Garota da Lanchonete", "Vestido Colado", "Castelo de Amor" e "Não Vá Embora".

Em algumas poucas músicas que são o relato de um momento de amor e felicidade, ficando restritas no tempo a um só evento, não aparece a dor e a infelicidade. É o que temos por exemplo em "Louca Paixão" e "Deusa do Araguaia". Aí temos um recorte no tempo sem continuidade. Nas músicas de pura exaltação de qualidades do ser amado também não aparece a dor (Veja "Beijinho Doce", "Deusa do Araguaia" e "Vestido Colado"). Das músicas de amor entre homem e mulher que mostram mais de um momento no tempo, a única exceção, a única música que, tendo essas características, apresenta o amor resultando em felicidade que depois não se transformou em dor é "Berrante de Ouro", de Carlos César e Zé Fortuna. Nesta música o homem, já velho, fala a sua velha esposa do berrante graças ao qual se encontraram na juventude, se amaram e vivem felizes até hoje.

Também as músicas de pura exaltação de outros elementos que não o ser amado não falam de dor. É o caso, por exemplo, de "Alô Motorista" (exaltação da profissão de motorista); "Rainha do Vale" (exaltação da cidade de Barretos, S.P.); "Rancho da Palma" e "Chitã e Chororó" (exaltação da vida no campo, na ro-

ça, no sertão); "Casa de Caboclo (exaltação da sua casa simples no campo); "Alvorada no Sertão" e "Amanhecer na Roça" (exaltação da beleza do amanhecer no campo).

Um caso interessante de se observar dentro do universo discursivo das músicas sertanejas é o das músicas que falam do **amor de mãe**. Nestas músicas também aparecem a dor para aquele que ama (no caso a mãe) vinda do seu amor, mas este amor sempre tem um efeito positivo para o ser amado (os filhos), sempre resulta em algo de bom para o ser amado ou então no meio de muita tristeza e infelicidade o amor materno cria a felicidade. Assim, em "Sertão do Laranjinha", a mãe em seu desespero ("Mais a mãe desesperada") salva os filhos e o marido de serem mortos pelos índios; em "Mãe-de-Leite" em meio à tristeza o amor de uma mãe adotiva traz a felicidade transformando um bebê órfão, doente, um abandonado, em homem de bem; em "A mulher Misteriosa", a mãe providencia socorro para a filha mesmo depois de morta e em "Pedido à Nossa Senhora da Aparecida", vemos o sacrifício e a dor de uma mãe que se conforma em perder o filho para não vê-lo mais tarde se tornando um marginal. cremos que aqui se tem a interferência de uma formação discursiva segundo a qual o amor de mãe é santo, é divino e portanto não pode ser enunciado como fonte de desdita. Nas músicas há sempre alguma referência que confirma esta visão sócio-histórica da mãe e seu amor como santos; divinos: Sertão do Laranjinha ("Só por milagre divino/ que podia acontecer"); Mãe-de-Leite ("uma santa criatura"); "A Mulher Misteriosa ("Neste dia o cemitério/parecia romaria" – romaria para ver a mulher, faz-se romaria para ver os santos); Pedido à Nossa Senhora Aparecida (aqui é a relação de Nossa Senhora com a mãe devido a seu amor pelo filho que sugere esse caráter de sagrado).

1.7. É importante observar que em todas as músicas sertanejas a perspectiva é masculina,⁹ é sempre o homem que fala da relação amorosa à mulher amada ou a um amigo ou a um destinatário não identificável ou inexistente. Nesse último caso temos a pura expressão de sentimentos pelo homem.

9. Não encontramos no corpus nenhuma música em que a relação amorosa fosse enfocada do ponto de vista feminino. Talvez uma extensão do corpus pudesse revelar músicas sertanejas com perspectiva feminina, mas temos fortes razões para crer que não. Cumpre anotar, todavia, que ouvimos no rádio uma música em que era a mulher que falava contando um momento de amor venturoso e feliz a que se acrescentava a promessa e o desejo de continuidade. Contudo não conhecemos a cantora, a rádio não disse seu nome e nem o da música após a execução e por isso não pudemos localizar este exemplo. Mas, como vimos em 1.5, embora pouco frequentes, tais relatos de momentos de amor e felicidade também ocorrem na perspectiva masculina e portanto esse exemplo não-localizado não nos autoriza qualquer afirmação.

Segue-se daí um ponto que nos parece particularmente interessante nas músicas sertanejas: na relação amorosa entre o homem e a mulher é sempre o homem que é apresentado como sofredor, infeliz, desesperado, sofrendo por amar.^{10,11} Isto seria a marca discursiva reveladora do desespero do homem pela talvez única coisa em que ele é submisso à mulher: a decisão quanto a satisfazer o instinto sexual, quanto a fazer amor ou não, como é colocado por nossa sociedade. Além disso, quando a mulher decide que é o momento de satisfazer o instinto sexual e se “entrega” ao homem, ela ainda mantém sua superioridade neste ponto, pois, mesmo que falhe, isto não ficará evidente como fica quando o homem falha. A esse poder da mulher o homem opôs outros poderes como o econômico, o político e o da força (com todas suas formas de manifestação), mas, mesmo assim, não conseguiu superá-lo e permanece submetido ao poder feminino no amor.¹¹ Na instituição do amor em nossa sociedade, instituição essa determinada sócio-historicamente, observa-se que é sempre a mulher que determina o momento de “fazer amor” (satisfazer o instinto sexual),¹¹ é ela que concede ou não ao homem a possibilidade de satisfazer seu desejo amoroso – (bem como o de ter filhos – outro poder ligado ao amor e que a mulher detém) depois que ele faz tudo para provar ser merecedor ou para merecer esta concessão. (Aqui entra todo o jogo da conquista – veja música “Coração Teimoso”). Se o homem faz o que pode para merecer da mulher a concessão do seu amor (é honesto, é herói, sustenta-a, salva-a, oferece-lhe presentes, é bom amante, é gentil, bom, educado, galante, prova ser capaz, forte, corajoso, etc.) e ela lho nega vem a dor, a infelicidade, a frustração, o sentimento de impotência. E aí está o centro das cantigas sertanejas. Prova de que a concessão tem de ser da mulher é o fato de que, socialmente, sem o consentimento dela o que era “fazer amor” torna-se violência sexual, estupro, sedução condenados pela lei como crime. Embora não se diga explicitamente, sempre está subjacente à problemática do amor aquilo que é posto como a culminância do mesmo, a suprema “prova de amor”: o relacionamento sexual amoroso que só é possível quando concedido e consentido pela mulher. As músicas sertanejas registram com freqüência o fato de que a mulher é quem concede o amor, pois na maioria delas o homem pede à mulher que o ame, que lhe dê o seu amor, que satisfaça o seu desejo e muito freqüentemente ele argumenta dizendo o que fez para merecer o amor (como nas músicas “Corpo e Alma”, “Decepção”, “Resto de Gente”, “Nossa Casa”, “Não vá embora”, “Cachorro de Madame”, “Potro Petro”, “Dona-de-Casa”) ou para não merecer (como na música “Coração Teimoso” em que ele reconhece não merecê-la por ser um bêbado, então é traído por ela). Como conceder o amor, retirá-lo também é privilégio

