

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

**PUC – SP**

**Elisângela Zampiroli de Campos**

*Entre o Riso e o Abandono:*

*o ethos feminino na música popular massiva*

**MESTRADO EM LÍNGUA PORTUGUESA**

**São Paulo  
2009**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

**PUC – SP**

**Elisângela Zampiroli de Campos**

*Entre o Riso e o Abandono:*

*o ethos feminino na música popular massiva*

**MESTRADO EM LÍNGUA PORTUGUESA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Língua Portuguesa, pela Pontifícia Universidade Católica de SP, sob a orientação do Professor Doutor Luiz Antônio Ferreira.

**São Paulo  
2009**

BANCA EXAMINADORA

---

---

---

Especialmente a João Paulo Castanharo, pelo companheirismo dedicado durante dois anos de pesquisa, pela compreensão, por ter suportado meus momentos de nervosismo sempre com “bom humor”. Soube entender a necessidade dos momentos de isolamento, e também ficou sozinho muitas vezes para que este trabalho se concluísse.

## **Agradecimentos**

Meus especiais agradecimentos:

À Deus que me agraciou com esta empreitada, ao mesmo passo que me proveu forças e serenidade para concluir este trabalho.

Ao Professor Doutor Luiz Antonio Ferreira pela paciência, compreensão e orientação. Sempre me recebeu com “bom humor” e “música” durante todo o período de pesquisa.

À Secretaria de Educação do Estado de São Paulo pela bolsa de estudos com a qual fui contemplada.

*É melhor escrever sobre risos que sobre lágrimas, pois o riso é o apanágio do homem.*

François Rabelais



## Resumo

No presente trabalho, nos propusemos a analisar o abandono promovido pela mulher, tema comumente abordado na música popular massiva e como, por meio do discurso, a constituição do *ethos* feminino é realizada em relação à idealização da mulher nas letras analisadas. A temática do abandono gerou o que conhecemos por “música de corno” de acordo com os dizeres populares. Ao longo da história, o discurso dominante apregoou que o homem era o senhor de qualquer situação e ser abandonado, ou traído por uma mulher, o colocava numa posição degradante. Eis o que motivou a presente pesquisa: qual a temática da “música de corno”? O que ocorreu na sociedade para que esse tema viesse à tona com tanta força e recorrência? Em um segundo momento, estudamos o riso e qual sua contribuição para a temática do abandono e encontramos em Bergson (2007) estudos no qual o risível é utilizado como meio de correção. Para atender nossos propósitos, utilizamos como *corpus* letras de músicas sertanejas que tratam do abandono nas quais analisamos as recorrências retóricas, as figuras, lugares, discurso e mecanismos. Neste intuito, nos apoiamos nos estudos de Perelman & Olbrechts-Tyteca e para situar o *corpus* como gênero, buscamos os estudos de Miller, Bazerman e Carvalho.

**Palavras-chave:** abandono, emancipação, *ethos*, riso.

## **Abstract**

In this work, we proposed to analyze the abandonment promoted by women, a common topic addressed in popular and mass music and through the speech, the constitution of the female ethos is performed on the idealization of women in the analyzed letters. The theme of the abandonment created what we know as "cuckold music" according with the popular sayings. Throughout history, the dominant speech claimed that the man was the master of any situation and being abandoned or betrayed by a woman, thus put him in a lower position. This is the way that motivated this research: what is the theme of "cuckold music"? What happened in society so that this subject came to the surface so strongly and frequently? In a second time, we studied the laugh and its contribution for the theme about the abandonment and we found in Bergson (2007) studies in which the ridiculous is used as a mean of correction. To answer our purposes, we use as corpus country music lyrics that deal with the abandonment in which we analyze the recurrences rhetoric, the pictures, places, speech and mechanisms. At the end we used the studies of Perelman & Olbrechts-Tyteca to support ourselves and to locate the corpus and gender, we seek the studies of Miller, Bazerman and Carvalho.

**Keywords:** abandonment, emancipation, *ethos*, laugh.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO I – Música Popular Massiva e teorias de base ....</b>	<b>20</b>
<b>Música como ação social</b>	
1.1 A música popular massiva a partir da noção de gênero midiático .....	24
1.2 A música sertaneja.....	28
1.3 A música dita sertaneja .....	35
1.4 As marcas linguísticas da variante rural .....	40
1.5 A constituição do <i>ethos</i> no discurso .....	43
1.6 Os lugares retóricos .....	45
1.7 Paixões aristotélicas .....	47
<b>CAPÍTULO II – Os temas da Música Popular Massiva: a mulher e o abandono.....</b>	<b>50</b>
2.1 A afirmação da condição da mulher nos meios culturais .....	56
<b>CAPÍTULO III – Os temas da Música Popular Massiva: o homem e o riso .....</b>	<b>75</b>
O riso e os filósofos.....	76
3.1 A comicidade de palavras sob a visão bergsoniana .....	76
3.2 Ri-se do que não é caráter? .....	79
3.3 O riso numa perspectiva freudiana.....	81
O riso e a Linguística .....	82
3.4 O realismo grotesco .....	82
3.5 O riso como instrumento de análise .....	84
O riso e a retórica .....	91

3.6 O riso como instrumento da argumentação .....91

**CONSIDERAÇÕES FINAIS.....113**

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....116**

## INTRODUÇÃO



A inegável importância da música na vida das pessoas nos leva a refletir sobre o papel social que ela desempenha na sociedade. As letras das músicas são reconhecidas não apenas pela estrutura, mas por um mecanismo recíproco de estruturação e interação a regular as ações comunicativas individuais e o sistema social, o que, segundo Miller (2004), permite a reprodução de uma determinada estrutura.

No presente trabalho, nos propusemos a analisar o abandono promovido pela mulher, tema comumente abordado na música popular massiva e como, por meio do discurso, a constituição do *ethos* feminino é realizada em relação à idealização da mulher nas letras analisadas.

Músicas com essa temática são popularmente conhecidas como “música de corno”, visto que o discurso dominante, ao longo da história, apregoou que o homem era o senhor de qualquer situação e ser abandonado, ou traído por uma mulher, o colocava numa posição degradante.

Eis o que motivou a presente pesquisa: qual a temática da “música de corno”? O que ocorreu na sociedade para que esse tema viesse à tona com tanta força e recorrência?

Verificamos que uma razão bastante plausível para essa realidade seja a emancipação feminina e para defendermos nossa posição, nos embasaremos nos estudos de Leitão (1988), Touraine (2007) e Giddens (1993).

A partir daí, selecionamos, como arcabouço teórico para analisarmos nosso *corpus*, constituído por música popular massiva, a Retórica. Abordamos dentro desta perspectiva as paixões, os lugares da argumentação, e a atividade discursiva realizada na letra da música

por meio dos argumentos utilizados. A partir dessa abordagem tentamos revelar e evidenciar como ocorre a constituição do *ethos* feminino nas letras da música popular massiva.

Em um segundo momento, verificamos as raízes do riso na música popular massiva, a partir da mesma perspectiva do abandono feminino.

O humor, de fato, desperta interesse. Na Antiguidade, Aristóteles constatou que o riso é próprio do homem e esta é uma característica que nos distingue dos animais<sup>1</sup>. Depois dos estudos do estagirita, há vasta publicação sobre o assunto.

Uma justificativa possível para o interesse acadêmico sobre o tema é o fato de o riso ter suma importância na vida e na sociedade. No plano linguístico, é sempre interessante verificar como se constroem os efeitos de sentido que levam ao riso e esse interesse provocou a presente pesquisa.

Dentre as muitas publicações, interessa-nos os questionamentos feitos por Bergson (2007) no capítulo inicial de seu estudo sobre o riso: O que significa o riso? O que há no fundo do risível?

Aristóteles já afirmava que o homem é o único animal que ri. Bergson (2007) partiu desta premissa e concluiu que não há comicidade fora do que não é propriamente humano. Se rimos de um animal, por exemplo, é por vê-lo em situações humanas.

Nesse sentido, as ações humanas realmente podem tornar-se cômicas. Bergson (2007) bem nos lembra desta constatação num

---

<sup>1</sup> Estudos recentes mostram que animais “riem”. Na Alemanha, observações feitas em chipanzés mostraram que quando agradados eles combinaram vocalizações e gestos faciais muito parecidos com os bebês humanos. (Beale, Bob. *News In Science*. <http://www.abc.net.au/science/news/stories/s961420.htm>)

exemplo simples: basta tapar os ouvidos ao som da música num salão de baile, para que os dançarinos logo nos pareçam ridículos.

Nesta mesma situação, um drama facilmente se tornaria uma comédia. Além disso, rimos do inesperado, do involuntário. Alguém anda na rua e esbarra abruptamente num poste. Os transeuntes riem da situação inesperada. Não teria graça se soubessem que o homem abraçaria o poste.

Para achar graça de determinados comentários ou piadas, porém, é necessário saber sobre determinados acontecimentos ou, dependendo da circunstância, conhecer a língua e a cultura de um povo.

Em função dessa constatação, para tratar das muitas formas que se apresenta, os estudos sobre o riso e o risível são realizados por várias áreas do conhecimento, dentre elas a Linguística e a Retórica.

O riso, como objeto de estudo da retórica, atingiu o auge do interesse nos últimos anos. De acordo com os estudos de Perelman & Olbrechts-Tyteca (2005), sobre argumentação, no qual há um subcapítulo que trata do assunto, o riso sanciona o ridículo o que foi qualificado como “riso de exclusão”. Este termo é citado como transgressão de uma norma aceita.

Presente em nossas vidas desde o nascimento, o riso tem o dom de transformar, melhorar, unir pessoas. Atualmente vem sendo trabalhado como ferramenta essencial em diversas áreas como motivação profissional, mencionado como o melhor remédio em livros de auto-ajuda, tudo isso para incentivar o viver de maneira prazerosa, pois o riso é o estado no qual todos se regozijam.

Num plano amplo, muito há a se discutir sobre o humor, pois

alternadamente apresenta-se agressivo, sarcástico, amigável, escarnecedor, angélico, irônico, grotesco. Segundo Alberti (2002), ele é multiforme, ambivalente, ambíguo. Pode expressar tanto a alegria pura quanto a malícia, o triunfo maldoso. Sobressai-se de uma dupla verdade. Oscila no equívoco, na indeterminação.

Em função de nosso objetivo, a presente dissertação não apresenta um capítulo teórico isolado, mas irá compor-se de três capítulos teórico-analíticos, que explorarão, ora qualitativa ora quantitativamente, questões identitárias do feminino e do masculino e as paixões na MPM.

Em suma, esta dissertação analisa um estudo sobre a posição da mulher na sociedade, o abandono, e o riso como forma de correção nas letras da música popular massiva, na perspectiva de modernos estudos linguísticos e retóricos, com o objetivo de verificar, ainda que modestamente, como, pelas estratégias linguísticas, compõe-se o abandono e o risível na música popular massiva no Brasil.

## **CAPÍTULO I**

### **Música popular massiva e teorias de base**

**Música como ação social**

Antes de falarmos sobre música, que será o *corpus* deste trabalho, convém situarmos a noção de gênero.

A concepção mais antiga sobre gênero de que se tem notícia, remonta a Aristóteles para quem a principal característica de gênero era persuadir em três aspectos: a do orador, que precisa ganhar a adesão do auditório; o auditório, que adere, ou não, ao discurso do orador; e a do próprio discurso que transmite ou tenta transmitir uma verdade.

Durante muito tempo, os estudos lingüísticos associaram a retórica persuasiva ao discurso oral ou à oratória, nos gêneros deliberativo, demonstrativo e judiciário como assim classificava Aristóteles.

Muito tempo se passou e a retórica clássica foi remodelada por novas teorias que culminaram na nova retórica. O estudo de Carvalho (2005), sobre gênero segundo Miller e Bazerman, mostra que a nova retórica traz noções de propósito e contexto extremamente importantes para os estudos de gêneros. Perelman & Olbrechts-Tyteca (2005) enfatizaram que as estratégias argumentativas escolhidas pelo falante/escritor estão condicionadas ao tipo de audiência que se tem por objetivo persuadir. Fala e escrita são instâncias cujo objetivo é atingir determinado propósito em certa situação social.

Para se interar desta situação social, faz-se necessário conceituar gênero que, segundo Miller (1994), tem como noções-chave recorrência e ação retórica.

O entendimento de gêneros como ação social, nos conduz a critérios pragmáticos demarcadores dos gêneros. Miller (1984) afirma que “compreender os gêneros socialmente pode nos ajudar a explicar como encontramos, interpretamos, reagimos e criamos certos textos”. O gênero reflete a experiência de seus usuários e um texto é o produto dessa experiência.

Desta forma, percebemos que numa situação retórica há características do contexto ou das demandas situacionais identificadas pelos usuários e dentro das quais operam, e também a motivação dos participantes do discurso bem como os efeitos por eles pretendidos.

Miller (1994) defende que o importante para a teoria de gênero é o fato de as situações retóricas serem recorrentes, ou seja, pode-se tipificá-las por analogias e semelhanças. Ao interpretarmos situações novas por analogias ou semelhanças, criamos um tipo ao reproduzir uma resposta retórica a essa situação que passa a fazer parte de nosso conhecimento e será aplicado a novas situações. Esse processo de tipificação explica a natureza convencional do discurso e as regularidades encontradas em sua forma e substância.

Bazerman (1994), também defende gênero como ação social, observando as regularidades nas situações recorrentes, atentando para as intenções sociais nelas reconhecidas, as quais dão origem a recorrências na forma e conteúdo do ato de comunicação. E ainda afirma: “uma forma textual que não é reconhecida como sendo de um tipo, tendo determinada força, não teria *status* nem valor social como gênero. Um gênero existe apenas à medida que seus usuários o reconhecem e o distinguem” (BAZERMAN 1994, p. 81). Para Bazerman, a noção de recorrência do gênero está atrelada aos seus

usuários à medida que só os usuários podem interpretar certas situações. Desta forma, a implicação metodológica que se impõe é a da necessidade de consulta aos usuários de um gênero, para averiguar quais regularidades são relevantes, tanto em relação às características textuais quanto aos papéis sociais assumidos por eles.

Como bem explanou Carvalho (2005), como ação social, um recado anotado para alguém que não está em casa, uma mesma mensagem informando a mudança de endereço eletrônico direcionada a pessoas com as quais mantemos os mais variados tipos de distância ou proximidade são construídos com base em nossa experiência sócio-retórica.

Propósitos comunicativos são estabelecidos na intenção de que sejam alcançados, e a eles damos forma segundo nossa percepção de semelhanças, gerais ou específicas, entre a situação em questão e outras julgadas semelhantes. As regularidades na forma e conteúdo destes textos são reflexos de outras regularidades, perceptíveis de outros textos que da mesma forma apresentam regularidades passíveis de serem identificadas.

Recorrendo, mais uma vez, aos dizeres de Miller (1994), referentes à estrutura, a autora afirma existir um mecanismo recíproco de estruturação e interação a regular as ações comunicativas individuais e o sistema social, porém enfatiza que gênero não é sinônimo de estrutura e reitera sua posição de que gênero é ação social, sendo que a ação ocupa papel de destaque já que é por meio



dela que “criamos o conhecimento e capacidade necessários à reprodução da estrutura”<sup>2</sup>.

Essas considerações nos remetem a pensar em música como ação social. As letras são reconhecidas, como bem afirmou Miller (1994), não apenas pela estrutura de seu texto, mas pela ação social que desempenham e, assim, permitem a reprodução de uma determinada estrutura.

A essência do gênero popular massivo está na intersecção de dois planos de experiência e de contextos: a similaridade com o existir do aficionado e a simplicidade humana diante de conflitos existenciais.

Grande parte do rol de músicas que fazem parte do cancionero da música popular massiva, é considerada “brega”. Essinger (2006) comenta que esse rótulo vem sendo usado com frequência desde a década de 80 para designar a música de mau gosto, geralmente feita para as camadas populares, com exagero de dramaticidade e letras de insuportável ingenuidade.

### **1.1 A música popular massiva a partir da noção de gênero midiático**

Segundo Janotti Jr. (2005), assim como a noção de gênero nos remete à idéia de um modelo textual, bem como de certas expressões discursivas, os aspectos materiais dos diversos mídias ocupam a denominação de gênero no campo comunicacional.

---

<sup>2</sup> CARVALHO, G. de (2005). Gênero como ação social em Miller e Bazerman: o conceito, uma sugestão metodológica e um exemplo de aplicação. In: MEURER, J. L.; BONINI, A. & MOTTA-ROTH, D. (orgs). *Gêneros – teorias, métodos, debates*. São Paulo, Parábola, 2005

Normalmente reconhecemos parte do que circula na mídia a partir de uma rotulação – configuração de um gênero em particular. Reconhecido o gênero, de acordo com suas tradições, um filme, uma música, ou programas televisivos são classificados comumente como terror, sertanejo, novela etc.

