

**CENTRO UNIVERSITÁRIO BARÃO DE MAUÁ**

**HIGOR AUGUSTO FERREIRA PENA**

**“VAI NAMORAR COMIGO SIM”: INCITAÇÃO À VIOLÊNCIA CONTRA A  
MULHER EM MÚSICAS SERTANEJAS PELA ÓTICA DA ANÁLISE DO  
DISCURSO.**

**Ribeirão Preto**

**2020**

**HIGOR AUGUSTO FERREIRA PENA**

**“VAI NAMORAR COMIGO SIM”: INCITAÇÃO À VIOLÊNCIA CONTRA A  
MULHER EM MÚSICAS SERTANEJAS PELA ÓTICA DA ANÁLISE DO  
DISCURSO.**

Trabalho de conclusão de curso de Letras do  
Centro Universitário Barão de Mauá para a  
obtenção do título de licenciatura.

Orientador: Me. Rafael de Almeida Arruda  
Felix

**Ribeirão Preto**

**2020**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

P454v

Pena, Higor Augusto Ferreira

“Vai namorar comigo sim”: incitação à violência contra a mulher em músicas sertanejas pela ótica da análise do discurso/ Higor Augusto Ferreira Pena - Ribeirão Preto, 2020.

59p.

Trabalho de conclusão do curso de Letras do Centro Universitário Barão de Mauá

Orientador: Me. Rafael de Almeida Arruda Felix

1. Violência contra a mulher 2. Música sertaneja 3. Análise do discurso I. Felix, Rafael de Almeida Arruda II. Título

CDU 81'42

Bibliotecária Responsável: Iandra M. H. Fernandes CRB<sup>8</sup>9878

**HIGOR AUGUSTO FERREIRA PENA**

**“VAI NAMORAR COMIGO SIM”: INCITAÇÃO À VIOLÊNCIA CONTRA A  
MULHER EM MÚSICAS SERTANEJAS PELA ÓTICA DA ANÁLISE DO  
DISCURSO.**

Trabalho de conclusão de curso de Letras do  
Centro Universitário Barão de Mauá para  
obtenção do título de licenciatura plena.

Data de aprovação: 04/12/2020

**BANCA EXAMINATÓRIA**

---

Me. Rafael de Almeida Arruda Felix  
Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

---

Dra. Renata Maria Cortez da Rocha Zaccaro  
Centro Universitário Barão de Mauá - Ribeirão Preto

---

Me. Michel Luis da Cruz Ramos Leandro  
Centro Universitário Barão de Mauá - Ribeirão Preto

**Ribeirão Preto**

**2020**

Dedico este trabalho aos que estiveram ao meu lado me apoiando, ouvindo as minhas reclamações, meus choros e meus risos.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, eu agradeço à minha mãe, por estar ao meu lado em todas as ocasiões, apoiando-me nos momentos conflituosos. Por todos os conselhos que absorvi com carinho, e por nunca permitir que eu desistisse. Por me ensinar que os monstros não são grandes a ponto de não conseguir enfrentá-los. Os dias foram difíceis, mas chegar em casa à noite e receber seu abraço, revigorava todas as minhas forças. Não há palavras para agradecer todo o suporte, tampouco cédulas que paguem tudo o fez por mim. Esta graduação, sem dúvida alguma, é por você, mãe.

Agradeço à minha segunda mãe, que esteve presente nestes quatro anos, festejando cada vitória, dando suporte em cada derrota, corrigindo-me para que não cometesse os mesmos erros, aconselhando-me todas as vezes em que eu queria desistir e sendo o meu exemplo de força e determinação. Paola, você não faz ideia do quão essencial foi o seu papel para a minha formação e da importância nos meus dias de glória e sombrios. Nunca esquecerei do que fez por mim. Não cabe no peito o amor e a gratidão que sinto por você. Serei eternamente grato.

Ao Célio, que fez muito por mim, mais do que eu esperava. Obrigado por ter me dado a oportunidade de embarcar na vida acadêmica.

À minha avó, que sempre foi o alicerce e me apoiou, sendo, assim, primordial em minha formação acadêmica e humana.

À minha família por me ajudarem e confortarem, direta e indiretamente, nesta trajetória. Em especial a Nathalia, Débora, minha madrinha, Perla; Maria, Thauana, Thayná e Thaysa. Sou muito grato por vocês existirem em minha vida.

Aos meus irmãos e cunhada, pois, mesmo sem saberem, foram o meu conforto nos meus dias turbulentos e caóticos.

Ao Felipe, que me transbordou com o seu amor tão sincero e inocente. Por me confortar com sua doçura pueril e por, muitas vezes, fazer-me fugir da realidade e das obrigações. Por mais que eu tenha me ausentado neste último ano, o tio sempre manteve meus pensamentos em você.

Ao Rafael por ter paciência e sabedoria ao me orientar. Foi um período muito corrido e atípico, mas ele conseguiu me tranquilizar nos momentos de surtos, tornando o processo de escrita mais agradável.

Aos professores por toda experiência compartilhada, por terem me ajudado quando precisei, por todas as coisas que me ensinaram, e que levarei para a vida, e por terem feito parte

do meu crescimento, tanto como professor, quanto como ser humano. Aprendi muito durante estes quatro anos, inclusive a ser mais humano e que a arte salva almas perdidas. Gratidão.

A todas as pessoas que duvidaram da minha capacidade, julgaram as minhas escolhas e disseram que eu não iria conseguir vencer. Vocês foram essenciais para que eu me tornasse cada dia mais forte.

Eu agradeço a mim por ter conseguido enfrentar as batalhas, quebrar as minhas barreiras, vencer meus monstros e por ter acordado de todos os pesadelos ciente de que tudo aconteceu para que eu me tornasse mais forte e corajoso. Por ter sido resiliente e, mesmo nos momentos difíceis, absorvido apenas o aprendizado de cada etapa concluída. Sei que a criança que fui sente orgulho do homem que estou me tornando, e este caminho que escolhi trilhar, por mais que possa ser longo e árduo, me fará feliz, pois sinto-me realizado.

A Deus por ter me mostrado que o sol sempre há de brilhar, mesmo em momentos de tempestade, por nunca ter me deixado desamparado e por todas as conversas nos momentos difíceis.

Por fim, mas não menos importante, quero agradecer a todas as mulheres por lutarem, incansavelmente, pelos seus direitos. Por serem guerreiras, enfrentarem a batalha diária para conquistar seu espaço na sociedade e para manterem-se vivas. A todas, a minha profunda admiração. Resistam para existir.