10. As únicas exceções parecem ser as músicas “Princesa” e “Deserdada”. Todavia na primeira a mulher sofre não por amar, mas por ter desprezado o amor de todos os homens e, na segunda, a causa da dor não se encontra na relação entre o homem e a mulher, mas na relação da mulher com a família.
11. Instinto sexual x amor já é uma oposição reveladora da oposição básica que colocamos no item 3 e que é fundamento do efeito de sentido estabelecido pelas músicas sertanejas no universo discursivo em que se inserem.

da mulher. Nas músicas, a separação (sua ocorrência e momento) é determinada pela mulher na quase totalidade dos casos. Quando é o homem que decide a separação, o fim do amor é porque a mulher já o está fazendo sofrer por sua traição (retirou o amor dele e deu a outro) ou caprichos, ou seja, na verdade a mulher já se separou dele o que ele determina é só a hora da separação espacial, física. O homem também tem, pela instituição social do amor, o direito de expulsar a mulher, castigá-la quando ela não o valoriza ou é desonesta (isto é, "faz amor" fora das normas sociais da instituição do amor) e ele o faz. Isto aparece em músicas como "Casa dos Prazeres", "Homem Traído", "Homem de Cor", "Lista Negra", "Não". Quando a mulher abandona o homem (isto é, não lhe concede mais o seu amor), e depois se arrepende e volta a ele, ele pode perdôá-la, recebendo a "ingrata" de volta (A Sua Volta, Triste Missão, Depois de Tudo, Nossa Casa) ou não (Jamais quero de te ver). O castigo da mulher normalmente consiste em o homem retirar aquilo que lhe deu através dos poderes em sua mão (econômico, político e força).

Apesar do amor fazer sofrer, o homem sempre o quer. Isto se pode ver em todas as músicas que falam do amor entre homem e mulher, onde o homem clama, suplica, pede, implora o amor da mulher, declarando não poder viver sem ele. Em músicas como Arapuca ("Quem é, quem é/que vive neste mundo/Sem dinheiro e sem mulher?") e Apaixonei de Novo ("Senti que só eu não vivia") o homem declara em forma de comentário explícito que não pode viver sem amor. Esse desejo, esse não poder viver sem amor se explica, quando lembramos que ele é a satisfação do impulso sexual que é um dos instintos básicos, como veremos adiante.

1.8. A origem da música sertaneja é colocada na "Música caipira" que se engendrou sobretudo na zona rural de São Paulo (mas também de Minas Gerais, Paraná e Centro-Oeste) pela fusão de manifestações musicais do imigrante europeu, do negro e do índio (Cf. CALDAS, 1987). Mas isto se refere mais à parte musical, embora também aos temas principalmente os religiosos e os ligados ao trabalho e vida no campo. E o tema do amor infeliz, do sofrimento do homem por não conseguir ou por perder o amor da mulher, quase sempre idealmente linda, maravilhosa, cheia de predicados?

A coincidência temática é muito grande, "mutatis mutandis", para não nos lembrarmos das "Cantigas de Amor" e das "Cantigas de Amigo" da literatura medieval portuguesa. A **Cantiga de Amor** continha a perspectiva masculina e sua característica fundamental: a **coita** (ou dor de amor), além de outras como o amor cortês, à distância, porque a mulher é idealizada, maravilhosa, inatingível. O amor irrealizado leva à coita que, de tão forte, é capaz de levar à morte. O amor é descomedido, há dramas passionais. Normalmente ele se dirige à mulher, objeto do seu amor. Na **Cantiga de Amigo** o trovador figura a mulher expressando seus sentimentos pelo amado. Aqui o amor é menos idealizado e a mulher já conheceu o

amor (isto é, manteve relações com o amado, satisfaz seu instinto sexual)¹¹ e geralmente se queixa de saudades do amado ou se inquieta pela sua sorte, uma vez que a razão da ausência, quase sempre, é o fato de ele ter partido para lutar contra os mouros e nas cruzadas. Ela fala com o amado, com uma amiga, com a mãe ou com elementos da natureza. Aparece a vida do campo com sugestões da natureza e da vida doméstica. Eliminada a voz feminina da Cantiga de Amigo (que na verdade é o homem falando do lugar social da mulher), juntando as temáticas dos dois tipos de cantigas, temos aproximadamente as temáticas das músicas sertanejas com um tipo de enfoque muito aproximado.

Sabe-se que o sertão brasileiro foi o conservador e continuador de muitos elementos da cultura medieval do colonizador português em termos de costumes e elementos lingüísticos (como é o caso, por exemplo, do advérbio "entonces", usado pelo caipira, objeto de crítica e riso para a cultura moderna urbana, mas que aparece registrado nos autos de Gil Vicente). Queremos com isto sugerir que o discurso do amor nas músicas sertanejas se insere numa formação discursiva cujas determinações sócio-históricas remontam à Idade Média. Esta formação levaria o homem a enunciar o amor como causa de dor, infelicidade. Mas por que razão, se o amor é visto por todos, é enunciado por todos como a força capaz de produzir o bem, o bom, o positivo, a alegria, a felicidade? Qual a razão dessa inversão?

