



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

SOU BRASILEIRA, SOU CABOQUINHA: UMA ANÁLISE
DISCURSIVA DA IDENTIDADE DA MULHER AMAZONENSE
ATRAVÉS DA MÚSICA POPULAR

Lorena Maria Nobre Tomás

MANAUS
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

LORENA MARIA NOBRE TOMÁS

SOU BRASILEIRA, SOU CABOQUINHA: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DA
IDENTIDADE DA MULHER AMAZONENSE ATRAVÉS DA MÚSICA POPULAR

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras:
Estudos da Linguagem, do Instituto de
Ciências Humanas e Letras da
Universidade Federal do Amazonas,
como requisito parcial à obtenção do
título de Mestre em Letras/Estudos da
Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Augusto
Freire de Souza

MANAUS
2012

Ficha Catalográfica
Kátia Maria Melo de Vasconcelos

T655d Tomás, Lorena Maria Nobre

Sou brasileira, sou caboquinha: uma análise discursiva da identidade da mulher amazonense através da música popular / Lorena Maria Nobre Tomás. – Manaus, 2012.

136f. ; 21cm.

Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Amazonas. Instituto de Ciências Humanas e Letras, 2012.

Orientador: Dr. Sérgio Augusto Freire de Souza

1. Mulher – Amazonas 2. Mulher – identidade 3. Música popular - Amazonas I. Título

EXAME DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos da Linguagem)

Lorena Maria Nobre Tomás

SOU BRASILEIRA, SOU CABOQUINHA: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DA
IDENTIDADE DA MULHER AMAZONENSE ATRAVÉS DA MÚSICA POPULAR

Manaus, 30 de agosto de 2012.

MEMBROS:

Prof. Dr. Sérgio Augusto Freire de Souza – UFAM

Prof. Dr. Claudio Manoel de Carvalho Correia – UFAM

Profa. Dra. Claudiana Nair Pothin Narzetti Costa – SEMED

Para Arthur, que me fez conhecer um dos
sentidos de ser *mulher*.

AGRADECIMENTOS

- Ao meu orientador, Sérgio Freire, pela sabedoria, apoio e carinho com que conduziu esta caminhada.
- Aos membros da banca de qualificação e de defesa, Cláudio Correia, Claudiana Narzetti e Odenildo Sena, pela contribuição com o aprimoramento deste trabalho.
- Aos que contribuíram com o levantamento do *corpus* desta pesquisa.
- Ao professor Odenildo, quem me apresentou as inquietações do discurso.
- Aos professores, das primeiras séries à pós-graduação, por todos os ensinamentos.
- Aos colegas do Mestrado pelos momentos compartilhados, em especial à Jeiviane, pela parceria firmada antes mesmo do ingresso no curso.
- Aos colegas do Colegiado de Letras da UEA, pelo apoio.
- Às parceiras de uma caminhada mais antiga, Claudiana e Carol.
- Ao Antônio e à Marta, pelo apoio quando este projeto ainda era um sonho.
- Ao Fábio, pelo companheirismo e encorajamento.
- À minha irmã Renata, pela constante interlocução.
- Aos meus pais, Alice e Oscar, pela dedicação à família ao longo da vida, pelo amor incondicional, pelo incentivo à leitura e aos estudos, pela vida...

Tudo acaba, mas o que te escrevo continua.
O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito.
O melhor está nas entrelinhas.

Clarice Lispector

RESUMO

O propósito deste trabalho é, sob a perspectiva da Análise do Discurso (AD) francesa, identificar os discursos fundadores que funcionam no imaginário do povo amazonense acerca da mulher da região. Para a realização desta pesquisa foi necessário mobilizar alguns conceitos da AD, como os de linguagem, discurso, sujeito (PÊCHEUX, 1990, 1993, 2006, 2009, 2011) e o de discurso fundador (ORLANDI, 2003). A AD é uma disciplina de interpretação que coloca em relação língua, discurso e ideologia. Abordamos ainda, devido à temática estudada, o conceito de cultura (LARAIA, 2009) e o de identidade (HALL, 2011; BAUMAN, 2005). O corpus investigado é composto por 40 (quarenta) músicas pertencentes ao que se denomina de Música Popular Amazonense. A análise confirmou a hipótese inicial de que o discurso *caboclo* e o *cosmopolita* também estão presentes na representação da mulher local. Verificamos ainda que o discurso da *caboclitude* é o mais recorrente nas produções musicais investigadas.

Palavras-chave: discurso - identidade - gênero - Música Popular Amazonense

ABSTRACT

This work aims at identifying the founding discourses related to the meaning of woman in the Amazon region. To do so, it is based upon the theoretical basis of French Discourse Analysis (DA). Some concepts of DA are used to achieve the goal: language, discourse, subject (PÊCHEUX, 1990, 1993, 2006, 2009, 2011) and founding discourse (ORLANDI, 2003). DA is a theory of interpretation that put in contact language, discourse and ideology. Due to the chosen theme, we have also gone through the concepts of culture (LARAIA, 2009) and identity (HALL, 2011; BAUMAN, 2005). The corpus includes 40 songs classified under what is called Música Popular Amazonense. The analysis confirmed the initial hypothesis that both the cosmopolitan and the cabloco discourses are present when it comes to the image of woman. From these two, the latter is more often recurrent.

Key-words: discourse - identity - genre - Música Popular Amazonense

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 BASES TEÓRICAS E ANALÍTICAS	12
1.1 DISPOSITIVO TEÓRICO	12
1.1.1 Discurso	12
1.1.2 Sujeito	18
1.1.3 Discurso fundador	21
1.2 DISPOSITIVO ANALÍTICO	25
1.2.1 Cultura	25
1.2.2 Identidade	28
1.2.3 Música Popular	33
2 A ANÁLISE	37
2.1 A MULHER NO DISCURSO DA CABOCLITUDE	37
2.1.1 Representação da cabocla	49
2.1.1.1 A sexualidade da cabocla	58
2.1.1.2 Nomes próprios no discurso da <i>caboclitude</i>	67
2.2 A MULHER NO DISCURSO COSMOPOLITA E CABOCLO	70
2.3 A MULHER NO DISCURSO COSMOPOLITA	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS	88
ANEXOS	92

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem o intuito de identificar o discurso fundador que funciona no imaginário do povo amazonense acerca da mulher da região. Essa é uma investigação que poderia ser feita levando-se em consideração inúmeros materiais empíricos. Por questões metodológicas, foi necessário fazer um recorte. Optamos por textos cotidianos, que circulassem socialmente e nos quais o discurso sobre a mulher, nosso objeto de análise, emergisse. O *corpus* sobre o qual a pesquisa se debruça é, portanto, as letras de música pertencentes à categoria Música Popular Amazonense (MPA).

Para tanto, esta investigação insere-se nos estudos da Análise do Discurso de linha francesa (doravante AD), utilizando-se também das contribuições dos estudiosos brasileiros, como Orlandi (2003), que propõe o conceito de discurso fundador. A autora explica que os discursos fundadores são discursos que funcionam como referência básica no imaginário constitutivo de um país. Partindo desse conceito, Freire (2009) realizou um estudo, cujo objetivo era explicitar e caracterizar os discursos fundadores dominantes que circulam em Manaus.

O autor concluiu que há dois discursos constitutivos da identidade manauara: o da *Manaus Cosmopolita* e da *Manaus Cabocla*. Segundo ele, o primeiro filia Manaus ao conceito de internacionalidade, aparecendo como lugares de memória a *Belle Époque* do Ciclo da Borracha, a implantação da Zona Franca e a escolha da cidade para ser subsede da Copa do Mundo de Futebol de 2014. Enquanto que no segundo, o da *Manaus Cabocla*, tem-se o lugar do Inferno Verde, do Pulmão do Mundo, do Ambientalismo, da maior reserva de biodiversidade do planeta.

E especificamente sobre as mulheres? O que se tem falado sobre elas? Esses dois discursos também são constitutivos da identidade da mulher amazonense? Quais os traços mais recorrentes para representá-la? Como se pode observar principalmente durante o Festival Folclórico de Parintins, o discurso da *caboclitude* está presente. Normalmente, é um momento em que a beleza da mulher local, com seus traços caboclos, é destacada e valorizada. No entanto, em outros contextos o mesmo não acontece. É o que podemos constatar em uma matéria da *Revista Amazonas Faz Ciência*, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (Fapeam). Nessa reportagem, uma professora fala sobre o que a motivou a realizar sua pesquisa no Programa Ciência na Escola (PCE). Vejamos o trecho:

Durante uma aula da professora Lucilene sobre a história dos povos nômades da Amazônia pré-colonial, alguns alunos passaram a se chamar uns aos outros de 'índio', como forma de ofenderem-se mutuamente, levando uma das crianças a chorar por se sentir diminuída com o tratamento. (2009, p. 22).

Na cena descrita acima, não se está falando especificamente da mulher amazonense, mas do povo em geral. Esse fragmento demonstra que, no contexto da sala de aula, no dia a dia, o discurso da *caboclitude* também esteve presente, mas de forma negativa, pois além de os alunos não terem se identificado com o elemento indígena, rejeitaram essa identificação.

Partindo, portanto, da existência desses dois discursos fundadores que circulam na cidade – o da *Manaus Cabocla* e da *Manaus Cosmopolita* –, os quais podem, como vimos, adquirir sentidos diferentes (um positivo, no caso da festa de Parintins, e outro negativo, no caso da sala de aula), buscamos investigar se esses dois discursos são constantes quando se fala sobre a mulher amazonense e, em caso afirmativo, como a mulher é neles representada.

Será interessante observar o que esses discursos nos dizem sobre essa mulher, sobre seu comportamento, suas características físicas e psicológicas, sua importância social, verificando, assim, quais os traços da mulher amazonense que sobressaem nesses discursos. Com isso, será possível verificar se há homogeneidade, ou seja, se todos esses discursos falam a mesma coisa sobre a mulher amazonense ou, pelo contrário, se há heterogeneidade, conflito de posições sobre ela.

Há vários discursos que circulam sobre a mulher amazonense. Eles precisam ser identificados e caracterizados. Como vimos, uns poderão ser positivos, outros negativos ou até mesmo preconceituosos. Este é um interessante tema a ser investigado, pois esses discursos, além de serem constitutivos da identidade feminina local, expressam a posição ideológica de seus enunciadoreis.

A presente pesquisa se justifica, principalmente, por seu caráter social. Identificar os discursos fundadores que circulam sobre a mulher amazonense nos possibilitará verificar como está sendo construída historicamente a identidade dessa mulher. Se, por exemplo, há nesses discursos valorização ou, por outro lado, o preconceito contra o indígena. Embora focalizado apenas na mulher, este trabalho visa a contribuir com estudos recentes que buscam refletir sobre a formação da cidade e, conseqüentemente, com o processo de construção da cultura local.

Há ainda que se considerar a escassez de trabalhos que estudem o processo de construção da cultura do povo amazonense por meio da linguagem. Os estudos existentes nessa área são basicamente no viés antropológico. Como a linguagem constitui o sujeito, é de

fundamental importância que se estudem os discursos que circulam na região, porque assim também estaremos estudando a representação local. Esta pesquisa justifica-se, portanto, por sua relevância acadêmica e também social.

No que se refere à metodologia, vale destacar que o trabalho tem o objetivo de analisar um discurso específico, utilizando conceitos provenientes da Análise do Discurso de linha francesa. O critério da recorrência será utilizado para evidenciar o discurso dominante quando se aborda a mulher amazonense.

O *corpus* deste trabalho é composto por 40 (quarenta) letras de música denominadas Música Popular Amazonense - MPA. Os critérios que nortearam suas escolhas foram: a) pertencerem ao gênero MPA; e b) falarem sobre a mulher. Consideramos MPA não apenas aquelas compostas por autores nascidos no Amazonas. O cantor e compositor Nicolás Junior, por exemplo, é paraense, mas consolidou sua carreira no Amazonas e é, portanto, representante da MPA. Incluímos também a letra de uma música, que faz parte de um CD do grupo regional *Imbaúba*, composta por um acreano. A naturalidade do compositor não foi um fator decisivo para classificar ou não uma música como pertencente à MPA. Em relação ao segundo critério, salientamos que a letra da música pode abordar o tema “mulher” em sua totalidade ou em alguns de seus versos apenas. Pode ainda não falar explicitamente sobre ela, mas de alguma forma a retratar, como é o caso da música *Rubenilson*, cujo personagem principal é um homem. Apenas esses dois critérios foram suficientes, considerando que não houve tantas músicas que se enquadrassem nesses pré-requisitos. Vale destacar ainda que não incluímos no *corpus* músicas de *Boi-bumbá*, por considerá-las músicas folclóricas.

Este trabalho é constituído por introdução, capítulo 1, capítulo 2 e considerações finais. O primeiro capítulo é intitulado *Bases teóricas e analíticas*, e se divide em duas seções. Na primeira, discutimos os postulados da AD, como as noções de *discurso* e *sujeito* e ainda o conceito de *discurso fundador*, que é fundamental para a presente pesquisa. Na segunda seção, tratamos de três conceitos externos à AD, mas que foram mobilizados devido ao *corpus* escolhido, tais como os de *identidade*, *cultura* e *música popular*.

O capítulo 2 é destinado à análise discursiva das letras das músicas. Ele se divide em três seções: *A mulher no discurso da caboclitude*, *A mulher no discurso cosmopolita e caboclo* e *A mulher no discurso cosmopolita*. Na primeira seção evidenciamos a forte presença desse discurso fundador ao abordar a temática feminina. Essa seção apresenta uma subdivisão, intitulada *Representação da Cabocla*, onde destacamos os traços mais recorrentes utilizados no discurso da caboclitude. Já na segunda, discutimos a presença desses dois discursos e os traços que compõem a neo-cabocla. Na terceira e última seção verificamos a

imagem da mulher cosmopolita. Por fim, nas considerações finais, apresentamos observações referentes aos resultados obtidos na pesquisa.

1 BASES TEÓRICAS E ANALÍTICAS

1.1 DISPOSITIVO TEÓRICO

1.1.1 Discurso

A Análise de Discurso de linha pecheutiana, que surgiu na França nos anos 60, propõe o estudo de um novo objeto, o discurso. Essa disciplina não acredita ser possível estudar o sentido apoiando-se nos conceitos de língua e fala propostos pela Linguística estruturalista. Michel Pêcheux propõe, portanto, o *discurso*, que não se confunde com o conceito de língua, tampouco com o de fala.

Saussure (2004), no *Curso de Lingüística Geral*, define a língua como sistema, como o que é recorrente, enquanto que a fala é individual, heterogênea. Após fazer essa distinção, Saussure afirma que à Linguística cabe estudar a língua e não a fala. Tal recorte foi definitivo para que a Linguística fosse reconhecida como ciência. “Pêcheux não invoca de forma alguma a ‘superação’ da dicotomia língua e fala” (MALDIDIER, 2003, p. 22). Ele reconhece a importância do “corte saussuriano” para que a Linguística se fixasse como ciência. No entanto, viu a necessidade de fundar uma teoria que fosse além do estudo da língua.

Pêcheux, em *Semântica e Discurso*, sua principal obra, como nos lembra Maldidier (2003), destaca a distinção entre língua e discurso. O filósofo não descarta a língua, mas a considera como a *base* comum de *processos* discursivos diferentes e acrescenta:

o sistema da *língua* é, de fato, o mesmo para o materialista e para o idealista, para o revolucionário e para o reacionário, para aquele que dispõe de um conhecimento dado e para aquele que não dispõe desse conhecimento. Entretanto, não se pode concluir, a partir disso, que esses diversos personagens tenham o mesmo *discurso*. (2009, p. 81).

Os sujeitos aí mencionados pertencem a classes sociais antagônicas e a partir delas é que enunciam. Embora utilizando o mesmo sistema linguístico, produzem discursos antagônicos. Partindo desse entendimento é que a AD considera reducionista a visão que trata a língua como um mero instrumento de comunicação. Na verdade, “esse ‘instrumento’ permite, ao mesmo tempo, a comunicação e a *não-comunicação*” (PÊCHEUX, 2009, p. 83). A língua é a base comum de discurso que são constituídos no interior de diferentes formações discursivas. A AD, portanto, preocupa-se com o discurso e propõe pensar as relações ideológicas inscritas nos processos discursivos.

A língua é vista como conjunto de estruturas fonológicas, morfológicas e sintáticas. Ela é regida por leis internas básicas e é por isso que se diz que ela é dotada de uma autonomia relativa. Os processos discursivos se realizam sobre essa base linguística.

Uma das asserções mais relevantes de Pêcheux (1993, p. 166) para a constituição do objeto da AD é a de que “deve-se conceber o discurso como um dos aspectos materiais do que chamamos de materialidade ideológica”. Por isso, precisamos saber que Pêcheux é um filósofo marxista e que se apoia mais precisamente na releitura do conceito de ideologia apresentada por Althusser em *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*, publicado em 1970.

Nesse ensaio, Althusser (1996), seguindo o pensamento de Marx, explica que a classe dominante cria mecanismos de perpetuação e reprodução do seu poder, por meio da manutenção das condições materiais, políticas e ideológicas de produção. O Estado, por sua vez, é visto como uma máquina de repressão que assegura a dominação sobre a classe trabalhadora. Ele age por meio dos seus aparelhos que foram divididos, por Althusser, em dois: o Aparelho Repressivo do Estado (ARE) e os Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE). No primeiro, o ARE, temos o governo, os ministérios, o exército, a polícia, os tribunais, os presídios etc. Já no segundo, os AIE, temos a religião, a escola, a família, o Direito, a política, o sindicato, o sistema de informação e o sistema cultural. A diferença entre eles é que o ARE funciona, predominantemente, pela violência, enquanto o AIE funciona, predominantemente, pela ideologia.

Althusser (1996) amplia o conceito de ideologia proposto por Marx. A ideologia, em Marx, era entendida como um conjunto de ideias que mascaravam a realidade. Ela era utilizada pela classe dominante para dominar a classe dominada. Havia, portanto, apenas uma ideologia. Althusser reconhece que os AIE não são puros instrumentos da classe dominante, servindo exclusivamente para manter as relações de produção existentes. Para ele, “os Aparelhos Ideológicos de Estado podem ser não apenas o *alvo*, mas também o *lugar* da luta de classes” (ALTHUSSER, 1996, p. 117). Ao falar em *lugar de luta* admite-se o conflito de ideologias e, portanto, a existência de outras ideologias, como a da classe dominada, por exemplo.

Ainda em *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*, Althusser propõe a distinção entre uma teoria da ideologia *em geral* e uma teoria das ideologias *particulares*. Segundo ele, estas últimas sempre expressam, independente da forma que assumam (religiosa, ética, jurídica, política), *posições de classe*. Nesse sentido, o autor formula duas teses, a primeira diz que “A ideologia representa a relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de

existência” (p. 126). Os sujeitos, portanto, vivem relações imaginárias e não reais. Talvez esteja aqui, de acordo com Althusser, a “causa” que tem de explicar a deformação imaginária da representação ideológica do mundo real (p. 127).

Já a segunda tese, elaborada por Althusser, diz que “a ideologia tem uma existência material” (p. 128). Para explicá-la, o filósofo vale-se de outra tese: “uma ideologia existe sempre num aparelho e em uma prática ou práticas. Essa existência é material” (p. 129). Passa-se a acreditar que a ideologia se materializa nos atos concretos dos sujeitos, afastando-se de uma visão idealista de ideologia.

Nessa concepção, o sujeito insere-se em práticas materiais pautadas pela ideologia. Se ele acredita em Deus, diz Althusser, “vai à igreja assistir à missa, ajoelha, reza, confessa-se, faz penitência [...]” (p. 129). Se, por acaso, o sujeito agir de forma diferente da que se espera, é porque ou se estava equivocado quanto ao que ele pensava, ou ele fazia declaração falsas sobre suas crenças. Finalizando a argumentação sobre a materialidade da ideologia, Althusser formula duas outras teses, fundamentais para a AD: “*1. não existe prática, a não ser através de uma ideologia, e dentro dela; 2. não existe ideologia, exceto pelo sujeito e para sujeito*” (p. 131).

A tese número 1 conclui a discussão sobre a existência material da ideologia e acentua que toda prática dos sujeitos concretos é determinada por ela, o que significa que as ideologias, para Althusser, também fazem agir. Já a tese número 2 considera que a categoria do sujeito é constitutiva da ideologia. Essa discussão é fundamental para compreender a noção de sujeito adotada pela AD, que será apresentada na seção seguinte.

Podemos voltar agora à afirmação, formulada por Pêcheux, de que o discurso é uma das formas de materialidade da ideologia. Após o exposto, primeiramente, podemos concluir que ele parte de uma concepção materialista de ideologia, na qual a ideologia não está apenas no plano das ideias. Depois, podemos pressupor, pela expressão “é uma das” que há outras formas de materialização da ideologia, como por exemplo, o ato de ir à igreja assistir à missa, para quem está dentro da ideologia cristã. E, finalmente, que o discurso é uma das formas dessa materialidade, que se torna possível por meio do sistema linguístico. Daí a afirmação de que para estudar o discurso é preciso partir da língua (conceito saussuriano), mas sem se restringir a ela. Na verdade, a visão sócio-histórica se sobrepõe à linguística.

Para entender a relação entre ideologia e discurso e, conseqüentemente, o processo de produção do sentido, é necessário conhecer dois conceitos: o de formação ideológica (FI) e formação discursiva (FD), que são básicos na AD.

Haroche, Pêcheux e Henry (2007, p. 26) explicam que cada formação ideológica constitui “um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem ‘individuais’ nem ‘universais’, mas que se relacionam mais ou menos diretamente a *posições de classe* em conflito umas em relação às outras”. As FI se relacionam não com a Ideologia *em geral*, mas com as ideologias *particulares* (da religião, da moral, do conhecimento etc.) propostas por Althusser (1996). Além disso, as FI comportam posições de classes em conflitos (burguesa, proletária). Em *Remontons de Foucault a Espinoza*, Pêcheux (1990) conclui que devido ao aspecto regional, as formações ideológicas se referem a coisas diferentes: Deus, a lei, o Belo e, em decorrência do caráter de classe, elas se referem às mesmas coisas de modo contraditório.

As formações discursivas¹ estão diretamente ligadas às formações ideológicas e representam a materialidade do discurso. Haroche, Pêcheux e Henry (2007, p. 26) afirmam que:

[...] as formações ideológicas assim definidas comportam necessariamente, como um de seus componentes, uma ou várias *formações discursivas* interligadas que determinam o *que pode e deve ser dito* (articulado sob a forma de uma arenga, um sermão, um panfleto uma exposição, um programa etc.) a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada.

O sentido de uma palavra ou expressão tem efeito de transparência no interior de uma dada FD. Ele é evidente para os sujeitos identificados por uma FD determinada. Pêcheux (2009, p. 146-147) resume essa questão dizendo que “as palavras, expressões, proposições etc. mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam”.

Considerando que as FD são interligadas às FI e que estas relacionam-se às posições de classe, podem manter entre si relações de antagonismo, aliança ou dominação. É nesse sentido que o discurso é compreendido por Pêcheux como um dos lugares em que se dá a luta ideológica de classe. A AD, na sua primeira fase, preocupava-se muito mais com a identificação da FD a que estava filiado determinado discurso, mas Brandão nos lembra de que “cabe à AD trabalhar seu objeto (o discurso) inscrevendo-o na relação da língua com a história, buscando na materialidade lingüística as marcas das contradições ideológicas” (2002, p. 40).

Em *Análise Automática do Discurso* (AAD-69), Pêcheux (1993, p. 77) faz uma afirmação que também é fundamental para a noção de discurso que estamos estudando, diz

¹ Embora utilizando a mesma expressão, o conceito de *formação discursiva* proposto por Pêcheux não se confunde com o conceito formulado inicialmente por Foucault.

ele: “um discurso é sempre pronunciado a partir de condições de produção dadas”. Pensando no caso do discurso político, o autor explica que um deputado, por exemplo, pertence a um partido político que participa do governo ou a um partido da oposição. Assim, o que o deputado diz terá estatutos diferentes de acordo com o lugar que ele ocupa e com a representação que ele tem.

É nessa obra que o autor vai, pela primeira vez, tentar elaborar o conceito de Condições de Produção (doravante CP) que deve substituir o de circunstâncias do discurso. Ele apresenta essa noção marcando sua diferença com o esquema básico de comunicação de Roman Jakobson e propõe pensar os “protagonistas do discurso” não na figura de um emissor e de um receptor, mas sim representando lugares sociais. Os sujeitos ocupam determinados lugares na estrutura de uma formação social e o que eles dizem significa de forma diferente. Com essa deslocamento, procura-se evidenciar que o funcionamento do discurso é marcado, sobretudo, por aspectos histórico-sociais e não puramente pragmáticos.

No entanto, não é o lugar empírico que interessa para a AD, mas sim a imagem (a representação imaginária) que o sujeito faz de seu próprio lugar e do lugar do outro. É essa relação que possibilita a passagem do lugar do sujeito empírico para a posição do sujeito do discurso. Orlandi (2007, p. 39-40), a esse respeito, assinala que:

[...] o lugar a partir do qual fala o sujeito é constitutivo do que ele diz. Assim, se o sujeito fala a partir do lugar de professor, suas palavras significam de modo diferente do que se falasse do lugar do aluno [...]. Como nossa sociedade é constituída por relações hierarquizadas, são relações de força, sustentadas no poder desses diferentes lugares, que se fazem valer na ‘comunicação’.

Podemos citar ainda, como exemplo, o “discurso de autoridade” tão utilizado na esfera jornalística. Quando o jornalista pretende dar maior credibilidade ao que está dizendo, traz para o texto a voz de algum especialista no assunto. Isso acontece porque o lugar social ocupado pelos sujeitos é ideologicamente definido.

Na AAD-69, Pêcheux (1993, p. 83) elaborou um quadro complexo em que apresenta o jogo de imagens presentes em todo processo discursivo. O sujeito, ao enunciar seu discurso, formula imagens sobre si e sobre o outro, que podem ser divididas resumidamente de duas formas. A primeira é a imagem que o sujeito faz do lugar que ocupa, do lugar que ocupa seu interlocutor e do seu próprio discurso. A segunda é a imagem que o sujeito faz da imagem que seu interlocutor faz do lugar que ocupa, do lugar que ele (interlocutor) ocupa e do discurso. Assim, em qualquer processo discursivo é possível que o sujeito, na posição de locutor,

antecipe as representações do seu interlocutor, o que lhe permite reformular o seu discurso antes mesmo de enunciá-lo. Diz-se, portanto, que o mecanismo de antecipação regula a argumentação.

As condições de produção históricas do discurso regulam o que o sujeito pode/deve ou não dizer a partir do lugar que ocupa e das representações que faz durante o processo discursivo. O sujeito não é livre para dizer o que quer, pois as próprias opções apresentadas a ele são determinadas por essas posições sociais que, por sua vez, se filiam à determinada formação ideológica.

Pêcheux (1993, p. 79) ressalta a relevância das CP ao afirmar que “é impossível analisar um discurso como um texto, isto é, como uma sequência linguística fechada sobre si mesma, mas que é necessário referi-lo ao conjunto de discursos possíveis a partir de um estado definido de condições de produção”. No entanto, o conceito de CP foi interpretado segundo um viés psicologizante e recebeu algumas críticas. De acordo com Pêcheux e Fuchs (1993, p. 170-171), o texto da AAD-69 era ambíguo em relação às CP, pois o termo “designava ao mesmo tempo o efeito das relações de lugar nas quais se acha inscrito o sujeito e a “situação” no sentido concreto e empírico do termo”. A imagem que o sujeito faz do outro deve ser entendida não apenas a partir de um momento específico de uma dada situação, mas, e principalmente, deve ser resultante de todo um processo social e ideológico. Possenti (2009, p. 369) ressalta ainda que o conceito de condições de produção deve ser compreendido excluindo-se seu caráter “psicossociológico”, mesmo na “situação concreta”.

As CP podem ser desdobradas em *condições de longo alcance* e *condições mais imediatas* (POSSENTI, 2009). Para exemplificar a primeira situação, o autor cita o enunciado científico que, segundo ele, pode decorrer de um longo tempo de “maturação” de pesquisas institucionais, de tecnologias e outros dispositivos. Para exemplificar a segunda, menciona a resposta a um artigo de jornal publicado na véspera por um adversário, na qual o sujeito, ao formular a sua resposta, levará em consideração o que foi dito no artigo a que responde, o veículo etc. Embora esses últimos elementos possam parecer meramente contextuais, não o são, pois “os ‘contextos’ fazem parte de uma história, já que, também nessa instância de enunciação, os enunciadores se assujeitam à sua FD” (POSSENTI, 2009, p. 369).

Ainda sobre o discurso, vale destacar que ele também pode ser visto como estrutura e como acontecimento. Em *O discurso: estrutura ou acontecimento*, Pêcheux (2006), ao analisar o enunciado “On a gagné” (ganhamos), exemplifica esses dois momentos. Pêcheux afirma que ‘On a gagné’ constitui a retomada direta, no espaço do acontecimento político (vitória de François Mitterrand para a presidência da França em 1981), do grito coletivo dos

torcedores de uma partida esportiva cuja equipe acaba de ganhar. Pêcheux apresenta, portanto, os efeitos de sentido da transposição desse enunciado do campo esportivo para o político. A estrutura corresponde à base linguística do enunciado, enquanto que o acontecimento refere-se ao ponto de encontro de uma atualidade e de uma memória.

Toda sequência discursiva deve ser analisada como fazendo parte de um *processo discursivo*. Essa expressão é compreendida por Pêcheux (2009, p. 148) como “o sistema de relações de substituição, paráfrases, sinonímias etc., que funciona entre elementos lingüísticos – ‘significantes’ – em uma formação discursiva dada”. Para aproveitar o acontecimento político descrito acima, vejamos um exemplo, extraído de Pêcheux (2006, p. 20), em que os enunciados não estão em relação interparafrástica: “a) F. Mitterrand é eleito presidente da República Francesa; b) A esquerda francesa leva a vitória eleitoral dos presidencialistas; c) A coalizão socialista-comunista se apodera da França”. Embora remetam ao mesmo fato, constroem significações diferentes, principalmente, os enunciados “a” e “c”, que claramente pertencem a FDs opostas.

Como já foi dito, a AD propõe um novo objeto de estudo, o discurso. Mas ele só pode ser bem compreendido sob uma concepção específica de sujeito. Apresentaremos, portanto, a seguir a noção de sujeito para AD e o conceito de *interdiscurso*, que está intimamente relacionado com o de FI, FD e CP, já mencionados.

1.1.2 Sujeito

A noção de sujeito própria da AD descarta a concepção idealista de subjetividade e se filia à concepção althusseriana de sujeito. Essa disciplina se contrapõe à filosofia idealista da linguagem que acredita na “evidência da existência espontânea do sujeito (como origem ou causa em si)”, assim como na “evidência do sentido”. A AD não vê o sujeito e o sentido como dados *a priori*, mas considera essa “evidência” como um efeito, pois uma das características da ideologia é dissimular sua própria existência. A constituição do sujeito e do sentido devem ser vistos do ponto de vista da interpelação ideológica.

“A ideologia interpela os indivíduos como sujeitos”, afirma Althusser (1996, p. 131) em sua tese central no ensaio *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*. O termo *interpelação*, explica o autor, é utilizado no sentido corriqueiro (mandamento, invocação), funciona como se alguém chamasse uma pessoa na rua “Ei, você aí!” e, ao se virar, ela se tornaria sujeito. Althusser diz, ainda, que a ideologia transforma os indivíduos em sujeitos e,

ao mesmo tempo, que os indivíduos são sempre já sujeitos. Embora essa asserção pareça paradoxal, na verdade, não é. Para compreendê-la é preciso eliminar o seu aspecto temporal, ou seja, a interpelação ideológica acontece, mas não há um momento específico em que isso possa ser observado. A categoria do indivíduo é apenas abstrata, pois o indivíduo é sempre já interpelado pela ideologia, logo, já é sujeito. Mesmo antes de nascer, a criança é sujeito, pois, logo após a concepção, ela já está inserida no que se chama de ideologia familiar.