Os gêneros demarcam aspectos ideológicos dos textos e assim os direcionam a um público-alvo, comercialmente previsto, para os produtos midiáticos. Analisar um produto midiático por meio da perspectiva dos gêneros suscita relações entre o produto analisado e outros similares.

Para nosso estudo, verificaremos as semelhanças e distinções entre música sertaneja e caipira, seu berço. O dinamismo dos gêneros condiz com certas produções de sentido e interações com os modos de produção, circulação e consumo de produtos midiáticos.

A abordagem dos gêneros é dinâmica, de forma a suprir os rótulos e suas manifestações. Esse percurso minimizaria a pressuposição de que gêneros sejam predeterminantes no processo de sentido da cultura midiática. Desta forma, a configuração de certos traços estilísticos de gênero em um produto midiático define um processo de produção de sentido e comunicação que denotam regras formais aquinhoadas por produtores de audiência.

Os gêneros são considerados, por alguns autores, mediadores entre estratégias produtivas e o sistema de recepção, entre os modelos e os usos que os receptores fazem desses modelos por meio de estratégias de leitura dos produtos midiáticos. São elementos perduráveis ao texto, por meio de condições de produção e reconhecimento.

Janotti Jr. (2005) chama a atenção para o próprio modo de arrumarmos nossas estantes de discos e livros. A distribuição das coleções revela os valores que interiorizamos sobre o que consideramos positivo no mercado cultural. Ao observarmos as grades de programação das rádios, prateleiras de lonas de CD, *releases* de gravadoras e até mesmo a programação da MTV, percebemos que boa arte da circulação e consumo da música popular massiva está diretamente ligada aos aspectos textuais da canção e ao modo como as rotulações facilitam ao consumidor organizar e reconhecer as valorações dos produtos culturais.

É importante reconhecer que boa parte do que é consumido como sertanejo ou MPB, por exemplo, nem sempre está diretamente ligado aos aspectos musicais de determinada canção. Para exemplificar, citemos Daniel. O cantor rotulado sertanejo tem, em seu repertório, músicas cuja sonoridade aproximam-se do gênero MPB.

Dentro de uma cultura midiática, um gênero musical é uma tendência para investimento de certas valorações. Escolher determinado gênero implica demarcar território e atribuir valores diferenciados baseados na negação ou desqualificação de outros gêneros. Ao assumir ou negar determinado gênero, um cantor, uma gravadora ou um fã o fazem referenciados por estratégias textuais.

É possível notar que a rotulação é um poderoso meio de definir um público alvo com determinadas canções, tanto em termos mercadológicos como textuais.

Para Janotti Jr. (2005), o gênero midiático é composto por elementos textuais sociológicos e ideológicos, mescla aspectos do

campo de produção, bem como estratégias de leitura. Tanto o sentido quanto o valor da música popular massiva se dão no encontro entre música e ouvinte, cuja interação se relaciona a aspectos históricos e contextuais do processo de recepção.

Dessa forma, é possível notar a relação entre rótulo e o gosto popular, o que direciona determinadas músicas a um distinto grupo de ouvintes. Os gêneros são capazes de descrever quem são os consumidores assim como as possibilidades de significação de um determinado tipo de música para um determinado público. A rotulação sugere troca de experiências e conhecimento musical, sendo que por meio dela é possível localizar estratégias de comunicabilidade presente na música popular massiva.

Ela pressupõe algumas expectativas, ou seja, dependendo do gênero, ritmo, letra, autoria, intérprete tomam um espaço diferenciado. Desse modo, se um cavaquinho é fundamental em um samba, por exemplo, torna-se totalmente dispensável em um sertanejo.

Rotular uma música requer localizar estratégias de convenções sonoras (as quais são ouvidas), convenções de performance (o que é visto, configurado no processo auditivo), convenções de mercado (como a música popular massiva é aceita) e convenções de sociabilidade (valores incorporados ou excorporados em determinadas expressões musicais). Eis que os atos performáticos da música popular massiva estão diretamente conectados ao universo dos gêneros.

Tornar-se um ídolo da música pressupõe relações com a audiência que seguem as especificidades midiáticas e textuais dessas expressões musicais. Ao passo que uma canção é ao mesmo tempo a

música e sua performance, a audiência não consome somente as sonoridades, mas também a performance virtual inscrita nos gêneros midiáticos.

A música, em harmonia com o tempo, produz acentuações, tempos forte ou fraco e o andamento das batidas está relacionado com o sentido produzido pela música popular massiva. Os ritmos produzidos cortam as valorações produzidas pelos fãs e, de acordo com a experiência auditiva, as configurações rítmicas são consideradas por esses ouvintes “tediosas” ou “prazerosas”.

De acordo com o que vimos nos estudos de Janotti Jr.(2005), com a tensão entre os aspectos textuais, midiáticos e mercadológicos presentes na noção de gênero midiático existe uma harmonia entre o corpo presente no gênero e sua “corporificação”, entre a personagem protagonista da canção, personagens citados e o alvo da música.

## **1.2 A música sertaneja**

O *corpus* deste trabalho é constituído, sobretudo, por canções conhecidas como “sertanejas”. Faz-se importante verificar a raiz deste gênero, pois, como é sabido, foi grandemente modificada. Para orientar este sub-capítulo, buscamos como base o livro *Acorde na Aurora* de Waldenyr Caldas editado em 1979.

A obra faz um estudo sobre a música sertaneja em seu âmbito social e o campo de pesquisa foi o estado de São Paulo. Inicia-se considerando que, dentro do capitalismo, as formas superiores da cultura são geradas pela burguesia que se encarrega de difundi-las.

Desta forma o proletariado é caracterizado como marginalismo cultural.

Grande parte deste proletariado é formada por trabalhadores rurais que deixaram o campo e vieram para as metrópoles em busca de melhores oportunidades de trabalho e ascensão social.

Os programas populares criados na época eram verdadeiros ridicularizadores da classe proletária. Formavam-se verdadeiros circos onde os apresentadores jogavam os produtos patrocinadores do programa para o auditório e as pessoas se debatiam para tentam 'agarrar' os brindes. Cenas patéticas provocadas pelo apresentador Chacrinha ao jogar "bacalhau" para a platéia. O produto não tinha patrocínio, era mais uma piada entendida pelos integrantes daquela comédia.

É desse contexto que emerge o trabalho de Waldenyr Caldas que escolheu como tema a passagem do rural ao urbano, a apropriação do artesanato artístico pela indústria fonográfica, que transformou a música caipira em música "sertaneja".

Seguidor do pensamento de Theodor Adorno, Caldas nos previne que a função da indústria fonográfica não é satisfazer o gosto popular, mas sim explorá-lo para garantir lucro.<sup>3</sup>

O objetivo do estudo em questão é o significado ideológico da música sertaneja em São Paulo, Sul e Centro-Oeste.

De início surge uma questão fundamental: existe diferença entre música caipira e música sertaneja? O autor esclarece que a música caipira se prende mais ao folclore paulista, quase nada tendo a ver com a música sertaneja produzida no meio urbano-industrial. A

---

<sup>3</sup> Extraído do prefácio de Orlando Miranda na obra *Acorde na Aurora* de Waldenyr Caldas.

primeira faz a mediação das relações sociais, evitando a degradação das populações no meio rural e no interior; a segunda tem função utilitária para seu grande público. Com a inserção da indústria cultural, a música sertaneja transformou-se numa peça a mais da máquina industrial do disco.

Na época do estudo feito por Caldas, os meios de comunicação levavam os programas sertanejos ao ar, no intuito de atingir seu público alvo, sempre no horário em que o proletariado chegava do trabalho.

Com a crescente audiência desses programas, algum tempo depois, a dupla Leo Canhoto e Robertinho deu nova roupagem à música sertaneja com instrumentação eletrônica usada em shows, fato inédito até então no cancionário sertanejo.

A ideologia do consumo permeia nossa sociedade capitalista, e disto valeu-se a indústria fonográfica ao verificar que a música rural fazia grande sucesso com o proletariado.

Antes de a indústria cultural tomar conta da música sertaneja, seus compositores eram mais ou menos livres para compor as canções. Nesta fase, a música sertaneja era mais rural do que urbana e os componentes formais eram extraídos da música caipira. Hoje não são mais. Decorre daí a razão de serem consideradas duas modalidades diferentes. A temática das músicas sertanejas explorava o dilema da sobrevivência do homem rural, suas divergências com o patrão.

Os agentes da indústria cultural perceberam a receptividade do público aos shows de Cornélio Pires que então se apresentava em circos das regiões rurais e o sucesso foi tal que logo começaram a se

apresentar no meio urbano a dupla Alvarenga e Ranchinho em 1930. Começava a proliferação das duplas sertanejas.

Dentre tantas duplas que surgiram, duas merecem destaque: Alvarenga e Ranchinho e Tonico e Tinoco cuja característica é manterem as marcas lingüísticas do dialeto rural.

Com a incorporação da música sertaneja pela indústria cultural, o tema predominante que antes era o viver no campo, alterna-se com os casos de amor vividos na cidade demonstrando que a música sertaneja não pertence apenas ao meio rural e ao interior. O discurso agora é do amor no asfalto, dos problemas da cidade grande.

O avanço tecnológico e o conseqüente desenvolvimento dos meios de comunicação de massa fazem com que a música sertaneja prolifere nas regiões Centro-Oeste, Sudeste e Sul do Brasil, sendo, ainda, São Paulo o grande centro para onde converge as duplas sertanejas.

As duplas recém chegadas conseguem apresentações por meio de agenciadores que ficam com grande parte do cachê e às vezes, as duplas nem recebem, mas aceitam apresentar-se para terem chance de divulgar seu trabalho no intuito de vender discos.

Algumas duplas podem financiar seu próprio disco e correm os riscos financeiros. Elas encarregam-se da divulgação e nem sempre são bem quistas por lojistas.

A indústria cultural tenta confundir a cultura de massa com a cultura popular. Esta última em nada se identifica com a primeira. Enquanto uma expressa a manifestação cultural espontânea, a outra remete ao consumismo compulsório. É o que ocorre com a dupla



sertaneja. Após gravar um *long-playng*, a dupla almeja não apenas sucesso econômico, mas elevar seu status social.

O autor posiciona que a dupla não tem a consciência de que não é o sujeito, mas o objeto dessa indústria e que a reprodução mecânica da música sertaneja que degrada também o seu aprofundamento estético formal e aniquila a possibilidade de tornar-se realmente arte.

Na época da pesquisa, por volta de 1976, esse gênero musical era considerado mais suburbano do que urbano se levarmos em conta o seu público consumidor. No centro da cidade, a maior audiência da música sertaneja se concentrava em lugares onde a forma de habitação era precária. A partir de 1976, a programação com música sertaneja aumentou e apenas três rádios não apresentavam programas do gênero.

Apesar do aumento da programação, ainda existia um preconceito contra a música caipira e sertaneja. Não apenas da classe social, mas um preconceito urbano, pois os estratos médios e altos ofereciam resistência a essas modalidades. Porém, Waldenyr Caldas já previa, por volta de 1976, época de suas pesquisas, que tal movimento poderia tornar-se moda.

Em 1970, ocorreu um novo movimento na música sertaneja com a dupla Leo Canhoto e Robertinho que começou a utilizar a tecnologia do som eletrônico. Criaram também nova imagem, um misto de *cowboy* americano com jovem moderno do meio urbano. Neste afã, as gravadoras aproveitam para lançar duplas de comportamento semelhante.

Essas duplas interpretam canções de um compositor sertanejo cujas composições são dirigidas a um auditório composto, sobretudo, por membros do proletariado.

O público consumidor deste gênero, por sua vez, não é exigente, o que facilita de sobremaneira o trabalho da indústria fonográfica. Cabe aqui um dizer de Theodor W. Adorno (1975): “Os ouvintes, vítimas da regressão, comportam-se como crianças. Exigem sempre de novo, com malícia e pertinácia, o mesmo alimento que uma vez lhes foi oferecido”.<sup>4</sup>

Para o compositor, criar novas formas estéticas, seria um risco em relação ao sucesso já alcançado. E desde a Turma Cornélio Pires (1929) até Leo Canhoto e Robertinho, prevaleceu na estrutura melódica o rasqueado da viola de dez cordas.

A música caipira é uma manifestação espontânea do povo rural paulista, ligada à produção, ao trabalho, à religião, ao lazer, enfim, a todas as formas de sociabilidade predominantes no universo do caipira paulista. Na música caipira, o poeta não assume a primeira voz, pelo contrário, ele é o porta-voz do seu povo. As canções são sempre de autoria anônima.

A música sertaneja é, pois, diferente da caipira, embora haja identidades. A sertaneja, diferentemente da caipira, não tinha na época de seu surgimento, coreografia. Nela, as duplas limitam-se a dedilhar sua viola e o tema do cotidiano e suas dificuldades ou da problemática amorosa é expresso por experiências individuais.

---

<sup>4</sup> ADORNO, Theodor W. **O fetichismo na música e a regressão da audição**. p. 189 in Caldas, Waldenyr. **Acorde na Aurora**. São Paulo: Ed. Nacional, 1979

A indústria fonográfica diluiu a música caipira para aproveitar o gosto comercial. Uma das principais transformações ocorridas é o caráter comercializante: qualquer música caipira ultrapassa o tempo de cinco minutos o que desvanece a rentabilidade em termos mercadológicos.

A existência de duplas estava ligada à própria origem do gênero e se fazia necessário para alcançar o sucesso. Quem gravava sozinho não o alcançava. Um bom exemplo disso é a dupla Alvarenga e Ranchinho. Após a morte do primeiro Ranchinho, Alvarenga tentou gravar sozinho, mas não obteve nenhum sucesso apesar de já ser famoso. Foi necessário arranjar outro Ranchinho para reconquistar o público. O nome da dupla também era levado muito em conta. Mesmo que se trocasse um dos integrantes, o nome da dupla tinha que permanecer o mesmo para não cair no descaso.

Outra característica deste gênero é a permanência da forma nasalada que se deve principalmente aos desafios e cantos religiosos realizados no meio rural. Devido ao sucesso alcançado por Cornélio Pires, as duplas seguiram a receita que permanece até nossos dias.

Esse sucesso, entretanto, não permaneceu de forma homogênea. O modismo alcançado na década de 1930 não se firmou na seguinte por preconceito ao caipira. Nesse período a forma nasalada não representava mau gosto, era um novidade. Passada a fase do modismo, as classes média e alta deixaram de consumir este tipo de música, classificando-a como “música de caipira”, o que contribuiu para formar uma imagem distorcida do caipira no meio urbano. Essas deformidades com a imagem do caipira, não

aconteceriam hoje devido ao grande alcance dos veículos de comunicação precários na época.

Por ser a TV um dos veículos de maior divulgação da música, Caldas (1979) fez algumas considerações em relação a ela. Os programas citados pelo autor são antigos e hoje não há nada parecido. Até mesmo o show de calouros não está mais no ar. Os calouros do Programa Raul Gil, ao contrário do que acontecia nos programas Chacrinha e outros da época, são cantores gabaritados, não se submetem ao ridículo e tal fato eleva o nível do programa. Os programas nas décadas passadas, levavam o calouro a situações vexatórias, chegando mesmo ao grotesco para divertir uma platéia que se debatia entre si para agarrar brindes jogados pelo apresentador.

Os programas atuais, quando apresentam músicas sertanejas, valorizam os cantores, pois faz parte da moda. Há programas exclusivamente sertanejos, com artistas consagrados se apresentando. Cantores que ainda não são famosos, são apresentados como 'novas vozes', promessa etc. Há um respeito por parte dos apresentadores, pois o programa dá lobo. O público gosta e não tem mais necessidade de esconder como antigamente. Há venda de produtos, um comércio gigantesco por trás de tudo isso.

### **1.3 A música dita sertaneja**

A música sertaneja, como foi dito anteriormente, se modificou enormemente desde Cornélio Pires. Assim como ele, outro grande

nome, João Pacífico, não viu as multidões que as duplas conseguem arrastar hoje.

Segundo Nepomuceno (2005), cuja obra orientará este sub-capítulo, seus primeiros sucessos, “Cabocla Teresa”, “Pingo d’Água”, “No Mourão da Porteira”, foram ouvidos em todas as quermesses, roda-de-viola e aparelhos de rádio. Enquanto isso São Paulo crescia, emissoras e gravadoras se multiplicavam, surgiam novos artistas e as platéias aumentavam, os circos lotavam suas sessões. Porém na década de cinquenta os circos foram perdendo espaço quando surgiu fascinante e arrebatadora a televisão.

João viveu quase noventa anos, foi homenageado, pisou tapetes vermelhos, mas talvez por viver num país em que não se dá o devido valor à cultura, e muitos jovens não entendam seus velhos artistas, velhos valores e histórias, morreu pobre e isolado a 30 de dezembro de 1998, em Guararema, a 80 km de São Paulo, onde vivia no sítio do músico Frederico Mogentale, amigo recente que construiu para ele uma casinha modesta.