2. PORQUE AMOR É DOR E/OU PORQUE ESSE AMOR VALE MENOS

Ao utilizarmos "e/ou" no subtítulo desta seção, não quisemos simplesmente dizer que podemos tomar os elementos aditivamente ou alternativamente, mas sim ressaltar que estes dois elementos, embora apareçam no universo discursivo e no espaço discursivo¹² das músicas sertanejas em pontos distintos, na verdade, são marcas que revelam o funcionamento da determinação discursiva que se estabelece a partir da oposição HUMANO X ANIMAL que se espalha por todo o uso da língua e controla o que o homem pode e deve dizer e/ou fazer em muitas áreas de sua vida no social. Já chamamos a atenção para a presença dessa oposição determinativa nas notas 5 e 11.

Antes de continuarmos o comentário dessa oposição e sua relação com o efeito de sentido que representa o discurso das músicas sertanejas, gostaríamos de colocar ainda alguns elementos, inclusive alguns que esclarecem porque

12. Estamos entendendo por **universo discursivo** um conjunto finito de formações discursivas (vide introdução) que interagem numa conjuntura dada e por **espaço discursivo**, subconjuntos de formações discursivas em que o analista julga as relações pertinentes para seu objetivo. (Cf. MAINGUENEAU, 1986 apud ORLANDI, 1987b).

“esse amor vale menos”.

Dissemos na introdução que a música sertaneja era feita pelo “povão”, para o “povão”. CALDAS (1987) procurou delimitar o referente a que esse termo se aplica. Quanto ao povão que a faz, diz ele: “a música sertaneja é produzida por compositores e artistas de recursos técnicos e culturais limitados”. (p. 77) Quanto ao “povão” para o qual ela é feita, diz ele: “Os compositores e cantores sertanejos dirigem sua música para uma certa população numericamente muito grande e de baixa escolaridade. Eles têm consciência disso e amoldam-se ao gosto do público. São em sua maioria, agricultores, operários, empregadas domésticas, motoristas, vigias, pedreiros, enfim, grande parte da população realmente assalariada. Pode-se dizer que a música sertaneja é também a “música proletária”. Pelo menos em termos de consumo e não de discurso político”. (p. 77-8) Como se pode ver, a música sertaneja é vista como uma música das classes sociais mais baixas economicamente e culturalmente.¹³ Desde que Cornélio Pires introduziu a música caipira, depois moda de viola e finalmente música sertaneja no rádio, gravando o primeiro disco em 1929, a sociedade categoriza a música sertaneja, inclusive através da crítica especializada, como uma forma menor de música, cafona, brega, sentimentalíde, expressando sentimentos baratos (se os há), e extremamente apelativa. Daí termos colocado a expressão de que “esse amor (das músicas sertanejas) vale menos” em nossa sociedade que o das demais formas de música popular.

Mas se a elite da sociedade categoriza a música sertaneja como forma menor de música, o “povão” a adora e consome em larga escala e obrigou a indústria cultural das gravadoras, estações de rádio e TV, revistas e outras mais a abrirem um grande espaço para a música sertaneja que independente de qualquer estratégia de marketing representa um dos grandes veios de lucro para essa indústria.

Cabe perguntar se esse gosto do povo pela música sertaneja encontra alguma explicação em aspectos psico-sociais desse povo. Não podemos afirmar que sim, mas outros elementos presentes em nossa sociedade parecem apontar para a existência de alguma explicação desse tipo. Em nossa sociedade há uma frequência, talvez até uma predominância da dor ou do negativo nas relações afetivas das pessoas com outras pessoas, seres, objetos e lugares que se pode observar na tendência geral para se comprazer no relato da dor, do sofrimento, da infelicidade, do desencontro. Essa tendência é perceptível em outros fatos (ou instituições) sociais tais como a **fofoca** (que comenta apenas os aspectos negativos das institui-

13. Embora se diga que hoje em dia a música sertaneja vem ganhando status, o seu consumo e apreciação por pessoas de classes sociais mais altas, econômica e culturalmente falando, é sempre declarado em meio a galhofas, tom de concessão e sempre visto como uma espécie de excentricidade.

ções, fatos, pessoas, etc. e nunca os positivos) e o **noticiário** (ou fofoca oficial da sociedade, que, em geral, faz o mesmo). Poder-se-ia aventar a hipótese de que o sucesso das músicas sertanejas junto ao povo se deve a uma relação de identidade, ou seja, o povo, constituído por pessoas marcadas pela dor e pelo sofrimento encontraria nessas músicas uma forma de catarse. Uma evidência dessa visão triste da vida seria o fato de tudo nela que não é desgraça, miséria, trabalho, obrigação, de tudo o que é fuga a isso ser tachado por nossa cultura popular, pelo senso comum como "ilusão", inclusive o amor, o qual aparece explicitamente como ilusão em músicas como "Mudança", "O Comércio Terminou", "Último Adeus", "Praias da Solidão" e "Vilão". Essa relação de identidade pode ser real, mas nos parece ideologicamente criada para ser sentida assim.

Voltemos à oposição HUMANO X ANIMAL, a que nos referimos no início desta seção como o ponto de base para o efeito de sentido estabelecido pelas músicas sertanejas de amor.

Na sua evolução histórico-social o homem dividiu o mundo dos animais em dois: o dos animais irracionais e dos animais racionais. Ao primeiro chamou de ANIMAL e ao segundo de HUMANO. Essa nomeação criou a oposição que o homem foi sedimentando através da história. O **humano**, que tinha a razão e com ela fez a ciência que classificou os animais em racionais e irracionais, começou a ser valorizado em detrimento do **animal**. Da mesma forma tudo, o que fosse próprio do humano seria valorizado e tudo o que fosse próprio do animal, desvalorizado. A partir de um certo ponto, passando a referir-se a si mesmo sempre como humano, o homem esqueceu-se de sua animalidade, mesmo porque, sendo humano foi estabelecendo diferenças entre o comportamento humano e o animal. Portar-se de determinada forma, fazer certas coisas era humana outras era animal. A começar pelos instintos animais básicos (sobrevivência, fome e impulso sexual), o homem começou a criar meios de não revelar sua animalidade:

a. na sobrevivência, é animal se defender com as próprias garras e dentes, é humano usar técnicas racionais e sofisticadas de lutas sujeitas a regras e usar armas criadas pela sua inteligência que o animal não tem;

b. na satisfação da fome, criou utensílios e regras de etiqueta que caracterizam o humano em contraposição ao animal. Alguém que fuja ao uso desses utensílios e regras, comendo, por exemplo, certos alimentos sem cozimento (ex: carne), pegando os alimentos com a mão e rasgando-os com os próprios dentes, sem qualquer dúvida será tachado depreciativamente de "um animal".