O fato de o sujeito ser já interpelado pela ideologia não é ponto pacífico para o sujeito, pois para Althusser (1996, p. 134) “um dos efeitos da ideologia é a *negação* prática, pela ideologia, do caráter ideológico da ideologia. A ideologia nunca diz ‘sou ideológica’.”, ou seja, quem está na ideologia, acredita-se fora dela. O sujeito até aceita que o outro seja assujeitado ideologicamente, até pode dizer que “fulano” é assujeitado pela ideologia cristã, por exemplo, mas ele não. Segundo Pêcheux e Fuchs (1993, p. 165-166), o assujeitamento se dá “de tal modo que cada um seja *conduzido*, sem se dar conta, e tendo a impressão de estar exercendo sua livre vontade.”. Embora o sujeito não se reconheça como sujeito ideológico, Althusser ratifica que não existe ideologia, exceto pelo sujeito e para sujeitos. Esta última afirmação leva-o a concluir que a categoria do sujeito é constitutiva de qualquer ideologia.

Esse indivíduo social, interpelado ideologicamente, Pêcheux chama de forma-sujeito do discurso. Pêcheux (2009, p. 147), ao seu turno, acrescenta que “os indivíduos são ‘interpelados’ em sujeitos falantes (em sujeitos de *seu* discurso) pelas formações discursivas que representam “na linguagem” as formações ideológicas que lhe são correspondentes.”. Como já foi visto, os sentidos não são dados *a priori*, mas sim determinados ideologicamente. Por isso, diz-se que a palavra “invasão”, por exemplo, não tem o mesmo sentido para os integrantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), quanto para o latifundiário. O sentido será determinado pela FD a qual o sujeito do discurso se filiar. “É no interior de uma FD que se realiza o ‘assujeitamento’ do sujeito (ideológico) do discurso.” (COURTINE, 2009, p. 73).

Além disso, o sujeito não é origem do seu dizer. O que está sendo dito agora já foi dito antes, em outros momentos e está na base do dizível (por meio de uma memória). Segundo Pêcheux (2009, p. 149), “‘algo fala’ (ça parle) ‘antes, em outro lugar e independentemente’, isto é, sob a dominação do complexo das formações ideológicas.”. Esse “algo que fala” antes foi chamado de interdiscurso. Para Pêcheux (2009, p. 149), o interdiscurso seria ainda o “‘*todo complexo com dominante*’ das formações discursivas, intrincado no complexo das formações ideológicas [...]”. Essas definições são complementares, mas a última deixa mais

evidente a complexidade do conceito, pois destaca as relações de alinação, dominação e conflito entre as formações discursivas.

Relacionado ao interdiscurso está o conceito de intradiscurso, definido por Pêcheux (2009, p. 153) como:

o funcionamento do discurso em relação a si mesmo (o que eu digo agora, com relação ao que eu disse *antes* e ao que eu direi *depois*; portanto, o conjunto dos fenômenos de ‘co-referência’ que garante aquilo que se pode chamar ‘o fio do discurso’ enquanto discurso de um sujeito).

O intradiscurso relaciona-se com a formulação do discurso. É aquilo que estamos dizendo em um dado momento. “É então na relação entre o interdiscurso de uma FD e o intradiscurso de uma seqüência discursiva produzida por um sujeito [...] que se deve situar os processos pelos quais o sujeito falante é interpelado-assujeitado como sujeito de seu discurso.” (COURTINE, 2009, p. 74).

Relacionado ainda ao interdiscurso e ao intradiscurso, está o conceito de pré-construído elaborado por Paul Herry e Michel Pêcheux. É uma reformulação do conceito semântico de pressuposição e, segundo Pêcheux (2009, p. 89), Henry propôs “o termo ‘pré-construído’ para designar o que remete a uma construção anterior, exterior, mas sempre independente, em oposição ao que é ‘construído’ pelo enunciado.”. O autor destaca ainda que ele é um dos pontos fundamentais da articulação da teoria do discurso com a Linguística, pois se trata do efeito discursivo ligado ao encaixe sintático. Maldidier (2011, p. 52) ressalta que:

Paul Herry e Michel Pêcheux veem, nas estruturas sintáticas que autorizam a apresentação de certos elementos exteriores à asserção de um sujeito (estruturas de determinação, relativas, adjetivos...), *os traços de construções anteriores*, de elementos discursivos já ditos, dos quais o enunciador foi esquecido.

Para a autora, a relação entre esses três conceitos constituem a base decisiva da teoria do discurso.

Já foi dito que o sujeito ignora seu assujeitamento à ideologia, que acredita ser dono do seu dizer e, ainda, que seu discurso é atravessado por outros dizeres, o interdiscurso. Faz-se necessário, porém, para uma melhor compreensão do conceito de sujeito adotado pela AD, apresentar o que Pêcheux (2009) nos fala sobre o “esquecimento”. Apoiando-se nos postulados de Freud, Pêcheux (2009, p. 161-162) apresenta dois tipos de “esquecimentos” inerentes ao discurso. O esquecimento n.º 2 é da ordem da enunciação e semiconsciente. Nesse esquecimento, o sujeito-falante, ao formular seus enunciados, “escolhe” determinadas

sentenças e não outras, que se encontram em relação de paráfrase. Esse processo dá ao sujeito a ilusão de que o discurso é o reflexo objetivo da realidade.

Por outro lado, o esquecimento n.º 1 é ideológico e inconsciente. Nele, o sujeito-falante tem a ilusão de ser a origem do discurso, o criador do seu dizer, enquanto, na verdade, ele retoma, sem se dar conta, sentidos pré-existentes. Formula o seu discurso (intradiscurso) a partir de discursos que já foram ditos (interdiscurso) e “esquecidos”, mas que estão na base do dizível.

As formações imaginárias do sujeito (resultantes do modo como o “emissor” e o “receptor” veem a si e ao outro, percebem seu próprio lugar e o lugar do outro) articulam-se com o esquecimento n.º 1. Conforme Pêcheux (1993), os protagonistas do discurso não devem ser vistos como organismos humanos individuais, mas sim como representação de lugares determinados na estrutura social. Por meio dessa imagem, resultante da projeção do lugar empírico do sujeito (que não é individual, mas resultante do processo social, ideológico) é possível passar para as posições do sujeito no discurso. Essas posições são historicamente constituídas e, portanto, determinadas ideologicamente.

1.1.3 Discurso fundador

Na obra intitulada *Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*, Orlandi (2003) reúne trabalhos que discutem a questão da identidade nacional. O foco desse trabalho são os discursos fundadores da brasilidade, ou seja, que caracterizam a identidade do povo brasileiro.

Já no prefácio da obra, a autora especifica o que está compreendendo por discurso fundador e qual deve ser o posicionamento do analista do discurso diante dele. Sem fazer definições categóricas, Orlandi (2003, p. 7) diz que:

[...] em relação à história de um país, os discursos fundadores são discursos que funcionam como referência básica no imaginário constitutivo desse país. E a nossa tarefa é então mostrar como é que eles se estabilizam como referência na construção da memória nacional.

Em *Vão surgindo sentidos*, primeiro capítulo da referida obra, Orlandi investiga o discurso fundador em alguns textos, como em lendas, em obras literárias e em enunciados. Ela buscou investigar como o sem-sentido se faz sentido e irrompe no sentido novo, ou como significam *os novos* sentidos para os europeus e para os habitantes do Novo Mundo. Nesse

percurso que vai do sem-sentido em direção ao sentido, a autora pontua três movimentos para a construção do significado:

- a. seu apagamento por uma memória já estabelecida dos sentidos (o já-dito);
- b. a resistência ao apagamento e a conseqüente produção de outros sentidos;
- c. o retorno do “recalque” (ou seja, do que foi excluído pelo apagamento sobre o mesmo, deslocando-o. (ORLANDI, 2003, p. 11).

A lenda das Amazonas, por exemplo, é considerada um discurso fundador. Orlandi (2003) explica que ela faz parte da origem do país, é constitutiva da delimitação do país, o que não acontece com outras lendas, como a do Saci, que apenas constituem a identidade, mas não é um discurso fundador, conclui a autora. Assim, o ideário brasileiro tem em sua origem essas mulheres guerreiras.

O enunciado *em se plantando tudo dá* também é um discurso fundador, mas que sofreu ressignificações. Orlandi (2003) explica que a versão que se popularizou não corresponde exatamente à sua primeira formulação. Na Carta de Pero Vaz de Caminha, o fruto que se propunha plantar na terra era a catequese, mas o que interessa é o sentido que se consolidou na memória do povo. Esse enunciado é um exemplo de discurso fundador constituído a partir da ruptura. O que caracteriza tal discurso como fundador “é que ele cria uma nova tradição, ele re-significa o que veio antes e institui aí uma memória outra” (ORLANDI, 2003, p. 13). Para a autora, esse enunciado repercute vários sentidos no sentimento de brasilidade, como o de “Terra pródiga”, “Gigante pela própria natureza”. Orlandi (2003, p. 14) explica que são essas ramificações que desenham a complicada ideologia do “ser brasileiro”:

Isso vai dar no traço ideológico da fala sobre a preguiça inerente à raça, do desperdício, da corrupção natural ao brasileiro no poder. E vai servir de argumento que justifica a pobreza: esse país não tem jeito. Ou, no outro lado da moeda, vai dar no país da esperança: tem que dar certo.

O discurso fundador pode ser investigado em diferentes materiais discursivos. Podem variar quanto à sua natureza e extensão, como fez Orlandi (2003) ao analisar pequenos enunciados, lendas e obras literárias, ou ainda como fizeram autores como Ferreira (2003) e Souza (2003) ao analisar clichês e um Manifesto do Dia Nacional da Consciência Negra, respectivamente.

Para Orlandi (2003), o que caracteriza o discurso fundador não são esses materiais linguísticos, mas a historicidade deles. E conclui dizendo que é:

[...] discurso fundador o que instala as condições de formação de outros, filiando-se à sua própria possibilidade, instituindo em seu conjunto um complexo de formações discursivas, uma região de sentidos, um sítio de significância que configura um processo de identificação para uma cultura, uma raça, uma nacionalidade. (2003, p. 24).

Sob essa concepção de discurso fundador, Ferreira (2003) verifica como se produzem sentidos para o brasileiro em sua constituição. Destaca que muitos discursos constitutivos de sua identidade são atribuídos de fora, por meio de enunciados que vão se repetindo e sendo consensualmente aceitos. Ela analisa o funcionamento discursivo de três clichês: 1. Todo brasileiro gosta de levar vantagem em tudo; 2. O jeitinho brasileiro; 3. Deus é brasileiro. Ao analisar tais enunciados, a autora observou que eles estão em relação interparafrástica e que cada um desses clichês constitui um *acontecimento discursivo*.

Partindo da noção de *acontecimento discursivo*, formulada por Pêcheux (2006, p. 17), como ponto de encontro de uma atualidade e uma memória, Ferreira (2003) analisou os estereótipos desde seu surgimento até a atualidade. Segundo ela, o enunciado número 1 teve sua popularização com a campanha publicitária de uma marca de cigarro, interpretada por Gerson, ex-jogador da Seleção Brasileira Tricampeã do Mundo, que era fumante e tinha fama de econômico. Embora os sentidos, inculcados na Lei de Gerson, já existissem e circulassem, de certa forma, foi na personagem do jogador que ocorreu sua propagação, explica Ferreira (2003), destacando que, hoje, os três estereótipos estão em relação interparafrástica, podendo ser aglutinados como em:

- (a) O brasileiro leva vantagem e arranja um jeitinho para tudo, por isso se pode afirmar que Deus é brasileiro;
- (b) Deus é brasileiro, por isso o brasileiro tira vantagem em tudo e se notabiliza por seu jeitinho. (2003, p. 79).

Os dois trabalhos aqui apresentados, de Orlandi (2003) e Ferreira (2003), investigam o funcionamento do *discurso fundador* para caracterizar a discursividade do povo brasileiro, o que se chamou de brasilidade. Essa noção está relacionada à realidade histórica e identitária de uma determinada cultura. Os discursos fundadores são estabelecidos pelos acontecimentos discursivos.

A noção de discurso fundador pode ser investigada não apenas para identificar a memória de um país, mas pode ser observada no âmbito regional, como propôs Freire (2009) no artigo *Janus, o caboclo high-tech: discursos fundadores e a cultura em Manaus*, em que se propôs a investigar a constituição dos discursos fundadores na cidade de Manaus. O autor observou que a subjetividade manauara baseia-se em dois grandes discursos fundadores: o

discurso da *Manaus Cosmopolita* e o discurso da *Manaus Cabocla*. Segundo ele, essa aparente contradição funda o sujeito da região, que ele nomeou de neo-caboclo.

O discurso da *Manaus Cosmopolita* filia Manaus ao conceito de cidade internacional. Para ele, “desde sempre, Manaus se apresenta como uma cidade que possui um quê de exterioridade” (p. 7) e lembra alguns elementos, como as óperas europeias encenadas no meio da selva em um teatro grandioso no fim do século XIX e início do XX e, ainda a internacionalização da cidade com o afluxo da tecnologia graças ao polo industrial desde 1967 até os dias de hoje. Por outro lado, o discurso da *Manaus Cabocla* filia a cidade à discursividade do verde, da floresta, do tempo mediato, das lendas e do mistério (p. 7).

Os sujeitos encaram de forma diversificada esses dois discursos. Uns negam completamente a caboclitude, assumindo a identidade cosmopolita, ou vice-versa. Há ainda aqueles que conseguem circular harmoniosamente entre os dois discursos.

Após essa breve explanação de alguns conceitos da AD, podemos perceber que sua rede conceitual foi estabelecida por meio de uma articulação teórica com outras áreas do conhecimento. Segundo Malidier (2003, p. 16), “O projeto de Michel Pêcheux nasceu na conjuntura dos anos 60, sob o signo da articulação entre a linguística, o materialismo histórico e a psicanálise.”. Da linguística veio o conceito estruturalista de língua e fala, com o qual a AD rompe, propondo um novo conceito, o de discurso, que será o objeto de estudo dessa nova disciplina. Do materialismo histórico, destaca-se o conceito de ideologia. Na verdade, Pêcheux pretendia analisar a ideologia, mas observou que isso só seria possível completamente por meio do estudo do discurso, que é uma das formas em que ela se materializa. Da psicanálise, por sua vez, veio o inconsciente, descoberto por Freud e que possibilitou pensar em um sujeito além de assujeitado ideologicamente, clivado, dividido entre o consciente e o inconsciente.

Sabendo, pois, como a AD entende o discurso e a produção do sentido, além dos principais conceitos apresentados, cabe, agora, iniciarmos a discussão sobre o dispositivo analítico que norteia a presente pesquisa. Vale destacar que o dispositivo analítico vai variar de acordo com cada objeto a ser investigado. A intenção é construir um dispositivo de interpretação que possibilite ao analista ver além das evidências.

1.2 DISPOSITIVO ANALÍTICO

1.2.1 Cultura

Por cultura podemos entender muita coisa, por isso é necessário apresentar a noção de cultura a ser utilizada neste trabalho. De antemão, podemos informar que a concepção que nos interessa aqui é a antropológica. Laraia (2009) destaca que o conceito de cultura, como é utilizado atualmente, foi elaborado pela primeira vez por Edward Tylor, que afirmou o seguinte:

[...] tomado em seu amplo sentido etnográfico, é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade. (apud LARAIA, 2009, p. 25).

Ao propor, em seu conceito, que a cultura é “adquirida pelo homem”, o autor destaca o seu caráter de aprendizagem e rejeita a ideia de aquisição inata. Nega tanto o determinismo biológico quanto o geográfico. Os antropólogos já estão convencidos de que as diferenças genéticas não são determinantes das diferenças culturais e que o comportamento do indivíduo é resultante de um aprendizado, processo este nomeado pelos especialistas de endoculturação. Tampouco é admitido o determinismo geográfico, visto que as diferenças culturais não podem ser explicadas a partir de limitações do meio ambiente. Os antropólogos já confirmaram que elas podem influenciar, mas não determinar o comportamento. Para comprovar isso, basta lembrarmos as várias tribos indígenas da região Amazônica, que mesmo compartilhando condições geográficas semelhantes, possuem culturas distintas. Portanto, Tylor considerou cultura como sendo todo o comportamento aprendido, tudo aquilo que independe de uma transmissão genética.

Ratificando o conceito de Tylor e rompendo definitivamente com uma possível relação entre o cultural e o biológico, Kroeber, em 1917, postula a supremacia do primeiro em detrimento do segundo (apud LARAIA, 2009, p. 28). O homem passa a ser visto como um ser predominantemente cultural, cujos atos dependem de um processo de aprendizagem. Foi, portanto, a cultura que possibilitou ao homem superar suas limitações físicas, distanciando-o dos outros animais que têm seu comportamento determinado biologicamente.

Apesar de ter muitos méritos, o conceito de Tylor foi criticado por não levar em consideração os múltiplos caminhos da cultura. Segundo Laraia (2009, p. 32), “mais do que preocupado com a diversidade cultural, Tylor a seu modo preocupava-se com a igualdade

existente na humanidade.”. Os conceitos mais modernos de cultura trabalham com a questão do relativismo cultural.

Uma outra noção de cultura foi elaborada por Leslie White (apud LARAIA, 2009). O autor coloca em destaque a relação da cultura com o simbólico e explica que toda cultura depende de símbolos e que por meio deles é possível sua perpetuação. Além disso, considera que “a passagem do estado animal para o humano ocorreu quando o cérebro do homem foi capaz de gerar símbolos” (LARAIA, 2009, p. 55).

Geertz (1989, p. 32-33) propõe uma reformulação no conceito de cultura apresentando duas ideias:

A primeira delas é que a cultura é melhor vista não como complexos de padrões concretos de comportamento – costumes, usos, tradições, feixes de hábitos –, como tem sido o caso até agora, mas como um conjunto de mecanismos de controle – planos, receitas, regras, instruções (o que os engenheiros de computador chamam “programas”) – para governar o comportamento. A segunda idéia é que o homem é o animal mais desesperadamente dependente de tais mecanismos de controle, extragenéticos, fora da pele, de tais programas culturais, para ordenar o seu comportamento.

O autor explica essa perspectiva da cultura como “mecanismo de controle” partindo do pressuposto de que o pensamento humano é basicamente social e público. Ele acontece inicialmente no seio familiar e depois é ampliado para outros ambientes, como escola e praça da cidade. Mas, como acontece o pensamento? Ao fazer essa reflexão Geertz (1989, p. 33) inclui o que foi chamado por outros autores de “símbolos significantes”, para explicar que pensar consiste não nos “acontecimentos da cabeça”, mas num tráfego entre o símbolo usado para impor um significado à experiência. Vale lembrar que símbolo aqui não fica restrito a palavras, mas também podem ser gestos, desenhos, sons etc. Outra particularidade dos símbolos significantes é que, ao nascer, o indivíduo já os encontra na sociedade e, ao morrer, eles continuarão existindo. Eles são frutos de convenções sociais e sofrem alterações ao longo da história.

Apoiando-se na definição de cultura proposta por Geertz, Thompson (apud FREIRE, 2009, p. 6) conceitua cultura como sendo:

O padrão de significados incorporado nas formas simbólicas, que inclui ações, manifestações verbais e objetos significativos de vários tipos, em virtude dos quais os indivíduos comunicam-se entre si e partilham suas experiências.

Esta concepção é a que mais nos interessa, pois coloca em evidência a relação da linguagem, que age pelo simbólico, com o processo cultural. Devemos pensar nesse “comunicar” e “partilhar de experiência” sempre mediado pelo discurso que é social e ideologicamente construído. Sendo assim, o processo cultural é também ideológico.

O homem, assim como a linguagem, produz e é produto da cultura. Para comprovarmos tal asserção, vejamos dois excertos de Geertz e Laraia respectivamente: “Sem os homens certamente não haveria cultura, mas, de forma semelhante e muito significativamente, sem cultura não haveria homens” (GEERTZ, 1989, p. 36); “A linguagem humana é um produto da cultura, mas não existiria cultura se o homem não tivesse a possibilidade de desenvolver um sistema articulado de comunicação oral” (LARAIA, 2009, p. 52). Apesar de todos os atos, ideias, valores e até mesmo emoções humanas serem produtos culturais, deve-se pensar que os padrões culturais não são gerais, universais, mas sim específicos.

Por ver a cultura em relação ao social e à linguagem, essa é a noção de cultura que mais se aproxima dos objetivos deste trabalho. No entanto, é preciso acrescentar a essa discussão alguns pontos, como, por exemplo, o fato de a AD recusar a noção de linguagem que a reduz a um instrumento de comunicação. Pois, como nos lembra Orlandi (2007, p. 21), “[...] no funcionamento da linguagem, que põe em relação sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história, temos um complexo processo de construção desses sujeitos e produção de sentido e não meramente transmissão de informação.”. E ainda o fato de recusar a concepção humanista/idealista de sujeito.

Considerar cultura como uma dimensão do processo social possibilita pensar em cultura nacional. Santos (2006, p. 73) a entende como “a cultura comum de uma sociedade nacional, uma dimensão dinâmica e viva, importante nos processos internos dessa sociedade, importante para entender as relações internacionais.”. Embora tendo dito que é mais produtivo estudar a diversidade cultural, também é importante verificar o que é comum em um determinado grupo. Para entender o Brasil, hoje, por exemplo, seria necessário estudar a sua cultura nacional, verificar, por meio da história, o conhecimento acumulado, para se chegar ao conceito de brasilidade. Além disso, é importante observar que nenhum grupo, que faça parte de uma sociedade, tem uma cultura autônoma, totalmente independente, sendo, portanto, necessário verificar a relação entre elas.

Feita a delimitação do conceito de cultura a ser utilizado nesse estudo, passemos à apresentação do conceito de identidade que está intimamente relacionado com o primeiro. Para mostrar essa interdependência, citamos Hall (2011, p. 51), para quem: “As culturas

nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades.”.

1.2.2 Identidade

A questão da identidade tem sido largamente discutida nos últimos anos, pois os estudiosos acreditam que ela está passando por um grande processo de transformação, chegando-se a se falar em crise de identidade. Antes de iniciarmos essa discussão, é necessário verificar algumas colocações propostas por Castells (1999), lembrando de antemão que seus conceitos se aproximam do marxismo clássico.

Ao falar do processo de construção da identidade, Castells (1999, p. 22), relacionando-a aos atores sociais, define identidade como:

[...] o processo de construção de significados com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(ais) prevalece(m) sobre outras fontes de significado. Para um determinado indivíduo ou ainda um ator coletivo, pode haver identidades múltiplas.

Para compreender esse conceito, é necessário primeiramente saber que Castells entende “significado” como a identificação simbólica, por parte de um ator social, da finalidade da ação praticada por ele e, além disso, que as identidades são sempre construídas. Para que o conceito fique ainda mais claro, o autor destaca a necessidade de se estabelecer a distinção entre identidade e o que os sociólogos têm chamado de papéis.

Para ele, identidades organizam significados e papéis organizam funções. Estes últimos compreendem inúmeras funções, que podem acontecer ao mesmo tempo, como por exemplo, ser pai, trabalhador, jogador de futebol, entre outros. O funcionamento desses papéis segue regras estabelecidas pelas instituições e organizações da sociedade. Já as identidades “constituem fontes de significado para os próprios atores, por eles organizadas, e construídas por meio de um processo de individuação” (CASTELLS, 1999, p. 23).

Essa fonte de significado é complexa, pois em seu processo de constituição sofre as mais diversificadas influências. O mesmo autor destaca que “a construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e

revelações de cunho religioso” (p. 23). Ao se estudar a construção social das identidades, devemos sempre situá-la historicamente e lembrar que as relações de poder estão sempre presentes nesse processo.

Considerando que a construção social da identidade sempre ocorre em contextos marcados por relações de poder, Castells (1999) propõe a distinção entre três formas e origens de construção de identidades: a legitimadora, a de resistência e a de projeto. A identidade legitimadora é a utilizada pela classe dominante da sociedade a fim de perpetuar seu poder, é ela que dá origem à sociedade civil. Já a identidade de resistência, como seu próprio nome indica, é uma identidade criada pelos atores sociais de condições desvalorizadas, com o intuito de resistir à dominação imposta. Diante de uma determinada opressão, cria formas de resistência coletiva, formando comunidades. A identidade de projeto, por sua vez, visa à transformação de toda uma estrutura social e ocorre quando os atores sociais constroem uma nova identidade, que possibilite a redefinição da sua posição na sociedade. Castells (1999) cita como exemplo dessa última forma de identidade, o feminismo que deixou de representar apenas a opressão feminina, transformando o sistema patriarcal.

Os pressupostos de Castells sobre identidade, no entanto, são incompatíveis com a concepção de identidade pressuposta no conceito de ideologia da AD, pois essa teoria se afasta do marxismo clássico. Ela não vê a ideologia apenas como uma forma de mascaramento da realidade. Para a AD, a ideologia não é exclusividade das classes dominantes. Vejamos então outros teóricos, como Hall (2011) e Bauman (2005), que também discutem essa questão.

Hall é um dos autores que acredita no deslocamento ou fragmentação das identidades modernas. A “crise da identidade”, mencionada inicialmente, consiste em um “duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos” (HALL, 2011). Essa “crise” é o resultado das transformações por que passaram as sociedades modernas no final do século XX.

A fim de evidenciar esse processo de mudança pelo qual acredita estar passando a modernidade tardia, Hall (2011) apresenta três concepções distintas de identidade: a do sujeito do Iluminismo, a do sujeito sociológico e a do pós-moderno. A identidade do primeiro era pensada de forma individualista devido à concepção de sujeito da época, a qual via esse sujeito como um indivíduo totalmente centrado, unificado e dotado da capacidade de razão. Já a identidade do segundo, do sujeito sociológico, é construída a partir de uma relação dialógica e contínua com o exterior. Nessa concepção, o sujeito continua tendo um núcleo interior, mas não é autônomo ou autossuficiente como o sujeito do Iluminismo. A identidade do terceiro,

do sujeito pós-moderno, também é construída como a do sujeito sociológico, a partir da relação com o exterior e é justamente devido às mudanças desse “exterior” que esse sujeito está se tornando fragmentado, composto de várias identidades, muitas vezes, contraditórias. Esse sujeito é entendido aqui como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente.

Vamos pensar então nesse sujeito formado por várias identidades, mas sem esquecer que ele é antes de mais nada assujeitado ideologicamente. Essas identidades, embora múltiplas, não são fruto de escolhas conscientes como sugere, por exemplo, Bauman (2005, p. 60), como podemos verificar: “Uma identidade coesa, firmemente fixada e solidamente construída seria um fardo, uma repressão, uma limitação da **liberdade de escolha**” (grifo nosso). O fato de o sujeito ter múltiplas identidades ou apenas uma não se deve a um processo de escolha, mas de interpelação ideológica, pois, seguindo a noção de sujeito da AD, a identidade também seria determinada ideologicamente.

A mudança pela qual se acredita estar passando o sujeito pós-moderno pode ser relacionada ao processo de globalização da sociedade. É importante considerar aqui as diferenças das sociedades mencionadas por Giddens. Segundo ele, “nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são venerados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações” (apud HALL, 2011, p. 15). Por outro lado, as sociedades modernas, devido ao que se conhece atualmente como globalização, têm por característica principal sofrerem constantes e rápidas mudanças. O mesmo autor argumenta que “à medida em que áreas diferentes do globo são postas em interconexão umas com as outras, ondas de transformação social atingem virtualmente toda a superfície terrestre” (GIDDENS apud HALL, 2011, p. 15-16).

Tudo isso nos leva a concordar com Hall (2011), para quem a nossa identidade cultural - aqueles aspectos de nossas identidades que surgem do nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais - tem sofrido grandes transformações. Mas, antes de mostrar como as identidades nacionais estão sendo afetadas pela globalização, o autor propõe verificar se elas são realmente tão unificadas e homogêneas como representam ser.

As culturas nacionais produzem sentidos sobre a nação, com os quais os indivíduos poderão se identificar ou não. A cultura nacional também é compreendida como um discurso que vai construir diferentes identidades nacionais. Normalmente, a imagem de uma nação é construída recorrendo-se ao passado, retornando aos momentos de glória da nação, e também ao futuro, avançando para a modernidade dependendo do efeito que se quer causar. O

importante é lembrar que a identidade nacional constrói significados, sendo, portanto, uma representação.

E as identidades nacionais construídas pelas culturas nacionais são unificadas? O que há na verdade é apenas uma tentativa de unificação das culturas nacionais, tendo em vista que as nações foram construídas sobre inúmeras diferenças como o processo de colonização de países como o Brasil, que teve suas culturas locais quase totalmente suprimidas e substituídas pela do colonizador. Para Hall (2011, p. 62):

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-la como constituindo um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural.

Finalmente, vejamos a influência da globalização sobre o processo de deslocamento pelo qual estão passando as identidades culturais na modernidade tardia. Embora a globalização seja um fenômeno bastante discutido, é necessário explicitar o que estamos compreendendo ao utilizar esse termo:

[...] a ‘globalização’ se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e experiência, mais interconectado. (MCGREW apud HALL, 2011, p. 67).

É comum ouvirmos pessoas falando que o mundo não tem fronteiras, que as distâncias estão mais curtas ou, ainda, em instantaneidade da informação. Essas sensações são efeitos do processo de globalização, que propõe “novas combinações de espaço-tempo”.

A globalização tem, pois, interferido fortemente no processo de construção das identidades. Isso acontece porque “a sociedade em rede está fundamentada na disjunção sistêmica entre o local e o global para a maioria dos indivíduos e grupos sociais.” (CASTELLS, 1999, p. 27). É a partir dessa tensão entre o “local” e o “global” que se deve pensar a transformação das identidades.

Com base nesse entendimento, Hall (2011) propõe pensarmos em três possíveis consequências desse processo: a desintegração das identidades nacionais; o reforço das identidades nacionais ou locais e o surgimento de novas identidades híbridas.

Uma delas é a desintegração das identidades nacionais, que se enfraquecem, em decorrência do intenso contato da infiltração de outras culturas externas, diminuindo o grau de

pertencimento com o que é local. Nessa perspectiva, as diferenças culturais dão lugar à “homogeneização cultural”. No entanto, essa visão é considerada um tanto simplista pelo autor.

Outra consequência possível é o reforço das identidades nacionais ou locais. Funciona como uma forma de resistência à influência de outras culturas. O autor explica que na tentativa de fortalecer as identidades locais ou de reconstruir uma identidade unificada, buscando-se recuperar a “pureza” cultural perdida e a tradição, grupos étnicos dominantes podem acabar cometendo “racismo cultural”. A reação defensiva às culturas externas pode se tornar agressiva.

A terceira possibilidade, mencionada por Hall (2011), é o surgimento de novas identidades. O autor cita o exemplo do surgimento da identidade *black*, em que comunidades diferentes, como afrocaribenhas e indianas, unem-se em prol de uma característica em comum, nesse caso o fato de serem não brancos, mas cada grupo mantém suas culturas específicas.

Essas novas identidades podem ser constituídas a partir de culturas híbridas. Canclini (2008) entende por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, combinam-se para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Trazendo esse conceito para a questão da identidade, podemos citar o caso de pessoas que pelo processo de migração estabeleceram-se em outras regiões e, mesmo mantendo suas tradições, são obrigadas a conviverem harmoniosamente com a cultura de onde vivem. O mesmo autor explica que a questão do híbrido tem ganhado muito peso ultimamente, embora seja uma característica antiga do desenvolvimento histórico.

Como podemos perceber, não há como precisar as consequências da globalização sobre a cultura. No entanto, é possível afirmar que o processo cultural e, conseqüentemente, a identidade, tem sofrido grandes transformações na modernidade líquida².