Marielle Franco, presente!

(27/7/1979 - 14/3/2018).

“Ninguém nasce odiando outra pessoa por causa da cor de sua pele ou sua origem, sua sexualidade ou religião. As pessoas devem aprender a odiar, e se elas podem aprender a odiar, podem ser ensinadas a amar, pois o amor chega mais naturalmente ao coração humano do que o seu oposto. A bondade humana é uma chama que pode ser oculta, jamais extinta”.

**(Nelson Mandela)**

## RESUMO

Por meio da análise das músicas do gênero sertanejo, pretende-se identificar a incitação da violência contra a mulher nos discursos reproduzidos por homens e qual a motivação para que seja efetivado, levando em consideração o contexto social da mulher. Pensando na luta feminina para ocupar seu espaço na sociedade e na arte como representação da realidade, é importante analisar sua imagem, atribuída pelo homem, a fim de refletir sobre a violência que, muitas vezes, é implícita. Para que o objetivo seja alcançado, é feito um levantamento do papel histórico da mulher na sociedade, considerando as leis que foram sancionadas para as resguardarem contra a violência como, por exemplo, a lei Maria da Penha. Entretanto, mesmo que tal violência tenha-se tornado crime, estes discursos são normalizados nas músicas. Considerando o processo de evolução social e mudanças temáticas, pode-se perceber como a questão sócio-histórico-ideológica influenciou os cantores sertanejos, que em sua maioria são assumidamente heterossexuais, a reproduzirem tais discursos depreciativos, tendo, como consequência, a normalização e romantização da violência. Para isso, como fundamentação teórica, foi utilizada a Análise do Discurso, de linha francesa, seguindo a perspectiva de Eni Orlandi (2015) e Claudemar Alves Fernandes (2008) e os conceitos por eles definidos de Discurso, Ideologia, Sentido, Sujeito, Polifonia, Formação Discursiva, Paráfrase, Polissemia e Concepção sócio-histórico-ideológica. Esse campo teórico nos permite refletir sobre o homem na sociedade e seu contexto histórico, por meio dos discursos em enunciação, permitindo um olhar crítico e histórico das letras de músicas sertanejas. Foram analisadas nove músicas contrastando o tema que cada fase trouxe e pôde-se perceber que no Sertanejo Universitário, por abordar relacionamentos e, frequentemente, com a mulher condicionada a ser submissa, houve uma predominância da temática violenta.

**Palavras-chave:** Violência contra a mulher. Música Sertaneja. Análise do Discurso.

## ABSTRACT

Through the analysis of sertanejo songs, the incitement of violence towards women in the speech reproduced by men and the motivation for its realization are intended to be identified, taking into account women's social context. Thinking about female struggle to occupy their space in society and art as a representation of reality, it is important to analyse their image, attributed by men, in order to ponder about violence, often implicit. For the sake of such goal, a data collection about women's historical role in society is made, considering the laws that have been sanctioned to safeguard them against violence; for instance, Maria da Penha law. Nevertheless, even though the violence had become a crime, the speech is normalized in sertanejo music. Bearing in mind the social evolution process and the theme changes, how the social-historical-ideological issue influences sertanejo singers - mostly, openly heterosexual - to reproduce such derogatory speech, resulting in normalizing and romanticizing violence can be perceived. To that end, as theoretical foundation, Speech Analysis in its french strand was applied, according to Eni Orlandi (2015) and Claudemar Alves Fernandes (2008) perspective and their defined concepts of Speech, Ideology, Sense, Subject, Polyphony, Speech Formation, Paraphrase, Polysemy and Social-historical-ideological Conception. Such Theoretical field allows us to contemplate men in society and their historical context, through the enounced speech, endorsing a critical and historical approach on sertanejo songlyrics. Nine songs were analysed, balancing the theme brought by each phase, and it could be perceived that in sertanejo universitário music, in its constant reaching of relationships, with frequently conditioned to be submissive women, there was a prevalence of violent themes.

**Keywords:** Violence against women. Sertanejo Music. Speech Analysis.

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 - Fases e suas características.....	14
Tabela 2 - Músicas do gênero sertanejo .....	41

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>HISTÓRIA DA MÚSICA SERTANEJA.....</b>	<b>17</b>
2.1	Música caipira.....	18
2.2	Música sertaneja .....	20
2.3	Nova fase da música sertaneja.....	20
2.4	Sertanejo romântico .....	22
2.5	Sertanejo universitário.....	23
2.6	Mulheres no sertanejo .....	24
<b>3</b>	<b>A MULHER NA SOCIEDADE BRASILEIRA .....</b>	<b>27</b>
3.1	Violência de gênero.....	29
3.2	Lei Maria da Penha .....	31
<b>4</b>	<b>ANÁLISE DO DISCURSO: ALGUNS CONCEITOS .....</b>	<b>33</b>
4.1	Discurso, ideologia e sentido .....	34
4.2	Sujeito e polifonia .....	36
4.3	Formação discursiva .....	37
4.4	Paráfrase e polissemia .....	38
4.5	Concepção sócio-histórico-ideológica .....	39
<b>5</b>	<b>ANÁLISE.....</b>	<b>41</b>
5.1	Primeira fase: música caipira.....	41
5.1.1	Moda de peão .....	42
5.2	Segunda fase: sertanejo.....	42
5.2.1	Chico Mineiro .....	43
5.3	Terceira fase: sertanejo romântico .....	44
5.3.1	Mundo vazio.....	44
5.3.2	Aguenta coração .....	45
5.4	Quarta fase: sertanejo universitário .....	46
5.4.1	Chora, me liga .....	47
5.4.2	Ciumento, eu .....	48
5.4.3	Vidinha de balada.....	50
5.4.4	Quando a <i>bad</i> bater .....	51
5.4.5	Propaganda .....	52

<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>55</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>58</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O sertanejo é um gênero musical muito influente na cultura brasileira, as músicas são tocadas em diversos ambientes e até servem para declarações amorosas entre casais, entretanto, muitas pessoas não se atentam para os discursos presente nas canções, que, muitas vezes, vem carregada de mensagem depreciativa ou há como tema a apologia à violência contra a mulher. Paremos para pensar na música “Maria Chiquinha”, composta por Guilherme Figueiredo, tendo a participação, somente na composição da melodia, de Geysa Bôscoli, regravada em 1994 e cantada por Sandy e Junior, que na época eram crianças. Na música, o sujeito homem questiona a mulher de forma autoritária e desconfiada, sobre o que ela foi fazer no mato e a canção continua com o homem fazendo perguntas e a mulher respondendo, como se ela devesse satisfação para ele. No fim, podemos perceber que há presente, e de forma natural, a violência doméstica “Então eu vou te arrancar a cabeça, Maria Chiquinha” e, quando a mulher pergunta o que ele fará com o resto, ele responde “O resto? Pode deixar que eu aproveito”, incitando a violência sexual.