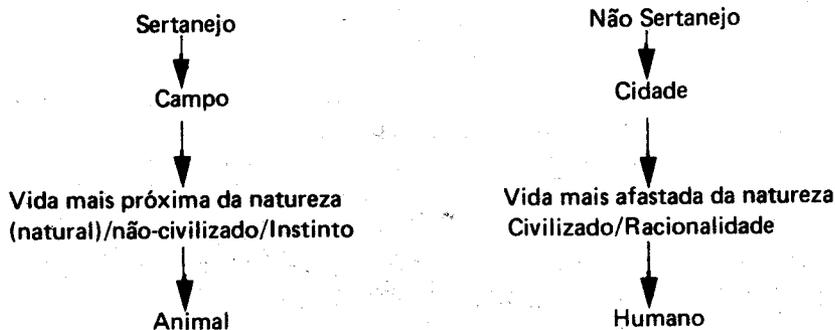
c. na satisfação do impulso sexual, o homem metaforizou-a no "amor". Assim se diz "fazer amor" ou, de maneira asséptica, científica, racional, se diz "copular", "ter ou manter relações sexuais". A manifestação do desejo sexual como algo fora da capacidade de previsão e domínio pelo homem através de sua razão, como algo natural que o homem é impotente para resolver racionalmente é visto

sempre como uma manifestação de animalidade que o homem julga depreciá-lo.

A cultura humana (racional, científica, de elite) instituiu as concepções aceitáveis de amor, bem como de muitas outras necessidades naturais ou animais do homem como comer, dormir, defecar, urinar, sobreviver que são sempre idealizadas, fugindo à naturalidade animal (=não-humana) dessas necessidades.

A desvalorização da música sertaneja passa, sem dúvida pela questão da forma humanamente aceitável de amor. A música sertaneja é considerada como uma forma menor de música, como caçona, brega, expressando sentimentos baratos (traduzível aqui como pouco dignos da "elite" humana), porque nela se coloca de forma clara, desbragada, descomedida a necessidade de amor, de satisfação do desejo amoroso, do impulso sexual e o desespero (não controlado racionalmente) que causa a sua não satisfação. E o desejo aparece (como sonho ou como lembrança) com referência ao corpo e ao lugar de satisfazê-lo (a cama-outro item da instituição humana do amor o que mostra ser o amor da música sertaneja um tanto humano) de forma explícita em músicas como Trombada de Amor, O Comício Terminou, Parede e Meia, Resto de Amor, Chega de Capricho, Cama Fria, Sonho Louco, Mel, Vinho e Veneno, Camisa Manchada, Deusa do Araguaia, Vestido Colado, Noite de Tortura, Louca Paixão, Castelo do Amor, Não Vá Embora, Tempo ao Tempo, Caminhando pelo Mundo, Piscina, O Fugitivo, Minha Súplica de Amor, além de muitas outras. A declaração não metafórica do desejo de satisfação do impulso sexual faz o homem lembrar de seu caráter natural, animal, daí a depreciação da música sertaneja.

O próprio ato de nomear e manter o nome de "sertaneja" para este tipo de música (distinguindo-a das outras formas de música popular) tem a ver com a sua desvalorização através da oposição HUMANO X ANIMAL. O nome no início pode ter a ver com sua origem geográfica, mas hoje que esse tipo de música não mais é produzido na zona rural o nome "sertaneja" se emparelha com o pólo desvalorizado do animal da seguinte forma:



Essa série de pares deixa claro como, nessa formação discursiva, se desvaloriza tudo que lembra ao homem seu ser animal e se valoriza tudo o que o afasta desse mesmo ser. Outros pares podem ser aí acrescentados: emoção x razão, impulso sexual x amor, senso comum x ciência, matéria (material) x espírito (espiritual).¹⁴ Se pensarmos com Foucault em "A Ordem do Discurso",¹⁵ quando, falando das formas de exclusão, ele diz que uma dessas formas é dividir e rejeitar, seria interessante observar que, além de ser separada nominalmente das outras músicas populares, a música sertaneja tem um modo de difusão totalmente separado das demais formas de música popular: programas especiais de rádio e TV; nunca é tocada em outros programas e as outras formas de música nunca são tocadas nos programas a ela destinados; apesar de sua alta vendagem e execução ela nunca aparece nas chamadas paradas de sucesso e seus cantores não aparecem em programas de entrega de discos de ouro e assemelhados. Além disso, tem seção separada das demais músicas populares nas lojas de disco. Como sabemos, a forma de difusão do texto também faz parte da formação discursiva e tem influência no sentido que se instaura.

Ainda dentro das colocações de FOUCAULT (1977) e tendo em vista o que colocamos acima sobre a presença do desejo nas músicas sertanejas, podemos dizer que, na ordem do discurso dessas músicas, não existe a proibição de falar do desejo amoroso, mas o discurso se insere numa formação discursiva que separa o impulso sexual natural¹⁶ dos demais constituintes do amor (divisão) e o marca negativamente por considerá-lo evidência de animalidade (rejeição).

A cultura humana (acadêmica, elitizada, afastada do animal) manipula conceitos e sabota informação para esconder e fugir de ou fazer esquecer sua condição animal. Além de disfarçar seus três instintos animais básicos, o homem que criou o vestuário para se proteger (como condição de sobrevivência) passou a usar esse vestuário para criar uma visão do corpo (que é indistintamente animal em sua naturalidade) dentro da dimensão humana, afastada do natural.¹⁶ Aliás, os conceitos dos termos relativos ao corpo são todos atravessados pelo viés da oposição humano x animal. Assim, por exemplo, para pegar dois elementos vistos como constituintes do amor, vemos que **intimidade** é colocada como aproximação de organismos mas também de espíritos (já que sem esse a coisa seria animal) que só é aceita e válida quando passa pela via oficial (casamento, mas não só) estabelecida

14. É bom lembrar que uma das distinções estabelecidas entre o animal e o homem é que este tem alma, espírito e foi criado à semelhança de Deus. É a presença do religioso nesse universo discursivo.