Alguns jornais deram pequenas notas, e poucos associaram seu nome a grandes sucessos de Chitãozinho e Xororó e de Sérgio Reis. No velório, alguns parentes, pessoas ligadas aos Mogentale, cantores sertanejos desconhecidos, seu último parceiro Aduino Santos e Rolando Boldrin que saiu de Carapicuíba onde mora e foi chorar a morte do “Noel Rosa da música caipira.”

A prefeitura de Cordeirópolis mandou uma bandeira da cidade pra cobrir o caixão de seu cidadão mais ilustre. E assim se foi João Pacífico, sem imprensa, sem ibope, depois de sete décadas que havia deixado a paz do campo, a velha fazenda de café e algodão com

varanda para paisagens de rios, árvores a servir de refúgio para tropeiros cansados de suas longas jornadas que, em torno de fogueiras, passavam o tempo cantando modas de viola.

Diferentemente do discreto e tranqüilo funeral de João Pacífico foi ver um país que havia se comovido pouco antes, em 23 de junho do mesmo ano, com a morte de Luís José da Costa, o Leandro, aos 37 anos, da dupla com seu irmão Emival, o Leonardo.

Leandro era de Goianópolis, a 40 km de Goiânia, onde trabalhava na plantação de tomate e jiló. Até quase seus 20 anos, trabalhava na lavoura de dia e cantava em barzinhos à noite. Quando chegou a São Paulo em 1983, trazia o mesmo sonho de tantos outros: sobreviver da música. Mas essa música já era bem diferente daquela promovida por João Pacífico.

Essa nova moda juntava distantes referências à tradicional do compositor de Cordeirópolis e arrasta-pés de Tonico e Tinoco e de baladas de Roberto Carlos às guitarras do rock e ao som dos caipiras da América do Norte.

Leandro é uma fiel representação dos jovens que estavam se ajustando a um novo perfil, ao sertanejo-pop, desejado pelas gravadoras. Antes dele, os que escolheram esse caminho, garantiram a possibilidade de conquistar seu espaço no qual a música deixou de ser apenas arte, expressão do povo para se transformar numa indústria gigante com vendagens astronômicas capaz de transformar a vida dos que se arriscaram nesta empreitada dando-lhes dinheiro e fama.

Essa música já não usava mais a viola de dez cordas, instrumento típico de João Pacífico. Seus intérpretes não tinham mais

a modesta intenção de comprar uma casa e ter uma vida tranqüila, mas almejavam as lojas de discos de Miami, Nova York, países de língua espanhola e Japão, comprar fazendas das quais teriam pouco tempo para usufruir, pois estariam na maior parte do tempo percorrendo o país fazendo shows, apresentando-se em rádios e televisão, divulgando grifes.

A dimensão dada à morte de Leonardo, tanto pelo povo quanto pela mídia, é a real mostra do que foi esse fenômeno visto que Leandro chegou ao topo do sucesso. Enquanto o compositor caipira viveu até ser esquecido, o sertanejo que passou velozmente pelo mundo obteve glória e um funeral grandioso acompanhado por volta de 250 mil pessoas. Leandro se foi, deixando mansão, fazendas, máquinas agrícolas importadas fruto do que se transformou a música do Brasil rural.

Os admiradores de Pacífico rejeitam os chamados ‘sertanejos de Miami’. Rolando Boldrin, amante da música tradicional caipira, demonstrou muito bem isso no programa *Som Brasil* que apresentava na rede Globo de TV. Defendia a necessidade de preservar a música interiorana para que ela não desapareça. Chegou a barrar Sérgio Reis num de seus programas por estar usando um chapéu de cowboy americano.

Boldrin comentou numa entrevista dada a Nepomuceno (2005): “Eu convidava todo mundo desde que não fosse pra cantar sucessos, mas música-raiz, modas, cateretês, e pedia que fossem vestidos naturalmente sem roupas de show. Modernizar não é você pegar uma música americana e chupar os arranjos, pegar a mexicana e botar

letra em português. A gente tem que modernizar o que é da gente” disse criticando a influência dos ditos sertanejos.

E muitas foram as mudanças. As modas de João Pacífico foram ganhando nova roupagem, influências, enfeites que culminou com sua quase descaracterização a partir dos anos 80.

Uma das duplas que iniciou essa revolução foi Chitãozinho e Xororó. Considerada a dupla que abriu caminho para essa geração de sertanejos, já em 1970 não gostaram do nome recebido pelo radialista Geraldo Meirelles. José e Durval que cresceram numa serraria de Astorga, no Paraná, acharam os nomes “caipiras demais”, e Xororó explica que queriam ser mais modernos. E modernizaram iniciando por cabelos compridos e guitarras. Não conservam a música de raiz, dela só mantêm o dueto.

Muitos consideram o termo caipira como pejorativo, quando na verdade refere-se a alguém ligado à terra, aos seus valores, como declarou Inezita Barrozo, professora de folclore de universidades paulistas, cantora e apresentadora há 20 anos do programa Viola Minha Viola na rede Cultura de TV.

Mas neste mundo globalizado existe a necessidade de ser moderno. Nas casinhas de campo, mesmo naquelas feitas de madeira, existem, em muitas delas, os benefícios da modernidade, o que a eletricidade pode proporcionar. Elas já possuem, além do rádio que era o lazer tradicional, TV, geladeira, freezer entre outros. E lá no meio do mato, o ‘caipira’ está ligado à Internet e, como esta traz todas as novidades numa velocidade imensa, não se pode dizer que ele é atrasado. E como não dizer que é moderno?



## 1.4 As marcas linguísticas da variante rural

É indiscutível a percepção da variação linguística recorrente nas letras de músicas sertanejas, como exemplificamos com um trecho da música “Nóis é caubói”, interpretada por César e Paulinho:

Nóis semos lindo, nóis é herói  
Nóis é mocinho, nóis é preibói  
Nóis semos lindo, nóis é herói  
Nóis é metido, nóis é caubói

Deste modo, faz-se necessário discutirmos este aspecto relevante de nosso trabalho.

A língua é o meio pelo qual o indivíduo interage na sociedade. Atualmente, estudiosos americanos têm conduzido a sociolinguística ao que eles denominam *dialeto social*, ou seja, “habitual subvariedade da fala de uma dada comunidade, restrita por operações de forças sociais a representantes de um grupo étnico, religioso, econômico ou educacional específico”<sup>5</sup>

Sobre esses estudos, encontramos na obra de Dino Preti (2003), *Sociolinguística: os níveis da fala, relações sociedade/língua*, consideradas interdependentes, na qual o professor atenta sobre as estruturas do pensamento de certas comunidades e a forma como elas articulam lingüisticamente sua realidade de acordo com sua cultura e sistema de vida.

---

<sup>5</sup> Cf. Raven McDavid Jr., “Dialect Differences and Social Differences em Urban Society”, em Dino Preti, *Sociolinguística, Os níveis da fala*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 13.

Para uma melhor compreensão do acima citado, usamos exemplos dados pelo próprio autor: a relação do sentimento de posse em certas comunidades e a sintaxe dos possessivos; a ocorrência maior de verbos de movimento na vida dos povos nômades; a presença de certas expressões de tratamento, de fundo afetivo; etc.

Segundo William Bright, um dos mais importantes especialistas norte-americanos, a sociolinguística aborda questões além das relações língua/sociedade, objeto da sociologia da linguagem, pois tenciona comparar a estrutura lingüística com a estrutura social. Para o estudioso, “a tarefa do sociolinguista é mostrar a variação sistemática da estrutura lingüística e da estrutura social e, talvez, mesmo, um relacionamento causal em uma direção ou em outra”.<sup>6</sup>

Um dos principais problemas da sociolinguística é a diversidade/uniformidade de uma mesma língua, condicionada por fatores extralingüísticos. De acordo com Preti (2003), é um processo de estratificação da língua, cuja estrutura e léxico funcionariam como elementos representativos da variação social.

Fatores como a posição do emissor e do ouvinte dentro de uma mesma comunidade, a relação que os une, a mensagem pode apresentar variações de *escolha*.

Segundo a sociolinguística francesa, as variações extralingüísticas que podem influenciar no diálogo são de três naturezas:

---

<sup>6</sup> William Bright, “introducion: The Dimensions of Sociolinguistics”, em Dino Preti, *Sociolinguística: os níveis da fala*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 15.

1. Geográficas: variações regionais que não devem ser confundidas com as ocorridas por influências sociológicas, numa mesma sociedade;
2. Sociológicas: proveniente da idade, sexo, profissão, nível de estudos, classe social, localização dentro da mesma religião, raça, quando determinam traços originais na linguagem individual;
3. Contextuais: tudo o que pode determinar diferenças na linguagem do locutor por influências alheias a ele, como o assunto, tipo de ouvinte, lugar em que o diálogo ocorre e as relações que os unem.

Preti (2003) nos chama a atenção para uma relatividade na tentativa de identificação entre indivíduo e língua. Não é possível prever as escolhas e estruturas de um indivíduo de determinada região, cultura, sexo, raça, idade etc.

É por meio da diversidade de tipos trágicos, sentimentais e cômicos, divulgados pelos meios de comunicação de massa, de figuras regionais ou urbanas, que compõem a massa de personagens incluída na programação de auditórios, novelas, programas e, de acordo com nosso estudo, na música popular massiva que o rádio, a TV, o cinema e a imprensa mostram variações de língua de toda ordem, com identificações na grande maioria facilitada, entre tipos sociais e signos lingüísticos, entre comportamentos individuais e estruturas específicas para representá-los.

Um desses tipos em especial, o caipira, que nos interessa mais diretamente devido às letras das músicas estudadas, apresenta uma variação linguística geográfica.

Esse tipo de variação é assim definido por Preti (2003): “São aquelas que ocorrem num plano horizontal da língua, na concorrência das comunidades lingüísticas, sendo responsáveis pelos chamados *regionalismos*, provenientes de *dialetos* ou *falares locais*.”

As variações geográficas representam uma oposição entre linguagem urbana/linguagem rural. A primeira mais próxima da linguagem comum, influenciada por fatores culturais como escola, meios de comunicação e literatura. A segunda mais conservadora e isolada.

Essa linguagem rural abordada nos estudos linguísticos como dialeto caipira é o que vem ao encontro com nossos estudos.

### **1.5 A constituição do *ethos* no discurso**

Para analisarmos o *corpus* deste trabalho, faz-se necessário verificar acerca do *ethos* constituído ora pelo homem, ora pela mulher que participam do enredo das músicas estudadas. Para tanto, buscamos a conceituação no Tratado da Argumentação de Perelman & Olbrechts-Tyteca (2005)

Segundo os autores, para se atingir o ouvinte, é necessário considerar a complexidade do auditório, pessoas que o orador deseja influir pela sua argumentação. O mínimo indispensável para que tal aconteça parece ser uma língua em comum, porém isto não basta. Para argumentar, é preciso ter apreço pela adesão do interlocutor.

O ato de tomar a palavra, implica a construção de uma imagem de si. Não é necessário que o orador faça uma apresentação de suas

características ou fale deliberadamente de suas qualidades. Durante o discurso, sua imagem, seu caráter estão sendo captados pelo auditório. A aparência desse caráter (não necessariamente o caráter do orador, mas o que ele aparenta ter) é o que se denomina *ethos*.

Na argumentação, o que importa não é saber o que o orador considera verdadeiro ou probatório e sim o parecer daqueles a quem ele se dirige. Em nossos estudos, direcionamos essa visão ao homem que ama e sofre, e a respeito desse espírito, Perelman & Olbrechts-Tyteca (2005, p. 27) afirmam:

O grande orador, aquele que tem ascendência sobre outrem, parece animado pelo próprio espírito de seu auditório. Esse não é o caso do homem apaixonado que só se preocupa com o que ele mesmo sente. Se bem que este último possa exercer certa influência sobre as pessoas sugestionáveis, seu discurso o mais das vezes parecerá desarrazoado aos ouvintes.

O discurso do apaixonado, mesmo quando tem o efeito de tocar, não se firma como verdadeiro, e a explicação encontra-se no fato de que o homem apaixonado argumenta sem levar suficientemente em conta o auditório a que se dirige. Empolgado pelo fervor de seu entusiasmo, acredita que o auditório se sensibiliza pelos mesmos argumentos que o persuadiram.

A construção de uma imagem de si é algo fundamental na retórica. O ato de produzir um enunciado remete ao locutor que a faz funcionar e a utiliza. Partiremos desta premissa para nossas análises de música sertaneja.

## 1.6 Os lugares retóricos

Outro aspecto a ser abordado nas análises, são os lugares retóricos cuja contribuição permite averiguar a constituição do *ethos* das personagens.

De acordo com Reboul (2004), lugares retóricos são argumentos utilizados no discurso.

Para Perelman & Olbrechts-Tyteca (2005, p. 94), “os lugares designam rubricas nas quais se podem classificar os argumentos.” Os autores definem lugares como agrupamentos de materiais para serem encontrados com maior facilidade quando necessário.

Na doutrina aristotélica, os lugares são subdivididos em comuns e específicos. Os lugares comuns são aqueles que independem de qualquer ciência e servem a todas; e os lugares específicos, aqueles que pertencem a uma ciência particular.

Os lugares comuns são caracterizados por sua generalidade o que os tornam utilizáveis seja qual for a situação.

Relacionamos os lugares que ocorrem com maior incidência nas músicas que serão analisadas:

- Lugares da quantidade são os que afirmam alguma coisa ser melhor do que a outra por razões quantitativas;
- Lugares da qualidade ocorrem quando se contesta a virtude dos números.

Perelman & Olbrechts-Tyteca (2005, p. 106) citam os lugares da quantidade e da qualidade como englobadores dos demais, cuja utilização varia de acordo com a necessidade do discurso “a utilização

dos lugares do existente pressupõe um acordo sobre a forma do real ao qual são aplicados”.

Um propósito pode ser alcançado com a utilização dos mais diversos lugares. Perelman; Tyteca (2005, p.108) exemplificam que para acentuar o horror de uma heresia ou de uma revolução, emprega-se ora lugares da quantidade, ao mostrar que essa heresia acumula todas as heresias do passado, que a referida revolução amontoa conturbações, ora lugares da qualidade ao mostrar um novo desvio ou um sistema que jamais existiu.

A situação argumentativa, na qual ocorre a utilização dos lugares, é, simultaneamente, o objetivo que se tenciona alcançar e os argumentos compatíveis. A escolha dos lugares resulta de outro componente da situação argumentativa que é a atitude do auditório.

Os românticos, contrários a certas posições do classicismo, quando podiam defender-se com os lugares da quantidade, recorriam aos da qualidade. Se os clássicos visavam um auditório universal, sob certos aspectos seria conveniente recorrer à quantidade, porém os românticos, cuja ambição é persuadir um auditório particular, recorriam a lugares da qualidade.

E assim Perelman & Olbrechts-Tyteca (2005, p. 111) definem os românticos:

Para os românticos, os aspectos quantitativos que se levarão em conta poderiam reduzir-se a uma hierarquia puramente qualitativa; tratar-se-à então de uma verdade mais importante, que formará uma realidade de nível superior. Quando o romântico opõe à vontade individual a do grande número, esta última pode ser concebida como manifestação de uma vontade superior, a do grupo,

que será descrito como um ser único, com sua história, sua originalidade e seu gênio próprios

## 1.7 Paixões aristotélicas

Nas análises da música popular massiva, nos valeremos das teorias elaboradas por Aristóteles sobre as paixões humanas e seu poder retórico.

As paixões podem constituir ferramentas importantes para o convencimento do outro. Parece-nos certo que a teoria das paixões Aristotélicas foi o início de uma grande investigação sobre o homem, por isso, destacaremos situações nas quais encontrarmos as teorias engendradas por ele.

Para o filósofo, paixão é a relação com o outro e representação interiorizada da diferença entre nós e o outro. As paixões fazem os sujeitos oscilarem, são os lugares da alternância, da inversão onde há a necessidade de se encontrar o meio termo, o equilíbrio.

A teoria do meio termo condiz entre o equilíbrio e as paixões opostas, o que equivaleria a encontrar a generosidade (meio termo) entre a avareza e a prodigalidade.

Nas concepções aristotélicas, as paixões estão intimamente ligadas com o prazer e com o sofrimento, mas são, antes de tudo, um estado de alma móvel, reversível, sempre suscetível de ser contrariado, invertido, uma representação sensível do outro, uma reação à imagem que ele cria de nós, uma espécie de consciência



social inata, que reflete nossa identidade tal como esta se exprime na relação incessante com o outro.