Esta música teve grande repercussão, fazendo sucesso na época e deixando seus resquícios na atualidade. Este fato deixa implícita a violência no discurso, que é um reflexo da sociedade, e como a mulher era enxergada dentro de um relacionamento heterossexual, fazendo com que a sociedade o aceite como se fosse algo comum. Portanto, é preciso pensar nos discursos enunciados nas músicas, principalmente de um gênero que tem influências, para que haja uma ruptura e as pessoas comecem a se conscientizar da gravidade que estes discursos têm, ainda mais se tratando da mulher.

De acordo com Antunes (2012), o gênero musical Sertanejo, a princípio intitulado como Música Caipira, teve como pioneiro o jornalista e escritor brasileiro Cornélio Pires. Na década de 10, ele retratava os costumes das pessoas então chamadas de caipiras nas letras musicais que eram embaladas melodicamente por uma viola caipira, em encenações teatrais e até na dança popular do folclore brasileiro, a Catira. Pires ainda liderou um grupo de violeiros, conhecidos por “A turma caipira de Cornélio Pires” que só veio a público em 1924, e teve o primeiro álbum gravado em 1929, cujo líder arcou com todos os custos da produção, mesmo sem perspectiva real de sucesso. Porém, todas as cópias foram vendidas, o que fez com que as gravadoras se interessassem pelo novo estilo e começassem a produzir novas duplas e cantores para concorrer com o grupo.

Ainda de acordo com Antunes (2012) em 1939, Raul Torres e Serrinha introduziram o violão na música, modificando o modelo original e desenvolvendo um novo estilo que, naquele momento, já era reproduzido pelas rádios, chegando às cidades brasileiras. O termo “Música Caipira” deixou de ser usado, passando a se chamar “Sertanejo”, pois, Antunes explica que:

a expressão, “música sertaneja” é atribuída ao cantor e compositor Diogo Mulera (1917 – 1994), conhecido como Palmeira, que também era diretor da gravadora Chantecler. Ele dizia que as duplas que gravavam tangos, rancheiras e boleros não cantavam mais música caipira, e sim sertaneja (ANTUNES, 2012, p. 39)

Já Souza afirma que:

O termo sertanejo, do qual a expressão música sertaneja deriva, significa o habitante do sertão nordestino, isto é, a região seca do Nordeste brasileiro. Entretanto, o gênero Música Sertaneja, se refere atualmente não à música da região sertaneja, mas à música originalmente produzida e consumida na área cultural caipira para se referirem ao gênero (Souza, 2015).

Esse obteve grande repercussão e tornou-se importante para a cultura brasileira, tendo inclusive, interferência da sociedade e da política nas letras, surgimento de novos artistas, novos instrumentos musicais foram introduzidos e modificação de temática. Em seu primórdio, a música Sertaneja abordava o homem caipira e a vida no sertão, depois, com as interferências sociais, históricas e ideológicas, os cantores e compositores modificaram a temática, o amor e o sexo foram introduzidos nas canções e desde então, temas como descompromisso, relacionamentos rápidos, festas, entre outros apareceram, porém, um dos temas muito recorrentes é o relacionamento de um homem e uma mulher, majoritariamente cantado por homens, que versam sobre como a mulher deve ser para estar com ele, ou qual papel ela deve assumir para continuar nesse relacionamento. Uma vez que vivemos em uma sociedade fruto da cultura machista, o objetivo do trabalho é analisar algumas letras de músicas sertanejas a fim de investigar as apologias que, muitas vezes estão implícitas, embora em outras estejam explícitas, observando o papel da mulher nas letras das canções e os efeitos de sentido que esses discursos trazem.

Tendo como base a Organização Mundial da Saúde (OMS), estimativas apontam que 35% das mulheres em todo o mundo sofrem violência física e/ou sexual por parte de parceiros, ou seja, vivemos em uma sociedade onde a mulher sofre, diariamente, vários tipos de violência, causadas por homens, que, em sua maioria, fazem parte do seu meio social. A arte, segundo Bay (2006, p. 61) é “como um reflexo da realidade e também como uma forma de interagir nela, com o poder de modificá-la”, ou seja, a arte representa a realidade e como vivemos em

uma sociedade machista que subjuga a mulher o tempo todo, é natural que vejamos esse discurso refletido na letra de músicas de diferentes gêneros musicais.

Com base em Antunes (2012) podemos notar a modificação das temáticas retratadas ao longo do gênero musical sertanejo e dividindo-as em quatro fases, sendo a) Música Caipira; b) Sertanejo; c) Sertanejo Romântico; e d) Sertanejo Universitário, que serão descritas na tabela a seguir.

**Tabela 1- Fases e suas características**

<b>Fases</b>	<b>Descrição</b>
Música Caipira	Os artistas escreviam as músicas abordando a vida no sertão. Ao som da viola e do violão.
Sertanejo	A vida no sertão passou a ser retratada com um ar melancólico.
Sertanejo Romântico	Abordagem de temas mais modernos e urbano. Houve uma aproximação do Romantismo e atribuiu-se um ritmo jovem.
Sertanejo Universitário	Formado por cantores universitários, que começaram suas carreiras em bares da faculdade, nesta fase, há um enfoque nos relacionamentos rápidos e sem compromisso, nas baladas, festas e na independência amorosa, além de ter um estilo mais rápido e dançante.

A evolução da tecnologia, das gerações e do gênero musical e seu reconhecimento fez com que a abordagem dos temas fosse modificada. A visão de mundo dos sujeitos é diferente em cada época, por isso não se compõem músicas sertanejas, na atualidade, com o mesmo conteúdo de quando o gênero surgiu. A condição sócio-histórico-ideológica está sempre em curso e, na modernidade, os assuntos que abarcam os relacionamentos interpessoais, são, em sua maioria, a partir da perspectiva do sujeito masculino. As músicas foram, majoritariamente, compostas e cantadas por homens assumidamente héteros, o que faz determinar a forma com a

qual a mulher é inserida nesse contexto. Quando se fala da mulher e de seu papel retratado nessas músicas, notamos que esse vem sempre muito frequentemente repleta de machismo, chegando a retratar assuntos mais sérios como por exemplo crimes de violência contra a mulher.