15. FOUCAULT, 1977:12-5.

16. Estamos usando natural (e seus derivados naturalidade) com o sentido de próprio da natureza

pela instituição sócio-histórica do amor. Sem oficializar não é válida é denegrada porque não foge ao animal. A música sertaneja explicita isto com freqüência. Veja, por exemplo, músicas tais como Requinta, Esparrela, Casa dos Prazeres, Homem Traído, Lista Negra, Não, Caminhando pelo Mundo, O Preço de um Pecado, O João de Barro e Triste Lição em que, a satisfação do desejo amoroso pela intimidade desfrutada fora das vias oficiais (humanas), é causa de dor, de castigo e vista como pecado.¹⁷ Já a **virgindade** é posta como algo abstrato apoteoticamente premiado em certas condições como marca de pureza e honra (é o humano) referido por expressões como: "nos braços de seu amado se fez mulher". O oposto, em que a aproximação é vista como mais perto do corporal, do natural, normalmente é marcada negativamente (com referências quase sempre pelo palavrão, tal como "cabaço", etc.) para levar ao afastamento. A coisa dificilmente é vista como orgânica, celular, isto só ocorre no campo científico.

Ou se aceita a concepção humana que afasta do animal e se vive por ela, ou se aproxima do animal (= não-humano) e se é ridicularizado, estigmatizado, diminuído dentro da sociedade humana já que não se é tão humano.

A estigmatização, a diminuição, muito freqüentemente se revela e se faz no e pelo uso de elementos pejorativos e do palavrão (que normalmente lembra muito a condição animal natural, mas a marca negativamente para obrigar o homem a se afastar dela) e pelo deboche. Então é se obrigado a "fugir" para a posição "oficial" do humano se não se quiser sucumbir à pressão social e poder sobreviver COM/FORME.

A música sertaneja, que coloca o desejo amoroso de uma forma não aceita pelo oficial (humano), assimila o deboche e o utiliza em muitas composições com uma jocosidade matreira que transforma o deboche em elemento lúdico de prazer, e dessa forma faz dele uma arma para a aceitação social justamente daquilo que o deboche pretendia marcar negativamente: o amor em sua naturalidade animal. A jocosidade se estabelece tanto em relação ao amor, caso em que normalmente as músicas são cheias de insinuações maliciosas (veja as músicas Arapuca, Requinta, Esparrela, Rita Caxeado, Zé de Baixo e Zé de Cima, Severina Xique Xique, Chora Bananeira, O Quarentão, Bodoque da Sabina, A Cabra Apaixonada, O Gravador, Radinho de Pilha, A Radiola e Vamos Mariquinha), quanto em relação a outros elementos (veja as músicas lê, lê, lê da Bicharada, Rock da Bicharada, Requinta e Evolução do Mundo).

17. O termo pecado é marca da presença do religioso no universo discursivo em questão. Isto era perfeitamente esperável, uma vez que muito do caráter humano do amor, enquanto metaforização do instinto sexual, foi estabelecido, em nossa sociedade, pelo religioso a partir da Idade Média.

É interessante observar que a música sertaneja atende a várias das determinações institucionais do amor humano. Assim, como vimos, ao falar de intimidade, a música sertaneja incorpora o fato de que o amor fora das vias oficiais é pecado passível de castigo. A música sertaneja declara o desejo, mas nunca nomeia com o nome próprio o objeto do desejo, acatando as determinações discursivas da instituição sócio-histórica do amor humano. Não o faz porque isto poderia criar problemas, conflitos sociais indesejáveis com o pai, irmãos, família, marido, noivo da amada e/ou com a sociedade em geral. A consciência de que essa nomeação constituiria um problema é explicitada, por exemplo, na música "Mensagem de Amor". Também a questão da virgindade como pureza a ser premiada é incorporada quando o homem aconselha a mulher a tomar cuidado com sua reputação ou insinua elementos sobre a virgindade (Não Vá Embora, Lista Negra, Falsa Lua de Mel, Triste Lição). A virgindade também é vista como um prêmio para o homem que mostrou ser merecedor como se pode ver na música "Decepção". Também a fidelidade a um só amor (outra determinação da instituição humana do amor) é incorporada à música sertaneja e aparece explicitamente em todas as músicas que falam de traição, da reputação da mulher (vide acima). Essa determinação chega a ser colocada em forma de comentário de caráter dissertativo como nas músicas "A Sua Volta", "Caminhando pelo Mundo",¹⁸ "Pranto de Saudade".

É importante notar que todos os elementos da instituição humana do amor que são incorporadas pelo discurso das músicas sertanejas de amor são sempre elementos que estão na base da dor e infelicidade causada pelo amor e são todos elementos que afastam o amor de sua naturalidade. Por outro lado, o único elemento dessa instituição humana (=não-animal, afastada do natural) do amor que o discurso das músicas sertanejas não incorpora é a proibição de expressar o desejo amoroso, o desejo de satisfação do instinto sexual, pois, como vimos, ele aparece em todas as músicas seja como sonho, como lembrança, como descrição de momentos de amor e lexicalmente pode aparecer em referências indiretas como "bons momentos com a mulher querida" (Minha Súplica de Amor), "Nossos Momentos Lindos" (Chora Peito), "Aqueles doces momentos" (Meu Desespero), mas mais freqüentemente em referências diretas falando em beijos, abraços, e com referências diretas ao corpo (veja, para exemplo, as músicas "Louca Paixão", "Deusa do Araguaia", "Trombada de Amor"). A necessidade de satisfação do desejo amoroso perpassa todas as músicas e a não satisfação desse desejo é causa de dor. Ora, considerando que esse elemento do amor que a música sertaneja declara é justamente aquele que lembra a dimensão não-humana (animal), natural do amor, e considerando tudo que se colocou até aqui, cremos que a direção significativa com

18. Em "Caminhando Pelo Mundo" pode-se perceber mais uma vez a influência do religioso neste universo discursivo: "É este o amor que eu quero/É como Deus ensinou".

que as músicas sertanejas são utilizadas no universo discursivo em que se inscrevem, o efeito de sentido que estabelecem na interlocução é justamente o de que o **amor afastado de sua dimensão natural causa ao ser humano dor, infelicidade, desespero, insatisfação e não o prazer, a felicidade, a satisfação que deveria causar**. Assim o discurso das músicas sertanejas grita a dor e o desejo, mas cala a causa da dor. Chamando a atenção pela dor e colocando o desejo deixa a pista para perceber a causa da dor e se torna assim um **discurso de luta pelo Amor em sua naturalidade, que faria a felicidade do homem**.