Aristóteles, assim classifica as paixões:

**Cólera:** Reflexo da diferença entre aquele que se entrega a ela e aquele ao qual ela se dirige. É um brado contra a diferença imposta. A cólera resulta na vingança. Faz do ofensor menos poderoso do que ele julga realmente ser. Parte de um eu que se considera superior, não nos encolezaríamos se tivéssemos algo a temer do outro. A cólera marca um distanciamento, um aumento de diferenças, reflete a contrariedade.

**Calma:** Aceitação de uma relação e, com isso, constitui a melhor expressão da indiferença.

**Amor (ou amizade) e ódio:** vínculos de identidade mais ou menos parcial. O amor cria a paridade, a reciprocidade, assim como o ódio. O temor e a confiança, ao contrário do amor e do ódio, colocam uma assimetria na relação, Tememos os fortes e não os fracos. A confiança é talvez uma forma de amizade mais remota, como o temor, a manifestação de uma dissociação que não é total.

**Vergonha e a impudência** (cinismo / desfaçatez / impudor): Reação à imagem que o outro faz de nós, formas que, pode-se dizer, são bastante reais. Na vergonha, torna-se inferior, na impudência afirma-se uma superioridade sem atentar para o outro. Na impudência não há importância do olhar que o outro lança, na vergonha esse olhar é importante. Ambas ressaltam as relações assimétricas.

**Favor:** Descobrir a necessidade alheia, baseia-se numa relação assimétrica que se pretende suprimir.

**Compaixão e indignação:** A piedade volta-se para aqueles que estão relativamente próximos, mas não em demasia, sendo de temer que sua sorte negativa nos atinja. Baseada na assimetria, há aquele que se considera superior ao outro. Tudo o que diz respeito à desventura dos homens, excita a piedade. Supõe, apesar do distanciamento, uma certa participação e identificação. A indignação é sem dúvida o movimento completamente oposto da alma. “Isso não deveria ter acontecido” procede a um movimento de distanciamento e outro de aproximação.

**Inveja e emulação:** a inveja dirige-se para os iguais, assim como a emulação. A inveja quer tirar do outro aquilo que ele tem, enquanto a emulação deseja imitá-lo.

As classificações das paixões Aristotélicas serão oportunamente destacadas nas letras musicais estudadas a fim de contribuir nas análises, já que, no estudo retórico, as paixões constituem ferramentas importantes para o convencimento do outro.

## **CAPÍTULO II**

### **Os temas da MPM: a mulher e o abandono**

Durante a escolha das letras a serem analisadas, algo comumente abordado nos chamou a atenção: a música de corno. Eis o que motivou a pesquisa acerca da temática até que chegamos a uma razão bastante plausível: a emancipação feminina.

Na maior parte da história, a mulher foi vista como “um ser humano anulado”, como bem afirmou Leitão (1988). Nos ambientes sociais, nas companhias particulares, nos escalões do governo e até mesmo no ambiente familiar, sempre foram os homens que tomavam a frente e decidiam.

Até a linguagem corrobora com o domínio masculino. Se um homem é inteligente dizemos “Ele é inteligente”. Se tal fato acontece com um homem e uma mulher, dizemos “Eles são inteligentes”. O pronome masculino é via de regra utilizado para caracterizar mais de um ser.

Os estudos de Leitão (1988) mostram que a mulher da década de setenta começava a se sobressair e uma certa “liberdade” era conquistada. Antes disso, só às casadas era liberado o ato sexual com aquele a que se uniu. A partir do período citado, já havia uma certa tendência a aceitar o ato sexual da mulher solteira como algo “normal”.

A passividade é outra característica marcante da mulher daquela época. Ela não devia ter a iniciativa, porque esta era uma propriedade masculina. A iniciativa, a decisão devia ser do homem. Essa passividade era um destino imposto à mulher pelos educadores e pela sociedade. Era-lhes ensinado que homem não gosta de mulher decidida, que sabe o que quer.

A mulher aprendia desde a infância a ser dependente. É neste período que é ensinado ao ser humano seu papel sexual e social. A

educação dos meninos e das meninas era diferente. A menina descobre ainda criança que são os homens que governam o mundo e não as mulheres.

Essa visão iniciava-se primeiramente no ambiente familiar. A criança observava que a autoridade do pai, mesmo que não se manifestasse com mais frequência, era ainda mais forte que a da mãe. Ela aprendia também que era o pai que alimentava a família, o responsável pela casa, o chefe de família.

A dependência do pai seria substituída mais tarde pela do marido. A mulher nascia para ser esposa e mãe. Desde pequena era induzida a comportamentos ligados à ética, estética, cosmética, prendas domésticas, cozinha etc., para que no futuro conquistasse um homem que lhe outorgaria o *status* de cidadã.

Para que a mulher pudesse integrar a sociedade, era necessário que se casasse. Ela tinha muitas dificuldades quando optava por viver sozinha. A mulher que enfrentava as dificuldades do cotidiano, lutava para sobreviver, que lutava como um homem, estava fora dos moldes impostos pela cultura brasileira.

Se essa fosse realmente sua opção, teria que se acostumar a ouvir coisas do tipo “vai ficar pra titia”; “tão bonitinha, porque ainda não se casou?”. Era isso ou aceitar o padrão social: casamento – realização da dependência.

A sociedade não via a mulher solteira ou divorciada com bons olhos. No que se diz a relações extraconjugais então, encontramos um grande marco da diferença entre os sexos. Para o homem adúltero há muita tolerância. O mesmo não acontece com a mulher.

O adúltero desperta inveja entre os colegas. A mulher, muitas vezes, é censurada e criticada. Quando ela é traída é vista como “coitadinha” e deve fazer vista grossa. Para o homem o fato não é tão banal. Ele será rotulado como corno perante todos e essa é uma situação humilhante para ele. Primeiramente porque sua masculinidade foi ofendida no que lhe é mais valioso, sua honra, e em segundo porque sua situação inverte e torna-se passiva.

Touraine (2007) também defende que as mulheres eram obrigadas a agir em função do seu lugar na sociedade. Seus desejos, anseios, não se tornavam ações concretas. Contudo, muitas lutaram para que essa realidade mudasse.

O movimento feminista transformou profundamente a condição das mulheres em vários países e sua presença já é marcante mesmo onde a dominação masculina tem maior força.

Esse movimento não pretendia anular a feminilidade. A idéia era ter direitos iguais, ser notada, valorizada, como bem afirmou Touraine (2007):

As mulheres, diferentemente da maioria dos estudos sobre elas, não acreditam no necessário desaparecimento da identidade feminina, não se consideram vítimas, até mesmo quando sofrem injustiças e as mulheres carregam dentro delas projetos positivos bem como o desejo de viver uma existência transformada por elas mesmas. (TOURAINÉ, 2007, p. 23)

O movimento das mulheres mudou as leis, afirmou seus direitos e reconheceu às mulheres os mesmos direitos dos homens. Assim como estas conquistas, a da subjetividade é algo marcante nessa luta

e ultrapassa idades e níveis sociais o que ocasionou grande transformação em nossa cultura.

Segundo Touraine (2007), estas mulheres transformadas se opõem ao modelo antigo de mulher, mas não aos homens. Pelo contrário, esta transformação implica que cada um (homem/mulher) deixa penetrar nele um pouco do outro.

Com tanta transformação na vida das mulheres, o campo sexual também evoluiu. O desejo sexual, a libido, que, segundo Freud, é impessoal, através de relações sexuais, transforma-se em relação consigo, em tomada de consciência de si como ser que deseja sentir prazer e sentir-se desejoso.

Touraine (2007) afirma que o apelo ao sexo é libertador. A construção pessoal do indivíduo apóia-se na atividade sexual. Eis a importância do corpo como espaço de relação a si e de construção de si.

Centrados nestas afirmativas, encontramos nos estudos de Giddens (1992) sobre experiências do cotidiano, relacionamentos e sexualidade, o resumo de uma novela que bem traduz o comportamento de muitos homens ao se sentirem sexualmente traídos.

A história é sobre um homem com quase quarenta anos que depois de quinze de casado conhece uma mulher que desperta nele sensações que há muito havia esquecido de esperança e excitação. Sente seu instinto reacendido, novamente capaz de loucuras e idealismo.

Depois de vários encontros, ele deixa a esposa e filho para morar com a mulher. A partir daí ele descobre os amantes da vida

dela, antes de se conhecerem. Ela esconde pouca coisa e não fala livremente sobre seu passado. Ele torna-se obcecado por descobrir detalhes sexuais dela.

Por meio de suas pesquisas, descobre que seu melhor amigo teve um envolvimento sexual com ela anos antes. Ele combina de encontrar-se com seu amigo, mas leva uma faca com a qual assassina o homem.

Esta novela presume, de acordo com os dizeres de Giddens (1992), um grau significativo de igualdade sexual e hoje é comum uma mulher ter vários amantes antes de assumir um relacionamento, às vezes, durante, assim como depois de terminar.

Segundo Lawrence Stone (1990), nos estudos sobre divórcio na Inglaterra, existia um padrão duplo rígido sobre experiências sexuais dos homens e das mulheres. O adultério por parte da esposa era “uma violação imperdoável da lei da propriedade e da idéia de descendência hereditária” e o ato, uma vez descoberto, era severamente punido. Entretanto, se o mesmo acontecesse com os maridos, era “encarado como fraqueza lamentável, mas compreensível”.<sup>7</sup>

Em um mundo de igualdade sexual crescente, ambos os sexos buscam mudanças em seus pontos de vista e em seu comportamento, em relação ao outro. Os ajustes exigidos por parte das mulheres são consideráveis.

Nos dias atuais, pelo menos em nossa cultura brasileira e em muitas outras, as mulheres não admitem mais a dominação masculina e ambos os sexos lidam com as implicações deste fenômeno.

---

<sup>7</sup> Lawrence Stone, *The Road to Divorce, England 1530-1987*, Oxford: Oxford University Press, 1990 in Giddens, Anthony. *A transformação da intimidade*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993, p. 16.



## 2.1 A afirmação da condição da mulher nos meios culturais

Com o êxito da emancipação feminina, as músicas passaram a retratar essa nova realidade. O amor era cantado, muitas vezes, com uma idealização romântica na qual a mulher era a conquista, o que acontece até os dias atuais, mas não punha em dúvida a supremacia masculina. Até mesmo a música ícone da homenagem às mulheres, a nosso ver, *Mulher*, de Erasmo Carlos e Narinha, expressa o machismo contido nos homens, mesmo que sutilmente, como podemos observar neste trecho:

Vejam como é forte a que eu conheço  
Sua sapiência não tem preço  
Satisfaz meu ego se fingindo submissa  
Mas no fundo me enfeitiça ...

Ao lermos atentamente esses versos, verificamos um uso especial do fingimento. Aqui, a palavra assume uma extensão semântica significativa, pois o dissimular tem conotações positivas: a mulher é um ser inteligente e esconde-se por trás de uma postura humilde. No fundo, acomoda-se à situação para encantar o amado.

Observamos que essa música retrata uma mulher burguesa que se submete ao estereótipo da esposa-mãe-dona-de-casa, vigilante e mais astuta que o homem. O terceiro verso denota claramente uma das expectativas do homem em relação à mulher, assim como nos relataram os estudos de Leitão (1988): submissão feminina para com seu homem.

O homem impõe suas vontades por força do discurso dominante que, ao longo da história da humanidade, quase sempre impediu à mulher de exercer poder social. A condição de mãe e de doméstica é ainda recorrente em nossos tempos. Como vimos na letra, a mulher é forte, mas cuida dos filhos e do marido.

De acordo com Touraine (2007), essa submissão já não é mais aceita pela grande maioria das mulheres do mundo ocidental, e a manifestação dessa condição se reflete nos meios sociais e culturais como a música, por exemplo.

A música sertaneja, cuja temática recorrente era o dilema da sobrevivência no campo, foi incorporada pela indústria cultural e os temas passaram a alternar-se com casos de amor. O amor é abordado à exaustão e de diversas formas: saudoso, em forma de declaração, sofrido, abandonado etc.

O homem, que agora assume a liberação feminina, canta seus amores e suas tormentas em versos nos quais ele não esconde seus infortúnios, cuja causa, frequentemente, é ocasionada pela mulher. A mulher não é mais vista como um ser quase assexuado e ordeiro.

Como veremos, a sensualidade e a sexualidade se impõem fortemente nas canções, as amadas quase nunca são indolentes, passivas e inertes. Pelo contrário, adentram o universo da desordem familiar, deixam o lar e a condição de patroa, de angelical, de escrava dos afazeres domésticos. Não é mais um corpo à disposição do macho, mas alguém que pensa, toma atitudes e, surpreendentemente, abandona.

A regularidade do tema do abandono percorre grande parte das músicas e transcreveremos algumas para uma análise mais detalhada.

A canção Bom perdedor, interpretada por Bruno e Marrone, expressa um *ethos* sofredor que inicia seu drama expondo a causa de sua dor que está por vir, o abandono.

### **Um Bom Perdedor**

**Intérpretes: Bruno e Marrone**

*Composição: Franco de Vitta / Vs.: Cláudio Rabello*

Sei que você pensa  
Em me deixar  
E eu não vou impedir  
Siga a sua estrela  
Em todo caso  
Eu digo que ficarei  
Aqui, nesse mesmo lugar  
Se quem vai pode um dia voltar  
Então esperarei...

E quando alguém  
Conquistar o seu amor  
Não serei mais  
Quem hoje eu sou  
Acho que sei perder  
Acho que sei perder ...  
Já não é preciso disfarçar  
Essas lágrimas estão demais

Se é hora de ir  
Então vá!  
Sim, é claro  
Eu esperava te convencer  
Mas é bom deixar a água correr  
O que importa agora  
As palavras  
Que eu não pude dizer...

E se o vento hoje sopra  
A seu favor, oh! oh!  
Eu não guardarei rancor...

Acho que sei perder  
E não será a primeira vez  
Hoje é você  
Amanhã será quem for, for  
Serei um bom perdedor  
E meu mundo não vai mudar  
Até que alguém ocupe seu lugar  
Ah! Ah!...

Sim, é claro  
Eu esperava te convencer  
Mas é bom deixar a água correr  
O que importa agora  
As palavras  
Que eu não pude dizer...

E se o vento hoje sopra  
A seu favor, oh!

Eu não guardarei rancor...  
Acho que sei perder  
E não será a primeira vez  
Hoje é você  
Amanhã será quem for, for  
Serei um bom perdedor  
E meu mundo não vai mudar  
Até que alguém ocupe seu lugar  
Ah! Ah! Ah!

Serei um bom perdedor  
E meu mundo não vai mudar  
Até que alguém  
Ocupe o seu lugar  
Ah! Ah!

Sei que você pensa  
Em me deixar  
E eu não vou impedir  
Siga a sua estrela!

A canção inicia-se com um fato comum nos dias atuais: a mulher abandona seu homem. Como relatou Leitão (1988), fato inadmissível em décadas passadas devido à cobrança da sociedade e da situação feminina, culturalmente e financeiramente dependente do homem.

No passado, as diferenças entre os casais deveriam ser resolvidas nas dependências do lar e não expostas à comunidade. E dependendo do grau de submissão da mulher, não se resolviam. Ela se lamentava ou chorava e continuava sua vida da mesma maneira.

A emancipação feminina angariou vitórias às mulheres em todos os campos: social, cultural, familiar, amoroso, trabalho entre outros. Se a mulher, hoje, pode se manter financeiramente, ela não se submete aos desmandos do marido ou atitudes que firam sua honra a menos que queira.

Diante desta situação, os homens reconhecem seu valor, a estimam e a respeitam. Cantam seus amores e já não precisam esconder da sociedade quando são abandonados. por ela.

Sei que você pensa  
Em me deixar  
E eu não vou impedir  
Siga a sua estrela

Na canção *Um bom perdedor*, o *ethos* masculino sabe que será abandonado, mas não a impedirá de ir, ato que reconhece a independência da mulher. Salienta que estará à sua espera, caso volte o que nos remete a acreditar que não houve traição da parte da mulher, pois tal fato é praticamente imperdoável pelos homens.

E quando alguém  
Conquistar o seu amor  
Não serei mais  
Quem hoje eu sou

O orador reconhece que alguém poderá conquistar essa mulher, pois ela estará livre. Reconhecemos mais uma vez a conquista

feminina, pois Leitão (1988) afirmou que a mulher separada era mal vista pela sociedade. Agora, ela refaz sua vida com sucesso.

Acho que sei perder  
Acho que sei perder ...

As paixões se escancaram: a mulher que parte pode optar por um novo querer. O homem, que fica, é assumidamente o perdedor. Como se o amor fosse uma contenda, um jogo. Percebemos que os amantes assumem uma postura de acordo com a cultura popular ao correlacionar o amor a um jogo.

Sim, é claro  
Eu esperava te convencer  
Mas é bom deixar a água correr  
O que importa agora  
As palavras  
Que eu não pude dizer...