Devido à temática estudada (a representação da mulher amazonense) e ao *corpus* da pesquisa (as letras de música) foi necessário mobilizar os conceitos de cultura e de identidade. No entanto, faz-se necessário, ainda, situar nosso *corpus* no panorama musical brasileiro e, após apresentar as discussões em torno do termo “música popular”, especificar qual definição será aqui utilizada.

² “A principal força motora por trás desse processo tem sido desde o princípio a acelerada ‘liquefação das estruturas e instituições sociais. Estamos agora passando da fase sólida da modernidade para a fase ‘fluida’. E os ‘fluidos’ são assim chamados porque não conseguem manter a forma por muito tempo e, a menos que sejam derramados num recipiente apertado, continuam mudando de forma sob a influência até mesmo das menores forças” (BAUMAN, 2005, p. 57).

1.2.3 Música Popular

Considerando que o *corpus* do presente trabalho é composto por letras de música, faz-se necessário definir a que gênero musical elas pertencem. Poderíamos defini-la simplesmente como música popular ou, como preferem alguns radialistas, Música Popular Amazonense (MPA) ou, ainda, música regional, como propõe o cantor e compositor Celdo Braga (2003). Não pretendemos aqui propor um conceito para tal gênero, tampouco afirmar qual a melhor classificação. A intenção é a de constatar as controvérsias existentes em torno da definição de música popular.

De acordo com Andrade (2004), o termo “música popular” adquiriu diferentes significados ao longo da história. Ela chegou a essa conclusão ao analisar artigos publicados na revista *Weco* (revista de vida e cultura musical – 1928-1931), do Rio de Janeiro, pois acreditava que essa revista se constituiu num campo de debate entre musicistas, musicólogos e empresários do meio musical.

Um desses significados é o que vê a música popular como sinônimo de “música ruim” em oposição à música erudita ou “boa música”. Segundo Andrade (2004), para o maestro Luciano Gallet, escritor da *Weco* e ideólogo da campanha Reagir³, uma das causas da crise musical era o rádio, que embora ainda considerado um objeto de luxo, entre 1920 e 1930, espalhava música ruim pelo país. De acordo com a mesma autora, os fundadores da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro defenderam-se, explicando que a cultura popular deveria ser divulgada no rádio apenas para atrair os ouvintes, mas deveria ser transformada sob a influência de uma cultura “mais elevada”.

Ainda relacionado a Luciano Gallet e seus pares, Andrade (2004) identificou um outro conceito. Dessa vez, a música popular é a música identificada como folclore, a música “original” da nação, a qual contribuiria sobremaneira para a criação de uma identidade nacional. Esse sentido de música popular está relacionado ao projeto de criação de uma música nacional.

Outro significado para música popular é aquele que a considera como “popularesca”, com fim puramente mercantil. Esse conceito nasce, de acordo com os críticos da época, de um projeto de comercialização da música, cujos maiores interessados seriam as rádios, gravadoras e editoras de música. Andrade (2004) explica que, por volta de 1925 e 1926, as emissoras de

³ A campanha “Reagir, pela boa música” foi idealizada por Luciano Gallet e lançada no jornal *O Globo* e na revista *Weco*. A campanha tinha o propósito de mobilizar os agentes envolvidos com a produção musical, em prol da divulgação desta “boa música” (ANDRADE, 2004, p. 29).

rádio do Rio de Janeiro passaram a tocar canções que faziam sucesso nas festas populares. Sob o título de folclore, manifestações musicais como o maxixe, o choro e o samba ganharam espaço nas rádios e, gradualmente, substituíram as músicas clássicas, que marcaram o início do rádio. Por isso,

A expressão ‘música popular’ não designava mais aquela música que deveria ser influenciada pela ‘erudita’. O inverso acontecia. E o nome ‘música popular’ nomeava as manifestações que ocupavam o espaço da chamada ‘música erudita’ nas partituras, nos discos e nos salões. (ANDRADE, 2004, p. 33).

Por outro lado, para os ideólogos do projeto de criação de uma música nacional, essa música que ganhava as rádios não poderia ser chamada de folclórica, tampouco popular, cabendo-lhe apenas o título pejorativo de “popularesca”, por caracterizar-se pela repetição e falta de originalidade, além de visar ao comércio.

Em oposição a Luciano Gallet, um outro escritor da revista *Weco*, Octávio D’Monte, discorda da existência de uma verdadeira música popular e analisa positivamente a transformação ocorrida com o fonógrafo. Para ele, a música brasileira popular é a melodia das ruas, dos seresteiros, que encontra um novo espaço na sociedade (ANDRADE, 2004). Reconhece, porém, que os produtores dessa música tenham mudado. “Os musicistas da ‘ralé’ eram substituídos por musicistas com linguagens muito mais depuradas. Importa lembrar que é o momento de sucesso de cantores como Mário Reis, originários de setores médios da sociedade” (p. 36).

Como se pode perceber, a expressão “música popular” assumiu diferentes significados, que variaram de acordo com o período e, principalmente, de acordo com os projetos dos atores sociais da época. No entanto, essa problemática em torno do conceito de música popular não se restringe aos anos 20 e 30. Isso fica claro nas discussões da maioria dos estudiosos que abordam a temática.

Um exemplo disso são as considerações levantadas por Chauí (1996) ao tratar da cultura popular. Ela explica que, no Brasil, usa-se música popular para designar as músicas que não se inserem na chamada música erudita, lembrando que a maioria dos compositores e ouvintes pertencem à classe média urbana como, por exemplo, os universitários e não os moradores do “morro” como no início do século. A autora acrescenta ainda que:

[...] a chamada música sertaneja (designação mais freqüente para a música caipira e para a moda de viola sob a influência de novos ritmos urbanos) corresponderia muito mais à idéia do “popular” como subalterno. Por outro lado, as composições mais admiradas pela população “popular” são aquelas que costumam receber a qualificação de kitsch – Roberto Carlos, Nelson

Ned e Teixeira sendo exemplos. Enfim, do ponto de vista oficial ou estatal, “popular” costuma designar o regional, o tradicional e o folclore. (CHAUI, 1996, p. 10).

Outro autor que discute essa mesma problemática é Aragão Neto (2003), ao definir o objeto de análise de sua dissertação de Mestrado, a música brega (MB). Ele afirma que a música é classificada em dois tipos, popular e clássica:

A popular, porém, é tida, muitas vezes, como pertencente a um nível cultural e artístico inferior à clássica. Na música popular, mais especificamente na brasileira, temos outros (sub)gêneros, dentre eles: folclórica, MPB, forró, balada, axé-music, lambada, roque, funk etc. Um dos argumentos utilizados para dizer que música popular é inferior à clássica é o fato de, com exceção da música folclórica, a primeira ser um produto da cultura de massa (CM). (2003, p. 49).

Mas, em seguida, questiona os critérios para a seleção do que seria popular, fazendo duas indagações, que vão ao encontro do pensamento de Chauí, são elas: “1) por que a MPB é considerada popular se não é consumida pela maior parte da população brasileira? e 2) se a MPB alcança maior índice de vendagem, porque não é ela considerada a verdadeira música popular brasileira?” (ARAGÃO NETO, 2003, p. 57).

Os questionamentos do autor parecem indicar uma contradição: uma música popular que não é feita pelo povo, nem consumida por ele. Acrescenta que deixa de ser contraditório se lembrarmos que o poder das decisões está sempre do lado do mais forte, nesse caso, a elite social e intelectual é a que dita o que deve ser considerado ou não como música popular. Vale lembrar que a sigla MPB surgiu por volta de 1960 como uma abreviação de “música popular brasileira”. Música esta que possuía origem universitária e foi fortemente influenciada pela bossa nova. Inicialmente, ela se opunha a outra música popular, conhecida como jovem guarda e, posteriormente, às músicas românticas, como as sertanejas ou bregas.

Para Tinhorão (1998), há uma relação direta entre produção cultural e produção econômica no mundo capitalista, que permitem as projeções da lei de mercado para o campo da produção e divulgação das músicas populares. Ele reforça a ideia de que as músicas mais conhecidas pelo público serão aquelas que os grupos econômicos são capazes de pagar sua divulgação pelo rádio e pela TV. Acrescenta ainda que essas músicas serão vendidas sob o título de moderna e universal. No entanto, para o autor, “o que se chama de universal, é o regional de alguém imposto para todo o mundo” (1998, p. 13). Como se pode perceber, Tinhorão (1998) avalia negativamente a influência exterior sofrida pela música. Para ele, o “som importado” faz com que os consumidores nacionais desprezem a música do seu país.

“Essa espécie de vergonha da própria realidade, desenvolvendo-se principalmente entre as camadas de classe média com caráter de autêntico complexo de subdesenvolvimento, conduz, assim, a uma progressiva perda ou desestruturação da identidade cultural [...]” (1998, p. 13).

Por outro lado, para outros teóricos, é difícil pensar em uma música popular pura e autêntica na sociedade moderna. É o caso, por exemplo, de Canclini, para quem assim como a cultura, “o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signo de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações” (2008, p. 220-221). Nessa perspectiva, a música popular é o resultado dessa mistura, em que atuaram classes e grupos socioculturais distintos.

Como já foi dito, o *corpus* da presente pesquisa é composto por letras de música pertencente ao gênero música popular. Para este trabalho, entendemos música popular em oposição à erudita, também em oposição à popular mais voltada para a grande massa, como a sertaneja, a brega, o forró. O sentido de popular utilizado aqui se aproxima do presente na sigla MPB, ou seja, é uma música em que compositores e ouvintes pertencem, em sua maioria, à classe média urbana como, por exemplo, os universitários. Utilizaremos, portanto, o termo Música Popular Amazonense (MPA)⁴, ressaltando que o termo *amazonense* está sendo utilizado por razões puramente geográficas, isto é, para destacar que nosso objeto de análise pertence ao gênero música popular, produzido em um determinado estado, o Amazonas.

O objetivo e a especificidade do *corpus* deste trabalho foram determinantes para a escolha dos conceitos que formaram o dispositivo analítico. O intuito desta pesquisa é identificar, nas letras da Música Popular Amazonense, o discurso fundador que funciona no imaginário do povo da região acerca da mulher amazonense. Os conceitos de *identidade* e *cultura* foram mobilizados, portanto, por estarem intimamente relacionados ao de discurso fundador. O conceito de *música popular*, por sua vez, foi abordado porque o *corpus* deste trabalho se insere nesse gênero. Isso posto, passemos à análise das letras das músicas.

⁴ Segundo Celdo Braga, em 89, Antonio Pereira “gravou, em fita cassete, 12 músicas de sua autoria e outras. Bastante divulgada pela TV Rio Negro, que estava iniciando suas atividades, além de rádios locais. Como esse processo, iniciou-se em Manaus a abertura de nossa música com o rótulo de MPA (Música Popular Amazonense)”.

2 A ANÁLISE

2.1 A MULHER NO DISCURSO DA CABOCLITUDE

A análise das 40 (quarenta) letras de músicas permitiu-nos verificar que o discurso da *caboclitude*, conforme apresentamos no capítulo precedente, pode ser considerado um discurso fundador também quando o que está em questão é a identidade da mulher amazonense. Esse é, na verdade, o discurso fundador mais recorrente. O discurso *cosmopolita* também foi identificado, mas em menor proporção.

A discursividade do verde, da floresta, das lendas, dos mistérios está presente na maioria das letras estudadas. Isso, porém, não significa que, no dia a dia, todas as mulheres assumam essa identidade cabocla. Pôde-se perceber que há um projeto, uma tentativa de construção de uma subjetividade para a mulher amazonense. Um dos discursos fundadores presentes nas letras das músicas de MPA busca a afirmação da cabocla, destacando a sua identidade⁵ regional. Vejamos agora, por meio da materialidade linguística e das condições de produção, essas duas asserções: a de que a *caboclitude* é o discurso fundador mais recorrente nas letras e a de que esse discurso não apenas expressa uma identificação com a caboclitude como também faz parte de um projeto de construção de uma identidade regional.

Antes de iniciarmos a análise das letras propriamente dita, vale destacar que esse processo de construção de uma identidade regional não é apenas para as mulheres, como podemos observar a partir dos nomes dos grupos. Além dos cantores solo, quatro grupos compõem o *corpus* deste trabalho. Curiosamente, todos os nomes fazem referência ao regional, como se pode verificar: *Raízes Caboclas*, *Grupo Imbaúba*, *Tucumanus*, *Cabocrioulo*. De antemão, evidenciamos a recorrência da palavra “Caboclo”.

Temos então o grupo *Raízes Caboclas*, um dos mais antigos, surgido na década de 80, cujo nome já aciona uma memória: somos um povo de origem (raízes) cabocla, ou seja, resultante de uma mistura entre índio e branco. O grupo se apresenta caracterizado com roupas brancas, pés descalços e alguns de seus instrumentos de percussão são de fabricação própria, utilizando elementos da floresta.

Mais recente é o *Grupo Imbaúba*, que também tem a proposta de fazer música utilizando a natureza, mais especificamente os seus sons. As músicas instrumentais são compostas a partir da sonoridade da natureza, como o canto dos pássaros e o ruído em geral da floresta. Ao explicar a origem do nome, o grupo declara em seu site oficial que a imbaúba

⁵ Conforme definido por Hall (2011).

é uma árvore nativa de regiões tropicais das Américas e é conhecida como mãe-da-terra por ser a primeira planta que nasce como forma de resistência do ambiente degradado. O *Grupo Imbaúba* afirma ainda ter o propósito de contribuir para a formação de uma nova consciência no trato com os recursos naturais⁶.

Já o grupo *Cabocrioulo* coloca em evidência a mistura de raças. O nome é resultado da aglutinação da palavra “caboclo” e “crioulo”. Essa junção dá destaque para o caboclo e para o negro, que constituem as raízes do brasileiro, mas que historicamente foram esquecidos e tratados com desigualdade.

Por fim, temos o grupo *Tucumanus*, que também utiliza na composição do nome elementos da natureza, nesse caso, um bem específico da região, que é o tucumã. Supomos que esse nome foi formado a partir da aglutinação de tucumã com o regionalismo “manos”. Segundo Freire (2011, p. 74), este último termo significa “Tratamento carinhoso entre conhecidos ou não. Muito usado para fazer perguntas e pedidos”. Mesmo sem utilizar a palavra “caboclo”, o termo *Tucumanus* aciona uma memória que coloca em evidência o povo da região, que come/colhe/vende tucumã e se trata por “mano”.

O discurso da *caboclitude* começa, então, a se mostrar a partir dos nomes dos grupos e se confirma com a análise feita nas letras das músicas. De um total de quarenta (40) letras, trinta (30) se filiam a esse discurso. Havendo ainda três (3) que apresentam o discurso *cosmopolita* e *caboclo* e sete (7) que evidenciaram exclusivamente o discurso *cosmopolita*. Vejamos primeiramente o mais recorrente dos discursos: o da *caboclitude* e como ele se constrói ao falar da mulher.

A mulher foi representada por diversos termos, sendo “cabocla”, “caboca”, “cunhã”, “cunhantã” e “morena” os mais recorrentes no discurso da *caboclitude*. Eles estiveram presentes em 20 canções, a metade das letras estudadas. Como se pode verificar nos versos destacados a seguir:

Caboca/caboquinha:

1. É o gemido da **caboca** no banzeiro
(ANEXO 1, *Banzeiro*, verso 2)
2. O cheiro da minha **caboca**
(ANEXO 2, *Cheiro de Caboca*, verso 1)
3. Vai ter **caboca** assim
(ANEXO 20, *Dia de Festa (Borimbora)*, verso 5)

⁶ Disponível em: <<http://www.imbauba.art.br>>. Acesso em: 22 dez. de 2011.

4. A boca da **caboca** tem
(ANEXO 27, *A boca da caboca*, verso 1)

5. Sou **caboquinha**
(ANEXO 18, *Brasileira*, verso 2)

Cabocla:

1. **Cabocla** cheirosa, caboclo guerreiro
(ANEXO 8, *Amazonas*, verso 9)

2. A **cabocla** linda
(ANEXO 13, *Lendas*, verso 24)

3. As lavadeiras **caboclas**
(ANEXO 32, *Lavadeiras Caboclas*, verso 1)

4. As lindas **caboclas**
(ANEXO 33, *Bossa Pávula*, verso 14)

5. No remanso da canoa **cabocla** se desnudando
(ANEXO 34, *Canto louco*, verso 6)

6. Sou **cabocla**
(ANEXO 35, *Estiagem*, verso 8)

Cunhã/cunhantã:

1. Sou **cunhã**, sou **cunhantã**
(ANEXO 4, *Cunhantã*, verso 1)

2. **Cunhã**
(ANEXO 11, *Cunhã*, título da música)

3. **Cunhã** se arretando
(ANEXO 12, *Marapatá*, verso 27)

4. convidando **cunhã** pra dançar
(ANEXO 29, *Manaus*, verso 11)

Morena:

1. Com a **morena** me embalar (sonhar)
(ANEXO 6, *Amazonas*, verso 10)

2. Convida a **morena** cor de jambo
(ANEXO 7, *Domingo de Manaus*, verso 21)

3. Umas **morena** bem corada
(ANEXO 9, *A viagem*, verso 69)

4. Quem quiser uma **morena**
(ANEXO 17, *A lua e a morena*, verso 15)

A forma como esses termos aparecem nos textos, como será apresentado mais detalhadamente a seguir, indicam a forte presença do discurso da caboclitude no *corpus* estudado. As palavras “cabocla”, “caboca”, “cunhã”, “cunhantã” e “morena” são diferentes, mas apresentam uma base de significado em comum. “Cabocla”, nas letras das músicas, designa a mulher da região, de pele morena, cabelos negros e lisos, de origem mestiça (resultante do cruzamento de índio e branco). “Cunhã⁷” e “cunhantã⁸” são regionalismos, de origem tupi, utilizados como sinônimo de mulher e menina respectivamente. Já o termo “morena” também está sendo utilizado para designar metonimicamente a mulher cabocla, pois a partir de uma parte da mulher, a cor da pele, nomeia-se o todo. A utilização de um desses termos, no entanto, não é indiferente, eles produzem efeitos de sentido distintos.

A escolha do termo “caboca” indica a intenção do sujeito/enunciador de causar no interlocutor/ouvinte um efeito de identificação maior com o “ser caboclo”. Pois, o esquecimento n.º 2 de que nos fala Pêcheux (2009) diz que a formulação do discurso pode ser inconsciente ou semiconsciente⁹. Estamos considerando que o processo de composição das letras das músicas, portanto, é semiconsciente e o poeta/compositor escolhe utilizar a linguagem regional para reforçar a identidade local. É mais autêntico dizer que se é “caboca” utilizando a variante regional, do que a variante padrão da língua. Em cinco letras foram registradas a palavra “caboca” (sendo que em uma delas verifica-se a derivada “caboquinha”) e, em seis, deu-se preferência ao uso padrão “cabocla”.

Nesse sentido, destaca-se também o uso do termo “caboquinha”. Além de estar na variante regional, pois deriva do termo “caboca” e não “cabocla”, o sufixo de diminutivo “inha” indica um tratamento carinhoso. Embora podendo exprimir desprezo, Rocha Lima (1994, p. 86) destaca que “Em regra, os diminutivos encerram idéia de carinho”. Assim como no caso do uso de regionalismos, aqui também busca-se causar no interlocutor um efeito de identificação com a identidade cabocla, neste caso valendo-se de um outro efeito de sentido causado pelo diminutivo.

⁷ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba, Positivo, 2010. p. 625.

⁸ Idem, *ibidem*, p. 625.

⁹ [...] este é um esquecimento parcial, semi-consciente e muitas vezes voltamos sobre ele, recorreremos a esta margem de famílias parafrásticas, para melhor especificar o que dizemos (ORLANDI, 2007, p. 35).

Os termos regionais foram utilizados predominantemente sem o uso de aspas. Segundo Authier-Revuz (2004), o aspeamento indica não apenas o distanciamento em relação ao discurso, mas também exige o enunciador de ter responsabilidade sobre aquelas palavras. Além desses efeitos de sentidos mais gerais, a autora afirma que as aspas podem indicar outros sentidos, como remeter a palavras “à margem do código” (AUTHIER-REVUZ, 2004, p. 221), demonstrando que o sujeito usa, mas não se apropria de tal discurso. Destacamos então que, nas letras das músicas, regionalismos como “caboca”, “caboquinha”, mesmo não correspondendo à norma padrão, foram utilizados sem aspas, indicando que o sujeito enunciador se apropria realmente do discurso da caboclitude.

Registramos aqui, no entanto, como exceção, duas músicas que utilizam expressões aspeadas: *Marapatá* e *Candeia*. Na primeira, quem recebe aspas é a expressão “Ulha já”, escrita com a letra “u” para representar o fenômeno do alçamento¹⁰ que caracteriza os falares de algumas regiões do Amazonas¹¹. Poderíamos interpretar a presença dessas aspas como uma forma de destacar o uso de palavras fora do código. Por outro lado, as aspas aqui também podem indicar simplesmente a existência de um discurso direto, destacando a voz do enunciador, como podemos observar nos seguintes versos:

31 E o macho fungando
 32 Flechando, fisingando
 33 Mordendo a leseira
 34 Dizendo: "**Ulha já!**"
 (ANEXO 12, *Marapatá*, grifo nosso)

Na segunda música, *Candeia*, o termo aspeado é o nome próprio “Manel”. Nesse caso, certamente as aspas indicam que a palavra está à margem do código. O enunciador utiliza “Manel” para mostrar o falar de uma classe social baixa, e as aspas deixam bem claro que ele, embora utilize, não se apropria dessa linguagem. Esse termo, apesar de ser popular, não corresponde a um regionalismo. Por isso, não podemos dizer que a presença das aspas indica afastamento do discurso da *caboclitude*, mas sim que marca um distanciamento da linguagem popular de um modo mais geral de um modo mais geral.

¹⁰ Entende-se por alçamento, o movimento vertical que a língua assume no trato vocal, representando, portanto, a elevação que uma vogal assume quando passa de um nível de articulação baixo para outro mais alto. Ocorre, por exemplo, a elevação do traço de altura das vogais médias [ɔ] > [o] > [u] até chegar ao seu fechamento máximo (CAMPOS, 2011, p. 23).

¹¹ O fenômeno linguístico do alçamento no estado do Amazonas, como se pode constatar, não é uma prerrogativa do município de Borba. [...] já se observou o referido fenômeno em outros municípios do estado, como Parintins situado às margens do rio Amazonas, e Maués, que se localiza às margens do rio Maués (CAMPOS, 2011, p. 30).

5 Vinde e escutai
 6 Rosinha e Raimundo
 7 “**Manel**” e Maria
 (ANEXO 37, *Candeia*, grifo nosso)

Além do uso de regionalismos como “caboca”, são exemplos também de maior aproximação da FD da *caboclitude* a recorrência dos termos “cunhã” e “cunhantã”. Essas palavras além de serem regionalismos, são de origem indígena, tupi. Podemos afirmar, portanto, que a origem indígena das mulheres ganha maior evidência com a utilização de “cunhã” e “cunhantã”.

Esse projeto de construção de uma identidade feminina cabocla fica ainda mais evidente pela presença de expressões como:

1. Sou **cunhã**, sou **cunhantã**
 (ANEXO 4, *Cunhantã*, verso 1)

2. Sou **cabocla** / Sou da região
 (ANEXO 35, *Estiagem*, versos 8 e 9)

3. Sou **caboquinha**
 (ANEXO 18, *Brasileira*, verso 2)

Algumas marcas linguísticas desses enunciados merecem destaque, como: a utilização da primeira pessoa do singular “eu” e do verbo “ser” no presente do indicativo.

Ocorre aqui o que Maingueneau (2002) chama de um “eu” de identificação, no qual a interlocutora/ouvinte da música se identifica com a enunciativa, podendo assumir a qualquer momento a posição também de enunciativa. Ao fazer isso assume não só essa posição, mas a identidade cabocla presente no enunciado: “Sou **caboquinha**”. Dessa forma, o “eu” pode se referir tanto a uma mulher específica quanto ao conjunto das mulheres, que se identifica com a identidade cabocla.

Outra marca linguística que se destaca é a utilização do tempo presente. Para verificarmos o efeito de sentido causado pela utilização desse tempo, recorreremos ao estudo de Fiorin (1999), que o subdivide em três casos: o *presente pontual*, o *presente durativo* e o *presente omnitemporal* ou *gnômico*. O primeiro ocorre quando existe coincidência entre o momento de referência e o momento da enunciação. O momento de referência é um *agora* específico, preciso. Já o segundo, o *presente durativo*, ocorre quando o momento de referência é mais longo que o momento da enunciação. Como por exemplo, “Neste milênio, a humanidade *progride* muito materialmente” (FIORIN, 1999, p. 150). O momento de

referência “Neste milênio” é bem mais duradouro do que o momento da enunciação do enunciado. O terceiro caso, o presente *omnitemporal ou gnômico*, ocorre quando o momento de referência e o de acontecimento não são precisos, mas sim ilimitados, ou seja, “o momento de referência é um *sempre* implícito” (p. 151).

O último caso, portanto, é o que mais se aplica aos enunciados (1), (2) e (3). Não identificamos realmente um momento de referência determinado, um agora, mas um *sempre*, é a afirmação de um estado permanente. Como nos exemplos (1), (2) e (3) há apenas o verbo “ser” e ele já poderia trazer em si esse efeito de sentido de identificação e até mesmo atemporalidade, vejamos outros exemplos, dessa vez, com verbo de ação. São eles:

1 O cheiro da minha caboca
2 **tem** cheiro de tudo
(ANEXO 2, *Cheiro de caboca*)

7 Meu corpo de moça nova
8 Cunhantã quase cunhã
9 **Tem** as curvas do meu rio
(ANEXO 4, *Cunhantã*)

63 Na sua terra **tem** pupunha?
[...]
69 Umas morena bem corada
70 Da cara arredondada
71 Uns muntueiro de perna
72 E a bundona arrebitada **tem**?
(ANEXO 9, *A viagem*)

1 Os teus olhos ameríndios
2 E esses teus cabelos negros
3 Me **dão** lembranças mestiças de antigos deuses andinos
(ANEXO 11, *Cunhã*, grifos nossos)

Segundo Fiorin (1999, p. 151), esse “é o presente utilizado para enunciar verdades eternas ou que se pretende como tais. Por isso, é a forma verbal mais utilizada pela ciência, pela religião, pela sabedoria popular (máximas e provérbios).”. Foi também a forma verbal mais recorrente nas letras das músicas estudadas. Podemos afirmar que a utilização desse tempo verbal reforça a construção da identidade regional.

Lembrando que a formação discursiva determina “o que pode e deve ser dito” a partir de um lugar social historicamente determinado, é natural que o discurso da caboclitude exalte os elementos próprios da região. No entanto, ela se constitui em relação a outras formações discursivas. O discurso nunca é homogêneo, mas sim atravessado por outros. Nesse sentido, Authier-Revuz (2004) propõe o conceito de heterogeneidade mostrada e constitutiva. A mostrada, como o próprio nome indica, pode ser verificada por meio de marcas como, por

exemplo, o emprego do discurso reportado, do uso de aspas ou de letras capitulares. Já a heterogeneidade constitutiva é intrínseca ao discurso, ou seja, todo dizer se funda com base no Outro. Então, qual é esse Outro discurso que podemos identificar no Um (da *Caboclitude*)? A música *Brasileira* nos apresenta alguma evidência, como podemos verificar na estrofe seguinte:

1 Sou brasileira
 2 Sou caboquinha
 3 Da pátria d'água
 4 com muito orgulho e farinha
 5 Sou poesia, cunhãtambim
 6 Disse o poeta maluco
 7 Olho d'água
 8 Pedaco de mim
 [...]
 (ANEXO 18, *Brasileira*)

Parafraseando o que a enunciadora nos diz, nos versos 2, 3 e 4, teremos: “Não tenho vergonha de ser caboquinha”. Ao falar em orgulho, nega a “vergonha”, evidenciando-se a existência de uma voz, anterior à construção desse intradiscurso, que fala antes, em outro lugar, e afirma ter vergonha de ser caboquinha. Esse discurso que nega a caboclitude existe e é bem forte na região. Ao contrário do que as letras nos mostram, a identidade da mulher amazonense não é homogênea, nem todas se orgulham de ser cabocla.

Como sabemos, as palavras não possuem um sentido único, elas possuem sentidos, que se evidenciarão de acordo com a formação discursiva dos sujeitos. Tendo em vista que a palavra “cabocla” foi a mais utilizada para designar a mulher amazonense, vejamos se esse termo pode ter significações diferentes. No dicionário Houaiss (2009, p. 540), por exemplo, a segunda definição para o verbete “caboclo” é indivíduo nascido de índia e branco (ou vice-versa), de pele acobreada e cabelos negros e lisos, e “cabocla” é, portanto, o feminino de caboclo. O dicionário fala ainda de um indivíduo ascendente de índio e branco e com os modos desconfiados. Ele apresenta também a acepção que o define como “caipira”, “matuto”. O termo pode, portanto, ser usado tanto para especificar simplesmente uma mistura de duas raças (como na primeira acepção), quanto para caracterizar negativamente uma pessoa (como nas duas últimas). Em outras palavras, numa dada FD, “cabocla” pode significar *x*, enquanto em outra, pode significar *y*.

Esse sentido negativo também é evidente em palavras derivadas de “caboclo” como “caboquice” e “cabocão”. Para exemplificar, citamos uma fala, analisada por Freire (2011, p. 20), que apresenta índices de contraidentificação com o ser caboclo: “...é muita caboquice

falar assim, coisa de gente pobre, do *bodozal*”, “...triste esse jeito de falar. Só cabocão fala assim...”. O “cabocão” é alguém ignorante, e a “caboquice” é um comportamento indesejável. Ambos os termos são bastante ofensivos. O sujeito desse enunciado claramente rejeita essa identificação com o ser caboclo. Esses exemplos comprovam que “as palavras ‘mudam de sentido’ ao passar de uma formação discursiva para outra.” (PÊCHEUX, 2011a, p. 73).

Essa FD que nega a caboclitude é facilmente compreendida ao analisarmos as condições históricas desse discurso. Considerando que a história foi contada pelos europeus, pelo colonizador, é natural que eles tenham disseminado a sua versão, as suas impressões sobre o povo que aqui encontrou. Lembremos, então, os sentidos que mobilizamos ao ouvir a palavra “índio”. É bastante provável que acionemos sentidos como: tolo, ingênuo, não civilizado, preguiçoso. O índio foi aquele que trocou ouro por espelho, aquele que andava nu e não acreditava em Deus e aquele que era pouco afeito ao trabalho, sendo necessária a importação dos negros africanos.

Além da colonização do Brasil, outro momento histórico de suma importância para a constituição do “ser amazonense” merece ser destacado: o período áureo da borracha. Nesse período, Manaus vai se transformar na Paris dos Trópicos. “A cidade sofre, a partir de 1890, seu primeiro grande surto de urbanização, isto graças aos investimentos propiciados pela acumulação de capital, via economia agrária extrativista-exportadora” (DIAS, 2007, p. 27-28). Essa transformação vai atingir, entre outras coisas, a cultura local. O bonito, o belo é o estrangeiro. Os prédios foram construídos com material importado, as mulheres se vestiam à francesa, de preferência com tecido vindo de algum lugar da Europa. Dias (2007) afirma que o comércio de Manaus passou a depender de produtos importados de diferentes pontos do país e da Europa. A historiadora apresenta uma interessante lista, da qual destacamos alguns itens: água mineral, feijão, farinha d’água, bacalhau, caviar, móveis e tecidos. Vale lembrar que os benefícios dessa modernização eram para poucos.