3. CONSIDERAÇÃO FINAL

O amor entre o homem e a mulher parece ser a principal temática da música sertaneja. A segunda maior temática desse tipo de música é aquela em que o homem revela seu amor pela terra, animais, família, por uma forma de vida próxima da natureza, mais simples e mais natural. Abstraído o amor pela família, que já comentamos alhures, toda essa temática se refere em verdade a essa forma de vida no campo, próximo da natureza em convívio simples com os animais, o homem fazendo o necessário para satisfazer suas necessidades básicas sem muita elaboração racional. Pode-se observar essa temática em músicas como Mágoas de Boiadeiro, Coisas que Já se Foram, Luar do Sertão, Canto de Saudade, Recordando a Infância, Instrumento Dourado, Rancho de Palma, Trafra, Potro Petro, Ariticum, Feliz Pescador, Alvorada no Sertão, Amanhecer na Roça, A Caçada, Canoeiro, Chitã e Chororó, Casa de Caboclo. Além disso essa temática aparece em músicas que já citamos ao comentar a questão da dor como consequência do amor e é freqüente termos as duas temáticas básicas (amor entre homem e mulher e forma de vida) entrelaçadas na mesma música. Veja-se, por exemplo, músicas como Besta Ruana, Cavalo Zaino, Chuá-Chuá, Castelo de Amor, Tristeza do Jeca, Chico Mineiro, Menino da Porteira, Os Três Boiadeiros, Destinos Iguais.

Nestas músicas há sempre a exaltação dessa vida e seus componentes (animais, natureza, amizade sincera) e muito freqüentemente o registro de saudade dessa vida, do desejo de voltar a ela por não estar feliz em outro tipo de vida,¹⁹ o que traz a presença da dor.

19. Essa outra vida parece ser a vida urbana, não natural. Nem sempre se explicita essa oposição campo x cidade, mas às vezes ela aparece como em Luar do Sertão, Chuá-Chuá, Cabocla, Chitã e Chororó. Importa notar que o período em que a música sertaneja começa a ser conhecida e vai ganhando divulgação e sucesso até se firmar coincide exatamente com o período de urbanização do país e conseqüentemente da própria música sertaneja que hoje parece não se ocupar muito mais da temática da vida no campo, a não ser talvez por imitação dos "clássicos" sertanejos, em que essa temática tem grande força. Parece haver nisso tudo um registro discursivo textual do processo de urbanização do país.

Podemos afirmar que nessa temática da vida natural no campo ocorre o mesmo processo discursivo que observamos na temática do amor entre homem e mulher. É o **discurso da luta pela vida em sua naturalidade que faria a felicidade do homem**. A formação discursiva em que se insere esse discurso da música sertaneja é confirmada por inúmeros outros enunciados e enunciações de nossa sociedade cujas condições ela define, como, por exemplo, as colocações da medicina natural, da alimentação natural, da valorização do ar puro que só se tem em contato com a natureza e talvez até mesmo do chamado movimento verde e de todo o movimento ecológico.

Tudo isso nos permite afirmar, conclusivamente, que o **discurso amoroso das músicas sertanejas** (em suas duas grandes vertentes: amor homem-mulher e amor a um tipo de vida e seus constituintes) **seria o lugar da memória daquilo que o homem deseja: sua vida natural**.

Junho/1987

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: **Problemas de lingüística geral**. Trad. Maria da Glória e Lufza Neri, São Paulo, Nacional/EDUSP, 1976. p.284-93.
- _____. Estrutura da língua e estrutura da sociedade. In: **Problemas de lingüística geral II**. Madrid, Siglo Veintiuno, 1983. p.95-106.
- CALDAS, Waldenyr. **O que é música sertaneja**. São Paulo, Brasiliense, 1976. (Coleção Primeiros Passos, 186).
- COURDESSES, Lucile. Blum et Thorez en mai 1936; analyses d'énoncés. In: MARCELLESI, Jean Baptiste. (Org.) **Langue Française**, Paris, 9:22-33, fév. 1971.
- FOUCAULT, Michel. **L'ordre du discours**. Paris, Gallimard, 1977.
- GUESPIN, L. Les embrayeurs en discours: In: **Langages n° 41**; typologie du discours politique. Paris, Didier/Larousse, mars, 1976. p. 47-77.
- HALLIDAY, M.A.K. e HASAN Rugaiya. **Cohesion in english**. London, Longman, 1980.
- JAKOBSON, Roman. Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe. In: **Essais de linguistique générale**. Paris, Minuit, 1963. p.176-96.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Initiation aux méthodes de l'analyse du discours**; problèmes et perspectives. Paris, Hachette, 1976.

_____. **Genèses du discours.** Bruxelas, Pierre Mardaga, 1986.

MALINOWSKI, Bronislaw. O problema do significado em linguagens primitivas. In: OGDEN, C.K. e RICHARDS, I.A. **O significado de significado.** Rio de Janeiro, Zahar, 1976. p.295-330.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso.** Campinas, Pontes, 1987.

_____. **Notas pessoais à disciplina – Introdução à Análise do Discurso.** Campinas, Programa de Doutorado em Lingüística do Instituto de Educação e Letras da UNICAMP, 1987 (b).

_____. Ilusões na (da) linguagem. In: TRONCA, Italo A. (Org.) **Foucault vivo.** Campinas, Pontes, 1987 p. 53-65.

_____. A análise de discurso; algumas observações (retrospectiva). **D.E.L.T.A.**, São Paulo, 2 (1): 105-26, 1986.

_____. **O inteligível, o interpretável e o compreensível.** Instituto de Educação e Letras, UNICAMP. (Cópia datilográfica de artigo inédito).

OSAKABE, Haqira. Sobre a noção de discurso In: GUIMARÃES, Eduardo Roberto Junqueira. (Org.) **Sobre o discurso.** Uberaba, Faculdades Integradas de Uberaba, 1979. (Série Estudos, 6).