O homem parece determinado ao dizer “então, vá” e se vale de lugares comuns “deixar a água correr” e ao silêncio alçado à condição de muito significativo “as palavras que eu não pude dizer”.

Destacamos o erro de concordância “o que importa agora as palavras”, quando o correto é “o que importam agora as palavras” e a dubiedade: a frase é interrogativa? Afirmativa? O significado fica na dependência da pontuação (O que importa agora são as palavras que não pude dizer ou Que importância têm as palavras não ditas?).

O ideal feminino é delineado difusamente: só sabemos que uma mulher tem intenção de partir e um homem se conforma com essa atitude feminina. No plano social, a canção delineia um novo homem: menos autoritário, submisso aos caprichos femininos, impotente diante da força que, por si, decide e vai.

E se o vento hoje sopra  
A seu favor, oh! oh!  
Eu não guardarei rancor...

De novo, a idéia de jogo: o vento sopra a seu favor. De novo, o lugar comum, a expressão retirada do cotidiano, a metáfora simples e objetiva que traduz os caminhos do existir, traduz a guerra declarada entre dois amigos que são temporariamente inimigos. Quando “os ventos mudarem os rumos”, o vencedor será outro.

A metáfora, comumente utilizada como um recurso retórico, concerne usos extraordinários da linguagem, mais do que os ordinários. Porém, no estudo em questão, nos demos conta do contrário, assim como afirmaram Lakoff & Johnson (1985) ao afirmarem que a metáfora está presente em todos os lugares e não somente na linguagem, mas nas ações e no pensamento.

Vejamos como o homem se posiciona: vai deixar partir, não vai guardar rancor. Essa não é uma atitude guerreira e, assim, exalta a determinação feminina e a impotência diante do tumulto passional vivido pelos amantes: Acho que sei perder.

Acho que sei perder  
E não será a primeira vez



Hoje é você  
Amanhã será quem for, for  
Serei um bom perdedor  
E meu mundo não vai mudar  
Até que alguém ocupe seu lugar  
Ah! Ah!...

De novo, a esperança se realça. O homem será um bom perdedor (a retórica da perda), mas almeja um outro amor. A estagnação da vida (provocada pela amante que vai) é o compasso de espera para uma nova oportunidade de amar. O homem não diz, explicitamente, que ama. Apenas espera alguém que “ocupe o seu lugar”.

O sofrimento do orador faz com que ele seja contraditório, fato que normalmente acontece em separações dolorosas pela perda de um amor. Em um momento ele diz que ela pode ir e ele estará a sua espera caso volte. Em outro diz que se um outro conquistar o seu amor, não será mais quem é. Mesmo tendo dito que estaria a sua espera, diz que seu mundo não irá mudar até que alguém ocupe o seu lugar.

Esse orador recorre aos lugares da quantidade “siga sua estrela” (outros caminhos podem ser melhores do que este), “se quem vai pode um dia voltar” (verá que aqui é melhor), “hoje é você amanhã será quem for”.

Recorre também aos da qualidade “e não será a primeira vez, hoje é vc amanhã será quem for” (já fui deixado antes, mais uma vez isso acontece e pode ser que aconteça novamente).

Faz-se necessário distinguir retoricamente o significado de “convencer” como o utilizado:

Sim, é claro

Eu esperava te convencer

Na teoria da argumentação, persuadir é utilizar argumentos, na maioria das vezes, afetivos e pessoais, no intuito de atingir um auditório particular. Convencer é preocupar-se com o caráter racional da adesão.

Dessa forma, vimos que nosso orador tentou persuadir sua amada, mas não alcançou seu objetivo, pois, apesar de recorrer a diversos lugares e às metáforas, sua persuasão não surtiu efeito, afinal ela foi embora.

Dentre muitas músicas que tratam do medo de ser deixado, encontramos *Fica comigo*, interpretada por César Menotti e Fabiano que, diferentemente da música anterior, o orador tenta, durante o percorrer de cada verso, persuadir sua amada para não ser deixado.

### **Fica Comigo**

**Intérpretes: César Menotti e Fabiano**

*Composição: Piska/ Eduardo/ Adriano*

Você acendeu a luz da minha vida

E me ensinou um jeito de amar você

Tirou todas as pedras do meu caminho

E sozinho, não sei mais viver...

Você fez arder a chama do sentimento  
E agora vem me dizer que tudo não passou de ilusão  
Olha pra mim, não faz assim  
Diz que é mentira, não é o fim  
Tente entender, dê uma chance pro meu coração...

Tira esse medo de mim, não faz assim, não vai embora  
Eu não aprendi te esquecer, ficar sem você, não me deixe agora.  
Tira do meu coração, a solidão, esse castigo  
Amor, não me enlouqueça,  
Por favor, não me deixa, fica comigo...

Você fez arder a chama do sentimento  
E agora vem me dizer que tudo não passou de ilusão  
Olha pra mim, não faz assim  
Diz que é mentira, não é o fim  
Tente entender, dê uma chance pro meu coração...

Tira esse medo de mim, não faz assim, não vai embora  
Eu não aprendi te esquecer, ficar sem você, não me deixe agora.  
Tira do meu coração, a solidão, esse castigo  
Amor, não me enlouqueça,  
Por favor, não me deixa, fica comigo...

O orador discursa poeticamente na sua persuasão por meio de metáforas e recorre a lugares comuns na tentativa de alcançar seu intento:

Você acendeu a luz da minha vida  
E me ensinou um jeito de amar você

Tirou todas as pedras do meu caminho  
E sozinho, não sei mais viver...

A persuasão inicia-se por expor todos os benefícios proporcionados pela amada: a metáfora de acender a luz da vida, ensinar o jeito de amá-la, tirar as pedras do caminho que são argumentos justificativos para o não poder viver sem ela.

Você fez arder a chama do sentimento  
E agora vem me dizer que tudo não passou de ilusão  
Olha pra mim, não faz assim  
Diz que é mentira, não é o fim  
Tente entender, dê uma chance pro meu coração...

Nesse refrão há um jogo de contradições “fez arder a chama do sentimento/ agora diz que tudo passou de ilusão”, “olha pra mim/ não faz assim”, “é mentira/ não é o fim” e finaliza com a apelação para dar uma chance a ele sem importar-se com o parecer daquela a quem se dirige.

O homem apaixonado, enquanto argumenta, o faz sem levar em conta o auditório a que se dirige. Na empolgação do seu entusiasmo, imagina o auditório sensível aos mesmos sentimentos que o persuadiram, como afirmaram Perelman & Olbrechts-Tyteca (2005, p. 27).

Tira esse medo de mim, não faz assim, não vai embora  
Eu não aprendi te esquecer, ficar sem você, não me deixe agora.

Tira do meu coração, a solidão, esse castigo  
 Amor, não me enlouqueça,  
 Por favor, não me deixa, fica comigo...

Mais uma vez as paixões são declaradas. O *ethos* sofrido apela à compaixão na persuasão a qual intenta. Continua a recorrer por lugares comuns ao conjunto lexical empregado nesta última estrofe conseguem, por sua força conjunta, exprimir o desespero sentido.

Na canção a seguir, o orador sofre por já ter sido deixado e constitui também um *ethos* sofredor, pela saudade que o atormenta:

### **Blusa vermelha**

#### **Intérpretes: Trio Parada Dura**

*Composição: Ronaldo Adriano, José Russo, Mangabinha*

Quando olho pra parede vejo o seu retrato  
 As lágrimas banham meu rosto num pranto sem fim  
 Sento na cama e fico sozinho no quarto  
 Vem a saudade maldita e se apossa de mim

Levanto vou no guarda roupa e abro as portas  
 E vejo a blusa vermelha que você deixou  
 Ai então o desespero rouba a minha calma  
 Eu saio pra rua e até minha alma  
 Chora em silêncio ao sentir minha dor  
 Deus ó senhor poderoso eu lhe faço um pedido  
 Mandê um alívio para esse coração que sofre  
 Se ela um dia regressar, eu lhe agradeço  
 Porém padecer como eu padeço, prefiro mil vezes

Que me mande a morte.  
Levanto vou no guarda roupa e abro as portas  
E vejo a blusa vermelha que você deixou  
Ai então o desespero rouba a minha calma  
Eu saio pra rua e até minha alma  
Chora em silêncio ao sentir minha dor  
Deus ó senhor poderoso eu lhe faço um pedido  
Mande um alívio para esse coração que sofre  
Se ela um dia regressar, eu lhe agradeço  
Porém padecer como eu padeço, prefiro mil vezes  
Que me mande a morte.

Nessa canção, o *ethos* consegue exprimir um ser extremamente sofredor inicialmente pela voz chorosa dos intérpretes e com o uso do lugar da qualidade visto que não é prazeroso a ele chorar tanto assim:

Quando olho pra parede vejo o seu retrato  
As lágrimas banham meu rosto num pranto sem fim  
Sento na cama e fico sozinho no quarto  
Vem a saudade maldita e se apossa de mim

O orador sofre pelo abandono e a conseqüente saudade que o atormenta. O ato de olhar para a parede e encontrar-se apenas com o retrato do ser amado já denota sofrimento, mas para intensificar essa dor, o orador recorre à hipérbole “as lágrimas banham meu rosto num pranto sem fim”.

Levanto vou no guarda roupa e abro as portas  
E vejo a blusa vermelha que você deixou

Ai então o desespero rouba a minha calma  
Eu saio pra rua e até minha alma  
Chora em silêncio ao sentir minha dor

Destacamos a linguagem coloquial empregada nesse primeiro verso “vou *no* guarda-roupa”. A partir dele, o orador parece buscar mais sofrimento, pois procura em um móvel, que era compartilhado pelo casal, o vazio deixado por quem partiu. Uma única blusa que ficou é o elo entre tudo o que se perdeu, então o desespero toma conta.

O orador tenta fugir de si mesmo, de todo seu tormento indo para rua, atitude tipicamente masculina, pois, na grande maioria das vezes, a mulher quando se encontra nessa situação, prefere sofrer em casa ou com uma pessoa de confiança. O homem suscita as paixões aristotélicas que, no caso, está intimamente ligada ao sofrimento.

Deus ó senhor poderoso eu lhe faço um pedido  
Mande um alívio para esse coração que sofre  
Se ela um dia regressar, eu lhe agradeço  
Porém padecer como eu padeço, prefiro mil vezes  
Que me mande a morte

Aqui o orador suscita a compaixão ao apelar ao próprio Deus que o livre do sofrimento e, para intensificar seu sentimento, mais uma vez utiliza-se de hipérbole para não por em dúvida o seu sofrer. O regresso da amada será sua salvação

Para esse fim, utiliza a argumentação do sacrifício de forma hipotética que, segundo Perelman;Tyteca (2005, p. 285), pode servir

para evidenciar o valor que se concede a alguma coisa e frequentemente é acompanhado da afirmação de que semelhante sacrifício, que se estaria prestes a assumir, é, ou supérfluo, porque a situação não o exige, ou ineficaz, porque não permitiria chegar ao objetivo almejado.

Na próxima canção, encontramos um homem que também foi abandonado, mas ao contrário dos anteriores, movido pela esperança de volta da sua amada, utiliza todo seu poder retórico para promover a persuasão.

### **Caso marcado**

**Intérpretes: César Menotti e Fabiano**

*Composição: Cristian Weber / Markito*

Palavras de amor  
jogadas ao vento  
Sua imagem  
não sai do meu pensamento

Ninguém me tira essa dor  
Nem as marcas do tempo  
O que me falta é coragem  
pra dizer a verdade  
e enfrentar o momento

Só queria dizer pra você  
Que te amo e não vejo saída  
Nosso caso é marcado  
Nosso amor é jurado,  
Você é minha vida



Vê se volta correndo pra mim  
sem você eu não durmo direito  
quero estar em seus braços  
E ouvir de você  
Te amo de qualquer jeito...

Encontramos nessa canção, um orador que perdeu sua amada, porém não se posiciona tão sofrido por estar na esperança da volta. Inicialmente, recorre a metáforas ao explicitar que o amor oferecido por ele se perdeu, pois palavras foram “jogadas ao vento”:

Palavras de amor  
jogadas ao vento  
Sua imagem  
não sai do meu pensamento

Apesar dessa tristeza do amor não receber o retorno desejado, afirma que não a esquece.

Ninguém me tira essa dor  
Nem as marcas do tempo  
O que me falta é coragem  
pra dizer a verdade  
e enfrentar o momento

Nesse refrão, o *ethos* recorre a lugares comuns como o dito popular que diz “o tempo cura tudo”, porém o nega já que sua dor não passa. Assume que gostaria de procurá-la e expor seus sentimentos, e verificamos que esse intento se realizaria sem importar-se com o parecer do auditório.

Só queria dizer pra você  
Que te amo e não vejo saída  
Nosso caso é marcado  
Nosso amor é jurado,  
Você é minha vida  
Vê se volta correndo pra mim  
sem você eu não durmo direito  
quero estar em seus braços  
E ouvir de você  
Te amo de qualquer jeito...

Explode a paixão aristotélica do amor. O *ethos* mostra-se, com isso, esperançoso e o recurso dos lugares comuns, aqui, demonstram grande poder persuasivo: “nosso caso é marcado, nosso amor é jurado, você é a minha vida”. O orador parece, com esses dizeres, não dar opção de escolha à amada a não ser voltar para ele.

Demonstra, contudo, humildade no verso seguinte “sem você eu não durmo direito”, já que um discurso autoritário não surtiria efeito em relação ao amor. Ele “quer estar nos braços dela” o que demonstra a supremacia feminina, afinal ele não disse “quero tê-la em *meus* braços”.

A finalização desse verso acontece com o ápice do que o romântico pode esperar: “quero ouvir de você, te amo de qualquer jeito”. Nas letras anteriores o sofrer estava tão em voga que o simples voltar resolveria a situação, fato que só desperta a compaixão, mas um ser que age pela razão não fica e nem quer que alguém fique com ele por pena.

Nessa letra, encontramos um *ethos* que ama, sentiu a perda e quer a volta, mas se respeita, quer ser amado.

Outra maneira de se defender, ou tentar se valorizar após uma perda, é por meio do riso, como veremos no próximo capítulo.

## **CAPÍTULO III**

### **Os temas da MPM: o homem e o riso**

## O riso e os filósofos

### 3.1 A comicidade de palavras sob a visão bergsoniana

No seu estudo do riso, Bergson (2007) faz um apanhado geral sobre comicidade em suas formas, movimentos e força de expansão. No entanto, nos focaremos na parte de seu estudo que diz respeito à comicidade de situação e de palavras.

De onde provém à comicidade de palavras? Não há teoria que responda satisfatoriamente a essa pergunta. Porém, com exceção de alguns casos raros, “... a repetição de uma palavra não é risível por si mesma. Só nos faz rir porque simboliza certo jogo particular de elementos morais, símbolo por sua vez de um jogo material” (BERGSON, 2007, p. 53).

O autor compara essas circunstâncias à *caixa de surpresa*, brinquedo de criança que ocasiona o riso pela repetição, quando um boneco de mola salta ao abrir da caixa. A criança comprime o boneco e, ao abrir a caixa, ele salta novamente. Desta forma, o riso é previsível e gerado pela repetição.

Para se explicitar o que foi dito, tomemos como exemplo uma cena da comédia de Molière quando Dorine conta a Orgon a doença de sua mulher, e este o interrompe o tempo todo para perguntar sobre a saúde de Tartufo, pergunta que volta sempre – “E Tartufo?” A pergunta sempre retornando dá-se como uma mola comprimida e novamente a saltar. E quando Scapin anuncia ao velho Geronte que seu filho foi levado preso à famosa galera, sendo preciso resgatá-lo com urgência, brinca com a avareza do senhor. A avareza comprimida volta e este automatismo foi marcado por Molière pela repetição

maquinal de uma frase que exprime o dó do dinheiro que será gasto para resgatar o filho: “Que diabos foi ele fazer naquela galera?” (BERGSON 2007, p. 54).

Segundo Bergson (2007), quando ocorre uma oscilação que torna-se mecânica, adotando uma forma usual, simples, infantil, teremos nos objetos risíveis o *mecânico no vivo* e teremos então comicidade.

O autor aborda como um segundo caso cômico o *fantoches e seus cordões* no qual é feita uma analogia ao teatro de marionetes quando a personagem acredita que fala e age por si, mas é manipulada por cordas. Quanto maior a inconsciência destas personagens, mais risíveis se tornam.

Por fim, chegamos ao efeito *bola de neve* em que a situação vai se complicando gradativamente. Ocorre com uma série de cenas disparatadas que tiveram início com algo sem importância ou, ao contrário, de grande importância que terminam inexplicavelmente em algo insignificante. Esse descompasso entre causa e consequência surte um desapontamento do resultado causando o riso.