Como vimos com a música “Maria Chiquinha”, não é de hoje que a violência contra a mulher é explicitamente retratada em músicas sertanejas logo, entendermos a arte como sendo representação da realidade explica este fato, pois a música sertaneja, assim como nossa sociedade como um todo, foi historicamente dominada por homens heterossexuais.

Considerando essa problemática, este trabalho será desenvolvido com base na Análise do Discurso, doravante (AD), de linha francesa. A AD tem como objeto de estudo o discurso que, mesmo sendo implicante à exterioridade da língua, não é a linguagem ou a língua em si, entretanto, necessita de elementos linguísticos para ser materializado (FERNANDES, 2008). Também, a AD considera, em seu objeto de estudo, as condições histórico-sociais e as posições dos sujeitos enunciadore. O sujeito não é individualizado, na verdade é constituído por vozes sociais, como integrantes de um espaço sócio-histórico-ideológico (FERNANDES, 2008). Sabe-se que o discurso é um e não outro pela posição do sujeito em enunciação e, para que seja possível analisá-lo, é preciso saber a posição, a ideologia, que diverge decorrente do grupo social que faz parte, e a historicidade daquele contexto empregado.

Dadas essas informações, para entender a mudança e evolução do estilo, a inserção da mulher na temática, como sua imagem foi modificada nas músicas sertanejas e quais efeitos de sentido estão empregados, é necessário atentar-se para qual contexto sócio-histórico cada cantor ou dupla está inserido, sua ideologia, os sujeitos em enunciação e a época de lançamento de cada música analisada.

Nesta pesquisa analisamos, diacronicamente, a mutação do gênero musical Sertanejo, a transição das fases, os sujeitos, efeito de sentido abordado nas letras e as temáticas, para entender quando a mulher passou a ser inserida nas letras, o impacto dos discursos produzidos pelos cantores, atentando-se para as músicas que trazem a conotação de violência contra a mulher. Para ilustrar e sustentar a mudança de temática e a inserção de discursos de violência contra mulheres, foram analisadas, 9 músicas. Uma da fase Música Caipira e uma da fase Sertanejo; duas do Sertanejo Romântico e, por fim, cinco do Sertanejo Universitário, focando nos discursos da última fase, ou do Sertanejo Universitário.

No capítulo 1, encontra-se um levantamento histórico da música sertaneja, desde seu princípio até a atualidade, os passos que se sucederam nas quatro fases para que o Sertanejo se tornasse o que é atualmente. Além de destacar duplas e cantores sertanejos que foram

primordiais para o movimento, as temáticas abordadas nas músicas em cada fase, os conflitos, as influências e a inserção da mulher nas letras musicais.

No capítulo 2, observamos o papel da mulher na sociedade, como ela era vista, seus direitos e funções. O que ela passou, suas lutas, condições e conquistas a fim de pertencer, por direito, ao espaço social. Também destacamos, com base na Cartilha Lei Maria da Penha, os tipos de violências que elas sofrem pelos agressores que, normalmente, fazem parte do seu núcleo familiar. Ademais, neste capítulo, ainda abordaremos a lei importante criada para protegê-las das violências e os meios que elas conquistaram para denunciar qualquer agressão. No capítulo 3, abordamos os conceitos da AD que nortearam a nossa análise.

No capítulo 4, trazemos nossa análise das músicas sertanejas selecionadas, a fim de identificar a temática e os discursos presentes para observarmos a utilização de elementos que fazem apologia à violência contra a mulher.

## 2 HISTÓRIA DA MÚSICA SERTANEJA

Para que a música sertaneja se tornasse o gênero importante para a cultura brasileira, grandes mudanças históricas e estilísticas foram feitas. Instrumentos inovadores foram introduzidos à música, o espaço sociológico e o contexto histórico modificados em decorrência das transformações e acontecimentos das épocas e, com isso, a ideologia de cada sujeito também se alterou.

Para Antunes (2012, p. 12) “não se pode contar a história da música sertaneja sem antes mencionar como a viola chegou ao nosso país”. A viola origina-se de instrumentos árabes e é primordial para o nascimento do gênero musical. Antes de chegar ao Brasil, ela já fazia parte da vida dos portugueses. Foi trazida pelos jesuítas e colonos no século XVI. Conforme Antunes (2012, p. 13) “a viola servia para animar a vida daqueles aventureiros que, separados de suas famílias e parentes, faziam da música sua companhia”. Os jesuítas a utilizavam na catequese, visto que os indígenas gostavam do som e, enquanto a viola era tocada pelos padres, eles batiam as mãos e os pés dançando o *careterê*.

O instrumento e o caboclo, segundo Antunes (2012, p. 13) “andavam juntos, à medida em que os colonos se casavam com as mulheres indígenas, os primeiros habitantes da nova nação mestiços nasciam e eram chamados de caboclos”. A palavra caboclo origina-se do tupi que, em seu significado, é “aquele que vem da floresta” ou então “filho do homem branco”. Conforme Antunes (2010, p. 13) “foram os caboclos que nacionalizaram a viola, construindo aqui cópias fiéis dos instrumentos vindos de Portugal e dando início a uma tradição que ajudaria a nova nação a mostrar seu talento musical. Era o nascimento da viola caipira brasileira”.

O instrumento se tornou popular no país no século XIX, ganhando sobrenomes diferentes, principalmente nas cidades do interior. Os tropeiros tiveram o papel importante para que o instrumento se espalhasse. Eles comercializavam vários tipos de alimentos, trazidos do Sul, já que a economia do país era voltada para a extração do ouro e a produção de alimentos era pouca. Em suas viagens, como afirma Antunes:

[...] além de abrir novas trilhas, os tropeiros fundaram ou fortaleceram com seu comércio várias vilas e cidades que com o tempo se tornaram prósperas: Sorocaba, Taubaté e São Vicente, em São Paulo; Castro, no Paraná; Viamão e Cruz Alta, no Rio Grande do Sul. (ANTUNES, 2012, p. 14)

Os tropeiros, também, viajavam para os lugares com o intuito levar notícias e ideias, já que a comunicação entre as vilas era inexistente, sempre levando a viola e tocando quando

podiam e fosse necessário. Antunes demonstra que, assim, o instrumento foi se difundindo pelos sertões, fazendo com que criassem músicas próprias utilizando o instrumento.