PÊCHEUX, Michel. L'énoncé; enchâssement, articulation et déliaison: In: **Matérialités discursives.** 1980. Paris, Presses Universitaires de Lille, 1981. p. 143-8.

_____. **Analyse automatique du discours.** Paris, Dunod, 1969.

SOUBEYROUX, Jacques. El discurso de la ilustración sobre la pobreza. **NRFH,** Madrid, outros dados desconhecidos: p.115-32.

APÊNDICE

LEGENDA DAS ANTOLOGIAS

Músicas da Antologia "Som do Sertão" da revista TV CONTIGO	01
Modinhas nº 1 - Chrystian e Ralf	02
Modinhas nº 5 - Trio Parada Dura	03
Modinhas nº 7 - Milionário e José Rico	04
Modinhas s/nº - Zé Matão e Carreirinho/Paixão e Paxá	05
Músicas do disco	06

LISTA DAS MÚSICAS EM ORDEM ALFABÉTICA (autor) ANTOLOGIA

1 - A Cabra Apaixonada (Paixão e Paxá)	05
2 - A Caçada (Paixão e Paxá)	05
3 - A Deserdada (Jardel e Neucy de Freitas)	02
4 - Alô Motorista (Manvelito e Marazul)	03
5 - Alvorada no Sertão (Paixão e Paxá)	05
6 - Amanhecer na Roça (França e Madeira)	05
7 - A Moda da Mula Preta (Raul Torres)	06
8 - A Morte do Carreiro (Zé Carreiro e Carreirinho)	02
9 - A Mulher Misteriosa (Carreirinho)	05
10 - Apaixonei de Novo (José Fortuna e Paraíso)	02
11 - A Radiola (Nando Terranova e Genival Lacerda)	01
12 - Arapuca (Solevante, Itamaracá e Mangabinha)	03
13 - Ariticum (Carreirinho e Dr. Pelanca)	05
14 - Arrependimento (Gino, Geno e Mangabinha)	03
15 - A sua Volta (Praense e Siqueira Martins)	04
16 - Beijinho Doce (Nhô Pai)	01
17 - Berrante de Ouro (Carlos Cezar e Zé Fortuna)	06
18 - Besta Ruana (Tonico e Ado Benatti)	01
19 - Bodoque da Sabina (Mauro Reis)	05
20 - Cabocla (Tonico e Tinoco)	01
21 - Cabocla Tereza (Raul Torres e J.B. Silva)	06
22 - Cachorro de Madame (Chamberlain e José Raimundo)	02
23 - Cama Fria (André e Andrade)	02
24 - Caminhando Pelo Mundo (Palmar e Paixão)	05
25 - Camisa Manchada (Domiciano e Rio Negro)	02
26 - Camisola Preta (Ronaldo Adriano, Jesus Belmiro e José Russo)	03
27 - Cana Verde (Tonico e Tinoco)	01
28 - Canoeiro (Zé Carreiro)	01
29 - Canta Moçada (Tonico, Nhô Fio e Nhô Basílio)	06
30 - Canto de Saudade (José Rico)	04

31 - Capricho de Mulher (Carlos Randal e Chrystian)	02
32 - Casa da Esquina (Gino, Geno e Mangabinha)	03
33 - Casa de Caboclo (Nonô Basílio)	06
34 - Casa dos Prazeres (Praense, Alcino Alves e Creone)	03
35 - Castelo de Amor (Nenzico, Creone e Barrerito)	03
36 - Cavalo Branco (Carreirinho)	05
37 - Cavalo Zaino (Raul Torres)	01
38 - Chega de Caprichos (Carrerito e Carlos Randal)	02
39 - Chico Mineiro (Tonico e Francisco Ribeiro)	01
40 - Chitã e Chororó (Serrinha e A. Campos)	06
41 - Chora Bananeira (Mauro Reis)	05
42 - Chora Peito (Chrystian e Ralf)	02
43 - Chuá-Chuá (Marquês Porto, Pedro de Sá e Pereira)	01
44 - Coisas que Já se Foram (Tião do Carro e Zé Matão)	06
45 - Coração de Luto (Teixeirinha)	01
46 - Coração Doente (José Fortuna e Paraíso)	02
47 - Coração Machucado (Odaes Rosa e Carlito)	01
48 - Coração Teimoso (Zé Matão e Zé Barreto)	05
49 - Corpo e Alma (José Rico e Ponteiro)	04
50 - Cruel Saudade (José Rico)	04
51 - Decepção (Sargento Castro e José Rico)	04
52 - De Perto Também se Esquece (Prado Júnior e Juliano)	04
53 - Depois de Tudo (Paraíso e José Raimundo)	02
54 - Desencontro (Chrystian e Ralf)	02
55 - Destinos Iguais (Aryowaldo Pires e Laureano)	06
56 - Deusa do Araguaia (Lindomar Castilho e Lázaro Santos)	02
57 - Distante Dela (José Rico)	04
58 - Dona-de-Casa (Benedito Seviero e Waldemar F. Assunção)	02
59 - Esparrela (Carreirinho)	05
60 - Esperando Você Chegar (Roberta Miranda)	02
61 - Esta Noite Como Lembrança (Marciano e Darci Rosa)	01
62 - Esta Noite Eu Queria que o Mundo Acabasse (Sílvio Lima)	02
63 - Erramos Juntos (Darci Rossi e Xororó)	02
64 - Eu e a Dinha (Léo Canhoto e Robson Cruz)	01
65 - Eu Gosto do Rio Grande (Lourival dos Santos e J. dos Santos)	04
66 - Evolução do Mundo (Pereirinho)	05
67 - Falsa Lua-de-Mel (Zé Matão e Wanderlei Martins)	05
68 - Feliz Pescador (Cururu de Carreirinho e Lima Limão)	05
69 - Flecha Certeira (Carrerito e Ralf)	02
70 - Flor de Cafezal (L.C. Paraná)	06
71 - Fofinha (Léo Canhoto e Delmário)	01
72 - Fuscão Preto (Atílio Versuti e Jeca Mineiro)	03