Os estudos de Bergson (2007) mostram que a lei do cômico é o mecânico sobreposto ao vivo e destaca frases feitas para caracterizar uma personagem, o que a torna risível. As frases soltas se tornam cômicas ao serem ditas automaticamente e pelo conteúdo absurdo ou óbvio que apresentam. A base da comicidade de palavras e de situação é a repetição a qual faz analogia com um segundo procedimento que é a inversão.

A inversão é um procedimento que busca dar um outro sentido a frase sob o que o autor diz ter a rubrica de “mundo às avessas”. Como

exemplo, cita uma comédia de Labiche<sup>8</sup> na qual uma personagem grita ao inquilino do andar de cima, que está sujando o balcão: “Por que o senhor joga a sujeira do seu cachimbo no meu terraço?”. E o inquilino responde: “Por que o senhor põe o seu terraço debaixo do meu cachimbo?” (BERGSON 2007, p.89).

Da inversão, passemos à *interferência das séries* que Bergson explica serem trocadilhos e jogos de palavras com uma inesgotável fonte de efeitos jocosos. Muitos são os meios de se obter a interferência, dando à frase dois significados independentes.

Dado o conceito, exploremos um dos mecanismos fundamentais do cômico de palavras denominado por Bergson (2007) de transposição: aquele que associa a mudança de tom e se pauta por uma regra geral que afirma ser possível obter-se “efeito cômico transpondo para outro tom a expressão natural de uma idéia” (BERGSON 2007, p. 92).

O autor faz uma distinção de tons extremos como o solene e o familiar, sendo possível obter efeitos grosseiros com transposição de um a outro. Com a transposição do solene para o familiar tem-se a paródia.

A partir dos exemplos dados pelo autor, percebemos que a transposição de tons inculca um deslocamento que geralmente tende do mais solene para o negativo, sempre com escopo paródico, como

---

<sup>8</sup> **Eugène Labiche (1815-1888)** ,dramaturgo e escritor francês, autor de várias comédias vaudevilles e farsas. Algumas de suas obras são: *Un chapeau de paille d'Italie* (1851), *Le Voyage de Monsieur Perrichon* (1860) , *La Grammaire* (1867) e *A cigarra entre as formigas* (1876).

no transcrito aqui: “O céu começava a passar do negro ao vermelho, parecido com uma lagosta cozinhando” (BERGSON 2007, p. 93).

Esta transposição característica do cômico levou alguns filósofos a definir a comicidade em geral como degradação. Ainda tratando da transposição, o autor nos mostra que se a transposição do solene para o trivial é cômica, a transposição inversa também pode ser.

### **3.2 Ri-se do que não é caráter?**

Segundo o dicionário Aurélio, caráter é a qualidade inerente a uma pessoa, animal ou coisa. Traços psicológicos, o modo de ser, agir e sentir de um indivíduo, um grupo, um povo.

As observações de Bergson (2007) relativas à comicidade de caráter também são valiosas para nosso trabalho, pois muitas letras de músicas que serão aqui estudadas tornam-se cômicas ao tender para este aspecto.

É cômica uma personagem que segue seu caminho sem entrar em contato com os outros. O riso corrigirá esta distração. Nossa sociedade exige que cada um de seus membros fique atento para o que o cerca e que se modele de acordo com o ambiente, que evite fechar-se em seu caráter. Ela faz recair a ameaça da correção ou mesmo a humilhação. Eis a função do riso: um pouco humilhante para quem é seu objeto, o riso é de fato uma espécie de trote social (BERGSON, 2007, p. 101).

Seu estudo mostra que somos capazes de rir das personagens da vida real por apresentarem-se a nós como num teatro, porém o prazer de rir não é um prazer puro e desinteressado. A ele mistura-se



a intenção inconfessa de humilhar, portanto, de corrigir, ao menos exteriormente.

Muitas vezes, diz-se que rimos dos defeitos leves de nossos semelhantes, mas não é por ser pequeno que nos faz rir e sim por nos fazer rir o achamos pequeno. E muitas vezes rimos de defeitos mesmo sabendo que são graves, como, por exemplo, a avareza. E, algumas vezes, rimos de suas qualidades. As personagens exageradamente honestas também provocam o riso. Com estes dizeres, o autor conclui que a comicidade não é via de regra indício de defeito, no sentido moral da palavra.

Depois disto, traz à tona algo óbvio, que não nos damos conta com prontidão: o riso é incompatível com a emoção. Se alguém desperta simpatia, medo ou raiva, já não é possível rir dele. Contudo, se, ao contrário, for desperto um sentimento odioso ele poderá tornar-se cômico se conseguir deixar a quem se espera ser o alvo do riso, insensível.

Finalmente, Bergson (2007, p. 109) nos conduz ao automatismo: “só é essencialmente risível aquilo que é automaticamente realizado”. Seja um defeito, ou uma qualidade, a comicidade surge quando a personagem se entrega sem saber. Quando surge um aspecto de sua personalidade que ela ignora, isto faz rir. Se tomássemos consciência de certas condutas e características de nossas personalidades, a conteríamos o que faria que elas deixassem de ser cômicas.

### 3.3 O riso numa perspectiva freudiana

Freud (1996) também expandiu seus estudos para o tema do riso e dedicou um livro, em 1905, sobre o assunto: O chiste e suas relações com o inconsciente.

Nesta obra, o fundador da psicanálise observa a comicidade existente na conversação cotidiana, na piada, no chiste, assim como a técnica de produção do chiste.

Para Freud (1996), o riso liberava as emoções reprimidas, compensava as imposições e proibições da sociedade sob cujas normas o ser vive alerta. O trabalho é ilustrado com muitos exemplos cuja intenção é explicitar as semelhanças entre o trabalho do chiste e o trabalho do sonho.

Neste trabalho, o autor descreve o humor como um ato de regressão e indica os pontos positivos de técnicas humorísticas. Apresenta as técnicas de comediantes que, ao iniciar uma anedota, tentam criar, para seu auditório, um clima de certa tensão, que gradativamente aumenta até seu desfecho que surpreende frustrando suas expectativas.

Numa tentativa maior de relacionar o chiste com o inconsciente, Freud (1996) cita o riso como uma ruptura de determinismo. Esta ruptura surge quando acontece uma ação inesperada, num acontecimento, ou até mesmo de um trocadilho no qual o sentido muda e o riso provém justamente desta mudança como no exemplo citado pelo autor “conversa a bois” cujo sentido se esperava conversa a dois. Esta ruptura causada pela ambigüidade, Freud (1996) chamou de piada séria.

Deste âmbito das piadas sérias, o médico psicanalista faz uma analogia a dois planos de elaboração dos sonhos: o do conteúdo manifesto e o das idéias latentes. A partir daí verifica formações paródicas no humor e integra o território do inconsciente pelas variadas formas do chiste, da piada, da paródia, de diversas formas de linguagem e do “não-dito”, como bem explanou Saliba (2002).

## **O riso e a Linguística**

### **3.4 O realismo grotesco**

Um dos aspectos das letras que serão estudadas no *corpus* deste trabalho, que diz respeito ao discurso do riso, nos remeteu ao espírito carnavalesco estudado por Bakhtin em *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987).

Segundo Bakhtin (1987), no final da antiguidade, a imagem do grotesco passa por uma fase de eclosão e renovação que abrange as esferas da arte e da literatura, porém, sem um sentido preciso.

O pensador russo descreve o realismo grotesco como algo presidido pelo princípio material e corporal no qual os dois estão em perfeita harmonia e visto de maneira positiva. Desta integração, surgem imagens ligadas ao corpo, dos prazeres relacionados às necessidades dele como comida, bebida, sexo que tanto estão de acordo com a vida, assim como com a morte, já que ambas se completam e o fim visa um recomeço.

Outro aspecto destacado do grotesco é o rebaixamento. Tudo que é abstrato, espiritual é rebaixado ao plano material, mas isso não tem valor negativo, pelo contrário, os níveis corpóreos mais baixos sintetizam uma relação com a Terra, com a morte e, em contrapartida, com a própria vida que a Terra subsume. Para se entender o grotesco faz-se necessário ater-se a esses valores relativos ao rebaixamento ligados à renovação.

Apenas como ilustração, utilizaremos um trecho da música “O anel do Ido” cujo cacófono causa ambiguidade e revela a influência do cômico grotesco dos níveis corpóreos mais baixos:

Ai, ai, ai, ai, ai, ai quem tá com o **anel do Ido**  
Faz favor de devolver  
Não precisa ficar com medo  
É só dar uma risadinha  
Ou então levantá o dedo.

O anel citado na música faz analogia ao ânus, pois foi esta a intenção da ambiguidade causadora do riso neste trecho. De acordo com a teoria bakhtiniana, o sexo, como necessidade corporal, é explorado aqui com comicidade.

As caricaturações grotescas são deselegantes, porém não expressam tristeza, pelo contrário, há uma expressividade exagerada que demonstra toda a alegria do orador.

### 3.5 O riso como instrumento de análise

A partir da afirmação de Aristóteles de que o riso é próprio do homem, historiadores, filósofos, antropólogos, médicos e outros estudiosos o exploram, interrogam sobre sua natureza e motivação. Tal fato justifica a vasta publicação sobre o assunto bem como algumas categorias de análise oriundas de diferentes teorias.

Até o Renascimento, havia uma visão unitária e globalizadora que limitava as teorias do humor aos campos da Literatura, da Sociologia, da Psicologia etc. Do ponto de vista lingüístico pouco se revelou sobre o humor, pois a Lingüística só foi instituída como disciplina autônoma a partir do século XX.

Este apontamento é feito por Possenti (1998) no capítulo introdutório de seu livro sobre análises de piadas. Assim como os autores citados por ele, Possenti também quis preencher uma lacuna nos estudos lingüísticos, embasado no propósito de explorar novas hipóteses de interpretação.

De acordo com o autor, a melhor maneira de estabelecer a diferença entre um tratamento lingüístico das piadas e outra abordagem qualquer dos mesmos textos é, segundo a lingüística, por meio do “como” e não do “porquê” do humor. A Lingüística só tem a ganhar se as piadas e textos cômicos forem textos dignos de análise, visto que a própria história do riso sempre os considerou como gêneros menores.

O trabalho de Possenti (1998), sobre análise de piadas, consiste em descrever as chaves lingüísticas que constituem o meio que desencadeia nosso riso. Ao citar Raskin (1987), lembra a crítica feita à

pobreza da linguística quando aplicada a piadas que em geral se referem a trocadilhos e ambiguidades. Para exemplificar, toma uma definição jocosa: “*gonorrhea: brazilian vacation*”. A graça desta piada jamais seria entendida a menos que um falante nativo do idioma inglês explicasse que a palavra “gonorrhea” e a expressão “gone to Rio” podem ter pronúncias praticamente idênticas (isto é, são homófonas).

Com tais dizeres, Possenti (1998) quer ressaltar que a linguística não faz sentido se não for explícita, apesar de normalmente tratar de assuntos familiares ao interlocutor como são os dados de língua. Assim pretendemos agir com nossas análises: explicitar mesmo o que parece óbvio, apurar lingüisticamente o que ocasiona o riso e não deixar texto sem entendimento para um leitor que pudesse não compreender as letras mencionadas.

Após observamos os estudos de Possenti (1998) e por ter sido a Linguística instituída como disciplina autônoma somente a partir do século XX, percebemos que há certa dificuldade de se criar critérios de análise para os textos humorísticos.

Por esta razão, em nossas análises, nos apoiaremos nos estudos feitos por Possenti (1998) e também em alguns critérios adotados por Travaglia (1993) no que diz respeito à análise do humor e apontaremos os aspectos retóricos constantes na música popular massiva.

Em um artigo sobre categorias do risível, Travaglia (1989) faz um estudo sobre o humor nos programas televisivos. O que é engraçado? Quais tipos de piadas podem ser apresentadas na TV? Por que podem, ou não, serem apresentadas na TV?

Para responder a tais perguntas, o autor utilizou como *corpus* programas de humor exibido entre os anos de 1987 e 1988, nas emissoras de canal aberto: Globo, Manchete, Bandeirantes e SBT. A Tv Cultura não apresentava programas humorísticos na época.

Nos programas analisados, verificava-se a espécie de discurso estabelecido, ou seja, quanto à nobreza do programa a que se assiste, caracterizados de popular ou de elite. Como popular, foi analisada “A praça é nossa”, do SBT; como de elite, “Viva o Gordo”, da rede Globo. O autor observou que o que marca o riso e o humor.

A partir de suas análises, Travaglia (1993) traçou algumas categorias do humor. Essa categorização servirá de base para nossa análise do *corpus*, constituído por canções da música popular massiva. São elas:

#### Categoria 1: Humor quanto à forma de composição

- descritivo: o que provoca o riso é o que algo ou alguém é (caretas, caricaturas etc);
- narrativo: o que provoca o riso é o que acontece;
- dissertativo: o que faz rir são as idéias.

#### Categoria 2: Objetivo do humor

- riso pelo riso: o objetivo do humor é divertir, fazer rir;
- liberação: objetivo proposto pela abordagem psicológica. Por meio do humor, se rompe a censura social ou a proibição.
- crítica social: pode ser política, de costumes, instituições, serviços, caráter ou tipo humano e governo; denúncia: crítica

dirigida normalmente aos comportamentos explícitos, admitidos ou incentivados pela sociedade.

#### Categoria 3: Humor quanto ao grau de polidez

- humor de salão: linguagem mais nobre, sem palavrões;
- humor sujo ou pesado: usa palavrões, linguagem de baixo calão;
- humor médio: a meio caminho entre o educado e polido humor de salão e o nada atento às normas sociais.

#### Categoria 4: Humor quanto ao assunto

- humor negro: é a violência dentro do humor. É o rir das tristezas trágicas, de doenças, das deformidades;
- humor sexual: erótico, pornográfico enfoca fatos ligados ao relacionamento sexual.
- humor social: enfoca classes e grupos da sociedade e tipos por meio de crítica de suas características, costumes, preconceitos, atitudes, denúncia do que fazem contra a própria sociedade;
- humor étnico: aborda características reais ou atribuídas a grupos étnicos, raças, povos;

#### Categoria 5: Humor quanto ao código

- verbal ou linguístico: quando o humor se deve ao que é dito ou está escrito.
- não-verbal: quando o humor se deve à utilização de outros códigos. Podem ser: a) situação que é engraçada; b) gestos; c) movimentos; d) caracterização dos personagens; e) expressões



fisionômicas; f) ruídos vocais não linguísticos; g) objetos; h) a voz.

#### Categoria 6: O que provoca o riso

A maioria dos elementos provocadores do riso não é humorística em si, porque não tem um uso só humorístico. É o caso, por exemplo, da ambiguidade.

Os elementos provocadores do riso foram divididos em dois subgrupos. O primeiro será chamado de *script* e o segundo, mecanismos retóricos

#### **Scripts:**

- ➔ Estupidez – quando a personagem falha em perceber as coisas;
- ➔ Esperteza, astúcia – é preciso que a personagem use sabiamente o conflito;
- ➔ Ridículo – o humorista capta o ridículo das situações e o expressa;
- ➔ Absurdo – quando se contraria o senso comum;
- ➔ Mesquinhez – Muito usado em piadas de turcos e judeus.

#### **Mecanismos Retóricos**

**Cumplicidade** - é quando a audiência se torna cúmplice da personagem naquilo que ela diz ou faz porque todos sabem que as coisas são exatamente como apresentadas, embora ninguém ouse dizer;

**Ironia** – é usada para sugerir o oposto do que realmente é;

**Mistura de lugares sociais ou posições de sujeito** – a posição de sujeito é um conceito tomado à Análise do Discurso. O indivíduo pode falar de posições de sujeito que não a sua, como, por exemplo, um adolescente dizer para o outro: “–Você está parecendo meu pai.”;

**Ambiguidade** – recurso básico do humor, tem como principal fonte as formas lingüísticas. A polissemia e a homonímia têm papel importante.

**Uso de estereótipo** – uso de elementos próprios de uma classe ou grupo social (caipira, médico, rico, pobre, louco, prostituta etc.) As tentativas frustradas de fugir do estereótipo também são causa de riso.