Para construir essa cidade moderna eram necessários mão de obra e muito trabalho. É nesse contexto que surge, mais uma vez, a figura do índio associado à ignorância e à preguiça. É o que se pode verificar em vários textos históricos como no seguinte trecho:

Em fala dirigida à Assembléia Legislativa Provincial do Amazonas, o presidente da Província, o conselheiro Herculano Ferreira Pena, solicita que “os religiosos tenham a paciência necessária para revelar aos indígenas os erros e faltas provenientes da incontestável inferioridade de sua inteligência; e que lhes inspirem o amor ao trabalho [...]” (DIAS, 2007, p. 30).

É nesse contexto de desenvolvimento do capitalismo que o discurso do trabalho se evidencia, reforçando a preguiça do índio.

Além das belíssimas construções que foram erguidas nessa época, como o Teatro Amazonas, outro recurso utilizado para embelezar a cidade foi afastar a pobreza para longe do centro. Os costumes e hábitos da população, por exemplo, foram proibidos pelo poder público. “As novas condições de vida urbana, impostas pela classe dirigente, excluem das vistas públicas a presença das lavadeiras, que exerciam sua atividade às margens do igarapé, os banhos diários e lavagens de animais, a canoa como meio de transporte urbano” (DIAS, 2007, p. 50).

Considerando, pois, o processo de colonização da região e mais esse momento histórico, compreendemos bem a origem do discurso que nega o “ser caboclo”. Mas, e o discurso de afirmação seria uma resposta ao primeiro? Por ora, o que podemos dizer é que certamente são FDs em confronto.

Voltando à música *Brasileira*, podemos verificar que nela se constrói uma identidade para a cabocla ressaltando-se a cultura local. A enunciativa destaca a “farinha”, base da comida do caboclo; o “balanço da rede”; as lendas, o “curupira”; os poetas, “Aníbal Beça”, os cantores, como “Antonio Pereira”. Enfim, todos esses elementos fazem parte do “ser caboclo” e, ao destacar o que é próprio da região, o discurso da valorização do estrangeiro é rejeitado. Essa negação fica ainda mais clara no verso 20, quando o enunciador afirma ser “Porto de Lenha”. Nesse momento, acionamos duas representações para a cidade de Manaus. Uma delas é a imagem de uma cidade pequena, pouco desenvolvida, o Porto de Lenha. A outra é a de uma cidade pequena, mas em busca de modernização, que sonha em tornar-se a Paris dos Trópicos. Essa música apresenta uma retextualização da famosa canção do poeta Aldísio Filgueiras, que diz: “Porto de Lenha, tu nunca serás Liverpool com uma cara sardenta e olhos azuis [...]”. Em ambos os textos a identificação com o que é de fora é negado. Como podemos conferir na própria música:

- 9 Sou Tainã
- 10 Igarapé
- 11 Balanço da rede, viola no peito
- 12 Leseira baré
- 13 Sou curupira
- 14 Sou caboquinha
- 15 Antonio Pereira
- 16 Aníbal Beça
- 17 Mariazinha...

- 18 Sou brasileira
- 19 Sou brasileira...

- 20 Porto de Lenha
 21 Sou boi-bumbá
 22 Vila Santa Rita
 23 Chico da Silva
 24 Sou moronguetá
 25 Meu som também dá
 26 Pra se dançar
 27 Disse o Raízes:
 28 São dois pra lá
 29 Dois pra cá...
- 30 Sou brasileira
 31 Sou brasileira...
 (ANEXO 18, *Brasileira*)

No discurso da caboclitude, destaca-se o que é próprio da região, mas em especial o que foi negado em outros momentos. É exemplo disso alguns costumes, como o de lavar roupa à margem dos igarapés. Na época do *boom* da borracha, esse hábito foi proibido na cidade, pois o ideal de beleza era o moderno e as lavadeiras não eram símbolo de civilização, mas sim do atrasado e da feiura. Porém, como o ideal de beleza da caboclitude é outro, elas reaparecem e reforçam a identidade cabocla, como podemos verificar nos trechos abaixo:

- 9 Lavadeiras da beira dos rios
 10 molham seus desejos, seus desafios.
 (ANEXO 23, *Maria Cores e Flores*)

- 1 As lavadeiras caboclas
 2 Pelos caminhos a pé
 3 Com suas redes coloridas na cabeça
 4 Rumam para os igarapés
 (ANEXO 32, *Lavadeiras Caboclas*)

O projeto de construção de uma identidade para a mulher local, baseada na afirmação do regional, justifica-se não apenas pela existência desse discurso historicamente posto que nega o ser caboclo, mas também como uma forma de autoafirmação no cenário nacional. Embora a música de n.º 18 tenha o título de *Brasileira*, o tema central não é a afirmação da brasilidade, mas da *caboclitude*. Apesar de iniciar com o verso “Sou brasileira”, no decorrer do texto os argumentos são para exaltar o “ser caboclo”. É o discurso da *caboclitude* reclamando seu espaço dentro da brasilidade.

Esse discurso da exclusão da cabocla, que não é exclusividade do gênero feminino, pode ser ainda verificado em outros enunciados. Vejamos um trecho da letra da música *Estiagem*:

- 12 Sou cabocla

13 Sou da região
 14 Bem mais forte que o esquecimento
 15 Sou dessa nação.
 (ANEXO 35, *Estiagem*)

No verso 14, a cabocla afirma ser bem mais forte que o esquecimento. Ao utilizar a nominalização “o esquecimento”, identificamos um pré-construído, ou seja, algo que foi produzido em outro discurso, independente do que está sendo construído pelo enunciado de agora. Como sabemos, é o conceito que mais está relacionado à materialidade linguística. No caso em análise, ele irrompe na superfície linguística por meio de uma nominalização. Se ela é bem mais forte que “o esquecimento”, é porque existe um dizer anterior que afirma que a cabocla foi esquecida, ou até mesmo o povo da região como um todo. O pré-construído faz parte do processo de assujeitamento ideológico. O sujeito enunciador se identifica com a FD que acredita nesse esquecimento.

Há momentos em que esse discurso chega a rejeitar totalmente o outro elemento que constitui o caboclo, ou seja, o branco, assumindo apenas a posição do índio. É o que podemos perceber nos verso a seguir de *Todo dia é Natal*.

8 Se tem Herodes lá aqui tem cobra grande e mapinguari
 9 E ainda muito homem branco pra destruir
 10 Mas é natal e todas essas feras
 11 adormecem nas brenhas das matas e nas profundezas do rio
 (ANEXO 26, *Todo dia é Natal*)

Embora o texto seja narrado em terceira pessoa, percebemos claramente a identificação com a identidade cabocla, pois a expressão o “homem branco” evidencia uma voz historicamente construída, a do índio, que assim se referia para nomear o colonizador. A identificação com o discurso caboclo é ainda reforçada pela expressão remissiva “todas essas feras”, que inclui o homem branco como uma delas.

O discurso da *caboclitude* é o mais recorrente no *corpus* aqui analisado. Acreditamos que, devido às condições de produção desse discurso, ele se caracteriza como um projeto de afirmação de uma identidade que foi e continua sendo negada por muitos da região. Já vimos que, na maioria das letras, o nome utilizado para designar a mulher já diz muito sobre os discursos que circulam sobre sua identidade. Vejamos agora a imagem construída para a mulher nesse discurso.

2.1.1 Representação da cabocla

Perrot (2008, p. 49), ao contar a história das mulheres, alerta-nos de que “A mulher é, antes de tudo, uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido ou nu. A mulher é feita de aparências”. Qual é então a imagem da mulher no discurso da caboclitude? Esse discurso filia a imagem da mulher à discursividade do verde, da floresta, das lendas e do mistério.

A imagem da mulher associada aos elementos da natureza é uma das que mais se destaca nesta análise. Ela é comparada aos frutos, às flores, aos animais. É exemplo disso a música *Cheiro de Caboca* (Anexo 2), cujos verso dizem que “O cheiro da minha caboca/tem cheiro de tudo/tem cheiro de nada”. O enunciador prossegue enumerando desde elementos mais comuns com os quais normalmente a mulher é comparada, como a “flor”, passando pelos frutos típicos da região, como “tucumã com farinha”, “pupunha com sal”, chegando a fazer comparações bem exóticas, com elementos que, no discurso cotidiano, assumem uma conotação negativa, como o cheiro “de peixe”, “de lama”, “de tabaco de moio”. O cheiro de peixe, por exemplo, tem até uma expressão própria, o “pitiú”. Quando se diz que alguém “está pitiú”, é como se dissesse que está “fedendo a peixe”. Mas aqui, no discurso da *caboclitude*, o “cheiro de peixe” assume uma conotação positiva. É como se a mulher e a natureza fossem o mesmo ser, estivessem em perfeita harmonia. O efeito de identificação pretendido, pelo que estamos chamando aqui de projeto de construção de uma identidade cabocla, pode não ser alcançado, pois é possível que o exagero acione o sentido de exótico não gerando uma identificação. Como veremos a seguir, o “cheiro” é um dos traço da cabocla que receberá maior destaque nas produções musicais aqui estudadas.

Em *Cunhantã*, além da comparação com frutos (inajá roxo, açaí, tucumã, bacaba, pupunha, buriti), com um pássaro (jaçanã), destaca-se a relação com a misticidade. Ela faz referência também ao uirapuru:

1 Sou cunhã, sou cunhantã
 2 Filha da selva encantada
 3 Sou feliz, sou Jaçanã
 4 Pelo verde consagrada
 5 E a pluma do uirapuru
 6 Me destina a ser amada
 (ANEXO 4, *Cunhantã*)

Ao enunciar “Sou filha da selva encantada”, registramos a identificação do sujeito enunciadador com a discursividade do mistério que envolve a região Amazônica. A oração adjetiva reduzida de participio “encantada” nos permite identificar um pré-construído, uma

voz anterior que diz: a selva é encantada. Há, portanto, muitos na região que acreditam existir um pássaro cantor com poderes mágicos, o uirapuru. “Os que tem (sic) a rara felicidade de possuí-lo, enterram-no no portal da casa para atrair os bens. Também, o que é comum, usam-no embalsamado como atrativo sexual” (MONTEIRO, 2006, p. 319).

Além de estar sob a proteção do pássaro “condutor da felicidade” (p. 319), que lhe garante um pretendente, a enuciadora tem ainda o que Perrot (2008) chama de capital de troca das mulheres: a beleza e a juventude. Segundo a autora, “A beleza é um capital na troca amorosa ou na conquista matrimonial” (2006, p. 50) e o término da juventude indica o fim da feminilidade. Segundo ela, “A vida da mulher dura pouco: a menopausa tão secreta quanto a puberdade, marca o final da vida fértil, e, por conseguinte, o término da feminilidade segundo as concepções do século XIX” (p. 48). Beleza e juventude são condições historicamente criadas para as mulheres, e o discurso da *caboclitude* não foge à regra, destacando, como se pode ver no trecho abaixo, as curvas, a pele macia e, sobretudo, a juventude da mulher.

7 Meu corpo de moça nova
8 Cunhantã quase cunhã
9 Tem as curvas do meu rio
10 O mureru mais macio
(ANEXO 4, *Cunhantã*)

A mulher tem que ser antes de mais nada feminina para atrair o homem. É o que podemos observar no trecho abaixo que, embora destaque o lado forte da cabocla, pois ela trabalha duro na roça, logo de tardinha “planta flor” e “toma banho de cheiro”. A ação de plantar flor já destaca a delicadeza da mulher e a última ação completa a sua feminilidade. A cabocla é representada mais uma vez pela mulher pobre, do interior, assim como em *Candeia* (Anexo 37).

25 De manhãzinha na roça
26 Amasso a massa seu meu mano
27 Pão chibé nossa farinha
28 Afasta a fome e seu flanco
29 De tardinha planto flor
30 Tomo meu banho de cheiro
(ANEXO 4, *Cunhantã*)

E, assim, vai-se evidenciando as diferenças entre os sexos. Na próxima música, surge uma das mais antigas, o papel de ser passiva e o de ser ativo, historicamente atribuídos à mulher e ao homem respectivamente. No entanto, como nos lembra Perrot (2008), a mulher é bastante engenhosa em sua pretensa passividade. No texto, *Dia de Festa*, por exemplo, a

enunciadora aconselha a outra mulher a se arrumar bastante para conquistar um “moço bom”. Retrata-se aqui a preocupação das famílias com as jovens solteiras que, sem muitas possibilidades de escolhas para o futuro, deveriam arranjar um bom casamento.

- 11 Bota o vestido rendado
 - 12 Cordão, anel e pulseira
 - 13 Que é pra ver se um moço bom
 - 14 Pra tua ilharga se esgueira
- (ANEXO 20, *Dia de Festa*)

É nesse contexto de exaltação do corpo feminino que ganha destaque o “cheiro” da mulher. Como já vimos na música *Cheiro de caboca* (Anexo 2), os odores estavam todos relacionados aos elementos da natureza e em *Cunhantã* (Anexo 4) não se especifica qual é o cheiro, mas o hábito da mulher de se perfumar. Uma terceira aparição do cheiro é na música *Cheiro bom* (Anexo 5), o qual está associado também a uma fruta típica, de cheiro forte, que é o tucumã. O que ganha destaque, entretanto, é o efeito provocado por esse odor. O cheiro desperta os instintos sexuais do homem, como podemos verificar nos versos a seguir:

- 1 Que cheiro bom de tucumã no teu cabelo
 - 2 pelo gosto desse cheiro
 - 3 tu comeu, não se banhou
 - 4 Como então será que tá teu corpo inteiro
 - 5 de pensar já tô faceiro
- (ANEXO 5, *Cheiro bom*)

Na letra da música *Amazonas* (Anexo 8), o cheiro também está presente e a diferença entre os sexos mais uma vez se evidencia. Enquanto o caboclo é “guerreiro”, a cabocla é “cheirosa”. Ao falar do homem, descreve-se o caboclo utilizando adjetivação que reforçam sua masculinidade. “Guerreiro” tanto pode se referir ao caboclo que é batalhador, quanto ao índio que ia para guerra. Por outro lado, ao falar da mulher destaca-se o seu lado feminino e a sua sexualidade, pois, como podemos perceber pela análise das músicas, o cheiro da mulher está sempre associado ao sexo. Não identificamos aqui exatamente a referência à cultura indígena, uma vez que essa imagem da mulher é dominante na sociedade patriarcal também. Embora a índia chegasse a tomar doze banhos em um dia, ela desempenhava muitas atividades em sua rotina diária, como: fiar algodão, tecer redes, cuidar das roças, fabricar farinha, vinhos e, sobretudo, preparar o alimento diário (RAMINELLI, 2011). Segundo Raminelli (2011, p. 22), o frei Yves d’Ereux comparou as índias ameríndias a burros de carga, pois, depois de casadas, elas andavam sempre acompanhadas do marido “carregando nas costas todos os utensílios necessários ao preparo da comida ou provisões alimentícias capazes

de sustentá-los em uma jornada”. A cabocla poderia, portanto, ser caracterizada com um adjetivo que destacasse seu lado forte também, mas preferiu-se destacar sua feminilidade ao chamá-la de “cabocla cheirosa”.

A diferença se acentua no enunciado seguinte, quando se fala da “cunhantã” e do “curumim”. Esses termos são regionalismos de origem tupi que designam “Garota e Garoto/menino”¹², respectivamente. No entanto, enquanto a cunhantã é caracterizada como “viçosa”, o curumim é “sapeco”. A menina ganha adjetivos que sugerem a chegada da mocidade, a sua sensualidade aflorando. Já o adjetivo “sapeco” reforça o sentido da infância. Observamos que tanto para caracterizar a “mulher”, quanto a “menina”, a sexualidade ganhou destaque.

1 Eu amo esses rios da selva
2 Nas suas restingas meus olhos passeiam
3 O meu sangue nasce nas suas entranhas
4 E nos seus mistérios meus sonhos vagueiam

5 E das suas águas sai meu alimento
6 Vida, fauna, flora o meu sacramento
7 Filho dessa terra da cor morenez
8 Esse sol moreno queimou minha tez

9 **Cabocla cheirosa, caboclo guerreiro**
10 **Cunhantã viçosa, curumim sapeco**
11 Eu amo essas coisas tão puras tão minhas
(ANEXO 8, *Amazonas*, grifos nossos)

A presença da discursividade do verde pode ser também identificada em *Cunhã*. O locutor, ao descrever as características psicológicas da cunhã, a “ternura selvagem”, diz que elas vieram da “terra”, do “verde” e dos “animais”.

6 Essa **ternura selvagem** que me **assusta** e me conquista
7 Vem da terra, vem do verde, das chuvas, dos animais
8 Esse teu corpo **sadio** recendendo a manacá
9 Que vem banhar-se no rio me traz alucinação
10 de ser um boto no cio ou de ser um deus vadio
11 **Senhor** do teu coração (bis)
(ANEXO 11, *Cunhã*, grifo nosso)

Percebemos aqui, atravessado no discurso da caboclitude, o discurso do colonizador. A voz do estrangeiro se evidencia em vários enunciados. A designação de “selvagem”, por exemplo, é típica dos colonizadores quando se referiam aos índios. Além disso, essa “ternura selvagem” o assusta, o que reforça a sua posição de pessoa de fora, pois se fosse também caboclo, provavelmente, não haveria motivo para o espanto. Podemos destacar ainda que o

¹² Freire (2011).

termo “sadio”, utilizado para caracterizar o corpo da cunhã, nos remete à voz dos colonizadores portugueses, esses dizeres foram textualizados na Carta de Pero Vaz de Caminha, quando do “descobrimento” do Brasil. Falava-se, por exemplo, que as vergonhas das índias eram “tão cerradinhas e tão limpas”¹³.

Ainda em *Cunhã*, o “cheiro” da mulher é mencionado. O corpo exala o perfume de uma planta de flores muito cheirosas e o efeito causado no homem é o mesmo: seus instintos sexuais se afloram. A filiação à formação ideológica patriarcal se confirma mais uma vez, quando o enunciador diz que quer ser o “Senhor do teu coração”. O homem se coloca na condição de “Senhor”, de dono e a mulher, por sua vez, na condição de dominada, de passiva.

A mulher é vista como uma propriedade, algo que se pode possuir no sentido de ser o dono. Esses sentidos são abstraídos dos enunciados seguintes, da canção *A lua e a morena*. O verbo “ter”, por exemplo, indica posse e a expressão “só pra mim”, sugere ainda exclusividade. Além disso, o enunciador afirma não dividir “as morenas”, deixando-nos, assim, a marca linguística do plural que sugere a não monogamia do homem, como podemos verificar:

11 Quem dera eu pudesse
12 Acabar com o dilema
13 Ter a lua e morena
14 Num sobrado só pra mim

15 Quem quiser uma morena
[...]
19 Que as morenas cá de baixo
20 Eu não divido com ninguém
(ANEXO 17, *A lua e a morena*)

A condição de dependência é confirmada ao se abordar não apenas a mulher solteira, mas a casada também. Para Perrot, “A mulher casada é, ao mesmo tempo, dependente e dona-de-casa” (2008, p. 47). Em *Piracema*, o homem é o provedor do alimento, o peixe.

1 O pescador
2 sai de manhã
3 Ele vai pescar
4 ele vai pescar.
5 Deixa Maria
6 no tapiri
7 com os curumins
8 com os curumins.
[...]

¹³ Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000283.pdf>>. Acesso em 13 dez. de 2011.

17 Quando ele volta
 18 já é noitinha.
 19 Paneiro farto
 20 pacu, jaraqui, cará e sardinha.
 (ANEXO 3, *Piracema*)

Além dessa informação dita no texto, o fato de ser o ativo pode ser confirmado pela materialidade linguística. O verbo “deixar”, por exemplo, tem como sujeito o pescador, é ele quem realiza a ação de deixar a mulher no tapiri, não é ela quem fica. Para a mulher é reforçado o papel de mãe. É ela quem cuida dos “curumins”. Além disso, o homem é chamado de “pescador”, destacando-lhe a profissão, o ofício. Já a mulher é nomeada por um nome próprio: “Maria”. Nesse enunciado, o termo “Maria” mobiliza alguns sentidos. Um deles é o de pessoa simples, humilde que mora em um tapiri. Embora utilizando um nome próprio, refere-se a um grupo. Outro sentido, advindo ainda do nome, é o de “mãe”, visto que, para os cristãos, a Virgem Maria é o símbolo de amor maternal. Dos nomes próprios, Maria é o mais recorrente no *corpus* em análise. Voltaremos a esse assunto em momento oportuno. Nessa música, destacamos, portanto, mais uma representação da cabocla: a sua função social de mãe e esposa da classe pobre, rural.

Voltando ao “cheiro” da mulher, ele é ainda mencionado em *O teu cara* (Anexo 28) e em *Flora* (Anexo 36). Na primeira música, o locutor diz: “Flor de lírios vem hoje me encantar” (verso 1). Dessa vez, a mulher é comparada a uma flor que não é regional, mas é uma das mais populares, conhecida por seu cheiro. É ainda símbolo de pureza, especialmente as brancas, que são muito usadas em buquê de noivas. Em outro enunciado, o locutor faz referência explícita ao cheiro: “Vem trazer teu cheiro, teu fogo” (verso 7). Na segunda música, *Flora*, temos novamente o cheiro da mulher associado ao mato, como podemos verificar no verso seguinte: “Fragrância de mato e prazer” (verso 13). O cheiro dessas duas mulheres está associado à sua sensualidade. A imagem da mulher cabocla aqui presente mexe com os cinco sentidos. O mais recorrente deles, como estamos vendo, é o olfato, mas a visão, o paladar, o tato e a audição também são acionados.

Em relação à visão, destaca-se a beleza física da mulher, mas qual é o ideal de beleza presente no discurso da *caboclitude*? “Os homens, segundo dizem, preferem as louras” (PERROT, 2008, p. 59). A autora explica que a preferência dos pintores tem sido pelas cabeleiras loiras e que, embora na época do romantismo os cabelos negros tivessem recebido destaque, os cabelos dourados logo recuperaram seu lugar. O ideal de beleza presente nas letras das músicas, no entanto, não é o europeu, mas o regional. Dá-se destaque aos traços das mulheres indígenas. Além das quatro músicas *Amazonas*, *Domingo de Manaus*, *A viagem*, *A*

lua e a morena, já mencionadas, e que se referem à mulher como a “morena”, destacando-lhe a cor da pele, a música *Flora* faz alusão à cor dos lábios que também são morenos. Os cabelos, símbolo da feminilidade, são lisos e negros, tal qual os das índias. Os olhos também remetem à herança indígena, “olhos ameríndios”, embora não especificando quais as características, imagina-se que sejam pretos e um pouco puxados.

4 Cabelos lisos banhados
[...]
15 Lábios morenos, rubros, sedentos
(ANEXO 36, *Flora*)

1 Os teus olhos ameríndios
2 E esses teus cabelos negros
(ANEXO 11, *Cunhã*)

Na música *Lendas*, mesmo de forma indireta, faz-se referência à beleza da índia. Há uma relação direta entre a “cabocla linda” e a “Vitória Régia”. A comparação é feita não com a beleza da planta, mas com a lenda, segundo a qual uma das mais belas índias da tribo foi transformada em uma flor, a “Vitória Régia”.

24 A cabocla linda
25 Que encanta a floresta
26 Nas noites de lua
27 É Vitória-Régia
(ANEXO 13, *Lendas*)

O discurso da *caboclitude* tem se mostrado homogêneo em relação ao ideal de beleza. Como vimos, o aspecto regional é que prevalece, mas como o discurso está sujeito a contradições ideológicas que são constitutivas das formações discursivas, identificamos na canção *Canto Louco* (Anexo 34) uma marca dessa contradição. A cunhã, retratada aqui com “olhos verdes”, foge a esse ideal que valoriza o regional, pois a cor dos olhos típica dos índios e, conseqüentemente, dos caboclos é o preto ou castanho, havendo ainda em menor proporção os olhos cor de mel. Apesar de se inserir na discursividade do verde, da floresta, das lendas e, principalmente, do mistério, no que se refere à mulher, apresenta um discurso outro, pois deixa escapar um ideal de beleza que não é compatível com o local.

18 E pra cunhã de olhos verdes
19 De cima da ribanceira
(ANEXO 34, *Canto Louco*)

Esse outro ideal de beleza, que aqui se evidenciou, é bastante forte na região. Os cabelos nem sempre são como os descritos nas letras das músicas, negros, mas sim louros, pintados artificialmente. Mesmo quando se busca reforçar essa identidade cabocla, o ideal de beleza do estrangeiro aparece. Assim como em *Canto Louco*, a concorrência desses dois discursos pode ser verificada também em outros enunciados que circulam na região, como por exemplo, o rótulo da água mineral *Yara baby*, da empresa local de água e guaraná, a Magistral. Essa mistura pode ser verificada a partir dos nomes. *Yara*, que nos remete à lenda da sereia amazônica e, ao mesmo tempo, o nome em inglês *baby*, para especificar que é um modelo de garrafinha próprio para os bebês. Mas, o que realmente nos chamou a atenção foi a figura da *Yara*: ela tem os cabelos longos castanhos, mas a pele bem clara e os olhos azuis. Assim como na música analisada, essa variação da cor dos olhos demonstra a forte presença do ideal de beleza europeu.

Assim como a cabocla tem cheiro e é bela, ela também tem gosto. Em *Cheiro bom* há uma sinestesia, mistura dos órgãos do sentido, o gosto e o cheiro, que atçam os instintos sexuais do locutor. O gosto também está associado ao tucumã como em *Cunhantã*. Já na música *A boca da caboca*, destaca-se o gosto que a boca da “caboca” tem. É um sabor único que faz o locutor querer dar muitos beijos nela. Em *O teu cara*, o gosto do beijo é descrito mais uma vez, esse tem o gosto de uma fruta da região, o cajá, como podemos verificar nos trechos abaixo.

1 Que cheiro bom de tucumã no teu cabelo
2 pelo gosto desse cheiro
(ANEXO 5, *Cheiro bom*)

1 A boca da caboca tem
2 Um gosto que nenhuma outra boca tem (4x)
(ANEXO 27, *A boca da caboca*)

1 Flor de lírios vem hoje me encantar
2 O teu beijo tem o gosto do cajá
(ANEXO 28, *O teu cara*)

Para completar a imagem do corpo da mulher, vejamos o que se diz sobre a textura da sua pele e a sua voz. Em *Cunhantã*, o corpo é comparado ao “mururu mais macio”, que é uma planta aquática da região, cujas folhas são aveludadas. A maciez da pele da mulher é destacada ainda em *Flora*, mas sem fazer comparações. Em *Cunhã*, a voz da mulher é associada à da Iara. Segundo a lenda, Iara tem uma voz belíssima que encanta os homens, ela tem o corpo metade peixe e metade mulher e longos cabelos negros.

9 Mulher de beijo largo molhado.
 10 Integra-se com o laço da noite,
 11 Macia, tomada de lua,
 (ANEXO 36, *Flora*)

4 Tua voz suave de Iara cantando cantigas tristes
 (ANEXO 11, *Cunhã*)

Há ainda as descrições que colocam em evidência o corpo da mulher de forma mais explícita. Como se sabe, a parte do corpo da mulher mais cobiçada pelo homem varia de acordo com a cultura de cada povo e com a época. No Brasil, por exemplo, a “bunda” está cada vez mais em alta e tem sido considerada uma herança da raça negra. Na música *A viagem*, a mulher amazonense além de apresentar os traços indígenas, como a “cara arredondada”, recebeu outra característica, “a bundona arrebitada”. Esse é um dos poucos momentos que identificamos a influência negra na caracterização feminina.

69 Umas morena bem corada
 70 Da cara arredondada
 71 Uns muntueiro de perna
 72 E a bundona arrebitada tem?
 (ANEXO 9, *A viagem*)

A sensualidade das mulheres, tão presente no discurso da *caboclitude*, pode vir da lenda das Amazonas, pois, segundo Orlandi (2003), sensualidade, força, determinação, independência, coragem, beleza, mas sobretudo a ferocidade são características advindas dessas mulheres guerreiras. Para a autora, “As Amazonas aparecem num discurso fundador que diz terem sido elas mulheres guerreiras que competiam em destreza no manejo do arco e flecha com os homens” (2003, p. 17). O ideário brasileiro tem essas mulheres na sua origem, ressalta ela.

A referência às outras características, descritas por Orlandi (2003), foi encontrada de forma bastante tímida. Em *Amazônia sonha Brasil* (Anexo 39), embora haja referência explícita às mulheres guerreiras, não está associada realmente às mulheres da região, quem assume a posição do “eu” na enunciação é a própria Amazônia. Em *Conori*, ressalta-se a própria guerreira da lenda, a Amazonas, fazendo-se referência ao passado como podemos verificar pelo verbo “surgia” no verso 12.

1 Conori, Conori
 2 Rainha guerreira valente
 3 Herdeira do trono Tupi
 [...]

11 Da cunhãpuiara bonita
 12 Surgia rainha guerreira
 (ANEXO 38, *Conori*)

Em *Cunhantã*, identificamos uma jovem decidida, pois ela impõe condições para quem vai receber suas carícias. A relação com a lenda das Amazonas pode ser percebida pela referência feita ao muiraquitã. “Excelente amuleto, quando aparelhado em forma de rã ou de peixe e que, dizem, é portador da felicidade. As pedras, segundo a tradição, eram oferecidas aos homens pelas celebradas amazonas [...]” (MONTEIRO, 2006, p. 324). Nesse texto sim, podemos identificar uma característica das Amazonas, na caracterização da mulher local: a determinação. No entanto, tal característica ganha importância não pela presença, mas pela ausência no discurso da caboclitude.

31 Mas só tem minha carícia
 32 Quem acha o verde que vive
 33 Nessa cuia abençoada
 34 Nesse peito cunhantã
 35 Meu segredo e meu poder
 36 Sagrado muiraquitã
 (ANEXO 4, *Cunhantã*)

Como pudemos verificar, a *caboclitude* pode ser considerada um discurso fundador também quando se fala da mulher amazonense. A discursividade do verde, das lendas, do mistério e a forte referência à cultura indígena estão fortemente presentes na construção dessa representação. Verificamos ainda que o traço mais marcante dessa mulher é a cor da pele e seu cheiro. A cor da pele, ao lado do cheiro da cabocla, é uma forte marca para a construção da identidade regional, pois a cor resgata as raízes do povo, a origem indígena, e o cheiro, além de mostrar a proximidade com a natureza, sugere uma sensualidade natural. Essa sensualidade é outro traço da cabocla que se evidencia como veremos na seção seguinte.

2.1.1.1 A sexualidade da cabocla

A sexualidade da mulher ganha evidência no material estudado. Essa sexualidade ora se aproxima da naturalidade, ora do pecado. A música *Banzeiro*, por exemplo, narra um ato sexual entre um caboclo e uma cabocla em uma canoa. O interessante é que esse fato é narrado no presente do indicativo, evidenciando o tempo verbal omnitemporal, cujo momento de referência é ilimitado, assim como o momento de enunciação. A utilização desse tempo

gera o sentido de que uma cena como essa faz parte do cotidiano da região, como podemos comprovar nos versos a seguir:

1 Hamm... hamm... ham...
 2 **É** o gemido da caboca no banheiro
 [...]
 7 Hamm... hamm... ham...
 8 **Revira** os oio
 9 No momento mais gostoso
 (ANEXO 1, *Banheiro*)

No final da música, o locutor que vinha narrando a história em terceira pessoa, assume a primeira: “É o som do **meu** banheiro” (verso 17, grifo nosso). Tal fato mostra a identificação do enunciador com o discurso da *caboclitude*.

A imagem de um povo que dispõe de liberdade sexual começa a aparecer, destacando-se a ardente sexualidade da mulher tropical. Em *Cheiro bom*, o locutor diz que só em pensar no cheiro de tucumã que deve estar no corpo da mulher, já está faceiro. A sexualidade aqui também é colocada como algo natural, aproximando-se da vida animal, pois ele afirma querer ser “bicho na vadiação”. Embora o enunciador expresse apenas desejos, percebemos que ele não deseja fazer algo novo, mas algo que faz parte de uma rotina. A expressão dêitica “lá no mato” indica que é um lugar familiar para os interlocutores. Ao dizer, ainda, que quer “quebrar folhas pelo chão”, “pegar fogo em teu abraço”, exprime um conhecimento prévio da situação. A expressão “pegar fogo”, por sua vez, aciona o sentido da mulher quente que será confirmado em outros textos.