Os violeiros do nordeste utilizavam a viola diferentemente dos violeiros do sul. Eles praticavam o duelo de tocadores, criando uma cultura própria. Conforme Antunes (2012, p. 14) “os duelos se iniciam quando um violeiro desafia o outro e, a partir daí, cada um mostra o seu talento musical criando solos para mostrar a habilidade de violeiro”. Houve, então, uma mistura de estilos entre o som da viola, os ritmos trazidos pelos colonizadores como, por exemplo, as toadas, cantigas e outras, e os cantos religiosos e indígenas. Com isso, um estilo próprio do interior surgiu, espalhando-se para as outras regiões do país, sendo conhecido como “Música caipira”. Antunes (2012, p. 15) afirma que “o termo ‘caipira’ não surgiu por acaso, mas sim originando da palavra tupi *kaa-pira*’, significando, basicamente, ‘cortador de mato’”.

## 2.1 Música caipira

O grande pioneiro do gênero, até então titulado como “Música Caipira”, foi o escritor e ativista Cornélio Pires (1884 – 1954), que, conforme Antunes (2012, p. 16) “foi uma mistura de poeta, escritor, contador de causos, conferencista e humorista, um verdadeiro astro da cultura nacional”. Ele era um profundo conhecedor dos costumes populares, escrevendo livros com a temática caipira. Um deles, de grande sucesso, foi o “Musa Caipira”, que retratava fielmente o caipira e suas aspirações, recebeu boas críticas e até cartas de Portugal e, a partir desse fato, Cornélio traçou um caminho de defensor do homem do campo. Com a chegada de imigrantes europeus e asiáticos em São Paulo, as primeiras indústrias se instalaram na cidade, tornando-a, assim, próxima de ser uma metrópole.

Com o crescimento da cidade, surgiu uma elite metropolitana que tinha atitudes preconceituosas contra o homem simples do campo, negando o caipira e criando imagens distorcidas, caricatas e como “bobos” (ANTUNES, 2015). Porém, em 1910, Cornélio Pires realizou um evento cultural de grande sucesso, visto seu conhecimento folclórico, na tentativa de fazer com que a imagem pejorativa do homem simples fosse desmistificada.

Em 1929, junto ao seu sobrinho Ariovaldo Pires, Cornélio faz uma sugestão aos diretores da empresa de gravação: ele queria gravar uma série de discos abordando músicas e causos caipiras (VILELA, 2011). Seu desejo era registrar todas as manifestações populares cujos valores culturais ele considerava incontestáveis (ANTUNES, 2012). Por mais que ele estivesse confiante, a gravadora não queria arriscar naquela ideia, visto que tinha medo de não

receber retorno comercial. Porém, Cornélio resolveu arriscar, arcou com os gastos e produziu seus próprios discos, cinco diferentes, e se responsabilizou por vendê-los pessoalmente. O sucesso foi tão grande que logo em seguida ele produziu mais cópias dos discos.

Após o sucesso que obteve, Cornélio Pires resolveu organizar um grupo, intitulando-o como “A turma caipira de Cornélio Pires”, o qual era composto por violeiros da época como Arlindo Santana e Sebastiãozinho, Zico Dias e Ferrinho, Mariano e Caçula, Sorocabinha. As apresentações tinham uma mistura de música e humor e fazia sucesso entre o público, seja do interior, seja da capital (ANTUNES, 2012). A turma, então, ficou mais reconhecida e o gênero chegou ao conhecimento da população.

Com o sucesso do grupo, as gravadoras da época começaram a se interessar pelo gênero musical, produzindo novas duplas que, em muitas delas, tinha como integrantes os violeiros que faziam parte da “turma caipira de Cornélio Pires”, como é o caso de Socorabinha que formou dupla com o Mandy. Essa foi a primeira dupla a conseguir gravar discos só dela pela gravadora RCA Victor. Vendo o sucesso que o estilo estava fazendo, a gravadora aceitou produzi-los e os convidou a fazerem parte de seu grupo que chamava “Turma caipira de Victor” que concorreria com o grupo de Cornélio Pires. A maioria de suas músicas tinham como temática a vida no campo e críticas sociais.

O momento era de muito experimentalismo, então iam surgindo novas duplas como, por exemplo, Alvarenga e Ranchinho. Conforme Antunes (2012, p. 33) “a dupla adotou a paródia e a sátira política como marca registrada”. Ainda que a dupla tivesse seu jeito bem-humorado, algumas de suas músicas com o cunho crítico à política acabaram incomodando algumas pessoas do poder. Foi o caso da música “Liga dos bichos” que comparava os políticos da época com os animais, Antunes (2012, p. 35) explica que “Alvarenga e Ranchinho tiveram problemas com a censura, pois agentes do governo enxergavam, na letra, críticas ao ministro Osvaldo Aranha”.

Conforme Antunes (2012) um dos grandes contribuintes para o gênero musical caipira foi o Raul Torres que, em 1935, viajou para o Paraguai a fim de buscar novidades musicais, trazendo de lá os estilos musicais rasqueados e a guarânias. Ele introduziu novidades na música caipira, utilizando, além da viola, violão, violinos, flauta, tuba, havaiano e triângulo sem suas gravações. Formou dupla com o seu sobrinho Serrinha e, em 1927, conseguiu espaço na Rádio Educadora de São Paulo. Tempos depois essa dupla abriu sua própria estação de rádio que dedicava somente ao gênero musical caipira.

## 2.2 Música sertaneja

O termo “Música Caipira” transformou-se em Música Sertaneja e passou a ser usado com mais frequência em 1940, criando uma rivalidade entre os termos, pois, conforme Antunes:

O gênero dominava 40% do mercado fonográfico. A criação dessa expressão, “música sertaneja” é atribuída ao cantor e compositor Diego Mulera (1918-1967), conhecido como Palmeira, que era também diretor da gravadora Chantecler. Ele dizia que as duplas que gravavam tangos, rancheiras e boleros não cantavam mais música caipira, e sim sertaneja. (ANTUNES, 2012, p. 39).