**Contradição** – há muitas formas de concretizar a contradição: negar verbalmente o que é óbvio pela situação; falar uma coisa e fazer outra;

**Sugestão** - o humor resulta em sugerir o que, pelas normas sociais, é indizível em certas ocasiões ou para certas pessoas;

**Descontinuidade de tópico ou quebra de tópico** – tem a ver com o desenvolvimento da conversação. Alguém diz algo que não tem nada a ver com o que ele ou outro vinha dizendo sem nenhuma razão ‘lógica’ para essa mudança;

**Paródia** – ridicularizar o original. Como exemplo, podemos citar imitações de figuras da sociedade;

**Jogo de palavras** – uso de homonímia, polissemia e semelhanças fônicas entre termos de sentidos diferentes;

**Quebra-língua** (também conhecido como trava-língua) – seqüência de palavras que cria dificuldades articulatórias para o falante, levando-o a dizer outras coisas ou a não conseguir dizer a seqüência;

**Exagero** – o exagero puro é um forte mecanismo de fazer rir, levando normalmente ao ridículo. Pode ser no dizer, na caracterização, nos gestos, na sobrecarga de enfeites etc.;

**Desrespeito a regras conversacionais** – desconsideração de marcadores conversacionais, pares adjacentes, tomada de turno, dicas de correção e outros elementos da estrutura conversacional. Exemplo de ‘cala a boca’ não atendendo ao princípio do ‘seja pertinente’;

**Observações metalinguísticas** – é o humor feito a partir de observações do próprio programa: cenário, objetos, personagens, estrutura do programa etc.;

**Violação de normas sociais** – decorre do contestar, romper a estrutura social vigente. Ocorre quando, por exemplo, a personagem se auto deprecia, diz, ao outro, coisas que as normas da boa educação manda calar, deprecia o outro ou tem comportamentos que contrariam o que a sociedade estabeleceu.

Estes estudos nos mostram as várias faces do humor e como ele é tratado para levar um interlocutor ao riso. Contudo vale lembrar que o estado de espírito de uma pessoa é relevante para que ela possa rir, pois não é possível consegui-lo com alguém que está aos prantos por razões diversas ou que esteja sentindo uma terrível dor.

### **O riso e a retórica**

#### **3.6 O ridículo como instrumento da argumentação**

Segundo Perelman & Olbrechts-Tyteca (2005), o ridículo é aquilo que merece ser sancionado pelo riso. É o que transcende o censo comum de maneira a condenar um comportamento excêntrico não julgado tão grave.

Uma afirmação é considerada ridícula quando entra em conflito com opiniões aceitas. Desta forma, aquele que vai contra a lógica é considerado ridículo. Normalmente o ridículo surge da transgressão de uma regra de modo inconsciente, por ignorância da própria regra e das conseqüências advindas desta transgressão.

O ridículo funciona como arma poderosa aos oradores contra os que podem abalar-lhe a argumentação ao recusar-se a aderir alguma premissa de seu discurso. E da mesma forma, aos que aderem a duas teses julgadas incompatíveis, sem tentar desfazer esta incompatibilidade. O ridículo só atinge aquele que se deixa prender pela astúcia do outro.

Expõe-se ao ridículo quem se opõe à coerência, assim como quem dita princípios cujas conseqüências imprevistas colocam o ser numa posição contrária aos padrões aceitos numa dada sociedade.

Para se obter uma ridicularização, muitas vezes, tem-se como base o alvo a ser criticado. Deste novo gênero de raciocínio sobrevém a ironia. Esta figura promove o entender contrário do que se diz. Este rodeio se dá por tratar-se, na realidade, de uma argumentação indireta.

A eficácia da ironia se dá quando dirigida a um grupo bem-delimitado. Apenas o julgamento que se faz de determinadas convicções pode induzir-nos, a saber, se determinados textos são ou não irônicos.

O ridículo é um dos grandes recursos da argumentação provando que ela não é coerciva, o que quer dizer que o orador pode afrontar o ridículo confrontando uma regra. O orador, ao tomar esta

postura, expõe-se à condenação do grupo ou ao seu consentimento caso admitam exceções ou modificações da regra.

Na música sertaneja, ou música popular massiva, percebemos que o recurso do ridículo é muito utilizado e aceito pela grande multidão que acompanha esse gênero.

Selecionamos letras musicais que, por sua natureza jocosa, pretendem provocar o riso, depois de evidenciada a traição.

Essas letras, com uma linguagem simples e, na grande maioria, propositadamente escritas de acordo com o falar caipira, manifestam um estado de espírito zombeteiro, ao utilizar os mais variados temas tomados como risíveis.

Nelas, os autores ridicularizam a preguiça, abordam a luxúria, zombam de um rompimento amoroso ou traição, brincam com as chamadas “paixões nacionais” como carro e futebol e qualquer situação que, num dado momento, lhes pareceu cômico.

Analisaremos letras musicais, tendo como suporte os estudos dos autores citados na fundamentação teórica. A partir da leitura dessas letras em comparação com as teorias de base, observaremos quais as categorias e subcategorias descritas por Travaglia (1989) estão presentes assim como os aspectos retóricos.

Em relação às categorias desenvolvidas por Travaglia (1989), todas as letras a serem analisadas pertencem ao código verbal, ou seja, o humor deve-se ao que está escrito. Sendo assim, não citaremos esta categoria, pois todas as músicas enquadram-se nesse caso.

A primeira música a ser analisada é *Vou beber veneno*, da autoria de Rick e João Márcio, no ano de 2005, interpretada por Gino

e Geno. Iniciemos com a transcrição da letra:

### **Vou Beber Veneno**

#### **Gino e Geno**

*Composição: Rick / João Márcio*

Refrão

Eu vou beber veneno, porque ela não me quer.

Eu vou beber veneno, cerveja com café.

Cerveja, eu bebo a noite e café, de manhã cedo.

Os dois ao mesmo tempo? Deus me livre eu tenho medo. (2x)

O homem, quando leva um fora da mulher,

Fica desorientado, morrer logo ele quer.

A mulher que eu amo, hoje me deu um fora.

Eu decidi morrer. Só não vai ser agora!

Refrão (1x)

O homem, quando perde o amor da sua vida,

Só pensa em morrer. Mete a cara na bebida.

A mulher que eu amo largou meu coração

Eu decidi morrer. Mas não é hoje não!

Refrão (1x)

O homem, quando fica sem amor e sem carinho,

Só pensa em morrer, não quer ficar sozinho.

A mulher que eu amo hoje está me deixando

Eu decidi morrer. Mas só Deus sabe quando!

Refrão (1x)

O homem, quando fica sem amor e sem carinho,  
Só pensa em morrer, não quer ficar sozinho.  
A mulher que eu amo hoje está me deixando  
Eu decidi morrer. Mas só Deus sabe quando!

Refrão (1x)

Alain Touraine afirma que “a impotência, a falsa consciência e a total dependência das mulheres são afirmações desmentidas pelos fatos” (2007, p. 9) Ainda que de forma hiperbólica e tragicômica, a canção em análise busca negar essa superioridade das mulheres no ato do abandono, mas, pelo avesso, mostra a força independente da mulher que partiu e deixou seu homem “sem amor e sem carinho”.

Embora a idéia de morte esteja ridicularizada, os sintomas do abandono se traduzem, ainda que jocosamente, em desejo de morrer, embebedar-se e sentimento de inferioridade. A primeira estrofe, altamente irônica, traduz o bom-humor que tenta ridicularizar a mulher e diminuir a intensidade do fato:

Eu vou beber veneno porque ela não me quer  
Eu vou beber veneno: cerveja com café  
Cerveja, eu bebo à noite e café, de manhã cedo.  
Os dois ao mesmo tempo? Deus me livre! Eu tenho medo.

Como se percebe facilmente, o enunciado busca reforçar as ações do “eu” que se resumem em uma: beber. O primeiro verso, criado para dar uma suposta falsa impressão do status do orador é desmentido, jocosa e ironicamente nos versos seguintes. Ao referir-se

a “ela”, a ironia transborda e faz assomar, à primeira vista, a indiferença do abandonado em relação a “ela”. Os demais versos procuram ridicularizar o fato de ela ter partido: o efeito no amador é nitidamente o de menosprezar o não-querer da mulher.

Os versos seguintes, porém, ganham outra corporificação no plano temático. Na canção, criada para tematizar o abandono, o humor se impõe de forma irônica: o orador, com o ethos arranhado, apela a ridículo para tentar diminuir a dimensão da dor certamente sentida, como demonstram as traições da enunciação no enunciado: “ela não me quer”, “leva um fora da mulher”, “perde o amor de sua vida”, “largou meu coração”, “fica sem amor e sem carinho”. Se os últimos versos de cada estrofe tentam destruir o já-dito, essas impressões sobre a realidade se impõem e, contrariamente ao que o dito jocoso pretende impor, acentuam a potência corajosa da mulher que partiu:

O homem, quando leva um fora da mulher,  
Fica desnortado, morrer logo ele quer  
A mulher que eu amo, hoje me deu um fora  
Eu decidi morrer. Só não vai ser agora.

A última frase do último verso de cada estrofe é a que concentra o efeito humorístico, pois funciona como um paradoxo em relação ao que foi expresso nos versos anteriores. De qualquer modo, a marca do abandono coloca os sujeitos da história em situação assimétrica e a sensação de estar “desnortado” indica bem em que posição está o orador, pois o termo “homem” é usado em sentido universal (Todo



homem fica desnorteado quando leva um fora da mulher) e não particularizado em um “eu” momentâneo (eu fiquei desnorteado).

O terceiro verso é, sim, altamente subjetivo: “a mulher que eu amo, hoje me deu um fora”. A causa é o abandono, a consequência é o desnortear-se, a vontade de morrer. Mas o humor se impõe mais forte e a idéia de morte é adiada. Talvez seja possível explicar essa atitude do orador:

Alberti (1999), retomando Hobbes, afirma que o riso é suscitado pelo orgulho e encerra um sentimento de superioridade de quem ri em relação ao objeto risível. No caso desta canção, o orgulho exterior do orador é nítido, mas revela, também, o avesso: a inferioridade inevitável diante da situação de abandono. O auditório rirá de si mesmo? A coragem do homem, infiltrada no discurso dominante, se esvai nos versos de autopiedade, desejo disfarçado de morte e ironia mordaz que se reflete sobre si mesmo?

Bergson (2001) poderia dar resposta para essas questões, pois, para esse filósofo, a comicidade exige algo como uma “anestesia momentânea do coração”. Joubert (apud Alberti, 1999), por sua vez, faria eco para confirmar essa resposta ao considerar o riso como uma paixão e, como tal, não poderia causar piedade nem remorso. Parece-nos que assim é: o orador ri de si mesmo para condicionar uma paixão sentida ao jogo do escárnio, justamente para evitar que, no auditório, paixões como piedade e dó ganhassem corpo e se sobressaíssem.

A canção retoma um tema universal ligado à paixão e ao abandono. As demais estrofes, altamente redundantes, sofrem algumas poucas mudanças lexicais, mas repisam a assimetria e

reforçam os sentimentos universais traduzidos no indivíduo (um como os outros):

O homem, quando perde o amor da sua vida,  
Só pensa em morrer. Mete a cara na bebida.  
A mulher que eu amo largou meu coração.  
Eu decidi morrer. Mas não é hoje não

O homem quando fica sem amor e sem carinho  
Só pensa em morrer não quer ficar sozinho  
A mulher que eu amo hoje está me deixando  
Eu decidi morrer, mas só Deus sabe quando

O homem quando fica sem amor e sem carinho  
Só pensa em morrer não quer ficar sozinho  
A mulher que eu amo hoje está me deixando  
Eu decidi morrer mas só Deus sabe quando

A estratégia provocadora do humor é, pois, bastante simples: consiste em ironizar uma paixão que realmente existe (a mulher que eu amo), uma idéia obsessiva (eu decidi morrer). Todo o processo discursivo manifesta uma tendência, ainda que risível e altamente jocosa, para uma espécie de empobrecimento progressivo (abandono, desnorteio, desejo de veneno, desejo de morte), que se liga aos desejos da matéria (beber mais cerveja, tomar mais café).

O amor frustrado parece funcionar, nos versos, como um movimento catártico que busca no risível uma forma de afugentar os males que o afligem. A mulher, na canção, ganha contornos outros, diferentes do discurso dominante: não é a abandonada, a frágil, a

servil, mas, sim, a dona de seu próprio destino, a vilã de uma história de amor. Não é, porém, explicitamente admitida como tal.

Nesse sentido, o risível se sobrepõe à realidade, transforma-a e ganha contornos mais fortes para esconder o fracasso amoroso. E a música popular massiva, ainda que levemente, contorna a força dos sexos na aparente igualdade das paixões amorosas.

De acordo com as categorias citadas por Travaglia, em relação à forma de composição, a letra da música é dissertativa, pois o que provoca o riso são as idéias. O orador, abandonado, diz que tomará veneno, cerveja com café (que para ele é veneno) porque a mulher amada não o quer mais. Em seguida, porém, ele diz que tomará cerveja à noite e café pela manhã, ou seja, separadamente, pois tem medo de tomar os dois ao mesmo tempo, o que seria venenoso.

O objetivo do humor nesta canção é o riso pelo riso. O intuito é divertir, fazer rir. Intenção explícita no último verso do refrão “os dois ao mesmo tempo, Deus me livre, eu tenho medo” momento em que a música consegue arrancar um riso de quem se atenta à letra.

Quanto ao grau de polidez, a letra apresenta um humor de salão, aquele sem palavrões. O autor conduziu a letra hilariamente apenas citando situações cômicas.

Em relação ao assunto, pode-se dizer que se trata de um humor que em muito se aproxima daquele conhecido como humor negro por estar a personagem rindo da própria tristeza de ser abandonado.

O elemento provocador do riso, segundo os mecanismos, que vem a ser um dos subgrupos desenvolvidos por Travaglia, é a contradição. A personagem nega algo que ela mesma diz. Fala uma

coisa e em seguida diz que vai fazer outra totalmente contrária a anterior: “Eu decidi morrer, só que não vai ser agora”.

Canções com essa temática são recorrentes na música popular massiva, como se pode ver nos exemplos a seguir, que possui um título girístico (Não tô nem aí) e que, ao que tudo indica, demarca a antítese: “incomodo-me muito e por isso atuo assim como atuo”. Freud (2006, p. 115), a esse respeito, diria que quando algum obstáculo se opõe à satisfação do propósito, a situação é contornada pelo chiste.

### **Não to nem aí**

**Intérpretes: Rionegro e Solimões**

*Composição: Toninho Mesquita / Rionegro*

Ela sempre vai e volta  
Abusa do meu coração  
Mas eu já estou cansado  
De ser brinquedo em suas mãos  
Outra vez ela se foi  
Sem motivo, sem razão  
Mas eu não estou a fim  
De encarar a solidão

Refrão:

E se ela não voltar eu não tô nem aí,  
Eu vô pro bailão, vô me divertir,  
Vou beber cerveja e arrumar outra paixão,  
Vou ficar doidão, vou ficar doidão.

Inicialmente explicitamos que o riso dessa canção é ocasionado pelo ritmo empregado, somente a letra não é capaz de despertar a

graça da história em questão. Ela inicia-se com os intérpretes praticamente declamando seu sofrer, mas quando resolvem mudar a postura, o compasso é acelerado e a alegria contagia.

Na narrativa, mais uma vez, encontramos a mulher segura de si que abandona seu homem. Há o sofrimento causado pela sua partida, mas essa se difere da anterior pela mudança brusca da melodia e os versos que seguem é que dão graça à letra.

Como nas outras canções, a anterior e outras a serem analisadas, o subjetivismo é a tônica: O mundo do romântico gira em torno do "eu": do que sente, pensa ou quer. Por isso, o poeta e o personagem na ficção romântica estão em contínua desarmonia com os valores e imposições da sociedade e/ou da família. Interessante é que a noção de família fica bastante esboroada nas canções: não se sabe bem se os oradores falam de amantes, de namoradas ou de esposas que partem, talvez porque a intenção seja sempre a de ressaltar o sofrimento pela ironia e caracterizar o *ethos* feminino como cruel e intempestivo.

Em versos quase egocêntricos, que traduzem um subjetivismo exagerado, o orador parece centrar as afirmações iniciais na ação da amada, mas, a continuidade da leitura já nos permite saber que o centro é mesmo o orador, com suas dores enciumadas.

A canção começa com as lástimas do orador que sofre por alguém que freqüentemente o deixa e depois retorna. Suas partidas são sem motivos, aparentemente, o que para nós leitores não é possível confirmar, pois temos acesso à história somente pela ótica do homem abandonado:

Ela sempre vai e volta  
Abusa do meu coração  
Mas eu já estou cansado  
De ser brinquedo em suas mãos  
Outra vez ela se foi  
Sem motivo, sem razão

O abandono chegou a cansar e então ele resolve mudar a situação. A música muda de ritmo e as palavras que seguem causam alegria e provocam o humor. O orador cria um *ethos* de homem despreocupado com a situação, diz que não vai importar-se se ela não voltar e vai procurar divertir-se:

E se ela não voltar eu não tô nem aí,  
Eu vô pro bailão, vô me divertir,  
Vou beber cerveja e arrumar outra paixão,  
Vou ficar doidão, vou ficar doidão.

Essa nova posição, da maneira como é relatada, é cheia de bom humor e provoca o riso sem ser necessário apelar para palavras de baixo calão, ou desmerecer a mulher que o deixou.

De acordo com as categorias desenvolvidas pro Travaglia, em relação à forma de composição, é dissertativa. O que faz rir são as idéias de esquecer a tristeza do abandono e sair, beber, se divertir e encontrar um novo amor.