7 Já tô querendo rolar no cheiro da terra
 8 pegar fogo em teu abraço
 9 quebrar folhas pelo chão

 10 Tô querendo
 11 no compasso desse passo
 12 ser um bicho lá no mato
 13 bicho na vadiação
 (ANEXO 5, *Cheiro bom*)

Além do discurso da *caboclitude* identificado na fala do locutor de *A viagem*, narrada em primeira pessoa, outros discursos historicamente construídos emergem. O discurso da ignorância sobre a Amazônia, por exemplo, está presente por meio do discurso do outro, nesse caso, por meio do discurso indireto e, sobretudo, do direto. É uma heterogeneidade explícita, de fácil identificação, que Authier-Revuz (2004) caracterizou como heterogeneidade mostrada. O locutor coloca-se como “porta-voz” citando as palavras ditas pelo primo. Esse

interlocutor assume vários dizeres que circulam até hoje sobre a região. Como, por exemplo, o de que no Amazonas só tem índio e que as onças andam pelas ruas. Esses dizeres são apresentados, no texto, de forma tão exagerada, que provocam o riso, como podemos ver a seguir:

23 E pegou a perguntar
 24 Como estavam os canibais
 25 Se ainda tinha muita onça andando pela cidade
 26 Perguntou se eu tinha vindo de canoa ou de cipó
 27 Se eu trazia alguma flecha pra mostrar pra sociedade
 (ANEXO 9, *A viagem*)

Assumindo a identidade cabocla e a posição de defensor, o locutor apresenta um contradiscurso, que exalta as coisas “boas” da região. Começa pelas comidas típicas e depois passa para as mulheres, descrevendo com detalhes os seus atributos físicos. A descrição apresentada a seguir destaca algumas características indígenas como a cor “morena” e o formato do rosto “arredondado”, mas a “bundona arrebitada” não é uma característica apenas da mulher local, pelo contrário, ela tem sido colocada historicamente como um traço da brasileira. Na canção *Pagu*¹⁴, de Rita Lee, por exemplo, no enunciado “Nem toda brasileira é bunda” verificamos pela sua negação o quanto essa imagem da mulher brasileira é forte.

69 Umas morena bem corada
 70 Da cara arredondada
 71 Uns muntueiro de perna
 72 E a bundona arrebitada tem?
 (ANEXO 9, *A viagem*)

Em versos seguintes, destaca-se o “sabor” único e a beleza natural da morena. A descrição culmina com a afirmação de que as mulheres da região “fervem mais que café quente”. Considerando os enunciados anteriores que ressaltam a sensualidade da morena, interpretamos o verso 100 do ponto de vista da sexualidade, ou seja, as mulheres são quentes, gostam de sexo, como se pode constatar:

96 Já as mulheres tem um sabor diferente
 97 Tomam sol todos os dias
 98 São coradas que nem jambo
 99 São belas por natureza
 100 E fervem mais que café quente
 (ANEXO 9, *A viagem*)

¹⁴ Disponível em: < <http://letras.mus.br/rita-lee/81651/>> Acesso em: 4 fev. de 2012.

Por outro lado, a mulher do sudeste, mesmo sendo brasileira, não possui esses atributos e é considerada como um objeto a ser descartado. Ela é descrita como uma mulher “fechada” e, curiosamente, é colocada lado a lado da geladeira, na lista de coisas a serem doadas. Ao falar, em seguida, que a mulher local é quente, acionamos o sentido da frieza da mulher do sudeste, sugerida pelo sentido de “geladeira”, como podemos verificar a seguir:

16 Me apresentou uma mulher meio fechada
 17 Disse que era sua esposa e de família abastada
 [...]

 89 Venda toda essa tranqueira
 90 Aproveite e dê de brinde
 91 Sua mulher e a geladeira
 (ANEXO 9, *A viagem*)

No texto *O teu cara*, encontramos na voz do locutor dois discursos. Um que coloca a mulher local como quente e sexualmente liberal. No verso 7, o locutor pede que a mulher traga seu “cheiro” e seu “fogo”. Como temos visto, o cheiro é um dos maiores atrativos sexuais das mulheres e a palavra “fogo” é comumente utilizada no sentido figurado para descrever o apetite sexual. Além disso, segundo o locutor, o sorriso da mulher vem “sem censura” encontrá-lo. Tal expressão aciona o sentido da censura, ou seja, se o sorriso vem sem censura é porque, na visão dele, deveria haver. O fato de ela não censurar, destacado pelo locutor, coloca em evidência, mais uma vez, o lado liberal da mulher local. O outro discurso, aqui presente, é o religioso que historicamente associa as mulheres ao pecado carnal. “A mulher estava condenada, por definição, a pagar eternamente pelo erro de Eva, a primeira fêmea, que levou Adão ao pecado e tirou da humanidade futura a possibilidade de gozar da inocência paradisíaca” (ARAÚJO, 2011, p. 46). Do mito do Éden, advêm duas imagens das mulheres. Uma delas é da mulher fraca, suscetível ao pecado e que, por isso, deve ter sua sexualidade vigiada, controlada pelo homem, pois quem foi seduzida pela serpente não foi Adão, mas Eva. A outra imagem é a da mulher sedutora, pois ela fez com que Adão pecasse também.

6 Fruto de Manaus
 7 Vem trazer teu cheiro teu fogo
 8 Deixa eu ser da corte o teu bobo
 9 Quando o teu sorriso vem
 10 Doce sem censura me encontrar
 [...]

 18 Fazer do pecado o amor
 (ANEXO 28, *O teu cara*)

A sexualidade da mulher associada ao pecado foi verificada também em *Flora*. Nessa canção, a mulher é apresentada de forma bastante erotizada. O conjunto de características atribuído a ela completa a imagem da mulher sedutora. Ela tem “olhos alados”, “pele macia aderente”, “beijo largo molhado”. O discurso da sexualidade aflorada da mulher local é tão forte que as palavras “ardor” e “ardentes” aparecem em dois enunciados da mesma canção, como podemos verificar nos versos 3 e 7, abaixo. A questão do pecado, por sua vez, está associada à imagem da mulher. É ela quem tem os lábios “sedentos”, que “sussurram de pecado”. A palavra “pecado” nos indica aqui a presença do discurso religioso de onde vem a imagem da mulher pecadora que se repete, que se reforça na história da humanidade.

1 Quando na aurora, Flora aflora
 2 Das águas negras do rio,
 3 Derrama-se de ardor,
 4 Cabelos lisos banhados,
 5 Injeta-se de amor.
 6 Mulher de olhos alados,
 7 Navegadora de berços ardentes,
 8 Pele macia aderente,
 9 Mulher de beijo largo molhado.
 10 Integra-se com o laço da noite,
 11 Macia, tomada de lua,
 12 Toda bela e muito nua,
 13 Fragrância de mato e prazer.
 14 Nas ondas da manhã seguinte
 15 Lábios morenos, rubros, sedentos
 16 Sussurram de pecado,
 17 Na praia do rio, amantes sempre,
 18 De paixão, vapor de mormaço.
 (ANEXO 36, *Flora*)

Na canção *Marapatá*, mais uma vez está presente a imagem da mulher local disponível para o sexo. Identificamos nela a presença de alguns interdiscursos como, por exemplo, os dizeres populares em torno da ilha de Marapatá. Conforme Monteiro, há um dístico famoso na região que diz: “Quem passa em Marapatá/Deixa a vergonha lá” (2006, p. 143). Marapatá é uma ilha que ficava na rota dos viajantes que vinham para Manaus. Segundo a crença, os forasteiros deixavam suas consciências nessa ilha e vinham trapacear na cidade. No caso da canção especificamente, o forasteiro deixa a sua vergonha, para que possa desfrutar da sexualidade aflorada da mulher tropical, que é caracterizada como “arretada”. Esse “tesão” tão à flor da pele é associado ao calor próprio da região, ao “mormaço”. Percebemos aqui a presença do discurso do colonizador sobre as mulheres da região. Vale destacar que a imagem excessivamente sexualizada, que se evidencia no discurso da *caboclitude*, não é exclusividade da amazonense, mas da brasileira de um modo geral. Araújo

(2011, p. 53) menciona a impressão do vice-rei marquês do Lovradio ao desembarcar no Brasil: “Este país é ardentíssimo, as mulheres têm infinita liberdade, todas saem à noite”. É essa mesma visão que identificamos na letra de *Marapatá*, como pode ser confirmado no trecho a seguir:

19 Vá logo deixando
 20 Senhor forasteiro
 21 A sua vergonha
 22 Em Marapatá
 [...]
 27 Cunhã se arretando
 28 Tesão de mormaço
 (ANEXO 12, *Marapatá*)

Como se pode ver, essa imagem atribuída às mulheres locais tem sua origem no discurso do colonizador. O estrangeiro/colonizador julgou, obviamente, as mulheres a partir de sua ideologia ocidental cristã. A cultura indígena causou-lhe grande espanto quanto à organização familiar. “Para os europeus, as relações de parentesco nas comunidades indígenas eram pouco rígidas, já que o tio poderia desposar a sobrinha” (RAMINELLI, 2011, p. 18). As relações entre marido e mulher também eram diferentes, o autor destaca que entre os tupinambás, o marido poderia expulsar a mulher e vice-versa, caso ficassem fartos do convívio, podendo ir procurar outros parceiros. Destaca ainda que “Entre os *selvagens* era costume, quando o esposo se enfadava da companheira, presentear outro homem com sua mulher” (RAMINELLI, 2011, p. 19). Além disso, a poligamia era símbolo de prestígio entre os bravos guerreiros. E a tão venerada virgindade não tinha tanto valor assim para os tupinambás. Segundo Raminelli (2011, p. 20), “as moças podiam manter relações com rapazes e com aventureiros europeus sem que isso provocasse a sua desonra”. É desse choque cultural que a imagem excessivamente sexualizada da mulher amazonense tem sua origem. No entanto, no discurso da *caboclitude*, esse traço não é apresentado de forma negativa e cristã, mas positiva e valorizada.

A imagem do homem sedutor também é recorrente nas letras, mas ele, ao contrário das mulheres, não é associado ao pecado. É nesse contexto, que verificamos a recorrência da lenda do boto nas letras analisadas. Foram oito aparições do lendário animal.

Em *Lendas*, não há referência explícita ao boto. Mas, ele foi identificado pelo sentido advindo do título da música, pela expressão “moço encantado” e ainda pelo enunciado “saem da festança”, pois quem conhece a lenda sabe que o boto-vermelho se transforma em homem em dia de festa para seduzir as moças novas, ele as seduz, engravida-as e depois desaparece

nos rios. Essa lenda, na verdade, não apresenta nada de novo, apenas reforça a velha diferença entre os sexos. O boto nada mais é do que o garanhão da Amazônia e as mulheres, “vítimas” do boto, representam as moças que devem ter a sua sexualidade reprimida e guardada devido ao risco de engravidarem. Essa lenda reforça o discurso patriarcal e, por isso, concordamos com Bates apud Monteiro que diz: “Nenhum animal do Amazonas é assunto de tantas fábulas como o boto; mas é provável que estas não tenham sido inventadas pelos índios mas pelos colonizadores portugueses” (2006, p. 151-152).

7 Uma moça linda, um moço encantado

8 Saem da festança

9 Pra não mais voltar aqui

(ANEXO 13, *Lendas*)

Nas produções musicais em questão, há uma forte identificação do homem com o golfinho amazônico, como podemos verificar também em *Cunhã*. Segundo o locutor, o cheiro do corpo da cunhã traz alucinação de ser um “boto no cio”. O boto é o símbolo da masculinidade, da virilidade, é o “dom João fluvial” (MONTEIRO, 2008, p. 149). Percebemos aqui uma intensificação desses sentidos atribuídos ao animal porque a alucinação do homem não é de ser apenas um boto, mas ainda no cio, momento em que os instintos sexuais de qualquer animal são intensificados.

8 Esse teu corpo sadio recendendo a manacá

9 Que vem banhar-se no rio me traz alucinação

10 de ser um boto no cio ou de ser um deus vadio

11 Senhor do teu coração (bis)

(ANEXO 11, *Cunhã*)

Na canção *O boto*, o locutor o chama de “meu herói” porque ele se “fartava dos beijos das moças” e o boto é quem levava a fama. Além disso, o locutor afirma sua total identificação com o animal, como podemos verificar nos versos 17 e 18: “Incorporei aquele ser/Boto era o meu feitio”. Ademais, ele diz nos versos 14, 15 e 16: “Sempre a gente vinha/Meio escondido lá na multidão/Para físgar mocinhas”. Destacamos aqui o uso do termo “a gente”, que demonstra ser uma prática comum entre os rapazes, não era só ele quem fazia isso, mas um grupo de rapazes. E o verbo “físgar”, que demonstra bem a posição tradicional do homem e da mulher: de caçador, ou melhor, de pescador, do homem e a posição de caça, da mulher.

9 O meu herói e eu bem rapaz

10 Tecemos uma trama
 11 Eu me fartava com os beijos das damas
 12 E ele levava a fama

13 Em toda noite a luz de lampião
 14 Sempre a gente vinha
 15 Meio escondido lá na multidão
 16 Para fisgar mocinhas

17 Incorporei aquele ser
 18 Boto era o meu feitio
 19 Eu me deitava depois do prazer
 20 No leito macio de um rio
 (ANEXO 25, *O boto*)

Na música a seguir, *Dia de Festa*, a lenda do boto funciona como a textualização do discurso patriarcal, que consiste em alertar as moças, de forma velada, sobre os perigos do “predador”, refreando os instintos sexuais das mulheres. Confirma-se assim a condição da caça e do caçador. A caça deve literalmente “fugir”, como podemos verificar no verso 20. Embora muito se tenha falado em igualdade entre os sexos, os discursos confirmam mais a diferença entre eles. A formação ideológica patriarcal, fundada nos preceitos cristãos, está, portanto, presente nesse texto. É fato que no ocidente a virgindade da mulher não é mais pré-requisito para um casamento como outrora, mas também não é comum os pais incentivarem as filhas a perderem a virgindade, como fazem com os filhos homens.

15 Mas se acaso, maninha
 16 O moço te abordar
 17 Te levar da cumeeira
 18 Pra ouvir sapo coaxá
 19 Se aveche, maninhazinha
 20 Em logo fugir de lá
 21 Que ele pode ser o boto
 22 Que veio te encantar
 (ANEXO 20, *Dia de Festa*)

O trecho a seguir, da canção *Caminho de rio*, reforça a existência do discurso patriarcal que reprime a sexualidade feminina. Se o boto faz com que as moças liberem seus desejos, é porque elas possuem os desejos reprimidos. E ao falar de boto que aparece em festejo já sabemos que esses desejos só podem ser do plano sexual.

17 Tem o boto sonso
 18 Que aparece no festejo
 19 Pra fazer as moças
 20 Liberarem seus desejos
 (ANEXO 40, *Caminho de rio*)

O boto também aparece em festas atuais como o festival de Boi de Parintins. É o que nos diz a letra da música *Manaus*. “[...] o boto chega da beira/convidando cunhã pra dançar”. O boto aqui são os homens que vêm para o festival, engravidam muitas moças da região e desaparecem. Não é que a população acredite realmente na lenda do boto, embora haja os que acreditem, mas a cada festival o número de “filhos do boto” aumenta. Essa é uma expressão comum na região, utilizada quando não se sabe quem é o pai de uma criança.

8 parintintins ao luar o boto chega da beira
 9 convidando cunhã pra dançar
 10 é carnaval, brincar de boi na floresta
 11 nossa festa é de índio de tupinambá
 12 bumba meu boi de Manaus
 13 de Parintins o garanhão, olha essa cunhã faceira
 14 do boi São Luiz do Maranhão,
 (ANEXO 29, *Manaus*)

O boto é ainda mencionado na canção *Lavadeiras Caboclas*. Nos versos 11 e 12, sugere-se que os botos ficam espreitando as lavadeiras. Esse animal, principalmente o vermelho, é temido pelos ribeirinhos. Há muitos relatos de mulheres que foram lavar roupas na beira do rio e desapareceram. Dizem que foram encantadas por ele. “Donzela em estado catamenial ou mesmo mulheres casadas não devem circular pela beira d’água ou em canoa, muito menos vestida de vermelho, a fim de não servirem de pasto para o tarado lendário” (MONTEIRO, 2006, p. 149). Ele não é só responsável por “emprenhaduras”, mas por rapto de donzelas, ressalta o autor.

9 As lavadeiras caboclas
 10 Dos igarapés e dos rios
 11 Botos espiam de longe
 12 E de vez em quando assobiam
 (ANEXO 32, *Lavadeiras Caboclas*)

Para a música *Lavadeiras Caboclas*, há ainda outra possibilidade de interpretação devido à própria estrutura dos versos, que apresentam inversão, característica do gênero discursivo música/poesia. Poderíamos, pois, compreender também que são as lavadeiras quem espiam os botos e elas mesmas assobiam. Nesse caso, não recuperaríamos o sentido lendário do boto, mas apenas teríamos destacado os costumes dessas mulheres, sua vida, sua rotina.

Na canção *Canto Louco*, utiliza-se o termo “o encantado” para se referir ao boto e faz-se referência ao seu assobio. Interpretamos o enunciado “No remanso da canoa cabocla se

desnudando” como um efeito da ação do boto. A cabocla está se desnudando porque se encontra sob o efeito do encantamento.

5 Assobia o encantado no aguapé bubuiando,
6 No remanso da canoa cabocla se desnudando
(ANEXO 34, *Canto Louco*)

As lendas e os seres míticos compõem a discursividade da *caboclitude*. Como pudemos verificar, a lenda do boto foi a mais recorrente. O mistério em torno desse animal é tão forte, que não se encerra na lenda, há outras crenças a ele relacionadas. Acredita-se, por exemplo, que o olho seco do boto vermelho é um ótimo amuleto para ter sucesso no amor. Mesmo ameaçado de extinção, o olho desse animal ainda é comercializado clandestinamente. Acredita-se ainda que o chá do pênis desse animal é afrodisíaco. Há até festival para celebrá-lo, a festa do Sayré, em Santarém, apresenta o confronto dos botos tucuxi e cor de rosa. Houve inclusive um importante político da região que, ao ganhar a alcunha de Boto Navegador, assumiu tal identidade e utilizou como *jingle* de suas campanhas a música “Feitiço do boto navegador”, de Hilton Acioli; e, como logomarca, a gravura de um boto e de um leme.

Essa lenda faz parte do imaginário da região e está relacionada principalmente à sexualidade. Como já vimos, a referência a essa lenda reforça as posições sociais tradicionalmente impostas para homens e mulheres. O homem é o símbolo da masculinidade, da virilidade, é o caçador. Enquanto a mulher é a presa frágil, que pode cair facilmente em tentação, assim como Eva.

A mulher é sobretudo representada pela sexualidade, pelo corpo sedutor. Sendo assim, o discurso da *caboclitude* confirma a imagem excessivamente sexualizada da mulher amazonense, que já é bastante forte na região.

2.1.1.2 Nomes próprios no discurso da *caboclitude*

Como vimos, a mulher no discurso da *caboclitude* é predominantemente nomeada por termos como: caboca/cabocla, cunhã/cunhantã e morena. No entanto, ela também foi chamada por alguns nomes próprios.

Em *Flora* (Anexo 36), o nome próprio está associado à discursividade do verde já bastante evidente na caracterização da imagem da mulher local. “Flora” além de ter os cabelos

lisos, olhos alados, fragrância de mato, lábios morenos, carrega em seu próprio nome, “Flora”, o sentido do vegetal, é ainda a deusa romana protetora das flores. A escolha desse nome reforça o discurso da *caboclitude*.

O nome próprio mais recorrente, no entanto, foi “Maria”, que esteve presente em quatro canções. Uma delas foi *Piracema* (Anexo 03) já mencionada anteriormente, que ressaltava o sentido de mãe. Em *Maria cores e flores* (Anexo 23), além de “Maria”, há mais dois nomes próprios atribuídos às mulheres: Dolores e Rosa Dalila. Segundo Maingueneau (2002), o nome próprio pode ser interpretado de três formas, sendo que a interpretação predicativa é a que nos interessa aqui. Essa interpretação:

[...] explora algumas propriedades atribuídas pelo senso comum ao detentor do nome próprio (a força de Tarzã, a beleza de Vênus etc.): “Paulo é um Tarzã”, “Maria é a Vênus da cidade”, “Paris é Chicago” etc. O enunciador pressupõe que exista um referente já identificado antes de sua fala (“Vênus”, “Tarzã”, “Chicago” etc.), porém mobiliza apenas algumas de suas propriedades, já transformadas em clichê. (MAINGUENEAU, 2002, p.186)

Embora os enunciados presentes na música não tenham a mesma estrutura sintática dos citados por Maingueneau, podemos utilizar a “interpretação predicativa”, pois o locutor fala da magia das lavadeiras “de ser Dolores, de ser Maria/das dores, das cores, das flores” (Versos 12 e 13). O enunciador, portanto, pressupõe a existência de um referente identificado antes da sua enunciação, que nesse caso é a Virgem Maria. Há vários sentidos que se mobilizam com esse referente, mas o que ganha destaque aqui é o sentido de sofredora. Maria é conhecida como Maria das Dores, Rainha dos Mártires e, na letra em questão, esse sentido é reforçado pelo outro nome próprio “Dolores” e pela expressão “das dores”. Esses nomes próprios ressaltam o sofrimento das mulheres, representadas aqui pelas lavadeiras. A imagem da mulher está historicamente associada à dor. Essa imagem advém do discurso religioso, para Perrot (2008), a dor é um ponto sensível, que advém da maldição bíblica – “Tu darás a luz na dor” – diz Deus a Eva, expulsa do Éden. A dor do parto foi considerada por muito tempo como inevitável, ou mesmo indispensável para muitos médicos católicos, impregnados do espírito do Gênesis, ressalta a historiadora. “Daí a luta quase ideológica em torno do ‘parto sem dor’” (PERROT, 2008, p. 74).

No entanto, além de ser “Maria” das dores, ela é “Maria” das cores e flores, e ainda é chamada de “Rosa Dalila”. O enunciador apresenta na figura das lavadeiras, uma mulher polivalente. Mesmo sofredora, a mulher é “cores e flores”. Desse enunciado, acionamos o sentido da mulher feminina, vaidosa, delicada, cheirosa. Sentidos que se confirmam com o nome próprio “Rosa”. No entanto, ela é também “Dalila”. Esse nome aciona uma memória

que traz como referente uma linda mulher, símbolo da sedução e traição feminina. Como se pode confirmar no trecho abaixo, há várias imagens associadas às mulheres, sendo muitas delas advindas do discurso religioso:

9 Lavadeiras da beira dos rios
 10 molham seus desejos, seus desafios.
 11 Estendidas ao sol, natureza, magia
 12 de ser Dolores, de ser Maria
 13 das dores, das cores, das flores.
 14 Maria, das dores, cores...
 15 Rosa Dalila, o vestido que balança o dia.
 16 Ria e trazia o mistério de ser mulher.
 (ANEXO 23, *Maria cores e flores*)

Já na canção *Todo dia é Natal*, o sentido acionado pelo nome “Maria” não é exatamente o de sofredora, mas sim o de mãe protetora e o de pessoa simples. Como nos lembra Perrot (2008, p. 64), a Virgem Maria “é mãe em toda plenitude; ela carrega seu filho no ventre, o alimenta, o segue em suas predicacões, o sustenta em sua paixão, o assiste em sua morte: a mãe perfeita, mas somente mãe”. É o que se pode confirmar nos versos 3 e 4 abaixo, que retratam as mulheres como protetoras de seus curumins. O sentido de pessoa simples, pobre é reforçado no verso 5, com a comparação feita entre as pessoas da região e José e Maria.

3 Todas essas mulheres têm seus curumins
 4 Pra proteger todo dia
 5 Todos os que nascem aqui são iguais a José e Maria
 (ANEXO 26, *Todo dia é Natal*)

Finalmente, em *Candeia*, o nome próprio “Maria” reforça o sentido de pessoa humilde. Nessa canção é destacada a vida do pobre. Recorre-se, portanto, a nomes comuns para compor dois casais Rosinha e Raimundo e “Manel” e Maria. O enunciador invoca essas pessoas pobres “Vinde e escutai/Rosinha e Raimundo/“Manel” e Maria” e expressa alguns desejos como: “Que seja o barro batido/Que pisais o aconchego/Dos ricos nos tapetes”, ou seja, que o pobre se sinta aconchegado mesmo na sua casinha pobre e ainda que “vossas esposas sejam rainhas”. Percebemos aqui a imagem da esposa perfeita, a rainha, que cuida do lar, dos filhos, do marido, que tem boas maneiras. Embora associando a imagem da mulher pobre ao da rainha, destaca-se o distanciamento, pois se o locutor deseja que as mulheres sejam rainhas, é porque elas não são, ou, pelo menos, não são vistas como tal. Ao final, o enunciador dá “Graças ao Senhor”, confirmando a forte presença do discurso religioso.

Os nomes próprios que se evidenciaram no discurso da *caboclitude* reforçam, sobretudo, a imagem da cabocla como mulher simples da região. Sendo “Maria” o nome mais recorrente, destacamos a aproximação das mulheres com algumas características da Virgem Maria.

2.2 A MULHER NO DISCURSO COSMOPOLITA E CABOCLO

Como já foi visto, o discurso da *caboclitude* é predominante nas canções aqui analisadas, enquanto o discurso *cosmopolita* é silenciado, no entanto, como afirma Freire (2009), o sujeito da região, o “neo-caboclo”, é resultado dessa dupla discursividade fundadora. Percebemos, ainda, o discurso *cosmopolita* na forma do interdiscurso e, sobretudo, para ser negado. Agora vejamos como ele se constrói e como é construída a imagem da mulher nesse discurso. Iniciaremos pelas 4 (quatro) canções que apresentam esses dois discursos.

Em *Domingo de Manaus*, o sujeito enunciador é constituído tanto pelo discurso *cosmopolita* quanto pelo *caboclo*. Há uma conjunção, uma articulação e não o apagamento de um deles. O primeiro foi observado quando o locutor faz referência à “Zona Franca” e alguns pontos turísticos da cidade, como Ponta Negra e Vivaldão. Ao dar dicas para o forasteiro que não conhece a região, começa dizendo que a Zona Franca vai prendê-lo. Colocando-a, então, como algo positivo na cidade. Já o segundo discurso foi identificado quando o sujeito fala da comida típica e da mulher. O locutor continua suas dicas, dizendo que ele não pode se esquecer de comprar a cuia para tomar o tacacá e, por fim, a terceira “coisa” da região que se deve “conhecer” é a morena. Como podemos verificar:

21 Convida a morena cor de jambo
 22 Do sorriso mais brejeiro
 23 Cuidado meu amigo, muita calma
 24 Vai com jeito, devagar
 25 Pela estrada colorida,
 26 Pelas flores meu amor vai me levando
 (ANEXO 7, *Domingo de Manaus*)

A descrição do corpo da “morena cor de jambo” mostra sua identificação com o discurso da *caboclitude*, pois, como vimos, a cor da pele tem sido o elemento mais prototípico para definir a mulher da região. Além disso, ela tem o “sorriso brejeiro”, esse adjetivo pode se

referir a “que ou quem tem como característica a simpatia, a vivacidade e, por vezes, certa malícia”¹⁵. O locutor faz, ainda, advertências ao forasteiro, associando a morena ao perigo: “Cuidado meu amigo, muita calma/Vai com jeito, devagar” (Versos 23 e 24). Considerando, pois, a possível malícia do sorriso da morena, entendemos que o homem deve ir com calma devido à sexualidade aflorada da mulher tropical. Discurso este predominante em outras canções já analisadas. Perrot (2008, p. 65) lembra-nos de que a sexualidade da mulher é um mistério e, sendo assim, “Misteriosa, a sexualidade feminina atemoriza. Desconhecida, ignorada, sua representação oscila entre dois pólos contrários: a avidez e a frigidez”. A advertência presente ressalta, portanto, a possível avidez sexual da morena. A imagem da mulher presente aqui se assemelha à vista em *A viagem* (Anexo 09), pois além de ser “quente” ela é retratada como um atrativo de Manaus, uma diversão, para que o forasteiro “tire sua alma do caos”. Em *Domingo de Manaus*, mesmo os dois discursos estando presentes e o ambiente ser o urbano, a cidade de Manaus, a *caboclitude* foi predominante para caracterizar a mulher.

No que se refere aos versos 23 e 24, outra interpretação também é possível. Poderíamos considerar que o “cuidado”, mencionado na música, é necessário porque a mulher não é “fácil”, não está tão disponível assim, exigindo ser conquistada. Nesse caso, *Domingo de Manaus* estaria apresentando uma representação diferente do observado nas demais músicas.

Em *Manaus cidade grande, costume de interior pequeno*, há também a presença dos dois discursos colocados em oposição. O próprio título da música já nos remete à discursividade do “Porto de Lenha” que prevalece na cultura local. O costume “de interior” que aqui ganha destaque é a “fofoca”. Mas, o sujeito enunciativo apesar de atribuir essa característica negativa à “identidade cabocla”, identifica-se com a *caboclitude*, pois resgata a discursividade da preservação ambiental como em: “Crescimento urbano e um verde se acabando” (verso 3, grifo nosso). A conjunção aditiva “e”, do verso anterior, não está apenas adicionando orações, mas colocando a segunda oração coordenada como consequência da primeira. E segue ressaltando o lado ruim da modernidade, como nos versos 24 e 25, onde há uma estrutura semelhante, destacado anteriormente, que coloca a “regressão nos valores morais” como consequência da “evolução na tecnologia”, como se pode verificar:

24 E digo mais: evolução na tecnologia e regressão nos
25 valores morais
(ANEXO 22, *Manaus cidade grande, costume de interior pequeno*)

¹⁵ Houaiss, 2009.

Embora esses valores morais que regrediram não tenham sido ditos explicitamente, podemos enumerar alguns, devido ao tom de crítica do locutor. O primeiro é a conduta dos empresários, como podemos confirmar nos versos seguintes:

4 Onde empresários querem construir
 5 Gigantes prédios, ganhar dinheiro e fugir
 6 Fazer parcerias e se dar bem
 (ANEXO 22, *Manaus cidade grande, costume de interior pequeno*)

O segundo é a conduta das moças da cidade, representadas aqui por uma “menina” que trai o namorado na praça. O enunciador para não mudar de assunto bruscamente, quebrando a unidade do texto utiliza-se da modalização autonímica (MAINGUENEAU, 2002), e comenta sua própria fala como podemos ver no verso 7: “Em falando em se dar bem”. Afirma, então, de forma indireta que a “menina” quer se dar bem ou está se dando bem, assim como os empresários. Segue então narrando a cena:

7 Em falando em se dar bem
 8 Ontem fui lá na praça e vi aquela menina que namora
 9 com aquele fulano sabe?
 10 Tava com um cara, me olhou de longe
 11 Ficou sem graça
 12 Pode deixar não falo nada
 13 Não sou desses, mas tem quem faça
 (ANEXO 22, *Manaus cidade grande, costume de interior pequeno*)

O sujeito não assume sua identidade de fofoqueiro, mas expressa o desejo de que alguém conte o fato ao namorado da menina, como podemos confirmar no verso 13. A imagem da mulher vista nesse texto é a da cidade, apresentada de forma liberal. A liberdade das mulheres da cidade, associada à traição, é vista aqui como um exemplo de regressão dos valores morais em decorrência da modernização. Ao apresentar um comportamento “negativo” das mulheres da cidade e sugerir que isso é resultado da modernidade, o sujeito enunciador se aproxima do discurso da *caboclitude* e nega o discurso *cosmopolita*.