Nesse momento, a dupla Tônico e Tinoco surgiu, na época em que o rádio já tinha sido estruturado em todo o país. Antunes (2012, p. 39) afirma que “o rádio no Brasil possuía um *glamour* todo especial e era uma espécie de Hollywood brasileira”. O crescimento do rádio, somado à popularidade que a dupla tinha, fez com que a música sertaneja fosse difundida em outras regiões. Nos anos 60 a dupla já tinha vendido milhares de cópias.

A música sertaneja nacional sofreu muita influência de gêneros do exterior. Em 1950, os cantores passaram a misturar o gênero com o estilo “*mariachi* mexicano” fazendo muito sucesso no Brasil e conquistando mais público, disputando a com outros gêneros (ANTUNES, 2012). Os *Mariachis* como explica Antunes (2012, p. 44) “são uma espécie de seresteiros populares que se apresentam em grupos de oito a doze pessoas, nos quais os cantores são acompanhados por violões, trompetes e *chiatarrones*”.

A dupla Pedro Bento e Zé da Estrada adotou o gênero musical mexicano, misturando-o com a música sertaneja, utilizando os instrumentos e até mesmo as vocalizações típicas que os mexicanos têm o costume de empregar no meio das canções. Ao adotarem o estilo *mariachi*, Pedro Bento e Zé da Estrada contribuíram para renovar o gênero da música sertaneja nacional

## 2.3 Nova fase da música sertaneja

O Brasil passou por um período de tamanho desenvolvimento no governo de Juscelino Kubitschek. Em 1960, a população ficava mais adepta à urbanização e à modernidade. O país crescia, a tecnologia avançava e surgiam novos eletroeletrônicos, facilitando a vida dos integrantes da sociedade. Além da questão tecnológica e territorial, o ramo da música também obteve grandes mudanças e evolução. Conforme Antunes:

Nos Estados Unidos, Elvis Presley (1935-1977) e seu rebolado *sexy* faziam sucesso com o público feminino, provocando histeria coletiva e uma revolução de costumes. Na mesma época surge na Inglaterra uma banda que deixaria sua marca para sempre: os Beatles. (ANTUNES, 2012, p. 53).

João Gilberto lançou uma música “Chega de Saudade” que deu início à Bossa Nova, tendo como grande característica as letras com temas leves e descompromissados. Um ano depois e com esses grandes acontecimentos, os jovens do Brasil criaram um movimento musical similar, conhecido como Jovem Guarda e misturava música, comportamento e moda (ANTUNES, 2012). Ao surgir dois novos estilos no Brasil, o rádio foi perdendo espaço para a televisão e a música sertaneja perdendo a visibilidade, fazendo com que o gênero não evoluísse por um tempo, visto que as temáticas das letras eram sempre as mesmas, assim como o estilo dos cantores. Por outro lado, a Bossa Nova e Jovem Guarda traziam uma inovação para o cenário musical brasileiro, sofrendo influências de música internacional. Antunes (2012, p. 56) afirma que “era necessário então uma mudança do ponto de vista musical e estético, que criasse um fato novo capaz de trazer novamente a música sertaneja à tona e fazer frente aos movimentos musicais emergentes”.

Em meados dos anos 1960 surge a dupla Leo Canhoto e Robertinho. Eles já tinham em mente que para se destacarem e chamar a atenção de todos, eles precisariam ser diferentes das outras duplas já existentes. Então partiram para a mudança estética e deixaram aquele visual do homem do campo e adotaram um visual mais moderno, influenciados pelo pop internacional, diferente do sertanejo tradicional. Além do novo visual, eles inovaram a instrumentação acrescentando guitarra elétrica, órgãos e contrabaixo nas gravações. Outra grande mudança foi na temática das letras, “mais urbana do que rural” (ANTUNES, 2012, p. 58). Após a gravação do primeiro disco, o sucesso foi tanto que não precisaram da divulgação pela televisão. De acordo com Antunes (2012, p. 60) “Leo Canhoto e Robertinho foram um divisor de águas e a música sertaneja deve a eles essa ousadia de arriscar, pois revigoraram o gênero com seu bom humor, jovialidade e sendo estético para compor um visual que acompanhava com seu tempo”.

Antunes (2012) ainda explica que a música tinha uma conotação diferente da música caipira, por reconhecer o papel do homem do campo no desenvolvimento do país e por, além de produzirem músicas românticas, misturavam também música e cinema. A influência da dupla é sentida até nos dias atuais - vários DJs e cantores modernos utilizaram e utilizam suas músicas.

## 2.4 Sertanejo romântico

O ano de 1980, foi promissor, pois, havia uma promessa de um novo momento para a música sertaneja, que deixava uma década de estagnação. Foi então, segundo Antunes (2012, p. 68) “que nitidamente começou um processo de divisão entre música sertaneja mais romântica e música ‘de raiz’, aquela que ainda preservava uma temática rural e estava estritamente ligada à vida no campo e os valores caipiras”. Em 1981, Rolando Boldrin lançou um programa *Som Brasil*, pela rede Globo, no qual dava espaço para as duplas que tinham ligação com o sertanejo raiz. Enquanto isso, outra vertente do gênero musical, mais moderna e com uma temática mais urbana, aproximou-se do romantismo quanto ao tema, falando de relacionamentos complicados e conflitos internos (ANTUNES, 2012). De acordo com Bosi

O Romantismo expressa os sentimentos dos *descontentes* com as novas estruturas: a nobreza, que já caiu, e a pequena burguesia que ainda não subiu: de onde, as atitudes saudosistas ou reivindicatórias que pontuam todo o movimento (BOSI, 2017, p. 95).

Este movimento aborda temáticas em que a base da visão do mundo é a do sujeito, a natureza é mórbida, expressando a melancolia interior do “eu”, o homem está no centro, o egocentrismo, tristeza e conflitos internos.

Com a transformação social, devido ao crescimento da metrópole, à crescente migração de pessoas do campo para a cidade e ao público que já não queria ser chamado de “caipira”, a temática da música sertaneja se modificava, e isso reflete diretamente nas letras, pois, falar da beleza do campo, da vida do interior, já não agradava o público na mesma medida que agradava antes.

No início dos anos 1980, a música “Fusão preto” cantada pelo Almir Rogério, fez tanto sucesso que chegou aos Estados Unidos e à Itália, isso fez com que Almir abrisse espaço para o gênero nas rádios, impulsionando, novamente, a música sertaneja.