O objetivo do humor empregado nesta letra é o riso pelo riso. É fazer rir a partir da mudança de atitude e da melodia que subitamente se torna mais alegre e compassada.

Na música é empregada uma linguagem sem palavrões e neste âmbito pode-se dizer que o humor é de salão.

Em relação ao assunto, o humor é negro visto que a personagem tira proveito das suas próprias tristezas para provocar o riso.

O elemento provocador do riso é o mecanismo da descontinuidade de tópico ou quebra de tópico, relacionado ao desenvolvimento do discurso. No caso em questão, a personagem muda o que dizia, anteriormente triste e sofredor, e a música toma outro rumo, mais agitada e divertida.

Eis que encontramos uma receita de sucesso pelo que pudemos observar nas canções analisadas até agora: a mulher deixa o homem e, em algumas vezes, ele sofre, em outras, brinca com sua tristeza provocada pelo abandono ao criar um *ethos* superior à situação.

A bebida aparece frequentemente. Em algumas letras ela se soma para provocar o riso, em outras, simplesmente para afogar as mágoas de um *ethos* sofredor.

Essa receita é incansavelmente utilizada em várias letras da música popular massiva, como podemos exemplificar com alguns trechos:

### **Amor desencontrado**

#### **Intérpretes: Rionegro e Solimões**

*Composição: Rionegro*

Saí de casa a noite passada

Entrei numa parada amarrei uma fogueira

Ela veio no meu pensamento

Pensei naquele momento em fazer besteira

### **To por aí**

#### **Intérpretes: Rionegro e Solimões**

*Composição: Felipe / Valéria*

To por aí

Por toda a cidade

Curtindo saudade to por aí

No último volume o som do carro

Um gole de cerveja, um cigarro

Olhar perdido em alta madrugada

Tô por aí

### **A dama de vermelho**

#### **Intérpretes: Paiozinho e Zé Tapera**

*Composição: Ado Benatti / Jeca Mineiro*

(...)

Garçom, amigo!

Apague a luz da minha mesa

Eu não quero que ela note

Em mim tanta tristeza

Traga mais uma garrafa

Hoje vou embriagar-me

Quero dormir para não ver

Outro homem te abraçar

O elenco de canções é bastante grande e suficientemente reiterado para que possamos criar uma categoria primeira causadora de riso na Música Popular Massiva: o abandono e o desatino: a mulher



constrói seu *ethos* pela partida, é vilã e faz sofrer. O homem, abandonado, ironiza jocosamente sua condição de perdedor, faz loucuras e pede ajuda. Beber em excesso e dançar funcionam como lenitivo para aplacar a dor que não admitem sentir prolongadamente.

A canção analisada a seguir não é, na essência, diferente. O que a singulariza é a exploração do grotesco como fonte de riso. O caráter do malandro também se sobressai no jogo do amor.

### **Bebo Pa Carai**

**Intérpretes: Gino e Geno**

*Composição: Rick / Pinochio*

Toda vez que a gente briga

Ela diz que vai embora

Aquela mala me assusta

Pronta do lado de fora...

Quando a gente quebra o pau

Sempre eu sei que ela sai

Fico doido de saudade

Ai eu bebo pá carai...

Ai eu bebo, ai eu bebo

Bebo pá carai, bebo pá carai

Bebo pá carai...(2x)

De repente ela volta

Toda cheia de alegria

Nem parece que a gente

Brigou naquele dia...

Eu boto a mala prá dentro

E prá cama a gente vai

E depois de tanto love  
Ai eu bebo pá carai...

Ai eu bebo, ai eu bebo  
Bebo pá carai, bebo pá carai  
Bebo pá carai...(2x)

Depois de uma semana em casa  
Quero um trezinho diferente  
Uma coisa mais novinha  
Dessas que anima a gente...

Toda vez que eu dou uma volta  
Quando eu chego a casa cai  
Outra vez aquela mala  
Ai eu bebo pá carai...

Ai eu bebo, ai eu bebo  
Bebo pá carai, bebo pá carai  
Bebo pá carai...(2x)

"Oh companheiro é pu causa  
Dessa muié que eu bebo  
Eu bebo pá carai!"...

Depois de uma semana em casa  
Quero um trezinho diferente  
Uma coisa mais novinha  
Dessas que anima a gente...

Toda vez que eu dou uma volta

Quando eu chego a casa cai  
 Outra vez aquela mala  
 Ai eu bebo pá carai...  
 Ai eu bebo, ai eu bebo  
 Bebo pá carai, bebo pá carai  
 Bebo pá carai...(4x)

Encontramos aqui, assim como na canção 1, uma superioridade da mulher na hora do abandono, porém desta vez temos um orador de *ethos* aventureiro que assume que procurou outra mulher e agora tem medo de ser deixado. O abandono e saudade são ridicularizados com o ato de beber:

Toda vez que a gente briga  
 Ela diz que vai embora  
 Aquela mala me assusta  
 Pronta do lado de fora...

Quando a gente quebra o pau  
 Sempre eu sei que ela sai  
 Fico doido de saudade  
 Ai eu bebo pá carai...

A música tematiza o beber. O orador bebe tanto por tristeza quanto por alegria. Na segunda e terceira estrofes o desejo pela bebida manifesta-se pela volta da mulher, porém percebemos que a situação se inverteu, pois ela volta como se nada tivesse acontecido e sem que o orador nada fizesse ou pedisse para ela voltar o que regozija ainda mais o *ethos* desse orador:

De repente ela volta  
Toda cheia de alegria  
Nem parece que a gente  
Brigou naquele dia...

Eu boto a mala prá dentro  
E prá cama a gente vai  
E depois de tanto love  
Ai eu bebo pá carai...

O orador é um ser que ama, mas que gosta de diversão e coisas novas. Sabe que provocará uma nova situação de brigas “Toda vez que eu dou uma volta, quando eu chego a casa cai”, mas procura, ainda assim, satisfazer suas vontades e quando acontece o já previsto (brigas) ele bebe:

Depois de uma semana em casa  
Quero um trezinho diferente  
Uma coisa mais novinha  
Dessas que anima a gente...

Toda vez que eu dou uma volta  
Quando eu chego a casa cai  
Outra vez aquela mala  
Ai eu bebo pá carai...

O orador é, sem dúvida, um aventureiro. Criou um *ethos* de homem sobejamente conhecido pelo discurso dominante, capaz de

traduzir pelas estrofes apresentadas, que ama, trai e espera perdão. O discurso apresentado torna-se cômico pela sua disposição.

Essa comicidade deve-se ao grotesco explorado pelo orador: imagens ligadas ao corpo, prazeres relacionados às necessidades da bebida e sexo, como bem afirmou Bakhtin (1987). E reafirmamos os dizeres do autor russo sobre as caricaturações grotescas que são deselegantes, porém não expressam tristeza, pelo contrário, mostram toda a expressividade do orador.

O orador, apesar de ter um comportamento festeiro propício a desentendimentos, respeita sua mulher que, mais uma vez, é senhora do seu destino. Não fica em casa, humilhada, ou aceita o que esse homem faz. O discurso dominante perde seu poder já que ela vai quando se sente ultrajada e volta quando bem entende e é aceita.

Os intérpretes dessa música, Gino e Geno, encontraram o sucesso a partir do gosto popular por esse gênero. Assim como na música anterior, repetiram nessa, e em outras, o tema da partida da mulher e do beber.

A partir dessa situação tragicômica, letras simples provocadoras do riso e compostas em sua estrutura por refrão que, segundo Janotti Jr. (2006), é o elemento básico da música popular massiva, constante na maioria das músicas sertanejas, a dupla conquistou um público que compartilha do mesmo gosto musical.

Nas categorias desenvolvidas por Travaglia, o humor quanto à forma de composição é narrativo, o que provoca o riso é o que acontece: eles brigam e ele bebe “pa carai”; eles fazem as pazes e ele bebe “pa carai”.

O objetivo do humor é o riso pelo riso, apenas fazer rir. Existe uma cultura da bebida pelas razões abordadas pela letra, mas não há intenção aqui de censura. A intenção é apenas fazer rir.

Quanto ao grau de polidez, o humor é pesado. Embora a palavra de baixo calão em questão é dita sem a última vogal “o”, é perfeitamente compreendida, pois é escrita de uma maneira que comumente é usada “carai”.

Esse fenômeno linguístico da língua é conhecido por yeísmo: a palavra caralho foi transformada em carai devido à simplificação do dígrafo “lh” nessa modalidade de fala.<sup>9</sup>

Em relação ao assunto, pode-se dizer que o humor é negro, pois a personagem ri de sua própria tristeza. Alegra-se quando ela volta, porém, mais uma vez, ela vai embora e ele volta a beber tomado por sua dor.

O elemento provocador do riso é a esperteza da personagem que sabe usar sabiamente o conflito em proveito próprio que, no caso, são as justificativas para beber.

Outra personagem que demonstra esperteza é o orador de “Abre a janela”, música interpretada por Edson e Hudson.

### **Abre a janela**

**Intérpretes: Edson & Hudson**

*Composição: Edson/Hudson/BeijinhoPedro Paulo*

Abre a janela, meu amor, abre a janela

---

<sup>9</sup> CUESTA, Pilar Vázquez; LUZ, Maria Albertina Mendes da. Gramática Portuguesa. Vol 1. Madri: Editorial Gredos. 1971

Abre a janela, venha ver quem está aqui  
É um homem apaixonado que não consegue dormir

Não errei, nem dormi fora, eu não tava no boteco  
Do bailão, passei bem longe, no forró, nem cheguei perto  
É fofoca da galera, tem gente de olho em cima  
É conversa de cumadre, papo furado de esquina

Abre a janela...

Não saí com a Joana, a Priscila, eu nem vi  
Não beijei a Adriana, nem falei "oi" pra Marli  
Esse batom na camisa, isso eu posso explicar  
Mas aquele na cueca, meu amor, deixa prá

Abre a janela...

A letra em questão trata do típico homem boêmio que chega em casa após uma noite de atitudes suspeitas e quer passar por um correto cidadão. Diz que não fez nada de errado e devido ao excesso de palavras doces sua retórica pode conseguir persuadir a mulher:

abre a janela, meu amor, abre a janela  
abre a janela e venha ver quem está aqui  
é um homem apaixonado  
que não consegue dormir.

A esperteza desta personagem é o que chama a atenção e provoca o riso:

Não errei, nem dormi fora, eu não tava no boteco

Do bailão, passei bem longe, no forró, nem cheguei perto  
É fofoca da galera, tem gente de olho em cima  
É conversa de cumadre, papo furado de esquina

A personagem utiliza-se de um discurso persuasivo e leva em conta todos os fatores suscetíveis para favorecer-lhe a acolhida pelo ouvinte. Narra várias hipóteses sobre as quais a mulher poderia suspeitar e dá sua defesa negando ter passado pelos lugares provocadores de uma briga e também nega ter falado com várias mulheres.

Porém, no último verso, somente sua persuasão poderá propiciar-lhe a janela aberta, já que, racionalmente, a mulher não se convenceria após saber que há batom na cueca:

Não saí com a Joana, a Priscila, eu nem vi  
Não beijei a Adriana, nem falei "oi" pra Marli  
Esse batom na camisa, isso eu posso explicar  
Mas aquele na cueca, meu amor, deixa pra

De acordo com a forma de composição, o humor é narrativo. O que provoca o riso é o que acontece, são os fatos narrados pela personagem, o fazer é o elemento principal.

O objetivo do humor é o riso pelo riso. Uma situação comum com alguns casais que provoca o riso dos que não passam por esta situação e por isso mesmo são capazes de rir dela.

A categoria do humor quanto ao grau de polidez é de salão. Uma linguagem sem palavrões, simples, que manda uma mensagem direta e mostra a aptidão retórica da personagem.



O que provoca o riso nesta música é a esperteza, astúcia da personagem que sabe usar sabiamente o conflito. Utiliza-se das negativas para parecer bom homem, fiel, honesto e, pelas palavras amorosas do tipo “é um homem apaixonado que não consegue dormir” apaixonado pela mulher.

Nesta letra, observamos a importância da eficácia do discurso argumentativo, pois dele depende a relação amorosa deste homem com esta mulher que pode perdô-lo e ficar bem, ou se separarem definitivamente.

Apesar de, nesta letra, não ser a mulher quem trai e sim o homem, ela reafirma sua emancipação, seu poder de decidir e não se submeter aos domínios de seu homem.

Podemos concluir com a certeza de que a construção do *ethos* é de suma importância para a eficácia do discurso e mais, como vimos na música, a postura das personagens tornam-se marcantes ou não em vista dele.

Os lugares retóricos auxiliam na persuasão do auditório e cada um deles é usado com determinada intencionalidade e dependendo também do auditório em questão. O acordo com este auditório é fundamental mesmo em se tratando de discursos apaixonados como os estudados neste trabalho.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O presente trabalho surgiu ao atentarmos para o papel social que a música desempenha na vida das pessoas. A partir daí, nos propusemos a analisar o abandono provocado pela mulher, tema comumente abordado pela música popular massiva e como é realizada a constituição do *ethos* feminino em relação à idealização da mulher nas letras analisadas.

Com esse propósito, iniciamos um estudo para verificar qual a temática da “música de corno” e encontramos, como uma das prováveis respostas, a emancipação feminina.

Embasados pela Nova Retórica, analisamos diversas letras músicas e, nelas, destacamos as paixões aristotélicas, o discurso argumentativo, os lugares retóricos.

A música, *corpus* de nosso trabalho, foi situada como gênero e, para tal, recorreremos à linha de pesquisa da vertente norte-americana que define gênero como ação social e, a partir daí, pudemos mostrar que as letras das músicas são reconhecidas não apenas pela estrutura, mas por um mecanismo recíproco de estruturação e interação a regular as ações comunicativas individuais e o sistema social o que, segundo Miller (2004) permite a reprodução de uma determinada estrutura.

Para especificar o gênero sertanejo ao qual pertencem as músicas selecionadas para análise, recorreremos aos estudos de Waldenyr Caldas (1979) que distingue música sertaneja de música caipira, cuja obra pesquisa a música sertaneja em seu âmbito rural.

Em um segundo momento, analisamos o abandono por meio do riso destacado como função social, pois, como afirmou Bergson (2007), para compreender o riso é necessário colocá-lo em seu meio

natural, que é a sociedade, determinar sua função útil que é uma função social.

A partir daí, verificamos que os vícios do caráter são cômicos quando nos servem como uma moldura. Rimos, então, do caráter como uma forma de correção dos vícios apresentados.

O *corpus* deste trabalho serviu abundantemente para nossas reflexões e contemplou nossas expectativas de análise visto que a cada nova letra estudada, nos era concebido abordar o embasamento teórico de forma significativa e coerente.

A riqueza do material abordado contribuiu para que nosso trabalho alcançasse seu objetivo e reafirmou, como pudemos comprovar com os discursos dos oradores das músicas analisadas: “a retórica é amoral”.

## Referências Bibliográficas

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ARISTÓTELES. **Retórica das paixões**. Tradução: Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BAZERMAN, C. (2005). **Gêneros textuais, tipificação e interação** – Charles Bazerman. Coletânea de textos organizada por A. P. DIONISIO & J. C. HOFFNAGEL. São Paulo: Cortez.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BEALE, Bob. Disponível em:  
<http://www.abc.net.au/science/news/stories/s961420.htm>

Acesso em 28/02/2009

CARVALHO, G. de (2005). Gênero como ação social em Miller e Bazerman: o conceito, uma sugestão metodológica e um exemplo de aplicação. In: MEURER, J. L.; BONINI, A. & MOTTA-ROTH, D. (orgs). **Gêneros – teorias, métodos, debates**. São Paulo, Parábola, 2005

ESSINGER, Silvio. Disponível em:

[http://cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu\\_Materia=5](http://cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=5)

Acesso em 04/03/2009

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente (1905)**. Tradução: Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago 2006.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade. Sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas**. Tradução: Magda Lopes.

São Paulo: Editora UNESP, 1992.

LEITÃO, Eliane Vasconcellos. **A mulher na língua do povo**. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Ltda, 1981

MILLER, C. R. (1994). Genre as social action. In: FREEDMAN, A. & MEDWAY, P. (eds.). **Genre and the new rhetoric**. Taylor & Francis.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação: a nova retórica**. Tradução: Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

POSSENTI, Sírío. **Os humores da língua**: análises linguísticas de piadas. Campinas, SP : Mercado de Letras, 1998

REBOUL. Olivier. **Introdução à Retórica**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso** – a representação humorística na história brasileira: da *Belle Époque* aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

TOURAINÉ, Alain. **O mundo das mulheres**. Tradução: Francisco Moras. Petrópolis. Editora Vozes, 2007.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos . **O que é engraçado?** Categorias do risível e o humor brasileiro na televisão. Estudos Lingüísticos e Literários, Maceió, v. 5 e 6, p. 42-79, 1989.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)



[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)