Esse discurso fica mais evidente nos versos finais da música. O enunciador, após fazer todas as críticas aos resultados da modernidade, finaliza apresentando o que ainda há de bom na cidade. Ele ressalta justamente o fato de o lugar ser “pacato”, onde “reina a paz da floresta”, “o brilho do sol” e o “trabalhador caboclo”. Todos esses elementos caracterizam, como já foi visto, a discursividade da *caboclitude*.

26 Mas este lugar ainda é pacato
 27 É aqui que reina a paz da floresta
 28 E onde o sol continua a brilhar
 29 No coco, no coco, no coco do trabalhador caboclo
 (ANEXO 22, *Manaus cidade grande, costume de interior pequeno*)

Segundo Pêcheux (2009), os discursos estão sempre em relação de aliança, dominação ou concorrência. No texto em análise, a relação entre esses dois discursos, no que se refere à mulher, é o de dominação do discurso da *caboclitude* sobre o *cosmopolita*, pois o segundo é retomado para ser criticado, negado.

Percebemos ainda um momento de aliança, que iremos chamar aqui de conjunção desses dois discursos. Nos versos 20 e 21 (“Pensar no próprio crescimento”, “Ou querer que o Estado cresça”), a crítica presente está no fato de políticos tomarem decisões individualistas, e não no desenvolvimento propriamente dito, pois, em seguida, fala do crescimento do Estado. Recuperamos aqui a discursividade do desenvolvimento sustentável, que nada mais é do que a conjunção do discurso *caboclo* com o *cosmopolita*.

19 BR-319 sair ou sobressair
 20 Pensar no próprio crescimento
 21 Ou querer que o Estado cresça
 22 Decisões precipitadas mostram a real situação
 (ANEXO 22, *Manaus cidade grande, costume de interior pequeno*)

Já a imagem da mulher na canção *Geisislaine* é a da “neo-cabocla”. Dentre suas preferências regionais estão: o tururi de carnaboi, a camisa do Rio Negro, o pôster do Arlindo, o autógrafo do Nunes, a cassete da Calypso. O “tururi de carnaboi” é uma espécie de abadá que os brincantes utilizam durante o carnaboi, festa de carnaval com ritmo de boi-bumbá que acontece em Manaus. Rio Negro é um dos mais tradicionais times de futebol do estado do Amazonas. “Arlindo” é um cantor de toadas, Arlindo Júnior, que ficou conhecido como o “Pop da Selva”. Expressão essa que já evidencia a dupla discursividade do sujeito da região: o “Pop” recupera o discurso *cosmopolita*, enquanto o “da Selva”, a *caboclitude*. Já Nunes é um cantor amazonense de música brega, Nunes Filho, também conhecido como Príncipe do Brega. Calypso, por sua vez, é uma banda paraense de muito sucesso no Amazonas, que ficou conhecida nacionalmente. O que há de regional em *Geisislaine* não corresponde ao que observamos no discurso da *caboclitude*, que apresenta a discursividade do verde, a magia da floresta e das lendas. A referência ao regional aqui se dá pelo que há de local (festa, time de futebol, cantores) no meio urbano.

Ao mesmo tempo, ela usa “blusa sensual com a foto do Magal”, seu namorado calçava “all star”. A foto do cantor de fora e o tênis importado já demonstram a presença de sujeitos globalizados. Porém, o que é mais representativo do discurso *cosmopolita* em *Geislaine* é o seu cabelo e seu nome. Ao contrário da cabocla, que tem sido representada aqui com seu cabelo preto e liso, a “neo-cabocla” tem o cabelo “bicolora”, que, embora a cor não seja especificada, indica que foi pintado, demonstrando a sua identificação com outro ideal de beleza. Além disso, ela não é nomeada por nome próprio comum como no discurso da *caboclitude*, como “Maria”, “Rosinha”, mas sim “Geislaine”, que indica a sua identificação com o estrangeiro, com o global. O hábito de colocar nomes estrangeiros nos filhos é comum na região. “Geislaine” é, portanto, a combinação desses dois discursos, é a “neo-cabocla”.

A relação entre Geislaine e seu namorado é representativa dos relacionamentos fugazes. No início da canção, o enunciador lembra-se das juras de amor eterno: “Nós se olhemo e logo se apaixonemo/E nós juremo que ia ser pra vida inteira” (Versos 3 e 4) . No entanto, mais adiante ele se lamenta porque ela o deixou, como podemos verificar no trecho:

19 Oh, Geislaine, Geislaine, meu amor!
 20 Por que você pegou aquele barco
 21 Não deixou nenhum recado
 22 E se mandou pro interior
 (ANEXO 10, *Geislaine*)

No entanto, ele também não está sofrendo, parece estar mais interessado em receber sua “cassete” de volta e quem sabe tirar algum proveito da situação, ao pedir um “fardo de farinha” da amada que foi para o interior, como podemos perceber nos enunciados a seguir:

23 Oh, Geislaine, manda uma carta por favor
 24 Aproveita e manda uma fardo de farinha
 25 E a cassete da Calypso
 26 Que você me emprestou
 (ANEXO 10, *Geislaine*)

Os relacionamentos fugazes, como nos lembra Bauman (2005), são próprios dos sujeitos que pertencem à modernidade líquida, tanto o homem quanto a mulher podem ser facilmente trocados, pois ambos visam à satisfação imediata.

Geislaine representa a mulher urbana de classe social baixa. Isso pode ser comprovado pela descrição do seu cotidiano: pelo modo como se veste (shortinho de lycra alaranjado e uma blusa sensual com a foto do Magal); pelos lugares da cidade de Manaus que frequenta (o balneário da Dengosa, a praça do DB, os botecos, os bregas da Grande Circular); pela linguagem não padrão que utiliza (Nós se olhemo e logo se apaixonemo/ a noite iamos

pros boteco). E ainda por alguns comportamentos estereotipados dessa classe social, como tomar banho de mangueira na laje e gostar de tirar foto com políticos (“vereador”).

O ato sexual entre Geislaine e seu namorado é mais um exemplo da conjunção do discurso da *caboclitude* com o *cosmopolita*. No verso 28, o namorado, quem narra os fatos, diz: “Ao som de Fernando Mendes a gente acasalava”. O ato sexual descrito como “acasalamento” apresenta o sexo como algo natural, como o dos animais, aproximando o homem à natureza. No entanto, eles fazem isso ao som de Fernando Mendes, cantor de MPB conhecido nacionalmente, o que nos remete ao global. A identidade da “neo-cabocla” é, portanto, constituída da soma desses elementos: global e local.

Das três músicas que apresentavam tanto o discurso *caboclo*, quanto o *cosmopolita* em seus enunciados, ao falar das mulheres nem todas o fizeram sob essa dupla discursividade. Como já foi visto, em *Domingo de Manaus* (Anexo 07) e *Manaus cidade grande, costume de interior pequeno* (Anexo 22) prevaleceu o discurso da *caboclitude*. Apenas em *Geislaine* (Anexo 10) encontramos a conjunção dos dois discursos. Vejamos agora as canções que apresentam exclusivamente o discurso *cosmopolita*.

2.3 A MULHER NO DISCURSO COSMOPOLITA

Em sete canções verificamos a presença dominante do discurso *cosmopolita*, que são: *Ar mais puro*, *Contando Estrelas*, *Maio 25*, *Manaus 40 grau*, *Fulana*, *Prazer de viver* e *Rubenilson*. Vejamos como a mulher é nele representada.

Em *Ar mais puro*, a mulher é chamada carinhosamente por “Minha preta” e o locutor, seu marido ou namorado, a convida para acampar a fim de fugir do “estresse da cidade e do barulho e poluição”. Então, ele pergunta para a mulher:

5 Deixa eu te perguntar: **você limpou a barraca que sujou da última vez que a gente acampou?**

6 Pegue o isopor que a gelada eu já vou pegar

(ANEXO 24, *Ar mais puro*, grifo nosso)

Ao fazer essa pergunta, fica bem claro que o locutor espera que ela tenha limpado a barraca que ambos sujaram. Ele continua, desta vez, dando uma ordem: “Pegue o isopor”. No entanto, a “gelada”, ou seja, a cerveja fica sob a responsabilidade dele. Nessa música, identificamos a FD machista quando se fala do trabalho doméstico. Sobre essa questão, Perrot (2008, p. 115) ressalta que “O trabalho doméstico resiste à evolução igualitária. Praticamente, nesse trabalho, as tarefas não são compartilhadas entre homens e mulheres”.

A música *Contando estrelas* também se enquadra no discurso *cosmopolita* e a única referência ao local é a “cidade de Manaus”. Curiosamente, embora ele diga: “E eu fugitivo da cidade, sequestrando a namorada” (Verso 3), o que nos leva a pensar que eles vão para outro lugar, o interior, mais adiante ele diz: “E a gente ali contando estrelas/Nas noites quentes de Manaus” (Versos 9 e 10), ou seja, o casal continua na cidade. Há poucas evidências sobre a mulher nessa canção, podemos afirmar apenas que ela é urbana e sai com o namorado para olhar estrelas em noite de lua.

A mulher urbana, agora, a de classe social baixa, esteve presente em *Maio 25*. A mulher sofredora, representada pela figura de uma mãe, ajuda a compor o cenário de uma cidade com muitos problemas sociais. Há nos trechos a seguir a presença da religiosidade associada à esperança do pobre.

27 Manaus amanheceu serena
 28 Mais uma mãe deu a luz
 29 E pôs-lhe o nome de Jesus
 30 Esperando, quem sabe,
 31 A sorte chegar
 32 Dos céus das capitais.
 (ANEXO 19, *Maio 25*)

Embora predomine o discurso *cosmopolita* na presente música, pois trata de Manaus e de seus problemas sociais, percebemos elementos da *caboclitude*. São exemplos a referência ao boi-bumbá e, ainda, ao nome de um prêmio: o “Boto de Ouro”¹⁶, que retoma o animal mais citado no discurso da *caboclitude*. Além disso, apesar de tratar do urbano, não o apresenta positivamente, pelo contrário, destaca vários problemas relacionados a ele.

Outra canção que apresenta a mulher puramente *cosmopolita* é *Manaus 40 graus*. A única referência ao local é a caracterização do ambiente: “Sob o azul de Manaus/Num sol de 40 graus, eu vou” (Versos 1 e 2). Depois, todas as características são de uma mulher globalizada:

6 Que me espera em frente à escola
 7 Afogada em coca-cola e som
 8 Cheia de charme, shopping center
 9 Aeróbica e batom
 (ANEXO 30, *Manaus 40 graus*)

¹⁶ Numa iniciativa do jornalista Zuza Carneiro, colunista do jornal O Estadão do Norte, das revistas Amazônia Shopping News (RO); Big Amazônia (AM) e Alto Estima (PR), foi criado o prêmio Boto de Ouro - O Troféu da Amazônia - com um único objetivo: destacar e homenagear projetos, empresas e personalidades que contribuem com o desenvolvimento através de ações visíveis e reconhecidas pela opinião pública. Disponível em: <http://www.oobservador.com/nacional/not_nac6437,0.html>. Acesso em: 5 jan. de 2012.

A primeira característica é o gosto por um produto símbolo do domínio americano, a Coca-Cola, e o termo “afogada” dá o tom exagerado desse gosto. Esse texto apresenta alguns estereótipos da mulher moderna, como o de gostar de fazer compras em “shoppings” e a preocupação excessiva com a beleza: representada aí tanto pela “aeróbica”, quanto pela maquiagem, o “batom”. Essa imagem da mulher presente no discurso cosmopolita se opõe fortemente à da mulher cabocla.

Em *Fulana*, por sua vez, a imagem que se evidencia é a de mulher sedutora, perigosa. O locutor está sofrendo os efeitos de uma “paixão tirana”. Ele se apaixonou por uma “fulana” que o abandonou, como podemos confirmar nos enunciados: “No abandono que me esgana/Na minha dor suburbana” (Versos 23 e 24). Essa imagem pode ser verificada não apenas pelos efeitos da paixão causada no locutor, mas também pela associação ao nome da fulana ao de uma “cigana”. Alguns sentidos atribuídos à cigana, como o mistério e a sedução, que estão em nossa memória discursiva, são acionados e associados à fulana.

4 Me chamaram doidivanas

5 Por usar uma bandana

6 Com o teu nome de cigana

(ANEXO 31, *Fulana*)

Até aqui, no discurso *cosmopolita*, verificamos características de mulheres de uma forma geral, como a mulher submissa, que fica subentendida em *Ar mais puro*; da mulher sedutora, em *Fulana*; vaidosa, em *Manaus 40 graus*; mulher pobre da cidade, sofredora, em *Maio 25*. Essas características não correspondem a mulheres de uma dada região, são universais.

Nas canções *Prazer de viver* e *Rubenilson*, o discurso predominante é o *cosmopolita*, no entanto, percebemos sua relação como o da *caboclitude*. Há dizeres que se evidenciam na FD *cosmopolita*, que jamais seriam ditas na FD *cabocla*, como “a vontade de emigrar”. Na *caboclitude*, a exaltação do regional se dá em todos os aspectos e quem sai desse “lugar maravilhoso” sofre e quer voltar como acontece na canção *Amazonas*:

1 Vou embora

2 Tá na hora de voltar pro Amazonas

3 Na cidade, na saudade choro tanto

4 Que meu pranto feito rio se fez mar...

(ANEXO 6, *Amazonas*)

Nesse texto, o Amazonas é um lugar idealizado e é colocado em oposição à cidade, ou seja, no Amazonas não há urbanização, só natureza, onde se pode levar uma vida bucólica, livre. E nesse mundo ideal, a “morena” é mais um elemento dos seus sonhos. Essa mulher, com a qual sonha, não é ambiciosa, pois basta uma “palhoça” para que eles vivam felizes.

9 Vou armar a minha rede
10 Com a morena me embalar (sonhar)

11 Sonho livre
12 Como a garça voa livre pelo espaço
13 Vou descer meu rio abaixo de canoa
14 Vida boa de ter tempo pra sonhar

15 Vou fazer uma palhoça
16 Com a morena vou morar (e amar)
(ANEXO 6, *Amazonas*)

Por outro lado, no discurso *cosmopolita*, outros dizeres são possíveis, como o já mencionado desejo de sair do Amazonas. A mulher descrita aqui não é a que se conforma com a “palhoça”, mas a que quer tentar a vida, “suar”, “trabalhar” em outra cidade:

18 Eu vou passear no parque...
19 Eu venho do Rio Grande do Sul, do Amazonas, de Belém do Pará
20 Eu vim para ficar suar dançar eu vim para trabalhar
21 Espero que essa cidade aceite o meu jeito de ser
22 Gente é o que não falta para te ensinar a viver
23 Eu vou passear no parque...
(ANEXO 16, *Prazer de viver*)

Essa mulher representa a emigrante de vários estados do Brasil. No verso 21, ela assume que é diferente e expressa o desejo de ser aceita como é, mas indica que está disposta a mudar, como podemos verificar no verso 22.

A imagem aqui posta é a da mulher moderna. Ela trabalha fora, é independente, pois tem coragem de sair de seu estado e ainda fala abertamente sobre “fazer amor”. Identificamos aqui a mulher como protagonista de sua própria vida, como podemos ver no trecho abaixo:

6 Eu vou passear no parque
7 Ver o sol se por
8 Ficar muito à vontade
9 Sem nenhum pudor
10 Ouvir música bacana
11 Dançar fazer amor
(ANEXO 16, *Prazer de viver*)

Vejamos agora a última música que apresenta o discurso *cosmopolita*. Em *Rubenilson* (Anexo 21), mais uma vez a mulher urbana pobre é representada, uma dona de casa. Essa canção, utilizando-se do recurso humorístico, coloca em evidência um estereótipo associado ao povo da região. Segundo Possenti (2010, p. 12),

[...] a humanidade só faz piadas (chistes, anedotas, caricaturas, humor em geral) sobre temas controversos, ou seja, temas sobre os quais há uma razoável pletera de discursos, cada um deles enfocando o tema de um ângulo ou posição diferente (o que gera a controvérsia). [...] Sirvam como exemplos óbvios piadas sobre sexo, poder, raças ou etnias, instituições etc., que sempre põem em circulação e em oposição pelo menos dois discursos: um “correto” e outro que é de alguma forma reprimido ou proibido, “incorreto”.

O discurso proibido que se evidencia aqui é o da “preguiça” do caboclo. Rubenilson é estimulado pela sua esposa a se levantar da rede, onde ele está há uma semana, e ir trabalhar, como podemos conferir a seguir:

1 Ô Rubenilson, sai dessa rede, faz uma semana que tu não pára de se embalar
 2 Pruveita que hoje tá chuviscando num tá tão quente vai atrás de trabalhar
 3 Vô mermo, já vô lá, só mais um pouquinho deixa essa chuva afinar
 (ANEXO 21, *Rubenilson*)

Para alguns, como o médico e escritor Djalma Batista (2006, p. 173), essa preguiça é um fato e é herança do índio, como podemos confirmar no excerto:

Restaram na Amazônia, ainda, apreciáveis mostras de herança ameríndia no comportamento do povo. Uma delas, das mais típicas, é uma dose visível de preguiça reinante entre os habitantes do vale, uma indisposição para o trabalho sistemático, um conformismo com os resultados dos esforços realizados e uma permanente despreocupação com o dia de amanhã. E eu sempre me pergunto: será que a razão não está do lado do caboclo.

Apesar de Djalma Batista sugerir que a razão está com o caboclo, ou seja, o certo é ser preguiçoso, apresenta a ideologia capitalista, o discurso da civilização. Pois, afirma que há uma “preguiça reinante”, um “conformismo”. Para outros não se trata de preguiça, como é o caso de Dias (2007) ao comentar o fato de muitos índios de terceira classe¹⁷ abandonarem os trabalhos sem receber os salários vencidos:

Na verdade, não se trata de falta de ambição, preguiça ou desobediência aos patrões. O fato é que as manifestações culturais são diferentes e a forma de

¹⁷ “[...] que já haviam adquirido alguns princípios de civilização e compreendiam razoavelmente a língua portuguesa.” (DIAS, 2007, p. 32).

relacionamento do produtor índio com a natureza era outro, pois o trabalho para os indígenas ainda se encontrava articulado com o valor de uso, e as modernas relações materiais de sobrevivência ainda não os havia atingido. A racionalidade econômica do sistema moderno de produção ainda não os dominava. (2007, p. 32).

Associada à identidade cabocla temos a preguiça de Rubenilson, que passa dias se embalando na rede. Embora o locutor não a apresente em tom de crítica, esse é um traço negativo associado à identidade cabocla e que pode ser uma das causas da rejeição dessa identidade pelo sujeito da região. O discurso da *caboclitude* não coloca a preguiça como um traço do sujeito local.

O discurso *cosmopolita* se evidencia ainda mais pela utilização dos nomes próprios a começar por “Rubenilson”, um nome com sufixo que caracteriza os substantivos em língua inglesa. Além dele, temos os dos filhos “Cleide”, “Diana” e “Maikon Nadson”, que também remetem ao global, ao estrangeiro. A utilização desses nomes revela a negação de uma identidade local e a assimilação da estrangeira.

A mulher apresentada aqui é a esposa, a dona de casa, que reclama uma atuação mais enérgica do marido. A esposa de Rubenilson não é caracterizada como preguiçosa. Ela faz as tarefas domésticas, como podemos perceber na resposta de Rubenilson quando ela ameaça ir embora de casa: “Vá mermo, vá pra lá, mas deixa a comida pronta e a roupa lavada que é pra eu me virar” (Verso 13). O estigma da preguiça recai aqui sobre o homem, pois historicamente é ele quem deve cumprir o papel de chefe da família, de provedor do alimento. Além da preguiça, que caracteriza Rubenilson, ele ainda está inserido em uma FD machista, pois ainda considera o trabalho doméstico como responsabilidade exclusiva da mulher. Para Perrot (2008, p. 114-115), esse trabalho além de ser um peso nos ombros é um peso na identidade, pois a “mulher é sempre uma dona-de-casa”.

Como foi visto, as poucas músicas cujos discursos são puramente *cosmopolitas* representaram as mulheres de forma diversificadas. Elas são destacadas aqui não pela recorrência, mas, ao contrário, pelo silenciamento. Como o silêncio também significa em AD, faremos uma reflexão a seguir sobre a predominância do discurso da *caboclitude* em relação ao *cosmopolita* nas letras de MPA.

Por fim, ressaltamos que a presente análise não se encerra em si mesma, ou seja, ela não serve apenas para identificar os discursos que circulam sobre a mulher em letras de música de MPA. Ela nos permite ir um pouco além e fazer reflexões sobre alguns conceitos como o de: identidade, cultura, gênero e linguagem, que serão abordados nas considerações finais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da existência dos discursos fundadores da *Manaus cabocla* e da *Manaus cosmopolita*, investigado por Freire (2009), analisamos a presença desses discursos também em letras de Música Popular Amazonense, cujo tema fosse a mulher da região. Verificamos que esses discursos também estão fortemente presentes para caracterizar as mulheres locais e, ainda, que eles caracterizam não apenas o manauara, mas o povo amazonense em geral. Pela materialidade discursiva analisada, identificamos o discurso mais recorrente, o da *caboclitude*.

Primeiramente, é importante explicitar o porquê de considerarmos o discurso da *caboclitude* como um discurso fundador. Como já foi dito anteriormente, os discursos fundadores são discursos que funcionam como referência básica no imaginário constitutivo de um país (ORLANDI, 2003). A *caboclitude*, para ser negada ou afirmada (muito mais afirmada no caso do presente *corpus*), está fortemente presente no imaginário do povo da região. Ela está, pois, na base identitária do sujeito local. Esse fato mostra que a *caboclitude* se enquadra como discurso fundador, pois um dos sentidos desse conceito [...] é o que liga a formação do país à formação de uma ordem de discurso que lhe dá uma identidade” (ORLANDI, 2003, p. 18). Sabendo que o discurso fundador está fortemente relacionado com a identidade, observamos também de que forma ela é apresentada nas produções estudadas.

No discurso da *caboclitude*, as identidades culturais são apresentadas de forma unificada, homogênea. Essa constatação serve como argumento para mostrar que esse discurso faz parte de um projeto de construção de uma identidade para o caboclo. Os elementos mais mobilizados nas produções musicais foram a exaltação dos traços físicos desse povo e a beleza da região, destacando seus elementos naturais. Acreditamos que ele se insere em um projeto, uma tentativa de afirmação da identidade cabocla porque, na realidade, as identidades não são fixas. Os sujeitos passam por processos de identificação, sofrendo a influência de várias identidades, especialmente na era da globalização. E, no caso do Brasil, em especial na região Amazônica, é impossível pensar em uma identidade pura, tendo em vista seu processo de colonização. Como tem mostrado a história contemporânea, as culturas locais foram quase totalmente substituídas pela cultura do colonizador. Segundo Souza, a colonização “É o momento em que a região vai ter seu universo pluricultural e mítico devassado e destruído, desmontado pela catequese e pela violência e lançado na contradição” (2009, p. 104). No discurso da *caboclitude*, o que se vê é a negação da filiação aos europeus, destacando-se uma pretensa cultura homogênea.

No discurso *cosmopolita*, verificamos mais claramente que as identidades são mutáveis, devendo ser entendidas como processos. Então, mesmo mantendo um discurso de valorização do regional, o sujeito encontrado é o “neo-caboclo”, cuja identidade foi formada sob a influência local, dos acontecimentos históricos, mas também da globalização. O discurso *cosmopolita*, mesmo sendo o menos recorrente no material pesquisado, confirma-nos o caráter híbrido das identidades na modernidade líquida, que resultam de um mundo multicultural.

Canclini (2008) ressalta que embora esse conceito de culturas híbridas seja antigo, ganhou maior repercussão atualmente. Para ver realmente que ele nos acompanha ao longo da história basta lembrarmos o universo pluricultural dos povos que habitavam a região Amazônica. Cada grupo possuía além de hábitos e costumes, línguas diferentes. Ao lado disso, podemos citar o próprio processo de colonização, que colocou em choque culturas europeias, africanas e ameríndias. Como podemos observar, a hibridização da cultura não é um fenômeno que surge com a globalização, embora não possamos negar que ela a tenha intensificado. No discurso da caboclitude, no entanto, o conceito de cultura que se evidencia não é o que destaca a pluralidade, mas a homogeneidade. O discurso é construído a partir da cultura indígena, o ponto de vista do índio ganha destaque, assim como seus valores e tradições.

A afirmação da identidade regional é, pois, uma constante nas letras das músicas estudadas, mas por que esses textos foram produzidos e não outros? Uma das possibilidades é considerar a *caboclitude* como um discurso de reação. Ao buscar a afirmação dessa identidade cabocla, negam-se os sentidos historicamente construídos pelo outro e aceitos pelo povo da região. Uma outra possibilidade é considerar essa exaltação do regional como uma das consequências do processo de transformação pelo qual estão passando as identidades na modernidade líquida sob a influência da globalização, o que confirmaria a hipótese de Hall (2011). Em resposta à influência externa, as identidades regionais se reforçam, negando o que é global e buscando recuperar a cultura local. Tanto a negação da história contada pelo branco, quanto a resistência à influência de outras culturas na modernidade líquida estão na base da emergência do discurso da *caboclitude*.

Olhando ainda as condições de produção do discurso da *caboclitude*, destacamos que a maioria das músicas analisadas foram retiradas de CDs produzidos em decorrência de ações governamentais, como o *Projeto Valores da Terra*¹⁸ e o *Segundas no Palco*¹⁹. Esses projetos

¹⁸ Projeto da Prefeitura Municipal de Manaus que visava à publicação de livros e CDs de autores e artistas locais.

nos indicam que o Estado também trabalha com o discurso da afirmação da identidade local. Outro exemplo disso foi a campanha publicitária feita pelo governo do Estado no final de 2008, e que rende comentários até hoje na região, o “Orgulho de ser amazonense”. Essa campanha mexe com a questão identitária, principalmente do ponto de vista da nacionalidade, do povo, e, por isso, teve tanto impacto na sociedade. Aqueles que pretendem ascender na hierarquia global não dependem apenas da questão econômica, mas também da afirmação de sua identidade, pois, segundo Bauman (2005, p. 84), “a identidade é uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação; uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resolvida de ser devorado[...]”. A afirmação da identidade cabocla pode ser vista como a busca de afirmação de um grupo menor e mais fraco contra um grupo maior, mais forte, pois “a identidade é também um fator poderoso na estratificação, uma de suas dimensões mais divisivas e fortemente diferenciadoras” (2005, p. 44).

Além de refletir sobre a identidade construída para a mulher nas letras das músicas e sobre o que originou esse discurso de afirmação da *caboclitude*, foi possível pensar sobre a identidade do sujeito que, em letras de música regionais, aborda a mulher amazonense. Ao falar do outro, esse sujeito diz muito sobre si mesmo. Podemos afirmar que esse sujeito se coloca, em sua maioria, no lugar de representante e porta-voz da cultura local, buscando causar em seu interlocutor um efeito de identificação com o que é da região. Utilizando-se de um discurso de afirmação, busca transformar identidades construídas pelo outro de forma negativa. No entanto, mesmo se inserindo nesse discurso da valorização do regional, ao falar da mulher acaba reforçando alguns estereótipos construídos historicamente.

É possível ainda tecer comentários sobre a visão que esse sujeito enunciador tem sobre o seu interlocutor, o ouvinte. O sujeito faz um exercício inconsciente, ou semiconsciente, de se perguntar o que seu interlocutor gostaria de ouvir sobre a mulher amazonense em uma música regional sobre esse tema. Conscientemente o que se tem é o discurso da afirmação da mulher local, mas como o inconsciente continua agindo no momento da formulação do discurso, pudemos identificar também a presença de ideologias que consideram a mulher como um elemento secundário em relação ao homem. Por isso que “a AD não pode satisfazer-se com a concepção do sujeito epistêmico, ‘mestre de sua própria morada’ e estrategista nos seus atos [...]” (PÊCHEUX, 2011b, p. 103), mas sim acreditar em um sujeito assujeitado ideologicamente, dividido entre o consciente e o inconsciente.

¹⁹ Projeto da Secretaria de Estado de Cultura que promove *shows* com artistas locais ao longo de um ano. A culminância do projeto é o lançamento de uma coletânea reunindo os cantores participantes da edição.

Abordando agora mais especificamente a representação de mulher presente nas letras das músicas, podemos afirmar que existem diferenças e semelhanças nos textos estudados. A diferença pode ser observada no modo como cada discurso trata da identidade cultural. Já a semelhança é percebida quando refletimos sobre a questão de gênero.

Como já foi visto, no discurso da *caboclitude*, há um retorno à cultura local, rejeitando qualquer identificação com o estrangeiro. A cultura é vista de modo homogêneo. Por outro lado, no discurso *cosmopolita*, a identidade cultural é abordada de modo flexível, uma identidade que é constituída a partir de influências externas. Ela é vista a partir de uma outra concepção, que se assemelha a de Bauman (2005, p. 17), para quem “o ‘pertencimento’ e a ‘identidade’ não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis”.

Quanto à semelhança, podemos afirmar que, em ambos os discursos, a visão masculina sobre a mulher predominou. Apesar de todo o tom politicamente correto das músicas em relação à cultura, ao resgate das tradições e à valorização da herança indígena; apesar ainda de todas as conquistas históricas das mulheres, curiosamente, a relação entre os sexos não foi apresentada de forma isonômica.

Essa representação, evidenciada nas músicas, confirma-nos que o discurso contemporâneo sobre as mulheres, que circula explicitamente em algumas esferas da sociedade, muitas vezes, parece ser o da igualdade, mas, se analisada discursivamente, pode apresentar surpresas. Apesar de as mulheres terem conseguido alguns direitos, como ter acesso ao saber e ao voto, poder trabalhar fora e ter conquistado alguma liberdade, como a liberdade de contracepção, Perrot (2008, p. 169) lembra-nos de que:

entre teoria e prática, muitos desvios subsistem. Assim no acesso às responsabilidades, às profissões, à igualdade salarial etc. Há zonas que resistem: o religioso, o econômico, o político, mais acentuadamente na França, o doméstico, que é pouco compartilhado. A criação que se esquia. Com frequência, as fronteiras se deslocam, mas os terrenos de excelência masculina se reconstituem.

Comprovando essa constatação de Perrot, podemos verificar que a imagem predominante nas letras analisadas é justamente a que é fortemente combatida pelo discurso feminista, ou seja, a imagem sexualizada da mulher. Ao ouvir desatentamente essas músicas poderíamos pensar que elas apresentam uma imagem positiva das mulheres, pois ressaltam sua beleza e estão a todo momento exaltando-as. No entanto, o que é predominantemente destacado e valorizado são os seus atributos físicos, resumindo-as a um corpo.

Novamente nos perguntamos por que esse discurso da desigualdade dos sexos se evidenciou e não o da igualdade. Como sabemos, o sujeito é assujeitado ideologicamente e a ideologia dominante ainda é a androcêntrica. Dessa forma, embora o processo de composição das letras das músicas seja semiconsciente e os enunciadores façam o exercício natural de se perguntar o que seus interlocutores gostariam de ouvir, são incapazes de produzir discursos que não correspondam à sua filiação ideológica. Essa observação serve-nos ainda para confirmar que o discurso além de ser um resultado do assujeitamento ideológico, é o lugar onde se dá a materialização da ideologia, conforme proposto por Althusser (1996). Por isso, concordamos com Perrot (2008, p. 169) quando ela afirma que “a hierarquia dos sexos está longe de ser dissolvida”.