O gênero musical se aproximou ainda mais do romantismo quando em 1982 a dupla Chitãozinho e Xororó, que viriam a ser os embaixadores do novo momento da música sertaneja, alcançou o topo das paradas com a música “Fio de cabelo”. A dupla Mato Grosso e Mathias foi a primeira a ganhar espaço nas rádios tocando 24 horas por dia resultando na maior repercussão desse gênero musical.

O movimento do sertanejo romântico foi ganhando forças e, no final dos anos 1980, a dupla Leandro e Leonardo, sendo diferente das demais que se tinha, ganhou fama além do que era esperado (ANTUNES, 2012). Conforme Antunes (2012, p. 78), “a dupla Leandro e

Leonardo estava definitivamente inserida num contexto de cultura popular que ultrapassava o rótulo de ‘sertanejo’”. Nos anos 1990, não parava de surgir novas duplas de sucesso, como Zezé Di Camargo e Luciano que em pouco tempo se tornaram grandes estrelas da música sertaneja.

Nos anos 1990, após muito ser modificado, sofrer por falta de público e visibilidade, a música sertaneja estava em ascensão e o cenário musical brasileiro sofreu mudanças drásticas, como a diminuição de outros estilos musicais, e o único gênero que conseguia competir com o sertanejo, disputando espaço e público, foi o pagode.

## 2.5 Sertanejo universitário

Com o avanço da modernidade, o surgimento de novos cantores e compositores e novas roupagens, o gênero musical sertanejo alimentou o rádio, os shows e o público. Para que o estilo caipira tornasse sertanejo e, após, atribuir o romântico para o estilo, foram necessários cinquenta anos, mas, para que o sertanejo romântico passasse a ser universitário, precisou de apenas vinte. Antunes (2012), explica que esse movimento, que renovou o gênero, aconteceu de forma espontânea pelo interior do país com a chegada de novas duplas e ídolos que, diferente das duplas da era caipira, não necessitaram de muito tempo para fazerem sucesso, visto que já viviam em uma época de meios digitais e tecnológicos, sendo de fácil acesso e repercussão, e pela facilidade de gravar um álbum.

A melhoria das condições econômicas do país foi de grande ajuda para o surgimento do sertanejo universitário, visto que permitiu o acesso dos jovens às universidades. Conforme Antunes (2012), vivendo em repúblicas e longe de suas famílias, esses jovens traziam seus violões para o *campus* e se reuniam em barzinhos para cantar, dançar e tocar velhos clássicos sertanejos. Os universitários que tinham talento musical foram se reunindo nos intervalos da faculdade e dividindo seu tempo entre os estudos e carreira musical (ANTUNES, 2015).

Algumas duplas universitárias tornaram-se muito famosas, enquanto as antigas passaram dificuldades até chegarem ao sucesso, levando em consideração os anos ruins que passaram, que interferiam na economia do país, os jovens universitários tinham a facilidade de divulgação por meio das redes sociais e pelas gravações serem mais baratas, o que dava impulso para que eles ganhassem reconhecimento mais rápido (ANTUNES, 2012).

Com o novo estilo em ascensão, a temática das músicas foi modificada mais uma vez. O universitário difere bastante do romântico no que diz respeito ao tema. Como afirma Antunes

(2012, p. 90) “suas músicas são um reflexo direto de seu tempo”, justamente por isso, são abordados relacionamentos rápidos e sem compromisso, baladas, festas e independência amorosa, além de ter um estilo mais rápido e dançante.

Desde a época de Cornélio Pires até hoje, grandes cantores contribuíram, para que o gênero musical se tornasse o que ele é hoje em dia. Um ritmo que nasceu no campo e que com o passar dos anos chegou às grandes cidades e no exterior; passando por discriminações, e todos os desafios e barreiras ao longo do caminho, enfrentou as dificuldades e tornou-se um grande gênero musical brasileiro (ANTUNES, 2012).

## **2.6 Mulheres no sertanejo**

Como mostrado no capítulo anterior, a maioria dos cantores citados eram homens devido ao fato de que “as mulheres brasileiras, nas primeiras décadas do século XX, não haviam conquistado os direitos civis garantidos ao homem. Precisavam exigir seus direitos de cidadã e aumentar sua participação na vida pública” (NARVAZ; KOLLER, 2006). As mulheres lutaram pelos seus direitos, fazendo manifestações, organizando o movimento feminista, ganhando poder e ressignificando seu lugar na sociedade.

No século XX, a condição da mulher era precária e desvalorizada no Brasil. A família tradicional era composta por um homem, mulher e filhos, sendo o homem o centro e o alicerce da família, e a mulher mãe e dona de casa. Com isso, era incomum ouvir vozes femininas nas canções e rádios também, visto que as mulheres compositoras não tinham acesso ao palco, ficavam, apenas, compondo (FONTANA, 2018).

Em 1930, quando a música caipira estava em seu auge, a mulher não tinha seu espaço nas músicas, na verdade, não havia voz feminina. Conforme Antunes (2012, p. 109) “tocar viola e cantar em dupla era algo distante para as mulheres da época, que serviam apenas de musas inspiradoras dos poetas do novo gênero que imortalizariam a mulher em suas canções”. A mulher era dona de casa e a cuidadora de seus filhos, não podiam entrar no meio artístico musical e, quando entravam, não eram bem vistas.

No entanto, com o passar do tempo, vozes femininas foram surgindo, contribuindo com a história do gênero musical sertanejo. A maioria das carreiras foram interrompidas devido à gestação das cantoras e ao fato de que não era um ambiente amigável para as mulheres por ser um ambiente dominado por homens e por ser um espaço machista. Muitas outras foram impedidas de seguir a carreira pois estariam em constante contato com homens, sejam eles

empresários, radialistas, músicos, e a possibilidade de serem assediadas por eles desagradava seus familiares (ANTUNES, 2012). Entretanto, a mudança está se tornando cada vez mais concreta, Torres afirma:

O Sertanejo está sim mudando e as grandes responsáveis por isso são as cantoras que fazem cada vez mais sucesso e abrem espaço para uma nova geração [...] as mulheres estão invadindo e conquistando um ambiente que antes era predominantemente masculino, cantando letras que homem nenhum jamais cantaria (TORRES, 2007).

Meire e Marlene, conhecidas na época como As Irmãs Galvão, é uma dupla em atividade até hoje, é admirada e respeitada pela sociedade, carregando 70 anos de sucesso (FONTANA, 2018). Foi com as Irmãs Castro, em 1940, que o público passou a ouvir as modas de viola com o timbre feminino (ANTUNES, 2012). Devido à repercussão que tiveram, elas abriram caminho para que outras duplas compostas por vozes femininas surgissem, encantando o país.