73 – Garota da Lanchonete (José Fortuna e Paraíso)	01
74 – Gaivota (Léo Canhoto e Antônio Jurca)	01
75 – Homem de Cor (Roceri, Barrerito e Paulo Roberto Aiello)	03
76 – Homem Traído (Ronaldo Adriano, Vicente Dias e Creone)	03
77 – Lê lê lê da Bicharada (Paixão e Paxá)	05
78 – Instrumento Dourado (Barreirito e Graveto)	03
79 – Jamais Quero te ver (José Rico e Waldemar de F. Assunção)	04
80 – João de Barro (Teddy Vieira e Muibo Cury)	01
81 – Jornada da Vida (José Rico)	04
82 – Lei Divina (Carreirinho e Flor da Serra)	05
83 – Lista Negra (Paraíso e José Raimundo)	02
84 – Louca Paixão (Carrerito e Dr. Pedro)	02
85 – Luar do Sertão (Catulo da Paixão Cearense)	01
86 – Mãe-de-Leite (Chico Valente e Neil Bernardes)	04
87 – Mãezinha Querida (Milionário e José Rico)	04
88 – Mágoas de Boiadeiro (Nhô Basílio e I. Vago)	06
89 – Mal-Entendido (Roberto Michelin e Sgto. Juares Miranda)	01
90 – Matão, Terra da Saudade (Carreirinho)	05
91 – Mel, Vinho e Veneno (Cibel e Geraldo Mariano)	02
92 – Mensagem de Amor (Reinaldo Queiroz e Pandiá)	03
93 – Meu Desespero (José Rico e Sgto. Juares Miranda)	04
94 – Meu Primeiro Amor (Gimenez, Fortuna, Pinheirinho e Júnior)	01
95 – Minha Súplica de Amor (José Rico)	04
96 – Minhas Queixas (Reinaldo Queiroz)	03
97 – Moça Caminhoneira (José Fortuna e Carlos Cezar)	01
98 – Mocinhas da Cidade (Nhô Belarmino)	05
99 – Morreu o Dia (Letinho)	03
100 – Mudança (José Rico)	04
101 – Mundo Cruel (Wanderley Martins)	04
102 – Não (Valdemar de Freitas Assunção e Piauy)	05
103 – Não Vá Embora (Gino, Geno e Mangabinha)	03
104 – Noite de Tortura (Chrystian e Ralf)	02
105 – Nossa Casa (Zé da Praia)	04
106 – O Amor e o Asilo (Constantino Mendes, Barrerito e José Bettio)	03
107 – O Chevette da Menina (Durval Vieira)	01
108 – O Comércio Terminou (Prado Júnior e Praense)	04
109 – O Fugitivo (Baltazar da Silva e Pachola)	05
110 – O Gravador (Bráulio de Castro, Graça Góis e M ^a das Graças)	01
111 – O Menino da Porteira (Teddy Vieira, Luisinho)	01
112 – O Pinguço (Praense e Crioulo)	03
113 – O Preço de um Pecado (José Rico e Cecília Cassado)	04
114 – O Quarentão (Joaquim Sevierio)	05

115 - Os Três Boiadeiros (Anacleto Rosas Jr.)	01
116 - Parede e Meia (Praense e Peão Carreiro)	03
117 - Pedido a Nossa Senhora Aparecida (Carreirinho)	05
118 - Piscina (José Fortuna e Paraíso)	02
119 - Potro Preto (Carreirinho e José Procópio)	05
120 - Praias da Solidão (Gino, Geno e Mangabinha).	03
121 - Pranto de Saudade (Vicente Dias)	02
122 - Prece a Minha Mãe (Roberta Miranda)	02
123 - Princesa (Tonico e Pedro Capeche)	01
124 - Quebradas da Noite (Zimar Rodrigues e Prof. Cairo)	02
125 - Radinho de Pilha (Nicéas A. Martins)	01
126 - Rainha do Vale (Cururu de Carreirinho e Jesus Belmino)	05
127 - Rancho de Palma (Tonico e Chiquinho Cuca)	01
128 - Recordando a Infância (José Rico e Duda)	04
129 - Requinta (Carreirinho)	05
130 - Resto de Amor (Delmir, Mangabinha e Rosa Quadros)	03
131 - Resto de Gente (José Rico e Sgto. Castro)	04
132 - Rio das Lágrimas (Lourival dos Santos, T. Carreiro e Piraci)	01
133 - Rio Pequeno (Tonico e João Merlini)	01
134 - Rita Caxeado (Genival Lacerda)	01
135 - Rock da Bicharada (Paixão e Paxá)	05
136 - Roda Pião (Tupi e Tapuá)	03
137 - Sabiá na Gaiola (Hervê Cordovil e Mário Vieira)	05
138 - Santos Reis (Criolo)	02
139 - Saudade de Matão (Jorge Galat e Raul Torres)	01
140 - Ser Humano (José Rico)	04
141 - Sertão do Laranjinha (Capitão Furtado, Tonico e Tinoco)	01
142 - Severina Xique Xique (João Gonçalves e Genival Lacerda)	01
143 - Sofá Gelado (Compadre Lima e Baduy)	02
144 - Sonho de Um Caminhoneiro (Chico Valente e Neil Bernardes)	01
145 - Sonho Louco (Domiciano e Solimões)	02
146 - Tempo ao Tempo (Roberta Miranda)	02
147 - Tormento de Saudade (Pião Carreiro)	04
148 - Tortura do Destino (José Rico e Waldemar de F. Assunção)	04
149 - Trafra (Carreirinho e Mauro Lente)	05
150 - Tribunal do Amor (José Rico)	04
151 - Triste Lição (José Rico)	04
152 - Tristeza do Jeca (Angelino de Oliveira)	01
153 - Trombada de Amor (Edward de Marchi e J. dos Santos)	04
154 - Último Adeus (Ronaldo Adriano, Benedito Sevierio e José Romero)	03
155 - Uma Noite no Sofá (José Fortuna e Paraíso)	02
156 - Vamos Mariquinha (Durval Vieira e M ^{re} das Graças)	01

157 - Vestida de Branco (Zé Matão e Geraldino)	05
158 - Vestido Colado (José Fortuna e Parafso)	02
159 - Vilão (Carreirinho e Goianinho)	05
160 - Voltes, Meu Bem (Reinaldo Queiroz e Pandiá)	03
161 - Zé de Baixo e Zé de Cima (Antoninho e Zé Russo)	05