O pertencimento ao gênero masculino ou feminino não determina a formação discursiva do sujeito, ou seja, uma mulher pode tranquilamente estar assujeitada a uma FD machista ou vice-versa. Apesar disso, verificamos que a mulher era representada de forma diferenciada quando o sujeito enunciator pertencia ao gênero feminino. De um total de 40 composições, apenas 5 (Anexos 16, 18, 32, 34 e 40) foram compostas por mulheres. Essas músicas se destacam por não apresentarem a mulher de forma sexualizada ou frágil. Ao contrário, destacam, por exemplo, a mulher que emigra para trabalhar em outra cidade, com em *Prazer de viver* (Anexo16); ou, ainda, aborda a realidade da mulher ribeirinha, como em *Lavadeiras caboclas* (Anexo 32, grifo nosso), exaltando aqui não o seu corpo, mas a sua luta diária e o seu lado humano ao falar dos sonhos: “Com suas **coroas** de latas/Cheias de **sonhos** e de roupas/**Soberanas** caminham pelas matas”. A visão masculina é, entretanto, predominante nas composições aqui analisadas, pois correspondem à maioria (35 letras de músicas).

Todas essas observações só foram possíveis porque a linguagem nos permite entrar no social e a presente análise deixou isso ainda mais evidente. Na AD, o discurso é estudado considerando seu aspecto social, histórico e ideológico. Ele se afasta da concepção de língua que a vê como um sistema homogêneo ou conjunto de regras. Se, para a AD, o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e, ainda, se a ideologia se materializa no discurso, é estudando o discurso que chegaremos às formações ideológicas. As letras das músicas foram analisadas não como textos isolados, mas como discursos que se relacionam a outros dizeres possíveis. Partimos, portanto, da materialidade linguística, para chegar aos discursos e, conseqüentemente, às suas ideologias.

O discurso predominante nas letras das músicas, o da *caboclitude*, relaciona-se com o interdiscurso que a nega. Foi interessante observar que a *caboclitude* se constitui como um

discurso de resposta a um discurso precedente, mas sempre na *forma linguística da afirmação* e não da negação explícita. Esta última é a forma mais comum de um discurso que se constitui em resposta a um outro como, por exemplo, nos seguintes enunciados: “Praticar esporte é bom” (discurso A) e “Praticar esporte não é bom” (discurso B). Nas letras das músicas, não encontramos enunciados como “Não é ruim/errado ficar na rede” ou, ainda, “Não temos vergonha de ser descendentes de índio”, mas unicamente a forma afirmativa: “Sou ... balanço da rede”, “Sou ... leseira baré” (Anexo 18, *Brasileira*, versos 10 e 11). Assim, o fato de o discurso da *caboclitude* se constituir como resposta a um discurso precedente se apresenta de forma bastante sutil. Essa característica, a *forma linguística da afirmação*, pode ser atribuída ao estilo do gênero textual em questão e tornou o trabalho mais interessante, pois mostra que o discurso outro pode estar presente também na forma da afirmação e não apenas da negação.

Outro aspecto da linguagem que nos chamou a atenção foi o uso de adjetivos ou palavras com função adjetiva. Foi, principalmente, a partir delas que conseguimos observar a representação da mulher que predominou no *corpus* estudado. A imagem predominante é a que a aproxima da discursividade do verde (natureza, floresta, animais), do resgate da cultura local (hábitos, costumes, lendas). Sabendo, pois, que o adjetivo é uma das estruturas linguísticas que aciona o pré-construído, pudemos confirmar o assujeitamento ideológico do sujeito enunciativo, letrista das músicas de MPA, ao discurso da *caboclitude*. Foi, portanto, partindo da materialidade linguística que chegamos ao discurso.

Como se vê, o estudo da língua, pela AD, não é feito de forma isolada. “As pesquisas atuais tomam essencialmente por objeto o trabalho da heterogeneidade discursiva no jogo das contradições sócio-históricas” (PÊCHEUX, 2011b, p. 102). Dessa forma, o *corpus* foi analisado, colocando-o em relação ao seu exterior discursivo. E, ao fazer isso, identificamos a presença de um discurso outro, o do colonizador, atravessado no discurso da *caboclitude*.

Isso ocorre porque o discurso da *caboclitude* é resultado da clivagem de duas histórias, ou de duas versões da história: a do colonizador e a do índio. A voz do colonizador pode ser observada em dois momentos. Em um deles, o sujeito enunciativo, mesmo falando da posição de representante da cultura local, assume a posição do colonizador, mostrando o seu assujeitamento à ideologia dominante, presente na versão oficial da história. Em um outro momento, a alteridade pode ser identificada na forma do interdiscurso. O sentido dominante, o do “homem branco”, é acionado para ser negado em seguida. Isso ocorre porque “o discurso fundador se faz em uma relação de conflito com o processo de produção dominante de sentido, aí produzindo uma ruptura, um deslocamento” (ORLANDI, 2003, p. 24).

A presente análise permitiu-nos, portanto, não só identificar e caracterizar o discurso sobre a mulher amazonense, como também refletir sobre o processo identitário do povo local. Como vimos, a identidade do sujeito da região se funda nessa dupla discursividade, a do *caboclo* e a do *cosmopolita*, mas, como o discurso da *caboclitude* apresentou-se de forma dominante ao falar sobre a mulher, foi necessário aprofundá-lo, verificando o porquê de sua recorrência. Pesquisas futuras podem ainda retomar essa discussão tanto sobre o gênero, quanto sobre o discurso da *caboclitude*, verificando, por exemplo, se, em outros gêneros textuais, esses dois discursos fundadores irão se manter, e se a *caboclitude* será também exaltada.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado (Notas para uma investigação). In: ŽIŽEK, Slavoj (org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 105-142.

ANDRADE, Nívea Maria da Silva. *Significados da música popular: a revista Weco, revista de vida e cultura musical (1928-1931)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2004.

ARAGÃO NETO, Magdiel Medeiros. *Os topoi que mais tocam no brega cotidiano: uma abordagem semântico-argumentativa*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal da Paraíba, 2003.

ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade na colônia. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011. p. 45-77.

AUTHIER-REVUZ, Jaqueline. *Entre a transparência e a opacidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BATISTA, Djalma. *Amazônia: cultura e sociedade*. 3. ed. Manaus: Editora Valer, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BRAGA, Celdo. *A música como forma de valorização do Turismo*. Monografia (Especialização em Empreendedorismo). Manaus: Universidade do Estado do Amazonas, 2003.

BRANDÃO, Helena. *Introdução à análise do discurso*. 8. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.

CAMPOS, Maria Sandra. *O alçamento das vogais posteriores tônicas na fala de Borba*. Manaus: EDUA, 2011.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. (A era da informação: economia, sociedade e cultura). 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999. v. 2.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

COURTINE, Jean-Jacques. *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos: EdUFSCar, 2009.

DIAS, Edinea Mascarenhas. *A Ilusão do Fausto: Manaus 1890-1920*. 2. ed. Manaus: Editora Valer, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. A antiética da vantagem e do jeitinho na terra em que Deus é brasileiro (o funcionamento discursivo do clichê no processo de constituição da brasilidade). In: ORLANDI, Eni (org.). *Discurso fundador*. A formação do país e a construção da identidade nacional. 3. ed. Campinas: Pontes, 2003. p. 69-80.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999.

FREIRE, Sérgio Augusto. *Janus, o caboclo high-tech*: discursos fundadores e a cultura em Manaus. Manaus, 27 de maio, 2009. Disponível em: <<http://www.sergiofreire.com.br>> Acesso em: 13 jan. 2009.

_____. *Amazonês*: expressões e termos usados no Amazonas. Manaus: Editora Valer, 2011.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LCT Editora, 1989.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HAROCHE, Claudine; PÊCHEUX, Michel; HENRY, Paul. A semântica e o corte saussuriano: língua, linguagem e discurso. In: BARONAS, Roberto (org.). *Análise do discurso*: apontamentos para uma história da noção de formação discursiva. São Carlos: Pedro & João, 2007. p. 13-31.

HENRY, Paul. Os fundamentos teóricos da “análise automática do discurso” de Michel Pêcheux (1969). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.) *Por uma análise automática do discurso*: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura*: um conceito antropológico. 24. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MALDIDIER, Denise. *A inquietação do discurso*: (Re)ler Michel Pêcheux Hoje. Campinas: Pontes, 2003.

_____. A inquietude do discurso. Um trajeto na história da Análise do discurso: o trabalho de Michel Pêcheux. In: PIOVEZANI, Carlos; SARGENTINI, Vanice. *Legados de Michel Pêcheux*: inéditos em análise do discurso. São Paulo: Contexto, 2011. p. 39-62.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Roteiro do Folclore Amazônico*: Crendices & Superstições. Manaus: SEC, 2006. (Coleção Etnografia Amazônica, Tomo III).

ORLANDI, Eni (org.). *Discurso fundador*. A formação do país e a construção da identidade nacional. 3. ed. Campinas: Pontes, 2003.

_____. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 7. ed. Campinas: Pontes, 2007.

PÊCHEUX, Michel. Remontons de Foucault a Espinoza. In: MALDIDIER, Denise. *L'inquiétude du discours*. Paris: Cendres, 1990. p. 245-260.

_____. A análise de discurso: três épocas. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.) *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

_____. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. 4. ed. Campinas: Pontes Editores, 2006.

_____. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

_____. Língua, linguagens, discurso. In: PIOVEZANE, Carlos; SARGENTINI, Vanice (orgs.). *Legados de Michel Pêcheux: inéditos em análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2011a. p. 63-75.

_____. Especificidade de uma disciplina de interpretação. In: PIOVEZANE, Carlos; SARGENTINI, Vanice (orgs.). *Legados de Michel Pêcheux: inéditos em análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2011b. p. 99-103.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.) *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

PERROT, Michele. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2008.

POSSENTI, Sírio. Teoria do discurso: um caso de múltiplas rupturas. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina. *Introdução à Linguística: fundamentos epistemológicos*. São Paulo: Cortez, 2009. v. 3. p. 353-392.

_____. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.

RAMINELLI, Ronald. Eva Tupinambá. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011. p. 11-44.

REVISTA AMAZONAS FAZ CIÊNCIA. Manaus: Fapeam, n.º 12, janeiro a abril de 2009.

ROCHA LIMA, Carlos Henrique da. *Gramática normativa da língua portuguesa*. 32. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Lingüística Geral*. 27. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

SOUZA, Pedro de. A boa nova da memória anunciada: o discurso fundador da afirmação do negro no Brasil. In: ORLANDI, Eni (org.). *Discurso fundador*. A formação do país e a construção da identidade nacional. 3. ed. Campinas: Pontes, 2003. p. 59-79.

SOUZA, Márcio. *História da Amazônia*. Manaus: Valer, 2009.

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

ANEXOS

ANEXO 01 – BANZEIRO	94
ANEXO 02 – CHEIRO DE CABOCA	95
ANEXO 03 – PIRACEMA.....	96
ANEXO 04 – CUNHANTÃ.....	97
ANEXO 05 – CHEIRO BOM	98
ANEXO 06 – AMAZONAS.....	99
ANEXO 07 – DOMINGO DE MANAUS	100
ANEXO 08 – AMAZONAS.....	101
ANEXO 09 – A VIAGEM	102
ANEXO 10 – GEISISLAINE.....	105
ANEXO 11 – CUNHÃ	107
ANEXO 12 – MARAPATÁ.....	108
ANEXO 13 – LENDAS	109
ANEXO 14 – SONETO ABERTO SOBRE A MORTE.....	110
ANEXO 15 – CONTANDO ESTRELAS	111
ANEXO 16 – PRAZER DE VIVER	112
ANEXO 17 – A LUA E A MORENA	113
ANEXO 18 – BRASILEIRA.....	114
ANEXO 19 – MAIO 25.....	115
ANEXO 20 – DIA DE FESTA.....	116
ANEXO 21 – RUBENILSON	117
ANEXO 22 – MANAUS CIDADE GRANDE, COSTUME DE INTERIOR PEQUENO ...	118
ANEXO 23 – MARIA CORES E FLORES.....	119
ANEXO 24 – AR MAIS PURO	120
ANEXO 25 – O BOTO	121
ANEXO 26 – TODO DIA É NATAL	122
ANEXO 27 – A BOCA DA CABOCA.....	123
ANEXO 28 – O TEU CARA	124
ANEXO 29 – MANAUS	125
ANEXO 30 – MANAUS 40 GRAUS	126
ANEXO 31 – FULANA	127
ANEXO 32 – LAVADEIRAS CABOCLAS	128
ANEXO 33 – BOSSA PÁVULA	129
ANEXO 34 – CANTO LOUCO.....	130
ANEXO 35 – ESTIAGEM	131
ANEXO 36 – FLORA	132
ANEXO 37 – CANDEIA	133
ANEXO 38 – CONORI.....	134
ANEXO 39 – AMAZÔNIA SONHA BRASIL	135
ANEXO 40 – CAMINHO DE RIO	136

ANEXO 01 – BANZEIRO

BRAGA, Celdo; ANGULO, Raimundo. Banzeiro. Intérprete: Grupo Raízes Caboclas. In: *Caminhos de Rio*²⁰, Manaus: Amazon Record, 1994. 1CD. Faixa 1.

- 1 Hamm... hamm... ham...
- 2 É o gemido da caboca no banzeiro
- 3 E o caboco banzeirando
- 4 Vai fazendo chap-chap
- 5 E o corpo fica molhado
- 6 No gostoso galopar.

- 7 Hamm... hamm... ham...
- 8 Revira os oio
- 9 No momento mais gostoso
- 10 E o balanço do caboco
- 11 Vai ficando remançoso
- 12 É o momento do banzeiro
- 13 No prazer se derramar.

- 14 Chap, chap, chap, chap
- 15 Chap, chap, chap, devagar
- 16 Chap, chap, chap bem ligeiro
- 17 É o som do meu banzeiro
- 18 Na canoa balançar.

banzeiro: ondas de rio, provocadas pelo vento ou embarcações
 remançoso: (derivado de remanso) espécie de redomoinho, sinuoso

²⁰ O encarte deste CD, ao final de cada música, fornece uma lista de vocabulários, acompanhados de seus significados.

ANEXO 02 – CHEIRO DE CABOCA

BARRONCAS, Eliberto; OLIVEIRA, Osmar. Cheiro de Caboca. Intérprete: Grupo Raízes Caboclas. In: *Caminhos de Rio*, Manaus: Amazon Record, 1994. 1CD. Faixa 6.

1 O cheiro da minha caboca
2 tem cheiro de tudo
3 tem cheiro de nada
4 cheiro de peixe
5 cheiro de vento
6 cheiro de mato
7 a terra molhada

8 Cheiro de lama
9 da beira do rio
10 do sol de verão no capim
11 resto de chuva
12 do mês de abril
13 pixezinho de cupim

14 Tem cheiro de flor
15 tucumã com farinha
16 tabaco de moio
17 jacuba na cuia
18 pupunha com sal
19 no café da manhã

20 O cheiro da minha caboca
21 tem cheiro de tudo
22 tem cheiro de nada
23 cheiro de peixe, cheiro de mato
24 e terra molhada.

pixezinho: (dim. de pixé) cheiro forte

tucumã: fruto de uma palmeira da região amazônica

jacuba: farinha de mandioca com água

pupunha: fruto de uma palmeira da região amazônica

ANEXO 03 – PIRACEMA

BEÇA, Aníbal. Piracema. Intérprete: Grupo Raízes Caboclas. In: *Caminhos de Rio*, Manaus: Amazon Record, 1994. 1CD. Faixa 7.

- 1 O pescador
- 2 sai de manhã
- 3 Ele vai pescar
- 4 ele vai pescar.
- 5 Deixa Maria
- 6 no tapiri
- 7 com os curumins
- 8 com os curumins.
- 9 Ele leva na sua canoa
- 10 tarrafa, zagaia e o camurim.
- 11 Ele leva na sua canoa
- 12 xibé, peixe-seco, piracuí.
- 13 Ele conhece
- 14 os segredos do rio
- 15 Não tem medo do boto
- 16 navega banzeiro, remanso.
- 17 Quando ele volta
- 18 já é noitinha.
- 19 Paneiro farto
- 20 pacu, jaraqui, cará e sardinha.

curumim: do tupi, menino

zagaia: flecha de tacana com duas pontas de ferro ponteagudas, para fisgar peixe

camurim: (inst. de pesca) linha com azol, presa a uma bóia

xibé: farinha de mandioca misturada com água e açúcar

piracuí: farinha de peixe

ANEXO 04 – CUNHANTÃ

BEÇA, Aníbal; MELLO, Thiago de; TORRINHO. Cunhantã. Intérprete: Márcia Siqueira. In: *Canto de Caminho*. Manaus: Dance Mix Produções, 2000. 1CD. Faixa 4. Projeto Valores da Terra.

1 Sou cunhã, sou cunhantã
2 Filha da selva encantada
3 Sou feliz, sou Jaçanã
4 Pelo verde consagrada
5 E a pluma do uirapuru
6 Me destina a ser amada

7 Meu corpo de moça nova
8 Cunhantã quase cunhã
9 Tem as curvas do meu rio
10 O mureru mais macio
11 E o barro das ribanceiras
12 Banheiro de água no cio

13 Sou companheira do vento
14 Cativo embalando sonhos
15 Me faça redemoinho
16 Na rede atada me ponho
17 Em palmas verdes cantando
18 Verdes cabelos dançando

19 Sou cunhã, sou cunhantã
20 Inajá roxo açai
21 Sou bacaba, tucumã
22 Sou pupunha buriti

23 Meu manã maniva brota
24 Macaxeira e mandioca
25 De manhãzinha na roça
26 Amasso a massa seu meu mano
27 Pão chibé nossa farinha
28 Afasta a fome e seu flanco
29 De tardinha planto flor

30 Tomo meu banho de cheiro
31 Mas só tem minha carícia
32 Quem acha o verde que vive
33 Nessa cuia abençoada
34 Nesse peito cunhantã
35 Meu segredo e meu poder
36 Sagrado muiraquintã

ANEXO 05 – CHEIRO BOM

BRAGA, Celdo; BARRONCAS, Eliberto. Cheiro bom. Intérprete: Raízes Caboclas. Disponível em: < <http://letras.terra.com.br/raizes-caboclas/461011>>. Acesso em: 10 jan. de 2011.

1 Que cheiro bom de tucumã no teu cabelo
2 pelo gosto desse cheiro
3 tu comeu, não se banhou
4 Como então será que tá teu corpo inteiro
5 de pensar já tô faceiro
6 olha

7 Já tô querendo rolar no cheiro da terra
8 pegar fogo em teu abraço
9 quebrar folhas pelo chão

10 Tô querendo
11 no compasso desse passo
12 ser um bicho lá no mato
13 bicho na vadiação

ANEXO 06 – AMAZONAS

DONATO, João; ÊNIO, Lysias. Amazonas. Intérprete: Eliana Printes. In: *Cinema Guarany*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2011. 1CD. Faixa 3.

- 1 Vou embora
- 2 Tá na hora de voltar pro Amazonas
- 3 Na cidade, na saudade choro tanto
- 4 Que meu pranto feito rio se fez mar...

- 5 Vou embora
- 6 Com a viola companheira do meu canto
- 7 Vou sozinho meu caminho caminhando
- 8 Vou cantando pra tristeza espantar
- 9 Vou armar a minha rede
- 10 Com a morena me embalar (sonhar)

- 11 Sonho livre
- 12 Como a garça voa livre pelo espaço
- 13 Vou descer meu rio abaixo de canoa
- 14 Vida boa de ter tempo pra sonhar

- 15 Vou fazer uma palhoça
- 16 Com a morena vou morar (e amar)

- 17 Vou ser livre
- 18 Como livre vai correndo o Amazonas
- 19 Na canoa deslizando em suas ondas
- 20 Vou seguir o seu caminho para o mar

ANEXO 07 – DOMINGO DE MANAUS

SILVA, Chico da. Domingo de Manaus. Intérprete: Lucilene Castro. In: *Lucilene Castro Canta Chico da Silva*. Manaus: Du Valle Stúdio, [S.d.]. 1CD. Faixa 1.

1 É um domingo de verão
2 Estou pensando em me banhar na Ponta Negra
3 Se não quiser
4 Eu posso dar uma chegadinha no famoso Tarumã
5 Visito o Parque 10
6 E vou chegando até a Ponte da Bolívia
7 Menina quando entro nessa onda
8 Esqueço até o amanhã
9 Do Rio Negro de barquinho
10 Vou curtindo o panorama da cidade
11 Areia branca e água preta e alvi-negra
12 Dessas flores eu sou fã

13 Resolvi falar
14 Pra quem não visitou e conheceu Manaus
15 Tô dando a dica que resolve logo
16 E tua alma vai sair do caos

17 A Zona Franca colorida
18 E tentadora vai prender o forasteiro
19 Mas não esqueça de comprar
20 A tua cuia pra tomar um tacacá
21 Convida a morena cor de jambo
22 Do sorriso mais brejeiro
23 Cuidado meu amigo, muita calma
24 Vai com jeito devagar
25 Pela estrada colorida,
26 Pelas flores, meu amor vai me levando
27 No Vivaldão eu vou pegar um futebol
28 E meu domingo completar

ANEXO 08 – AMAZONAS

SILVA, Chico da. Amazonas. Intérprete: Lucilene Castro. In: *Lucilene Castro Canta Chico da Silva*. Manaus: Du Valle Stúdio, [S.d.]. 1CD. Faixa 7.

1 Eu amo esses rios da selva
2 Nas suas restingas meus olhos passeiam
3 O meu sangue nasce nas suas entranhas
4 E nos seus mistérios meus sonhos vagueiam

5 E das suas águas sai meu alimento
6 Vida, fauna, flora, o meu sacramento
7 Filho dessa terra da cor morenez
8 Esse sol moreno queimou minha tez

9 Cabocla cheirosa, caboclo guerreiro
10 Cunhantã viçosa, curumim sapeca
11 Eu amo essas coisas tão puras tão minhas
12 Gostosas farinhas do caldo do peixe
13 O banzeiro e a canção, e o farto verão
14 Tudo isso me faz com que eu não te deixe

15 Amazonas, Amazonas, Amazonas meu amor

16 Amazonas, Amazonas, Amazonas meu amor

ANEXO 09 – A VIAGEM

JUNIOR, Nicolás. A Viagem. Intérprete: Nicolás Junior. In: *Divina Comédia Cabocla*. Manaus: Estúdios Du Valle e Dance Mix, [S.d.]. 1CD. Faixa 6.

- 1 Um certo dia fui fazer uma viagem
- 2 Lá pras bandas do Sudeste
- 3 Conhecer nova paisagem
- 4 Pedi dormida na casa dum primo meu
- 5 Que eu não via há muito tempo
- 6 E ele então me acolheu
- 7 Já foi dizendo corte logo esse cabelo
- 8 Que tu veio lá do mato
- 9 Deve ter malária ou dengue
- 10 Escondida aí nesse pêlo
- 11 Ou então uma sucuri
- 12 Enrolada aí pelo meio

- 13 Aqui tem carro e metrô pra todo lado
- 14 Por isso não vá pra rua
- 15 Pra não ser atropelado
- 16 me apresentou uma mulher meio fechada
- 17 Disse que era sua esposa e de família abastada
- 18 Já foi falando a casa tem oito quartos
- 19 Duas salas de estar
- 20 E um tal de home teatro
- 21 Essa cozinha é bem maior que o seu barraco
- 22 E isso aqui é uma geladeira, um produto muito caro
- 23 E pegou a perguntar
- 24 Como estavam os canibais
- 25 Se ainda tinha muita onça andando pela cidade
- 26 Perguntou se eu tinha vindo de canoa ou de cipó
- 27 Se eu trazia alguma flecha pra mostrar pra sociedade

- 28 Chamou e disse
- 29 Essa aqui é minha piscina
- 30 Tem 40 de largura por 70 de lonjura
- 31 É a maior da redondeza
- 32 Tem mais 8 de fundura
- 33 Ela é grande ou não é?
- 34 Olhe meu primo
- 35 Realmente ela é pequena
- 36 A piscina lá de casa
- 37 É que é demais já muito grande
- 38 Fica até dificultoso pros menino tuma banho
- 39 A bicha mede 3 km de largura
- 40 Ela nasce no Peru e vai bater no Oceano

- 41 Mas veja primo o progresso aqui é grande
- 42 A ciência é avançada coisa de 1º mundo

43 Um dia desses comecei a passar mal
44 Fui bater no hospital com a morte já no prumo
45 Eles tiraram meu coração cansado
46 Colocaram um de plástico, fiquei mais fortificado
47 Depois pegaram o coração defeituoso
48 Trocaram umas veias velhas, hoje bate noutra moço

49 Olhe meu primo, isso não me causa espanto
50 Eu tava ralando mandioca cê sabe
51 Um trabalho e tanto
52 E o meu dedo entrou no triturador
53 O bicho esfarelou e misturou-se com a massa
54 E o doutor então pegou aquela massa
55 Moldou o dedo de novo
56 Olhe só como ficou

57 Mas essa terra é o centro do Brasil
58 Coisas que tu nunca viu
59 E nunca verá por lá
60 E desafio qualquer um a perguntar
61 Se não tiver por aqui
62 Não tem em nenhum lugar

63 Na sua terra tem pupunha?
64 - Não senhor
65 Tem umas tapiquinha com uns bejuzinho do lado?
66 Umas mandioquinha cozida, com manteiga derretida,
67 Um tambaquizão assado com limão e um pirãozinho, tem?

68 - Não senhor
69 Umas morena bem corada
70 Da cara arredondada
71 Uns muntueiro de perna
72 E a bundona arrebitada tem?
73- Não senhor

74 tem Pereira, tem Cileo
75 Torrinho, Chico da Silva
76 Tem semáforo no shopping
77 O pedestre anda nas ruas
78 Os busão bem geladinhos, tem?
79 Tem um certo Amazonino que governa há vinte anos
80 E vai governar mais trinta se bobear pro mano, tem?
81 - Não senhor
82 Por aqui tem boi bumbá
83 Umas canoas atravessando
84 Paga pra estacionar
85 Ultrapassa pela direita
86 Mesmo com os guarda olhando tem?

87 - Não senhor, eu quero ir pra lá

88 Então meu primo

89 venda toda essa tranqueira

90 Aproveite e dê de brinde

91 Sua mulher e a geladeira

92 Pois lá num tem serventia

93 Tudo é feito na hora

94 Não se guarda pra outro dia

95 E a comida é de primeira

96 Já as mulheres têm um sabor diferente

97 Tomam sol todos os dias

98 São coradas que nem jambo

99 São belas por natureza

100 E fervem mais que café quente

101 E vou dizer mais uma coisa

102 Isso muito me convém

103 Eu não troco essa Amazônia

104 Por Sudeste de ninguém

ANEXO 10 – GEISISLAINE

JUNIOR, Nicolas. Geislaine. Intérprete: Nicolas Junior. In: *Divina Comédia Cabocla*. Manaus: Estúdios Du Valle e Dance Mix, [S.d.]. 1CD. Faixa 4.

1 Eu lembro aquela manhã linda de domingo
2 Você lá laje tomando banho de mangueira
3 Nós se olhemo e logo se apaixonemo
4 E nós juremo quera pra vida inteira

5 Domingo à tarde eu calçava meu all star
6 Minha calça social e a camisa de tergal
7 Você de shortinho de lycra alaranjado
8 E uma blusa sensual com a foto do Magal

9 E na cabeça uma fita verde e branca
10 Que nós ganhemo de lembrança
11 Da Amazônia Celular
12 E na cintura uma carteira de Derby
13 Um corote na pochete e saía a passear

14 Primeiramente o Balneário da Dengosa
15 Em seguida Ponta Negra, depois praça do DB
16 A noite iam pros boteco
17 Tomar Cerpa e jogar bilhar
18 Varava a noite nos brega, lá da Grande Circular

19 Oh, Geislaine, Geislaine meu amor!
20 Por que você pegou aquele barco
21 Não deixou nenhum recado
22 E se mandou pro interior

23 Oh Geislaine, manda uma carta por favor
24 Aproveita e manda uma fardo de farinha
25 E a cassete da Calypso
26 Que você me emprestou

27 Me impressionava o seu cabelo bicolor
28 Ao som de Fernando Mendes a gente acasalava
29 Sonhava em ter um Fusca, totalmente incrementado
30 Atrás escrito TURBO
31 E um terço no retrovisor

32 E o cordão grosso de prata
33 Que te dei de aniversário
34 Ela esqueceu lá na gaveta do armário
35 Ficou ainda um tururi do Carnaboi
36 O autógrafo do Nunes
37 E um pinguim de geladeira
38 A camisa do Rio Negro

39 E o poster do Arlindo

40 E a foto que ela tirou

41 Com um ex-vereador

ANEXO 11 – CUNHÃ

BLANTEZ, Gonzaga; WERK, Alcides. Cunhã. Intérprete: Gonzaga Blantez. In: *Cunhã*. Manaus: Stúdio I, [S.d.]. 1 CD. Faixa 5. Projeto Valores da Terra.

- 1 Os teus olhos ameríndios
- 2 E esses teus cabelos negros
- 3 Me dão lembranças mestiças de antigos deuses andinos (bis)
- 4 Tua voz suave de Iara cantando cantigas tristes
- 5 Que diz da saga das garças das florestas tropicais
- 6 Essa ternura selvagem que me assusta e me conquista
- 7 Vem da terra, vem do verde, das chuvas dos animais
- 8 Esse teu corpo sadio recendendo a manacá
- 9 Que vem banhar-se no rio me traz alucinação
- 10 de ser um boto no cio ou de ser um deus vadio
- 11 Senhor do teu coração (bis)

ANEXO 12 – MARAPATÁ

PAULA, Armando de; BEÇA, Aníbal. Marapatá. Intérprete: Nilson Chaves. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/nilson-chaves/217025/>>. Acesso em: 10 jan. de 2011.

- 1 Que doce mistério
- 2 Abriga teu dorso
- 3 De ilha afogada
- 4 No curso das mágoas?
- 5 O Velho Bahira
- 6 Se mira nas águas
- 7 Espelho da lua
- 8 Narciso nheengara
- 9 É Marapatá, porta de Manaus
- 10 É Marapatá, patati patatá
- 11 Que mana maninha
- 12 Que dança sozinha
- 13 Savana de seda
- 14 Pavana de cio
- 15 Capim canarana
- 16 Bubuia banzando
- 17 Canção enrugada
- 18 Banzeiro de rio
- 19 Vá logo deixando
- 20 Senhor forasteiro
- 21 A sua vergonha
- 22 Em Marapatá
- 23 Vergonha se verga
- 24 Na cuia do ventre
- 25 No V da ilhargas
- 26 Vincando por lá
- 27 Cunhã se arretando
- 28 Tesão de mormaço
- 29 Abrindo as entranhas
- 30 A flor do tajá
- 31 E o macho fungando
- 32 Flechando, físgando
- 33 Mordendo a leseira
- 34 Dizendo: "Ulha já!"

ANEXO 13 – LENDAS

LIMA, Junior; ALBUQUERQUE, Sergio. Lendas. Intérprete: Antônio Pereira. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/antonio-pereira/679895/>>. Acesso em: 10 de jan. 2011.

- 1 Um velho do mato
- 2 Com sangue de índio
- 3 Conta suas lendas para os curumins
- 4 De um rio doce, meio abarrotado
- 5 Dois dragões dourados
- 6 Lá de Parintins
- 7 Uma moça linda, um moço encantado
- 8 Saem da festança
- 9 Pra não mais voltar aqui
- 10 Há quem tenha visto moleque engraçado
- 11 Com os pés descalços
- 12 Virados pra trás
- 13 Corre pelo mato, sempre apressado
- 14 Buscando um lugar
- 15 Pra sobreviver em paz
- 16 Minha floresta de estórias
- 17 Conta o que Manaus não viu
- 18 O que dá brilho na mata
- 19 Não se apagou por um fio
- 20 A noite é uma moça
- 21 Que namora o dia
- 22 Que só se encontram
- 23 Nessa harmonia
- 24 A cabocla linda
- 25 Que encanta a floresta
- 26 Nas noites de lua
- 27 É Vitória-Régia
- 28 Um canto mais doce
- 29 Rasga o coração
- 30 Foi o uirapuru
- 31 Quem cantou essa canção

ANEXO 14 – SONETO ABERTO SOBRE A MORTE

DIBO, Roberto; WERK, Alcides. Soneto aberto sobre a morte. Intérprete: Pereira. In: *Cunhã*. Manaus: Stúdio I, [S.d.]. 1 CD. Faixa 4. Projeto Valores da Terra.

- 1 Hoje é dia de festa nesta casa
- 2 Festa dos círios e das lamparinas
- 3 Um corpo magro sobre a mesa
- 4 E a porta de esteira aberta
- 5 Para os companheiros
- 6 Beatas, terço, cafezinho, estórias

- 7 O choro inútil da mulher sozinha
- 8 A promessa do céu dos escolhidos
- 9 E uma herança de palha e de abandono
- 10 Brasileiro do norte, agricultor
- 11 Semeou, semeou a vida inteira
- 12 Fez o campo florir por tantas vezes
- 13 Alimentou mil pássaros vadios

- 14 Foi sempre bom
- 15 Mas nunca teve sorte
- 16 E se vestiu de trapos para a morte

ANEXO 15 – CONTANDO ESTRELAS

CILENO. Contando estrelas. Intérprete: Cileno. Disponível em:
<<http://letras.terra.com.br/cileno/1234488/>>. Acesso em: 10 jun. de 2011.

- 1 Um vaga-lume sob a luz da lua
- 2 Uma canção do tamanho da estrada
- 3 E eu fugitivo da cidade, sequestrando a namorada
- 4 E eu fugindo da cidade, sequestrando a namorada

- 5 Uma viola dedilhada à mão
- 6 E a lua cheia de amor e paz
- 7 E a gente ali contando estrelas
- 8 Nas noites quentes de Manaus
- 9 E a gente assim cantando estrelas
- 10 Em linda noite de lual

ANEXO 16 – PRAZER DE VIVER

OLIVEIRA, Cristina. Prazer de viver. Intérprete: Cristina Oliveira. In: *Brasileira*. São Paulo: Casa de Som & Imagem, [S.d]. 1CD. Faixa 2.

- 1 Chuva sofre lá fora e aqui dentro eu vou morrendo de amor
- 2 O passado é história e o futuro quem sabe é o Senhor
- 3 Não me ligo em conquista quero apenas o prazer de viver
- 4 Sem dinheiro é difícil
- 5 Mas com amigos dá para sobreviver
- 6 Eu vou passear no parque
- 7 Ver o sol se por
- 8 Ficar muito à vontade
- 9 Sem nenhum pudor
- 10 Ouvir música bacana
- 11 Dançar fazer amor
- 12 Pois o amor é o tom
- 13 Tem mudança de clima nessa estação quem manda é o coração
- 14 O presente fascina mas quem manda mesmo é a emoção
- 15 To ligada na vida a diferença ta em como viver
- 16 Sem dinheiro é terrível
- 17 Mas sempre solta tempo pra se aprender
- 18 Eu vou passear no parque...
- 19 Eu venho do Rio Grande do Sul, do Amazonas, de Belém do Pará
- 20 Eu vim para ficar suar dançar eu vim para trabalhar
- 21 Espero que essa cidade aceite o meu jeito de ser
- 22 Gente é o que não falta para te ensinar a viver
- 23 Eu vou passear no parque...

ANEXO 17 – A LUA E A MORENA

SOUSA, Lucevilson de. A lua e a morena. Intérprete: Lucevilson de Sousa. In: *Retrato*. Manaus: Store Music Assessoria Fonográfica, [S.d.]. 1CD. Faixa 8. Projeto Valores da Terra.

1 Até parece que a lua
2 Quando surge lá no alto
3 Minha nega teima em ficar mais linda

4 Alumiada pela sereia do céu
5 Envolvida em seus véus
6 Mais bela não vi ainda

7 E frente a frente
8 Com a morena enluarada
9 Saber qual a mais bela
10 É férrea tarefa sim

11 Quem dera eu pudesse
12 Acabar com o dilema
13 Ter a lua e morena
14 Num sobrado só pra mim

15 Quem quiser uma morena
16 Tem que a lua conquistar
17 Ouça bem o meu conselho
18 E se puder fique por lá

19 Que as morenas cá de baixo
20 Eu não divido com ninguém
21 Porque mesmo lá no alto
22 A lua é minha também

ANEXO 18 – BRASILEIRA

CABRAL, Lucinha. Brasileira. Intérprete: Ellen Mendonça. In: *Brasil XXI*. Manaus: produção independente, [S.d.]. 1CD. Faixa 8.

- 1 Sou brasileira
- 2 Sou caboquinha
- 3 Da pátria d'água
- 4 com muito orgulho e farinha
- 5 Sou poesia, cunhãtambim
- 6 Disse o poeta maluco
- 7 Olho d'água
- 8 Pedaco de mim

- 9 Sou Tainã
- 10 Igarapé
- 11 Balanço da rede, viola no peito
- 12 Leseira baré
- 13 Sou curupira
- 14 Sou caboquinha
- 15 Antonio Pereira
- 16 Aníbal Beça
- 17 Mariazinha...

- 18 Sou brasileira
- 19 Sou brasileira...

- 20 Porto de Lenha
- 21 Sou boi-bumbá
- 22 Vila Santa Rita
- 23 Chico da Silva
- 24 Sou moronguetá
- 25 Meu som também dá
- 26 Pra se dançar
- 27 Disse o Raízes:
- 28 São dois pra lá
- 29 Dois pra cá...

- 30 Sou brasileira
- 31 Sou brasileira...

ANEXO 19 – MAIO 25

KOKAY, Paulinho. Maio 25. Intérprete: Paulinho Kokay. Disponível em: <<http://blogdokokay.wordpress.com/musicas/>>. Acesso em: 10 jan. de 2011.

- 1 Manaus amanheceu sombria
- 2 As ruas todas molhadas
- 3 Crianças abandonadas
- 4 Com cola nas ventas
- 5 Tentando esquecer
- 6 A fome das capitais
- 7 Manaus amanheceu festiva
- 8 É festa dos colunáveis
- 9 Pessoas tão responsáveis
- 10 Dão “Boto de Ouro” para premiar
- 11 O brilho das capitais
- 12 Maio 25, 25 anos, 25 sonhos
- 13 Nada mudou...
- 14 Manaus amanheceu escura
- 15 Há bêbados pela calçada
- 16 São pais de uma filharada
- 17 Que não tem dinheiro
- 18 Pra dar de comer
- 19 Nos dias das capitais
- 20 Manaus amanheceu feliz
- 21 É festa nos gabinetes
- 22 Políticos fazem banquetes
- 23 Tomando Whisky pra comemorar
- 24 O ganho de capitais
- 25 Maio 25, 25 anos, 25 sonhos
- 26 Nada mudou...
- 27 Manaus amanheceu serena
- 28 Mais uma mãe deu a luz
- 29 E pôs-lhe o nome de Jesus
- 30 Esperando, quem sabe,
- 31 A sorte chegar
- 32 Dos céus das capitais.
- 33 Manaus amanheceu bonita
- 34 É carnaval, boi-bumbá
- 35 É claro, pra festejar há motivos de sobra
- 36 Não há fome nas capitais
- 37 Maio 25, 25 anos, 25 sonhos
- 38 Nada mudou...
- 39 “Enquanto isso, na cidade sorriso da boca banguela
- 40 O artista pinta sua aquarela
- 41 Misturando as cores com os dedos dos pés
- 42 E olhando pela janela uma triste invasão
- 43 De jacarés...”

ANEXO 20 – DIA DE FESTA

TORRINHO. Dia de festa. Intérprete: Torrinho. In: *Porto de lenha*. Manaus: RH Produções, 1993. 1CD. Faixa 1.

- 1 Borimbora, maninha
- 2 Hoje é Dia da Padroeira
- 3 Vai ter bingo de frango assado
- 4 E forró de dar olheira
- 5 Vai ter caboca assim
- 6 Arrequebrando as cadeiras
- 7 Que eu tenho até dó de mim
- 8 Quando acabar a zoeira

- 9 Borimbora, maninha
- 10 Que o recreio tai na beira
- 11 Bota o vestido rendado
- 12 Cordão, anel e pulseira
- 13 Que é pra ver se um moço bom
- 14 Pra tua ilharga se esgueira

- 15 Mas se acaso, maninha
- 16 O moço te abordar
- 17 Te levar na cumeeira
- 18 Pra ouvir sapo coaxá
- 19 Se aveche, maninhazinha
- 20 Em logo fugir de lá
- 21 Que ele pode ser o boto
- 22 Que veio te encantar

- 23 Borimbora, maninha
- 24 Que a vila tá enfeitada
- 25 Tem bumbá de todo lado
- 26 Animando a garotada
- 27 E muita mangarataia
- 28 Pra aguentar a virada

ANEXO 21 – RUBENILSON²¹

JUNIOR, Nicolas. Rubenilson. Intérprete: Nicolas Jr. In: *Divina Comédia Cabocla 2*. Manaus: produção independente, [S.d.]. 1CD. Faixa 8.

- 1 Ô Rubenilson, sai dessa rede, faz uma semana que tu não para de se embalar
- 2 Proveita que hoje tá chovendo num tá tão quente vai atrás de trabalhar
- 3 Vô mermo, já vô lá, só mais um pouquinho deixa essa chuva afinar
- 4 Ô Rubenilson, eu ouvi na radia que tão querendo gente pra trabalhar no Gasoduto de Coari
- 5 Sai dessa rede, vai lá meu velho, aproveita que hoje num tá tão quente, vai lá arriscar
- 6 Vô mermo, já tô lá, deixa só essa nuvem que tá muito escura clarear
- 7 Ô Rubezinho amanhã acaba as matrícula
- 8 A Cleide, Diana e o Maikon Nadson querem muito estudar
- 9 Vai lá meu velho, vê se matricula eles senão acaba as vaga e eles fica a Deus dará
- 10 Vô mermo, amanhã vô lá, liga a rádio e ouve o tempo pra manhã como é que tá
- 11 Ô filho duma égua levanta dessa merda agora
- 12 Se não eu pego meus filho e volto pra Tabatinga pra casa da mamãe
- 13 Vá mermo, vá pra lá, mas deixa a comida pronta e a roupa lavada que é pra eu me virar

²¹Nesta música, foi necessário fazermos uma transcrição grafemática, pois além de o CD não possuir encarte, a letra não está disponível na internet. Fizemos, portanto, a transcrição tentando manter as características da linguagem oral, assim como o compositor faz em outras composições.

ANEXO 22 – MANAUS CIDADE GRANDE, COSTUME DE INTERIOR PEQUENO

MILTON J.; CILENO, Marcos. Manaus cidade grande costume de interior pequeno. Intérprete: Cabocrioulo. Disponível em: < <http://www.letradamusica.net/cabocrioulo/manaus-cidade-grande-costume-de-interior-pequeno.html>>. Acesso em: 10 jan. de 2011.

- 1 Oh! Grande pequena extensão
- 2 Uma parte do Brasil em evolução
- 3 Crescimento urbano e um verde se acabando
- 4 Onde empresários querem construir
- 5 Gigantes prédios, ganhar dinheiro e fugir
- 6 Fazer parcerias e se dar bem
- 7 Em falando em se dar bem
- 8 Ontem fui lá na praça e vi aquela menina que namora
- 9 com aquele fulano sabe?
- 10 Tava com um cara, me olhou de longe
- 11 Ficou sem graça
- 12 Pode deixar não falo nada
- 13 Não sou desses, mas tem quem faça
- 14 Num lugar onde o costume é de interior
- 15 Todos sabem, ficam falando o que rolou
- 16 Nada se esconde e tudo se viu
- 17 Seja no bairro nobre ou onde passa o rio
- 18 Manaus cidade grande costume de interior pequeno (3x)
- 19 BR-319 sair ou sobressair
- 20 Pensar no próprio crescimento
- 21 Ou querer que o Estado cresça
- 22 Decisões precipitadas mostram a real situação
- 23 Nada de oi, tudo bem? como vai irmão?
- 24 E digo mais: evolução na tecnologia e regressão nos
- 25 valores morais
- 26 Mas este lugar ainda é pacato
- 27 É aqui que reina a paz da floresta
- 28 E onde o sol continua a brilhar
- 29 No coco, no coco, no coco do trabalhador caboclo
- 30 Manaus cidade grande costume de interior pequeno (3x)

ANEXO 23 – MARIA CORES E FLORES

ANDRADE, Wander. Maria cores e flores. Intérprete: Márcia Siqueira /Grupo Imbaúba. In: *Mãe da Terra*, Manaus: Disco Laser, 1CD. Faixa 12. Disponível em: <<http://www.imbauba.art.br/>>. Acesso em: 15 fev. de 2011.

- 1 Tecem o verão, com fios de nuvens coloridas
- 2 pra bordar de invisível as cantigas
- 3 feitas pra dormir.
- 4 Acordar desfiando a ilusão
- 5 na distância, fragrâncias que exalam
- 6 na pele desse chão.
- 7 Mão que partilha o pão
- 8 rezado, calado dos filhos de bocas iguais.
- 9 Lavadeiras da beira dos rios
- 10 molham seus desejos, seus desafios.
- 11 Estendidas ao sol, natureza, magia
- 12 de ser Dolores, de ser Maria
- 13 das dores, das cores, das flores.
- 14 Maria, das dores, cores...
- 15 Rosa Dalila, o vestido que balança o dia.
- 16 Ria e trazia o mistério de ser mulher.
- 17 De ser Maria
- 18 das dores, das cores, das flores – Maria
- 19 das dores, das cores, das flores: Maria.

ANEXO 24 – AR MAIS PURO

MILTON, J. Ar mais puro. Intérprete: Grupo Cabocrioulo. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/cabocrioulo/1837807/>>. Acesso em 15 fev. de 2011.

- 1 Oh! Minha preta, vamos combinar de acampar
- 2 E eu já vi na TV, o homem disse que ia fazer sol
- 3 Além do mais, essa cidade tá de estressar (de estressar)
- 4 Todos os dias as mesmas pessoas e festas que vão até o galo cantar
- 5 Deixa eu te perguntar: você limpou a barraca que sujou da última vez que a gente acampou?
- 6 Pegue o isopor que a gelada eu já vou pegar
- 7 Tem que dá tudo certo, nada pode faltar
- 8 Tem que dá tudo certo, nada pode...
- 9 Que fiquem de lado os problemas pra que não estrague, não estrague o esquema (2x)
- 10 Vou fugir daqui, dessa cidade grande com barulho e poluição
- 11 Quero respirar um ar mais puro
- 12 Entrar em meditação
- 13 Pegar a viola e tocar umas notas
- 14 Sem ordem e combinação
- 15 Sem ordem e combinação
- 16 Sem ordem...

(2x)

- 17 Sol, cachoeira e rio
- 18 Num lugar tranqüilo
- 19 Num lugar tranqüilo
- 20 Que fiquem de lado os problemas pra que não estrague, não estrague o esquema (2x)
- 21 Vou fugir daqui, dessa cidade grande com barulho e poluição
- 22 Quero respirar um ar mais puro
- 23 Entrar em meditação
- 24 Pegar a viola e tocar umas notas
- 25 Sem ordem e combinação
- 26 Sem ordem e combinação
- 27 Sem ordem...

(2x)

- 28 Sol, cachoeira e rio
- 29 Num lugar tranqüilo
- 30 Num lugar tranqüilo

ANEXO 25 – O BOTO

SOUTO, Sérgio; MAIA, Amaral. O boto. Intérprete: Célio Cruz. In: *Floresta minha*: coletânea de canções amazônicas. Manaus: Zaga estúdio, Apce estúdio, Mango Studio, [S.d.]. 1CD. Faixa 8.

- 1 Minha madrinha lá do Ribeirão
- 2 Já me contava a lenda
- 3 De um sedutor, varão, conquistador
- 4 De fama tão tremenda

- 5 Eu fui crescendo quase que amando
- 6 Aquela criatura
- 7 Um ribeirinho tão cheio de amor
- 8 Se espelha à divindade pura

- 9 O meu herói e eu bem rapaz
- 10 Tecemos uma trama
- 11 Eu me fartava com os beijos das damas
- 12 E ele levava a fama

- 13 Em toda noite a luz de lampião
- 14 Sempre a gente vinha
- 15 Meio escondido lá na multidão
- 16 Para fisgar mocinhas

- 17 Incorporei aquele ser
- 18 Boto era o meu feitio
- 19 Eu me deitava depois do prazer
- 20 No leito macio de um rio

- 21 Minha madrinha me perguntou
- 22 Você mudou a história
- 23 A lenda se fez nos desejos meus
- 24 E agora o boto sou eu

ANEXO 26 – TODO DIA É NATAL

CHAVES, Robertinho. Todo dia é Natal. Intérprete: Sofia Amoedo/Grupo Imbaúba. In: *Natal Amazônico*, Manaus: Digital Verde Estúdio, 2010. 1CD. Faixa 12.

- 1 Todo dia é natal prá os que vivem aqui nessas beiras de rio
- 2 E os que fazem das águas, da terra seu desafio...
- 3 Todas essas mulheres têm seus curumins
- 4 Pra proteger todo dia
- 5 Todos os que nascem aqui são iguais a José e Maria
- 6 Todos os que nascem aqui têm que lutar pra não perder
- 7 Têm que plantar pra comer e ainda proteger os filhos da ira
- 8 Se tem Herodes lá aqui tem cobra grande e mapinguari
- 9 E ainda muito homem branco pra destruir
- 10 Mas é natal e todas essas feras
- 11 adormecem nas brenhas das matas e nas profundezas do rio
- 12 Porque é natal em todas as ribeiras
- 13 Temos vinho dos frutos da mata e muito peixe na mesa
- 14 Mas é natal...

ANEXO 27 – A BOCA DA CABOCA

TUCUMANUS. A boca da caboca. Intérprete: Tucumanus. In: *Segundas no Palco*. Manaus: Studio M.H. Azevedo de Melo, 2007. 1CD. Faixa 19.

- 1 A boca da caboca tem
- 2 Um gosto que nenhuma outra boca tem (4x)
- 3 Faço de tudo para beijar a sua boca
- 4 Boca
- 5 Beijo na boca
- 6 Boca, boca, caboca
- 7 Beijo na boca (8x)

ANEXO 28 – O TEU CARA

BASTOS, Guto; LIMA, Adriano; MAR, Eugênio. O teu cara. Intérprete: Adriano Lima; Eugênio Mar. In: *Segundas no Palco*. Manaus: Studio M.H. Azevedo de Melo, 2007. 1CD. Faixa 15.

- 1 Flor de lírios vem hoje me encantar
- 2 O teu beijo tem o gosto do cajá
- 3 Com você vou bem
- 4 Sem você vou mal
- 5 Eu me rendo sim
- 6 Fruto de Manaus
- 7 Vem trazer teu cheiro teu fogo
- 8 Deixa eu ser da corte o teu bobo
- 9 Quando o teu sorriso vem
- 10 Doce sem censura me encontrar
- 11 Sinto que já sou refém
- 12 Dessa displicência de amar
- 13 Esse teu olhar me faz
- 14 Descobrir o quanto eu sou feliz
- 15 Porque já não quero mais
- 16 Ver sol se pôr sem ter você
- 17 Ao meu lado
- 18 Fazer do pecado o amor
- 19 Estar sempre perto
- 20 Nascer do deserto uma flor
- 21 Me dizendo ilusão

ANEXO 29 – MANAUS

PRETO, Zeca; UCHÔA, Neuber. Manaus. Intérprete: Raízes Caboclas. In: *Jaraqui*. Manaus: Studio 1 Produções e Marketing, 2000. 1CD. Faixa 9. Projeto Valores da Terra.

- 1 Sou tambaqui de Manaus
- 2 Tô pelos 40 graus
- 3 Tenho aquela batida do meu Boi-Bumbá
- 4 caprichei, Garanti
- 5 Preparei meu curral
- 6 Convidei a comadre pro meu festival
- 7 Decorei a cantiga do lado de lá
- 8 Enfeitei meu Boi-Bumbá, Bumbá
- 9 Parintintins ao luar
- 10 O boto chega da beira
- 11 Convidando cunhã pra dançar.
- 12 É carnaval, brincar de boi na floresta
- 13 Nossa festa é de índio de Tupinambá.
- 14 Bumba-meu-boi de Manaus
- 15 De Parintins o garanhão
- 16 Olha essa cunhã faceira do Boi - São Luiz do Maranhão,
- 17 Bumba-meu-boi de BV - Pipoca boi legal que só
- 18 Caboclo Marajoara boi da marujada e carimbo.

ANEXO 30 – MANAUS 40 GRAUS

MÁRIO JACKSON e MAKNEH. Manaus 40 graus. Intérprete: Mário Jackson e Makneh. In: *Festivais: Projeto Valores da Terra*. Manaus: Estúdio Dance Mix, [S.d]. 1CD. Faixa 7.

- 1 Sob o azul de Manaus
- 2 Num sol de 40 graus, eu vou
- 3 Por entre sapatos e revistas
- 4 Camelôs e turistas
- 5 Encontrar meu amor
- 6 Que me espera em frente à escola
- 7 Afogada em coca-cola e som
- 8 Cheia de charme, shopping center
- 9 Aeróbica e batom
- 10 O beijo dará o tom
- 11 Do que irá acontecer
- 12 Sob luzes de neon
- 13 Quando o sol adormecer

ANEXO 31 – FULANA

PEREIRA, Jaime. Fulana. Intérprete: Jaime Pereira. In: *Música: Segundas no Palco - 10 anos*. Manaus: Téo Muniz Produções, 2009. 1 CD, Faixa 3.

- 1 Só por te esperar fulana
- 2 Fui até Anavilhanas
- 3 Corri todas as gincanas
- 4 Me chamaram dodivanas
- 5 Por usar uma bandana
- 6 Com o teu nome de cigana
- 7 Só por te amar fulana
- 8 Fiquei só chupando cana
- 9 Ninguém me chamou bacana
- 10 Fui expulso da cabana
- 11 E ainda por cima sacana
- 12 Me gritaram a toda gana.
- 13 O mais incrível fulana
- 14 E coisa que não me ufana
- 15 Foi chamar a veterana
- 16 Que faz ponto na Toscana
- 17 Pra cantar uma pavana
- 18 E curar paixão tirana
- 19 Mas termino aqui fulana
- 20 Pensando noutra semana
- 21 Quem sabe diluviana
- 22 De chuva meridiana
- 23 No abandono que me esgana
- 24 Na minha dor suburbana

ANEXO 32 – LAVADEIRAS CABOCLAS

CABRAL, Lucinha; BARBOSA, Cacilda. Lavadeiras Caboclas. Intérprete: Lucinha Cabral. In: *Música: Segundas no Palco - 10 anos*. Manaus: Téo Muniz Produções, 2009. 1 CD, Faixa 12.

- 1 As lavadeiras caboclas
- 2 Pelos caminhos a pé
- 3 Com suas redes coloridas na cabeça
- 4 Rumam para os igarapés
- 5 Lavam sonhos lavam chitas,
- 6 E no verão são lindos os dias
- 7 Torcem roupas cantando
- 8 E vão jogando nas bacias.
- 9 As lavadeiras caboclas
- 10 Dos igarapés e dos rios
- 11 Botos espiam de longe
- 12 E de vez em quando assobiam
- 13 Lavam sonhos lavam chitas
- 14 E no verão são lindos dias
- 15 Torcem roupas contando
- 16 E vão jogando nas bacias
- 17 As lavadeiras caboclas
- 18 Com suas coroas de latas
- 19 Cheias de sonhos e de roupas
- 20 Soberanas caminham pelas matas
- 21 Lavam sonhos lavam chitas
- 22 E no verão são lindos dias
- 23 Torcem roupas contando
- 24 E vão jogando nas bacias...
- 25 Vai chuva, vem sol
- 26 Para enxugar o meu lençol

ANEXO 33 – BOSSA PÁVULA

RIBEIRO, Pedrinho. Bossa Pávula. Intérprete: Pedrinho Ribeiro. In: *Música: Segundas no Palco - 10 anos*. Manaus: Téo Muniz Produções, 2009. 1 CD, Faixa 14.

- 1 Vou cantar pra você
- 2 minha bossa pávula
- 3 Falando de amor e do rio
- 4 De janeiro à dezembro
- 5 O rio Amazonas transborda
- 6 De tanta emoção
- 7 A dança das águas
- 8 A sinfonia da floresta
- 9 A natureza faz festa
- 10 Na ilha do meu coração
- 11 Olha curumim
- 12 Navega na margem esquerda
- 13 Do teu rio onde moram
- 14 As lindas caboclas
- 15 E que por uma delas tô por um fio
- 16 E o caboclo pescador
- 17 Remando sua Balieira toda vida inteira
- 18 Contra a correnteza pra encontrar seu amor
- 19 Na margem direita o medo
- 20 Espreita a solidão as tristezas e
- 21 Mágoas vão com as águas
- 22 Pro fundo do mar numa linda pororoca
- 23 O cio das águas engravidou minha canção
- 24 E a cabocla me beija na boca
- 25 Da noite estou esperando um novo
- 26 Amanhecer deixa que seja assim
- 27 Minha ilha encantada
- 28 Minha cabocla pávula é você Parintins

ANEXO 34 – CANTO LOUCO

CABRAL, Lucinha; BARBOSA, Cacilda. Canto Louco. Intérprete: Lucinha Cabral. In: *Segundas no Palco - Teatro Amazonas*. Manaus: Dance Mix Produções, 2002. 1 CD, Faixa 11.

- 1 Canta, canta, o pai de santo
- 2 Chamando seu Orixá
- 3 Mãe D'água joga perfume
- 4 Gemendo teus tristes ais
- 5 Assobia o encantado no aguapé bubuiando,
- 6 No remanso da canoa cabocla se desnudando
- 7 Uma estrela caiu na terra na mão
- 8 De uma feiticeira,
- 9 Virou uma linda canção
- 10 Espia aranha tecedeira.
- 11 Bate o bicho, o bicho grita na mata que se agita
- 12 No urro da onça pintada,
- 13 Na guariba vermelha aflita.
- 14 Bate o pé e bate a mão.
- 15 Velho e feio Caipora
- 16 Conta a tua história agora
- 17 Pro mato e pra cachoeira
- 18 E pra cunhã de olhos verdes
- 19 De cima da ribanceira

ANEXO 35 – ESTIAGEM

REZENDE, Sidney. Estiagem. Intérprete: Márcia Siqueira. In: *Segundas no Palco - Teatro Amazonas*. Manaus: Dance Mix Produções, 2002. 1CD. Faixa 2.

- 1 Seguindo o rio eu sou viagem
- 2 O meu trajeto réis a margem
- 3 No calendário o meu destino, hino.
- 4 Aguardo a paz da estiagem
- 5 Na brisa morna das manhãs
- 6 Memória livre de saudade. Ah!
- 7 O sol ardente morenou.
- 8 Sou cabocla
- 9 Sou da região
- 10 Respiro a liberdade do meu rio
- 11 Sou dessa nação
- 12 Sou cabocla
- 13 Sou da região
- 14 Bem mais forte que o esquecimento
- 15 Sou dessa nação.

ANEXO 36 – FLORA

FIGUEIREDO, Paulo; DIBO, Roberto. Flora. Intérprete: Roberto Dibo. In: *Segundas no Palco - Teatro Amazonas*. Manaus: Tomaselli Studios, 1999. 1 CD. Faixa 4.

- 1 Quando na aurora, Flora aflora
- 2 Das águas negras do rio,
- 3 Derrama-se de ardor,
- 4 Cabelos lisos banhados,
- 5 Injeta-se de amor.
- 6 Mulher de olhos alados,
- 7 Navegadora de berços ardentes,
- 8 Pele macia aderente,
- 9 Mulher de beijo largo molhado.
- 10 Integra-se com o laço da noite,
- 11 Macia, tomada de lua,
- 12 Toda bela e muito nua,
- 13 Fragrância de mato e prazer.
- 14 Nas ondas da manhã seguinte
- 15 Lábios morenos, rubros, sedentos
- 16 Sussurram de pecado,
- 17 Na praia do rio, amantes sempre,
- 18 De paixão, vapor de mormaço.

ANEXO 37 – CANDEIA

PEREIRA, Antonio. Candeia. Intérprete: Antonio Pereira. In: *Segundas no Palco - Teatro Amazonas*. Manaus: Tomaselli Studios, 1999. 1 CD. Faixa 16.

- 1 Ô de quem é as mãos
- 2 Que ergueram essa casa
- 3 E toda essa vida
- 4 Perdida no mundo
- 5 Vinde e escutai
- 6 Rosinha e Raimundo
- 7 “Manel” e Maria
- 8 Que seja o barro batido
- 9 Que pisais o aconchego
- 10 Dos ricos nos tapetes
- 11 E a lamparina luminária rara
- 12 E vossas esposas rainhas
- 13 Graças ao Senhor dessa casa

ANEXO 38 – CONORI

RESENDE, Sidney. Conori. Intérprete: Márcia Siqueira. In: *Canto de Caminho*. Manaus: Dance Mix Produções, 2000. 1 CD. Faixa 6. Projeto Valores da Terra.

- 1 Conori, Conori
- 2 Rainha guerreira valente
- 3 Herdeira do trono Tupi
- 4 Conori, Conori
- 5 A Amazônia é a testemunha
- 6 Que as tribos precisam de ti

- 7 No teu santuário os tambores
- 8 Preparam guerreiras irmãs
- 9 Taique, arai-tariana
- 10 Lutam com a força das mãos

- 11 Da cunhãpuiara bonita
- 12 Surgia rainha guerreira
- 13 No espelho da lua banhava
- 14 Teu corpo dourado e mulher
- 15 Na história dos rios tua glória
- 16 Na honra da luta a vitória

ANEXO 39 – AMAZÔNIA SONHA BRASIL

RESENDE, Sidney. Amazônia Sonha Brasil. Intérprete: Márcia Siqueira. In: *Canto de Caminho*. Manaus: Dance Mix Produções, 2000. 1 CD. Faixa 5. Projeto Valores da Terra.

1 Eu serei o teu amor
2 Quando lembrares do passado
3 Índia primeira em sua tribo
4 Paixão assumida, filha crescida
5 A Amazônia em teu abraço

6 Eu serei a tua senhora
7 Ao defenderes meu refúgio
8 Tua amante embevecida
9 Imensa floresta agradecida
10 A natureza toda a seus pés

11 Sou aquela mulher guerreira
12 De sonho grandioso
13 Distante solo de glória
14 Rituais dos rios, memória
15 Dos portais da verde herança
16 Rituais...

17 Vivo várias nações
18 Que anseiam futuro
19 Qual boca que sorve um beijo
20 Planta que espera seu fruto
21 Amazônia que sonha Brasil
22 Amazônia que sonha Brasil
23 Amazônia...

ANEXO 40 – CAMINHO DE RIO

ANDRADE, Natasha. Caminho de Rio. Intérprete: Márcia Siqueira. In: *Canto de Caminho*. Manaus: Dance Mix Produções, 2000. 1 CD. Faixa 3. Projeto Valores da Terra.

1 No caminho desse rio
2 Muita história pra contar
3 Navegar nessa canoa
4 E ter um mundo pra se entranhar
5 Cada canto esconde um conto
6 Cada homem e mulher
7 Tem a fé, a força, e a história
8 Pra contar pra quem quiser

9 Tem o bicho visagento
10 Que aparece no festejo
11 Tem um rezador
12 Tem o santo catingueiro
13 Tem a cobra grande
14 Que aparece no arrombado
15 Tem cuia de caridade
16 Pra espantar o mau olhado
17 Tem o boto sonso
18 Que aparece no festejo
19 Pra fazer as moças
20 Liberarem seus desejos

21 Todos os mistérios
22 Dessa mata e dessa água
23 Que esse povo usa
24 Pra espantar a mágoa
25 Pra sobreviver
26 Enfrentar a dor o azar a sorte
27 Desgraça e o amor