Vozes como Nalva Aguiar (início dos anos 1970), que antes fizera parte da Jovem Guarda, ganhou espaço na música sertaneja; Carmen Silva; Sula Miranda com seu grupo As Irmãs Miranda (1986), influenciadas por Chitãozinho e Xororó, fizeram parte da construção do gênero musical; Roberta Miranda e Paula Fernandes também foram vozes de sucesso dentro da música sertaneja. Conforme Antunes (2012, p. 126) “as vozes femininas do sertão sabem que entraram num território dominado há muito tempo pelos homens, mas com muita perseverança e trabalho duro conseguiram seu espaço”.

As mulheres sempre tiveram que lutar para conquistar seus direitos, a igualdade e espaço na sociedade, enquanto os homens não mediam esforços para serem reconhecidos como integrantes de um espaço social. Foi com esse mesmo intuito que as mulheres lutaram, conquistando seu espaço na música sertaneja, rompendo preconceitos de que mulher não venderia disco, passando a ser artistas, também contribuíram para a qualidade do gênero e a aceitação popular.

Como vimos, a presença da mulher no meio musical demorou para acontecer, porém a imagem feminina servia de inspiração para a temática do gênero sertanejo e, cada vez que o estilo modificava com ele a temática e a representação da imagem da mulher também se transformava. Por outro lado, as músicas sertanejas cantadas por homens não deixaram de utilizá-las como inspiração ou trazê-las para o discurso de suas canções. Embora a música sertaneja tenha se desenvolvido e passado por todas as mudanças tecnológicas e ideológicas desde 1910, uma coisa resiste a mudar e é a forma como a música sertaneja retrata o ponto de vista que o cantor homem, teoricamente heterossexual, tem de seus relacionamentos e de suas

parceiras que, infelizmente, muitas vezes passam de “musas” inspiradoras para serem objetos de sua posse.

### 3 A MULHER NA SOCIEDADE BRASILEIRA

A chegada dos navegadores portugueses mudou a história do Brasil. A maioria dos trabalhadores e das pessoas que tinham direito à vida social, eram homens. Eles trouxeram novas culturas e ideologias, colonizaram terras e os habitantes, e, conseqüentemente, hierarquizou os grupos sociais que ali viviam, passando adiante a ideia de que o homem era o dominador e quem deveria reger as regras de todos os espaços. As mulheres perderam seu espaço, passando a servir aos homens, sejam colonos, ou os próprios nativos. Conforme Essy:

A mulher estava delimitada ao poder masculino na família e deveria reconhecer seu próprio lugar e função social [...] A liberdade feminina, tanto da esposa como das filhas, era restringida do modo mais autoritário possível pelos patriarcas, que viam essas mulheres como suas propriedades (ESSY, 2017, p. 14).

Cabia às mulheres ficarem dentro de casa, cuidando dos seus afazeres domésticos e servindo a seu esposo, efetivando a desigualdade de gênero e promovendo a ideia de que a mulher tem a obrigação de ficar em casa, cuidando dos filhos enquanto o marido sai de casa para trabalhar para sustentar a família. Essy (2017) afirma que:

deste modo, evidencia-se a limitação a qual sujeitava-se a mulher, visto que não poderia sequer sair de casa. Ademais, fica nítido como a rua sempre foi um ambiente masculino, motivo pelo qual até hoje mulheres sofrem violência de todo gênero quando expostas a ambientes que não sejam seu próprio lar, e por isso são vistas como seres aptos a aceitarem qualquer tipo de assédio (ESSY, 2017).

Ou seja, a rua se transformou em um ambiente masculino a medida em que as mulheres ficavam trabalhando dentro de casa. Para uma mulher ser considerada respeitosa ela deveria evitar o convívio social, ainda mais com outros homens que não fossem os de sua casa e caso desrespeitassem essa regra, sofriam punições. A mulher fazia os trabalhos domésticos enquanto o homem trabalhava fora, porém, não eram só as esposas que sofriam, as crianças cresciam neste ambiente e, desde pequenas, eram educadas conforme obrigava a sociedade. De acordo com Essy:

desde a infância já dividiam-se claramente os papéis, para que meninos brincassem de maneira rude, não chorassem, não demonstrassem suas emoções, se mantivessem sempre corajosos e honrassem sua condição de homem com orgulho. Já as meninas deveriam comportar-se de maneira sensível, tímida e frágil, além de aprender, através das brincadeiras com bonecas e observando a própria mãe, os afazeres domésticos básicos e essenciais para que assim mantivesse a tradição destinada às mulheres da época, bem como alcançasse sua realização máxima: o casamento. (ESSY, 2017).

Tornou-se cultural o papel de dona do lar para a mulher e o papel de o dono da casa para o homem. Como consequência da desigualdade de gênero, que inferioriza o sexo feminino com relação ao sexo masculino, surgiu a violência de gênero, segundo Lakoff:

[...] o comportamento que uma mulher aprende como sendo o ‘certo’ impede que ela seja levada a sério como indivíduo e, além disso, é considerado “correto” e necessário para uma mulher precisamente porque a sociedade *não* a considera seriamente como um indivíduo. (LAKOFF, 2010, p. 21).

Assim, foi se concretizando o patriarcalismo na sociedade. Para Essy:

evidencia-se, portanto, o principal objetivo da sociedade patriarcal para homens e mulheres: a diferença entre os sexos. O homem representava a figura viril, a razão, mantinha o dever de manter a si mesmo e a prole, e o fato de cometer adultério era naturalmente aceitável socialmente. Já a mulher representava a figura frágil, ingênua, possuidora da emoção e seu adultério deveria ser punido, pois jamais permitia-se que uma mulher tivesse comportamento semelhante ao do homem. (ESSY, 2017, p. 15).

Percebe-se que a mulher sofreu violências e passou, por muito tempo, por situações em que não podia se defender, mas chegou um momento em que ela foi à luta pelos seus direitos. Antes de ganhar voz, autonomia, liberdade e igualdade, elas eram silenciadas e obrigadas a fazer o que o homem e a sociedade impunham. Em uma sociedade dominada por homens, efetivou-se a desigualdade de gênero e, além disto, surgiu o estereótipo de mulher ideal como sendo a frágil, discreta e, por convenções religiosas e socais, pura. Quando atingiam uma certa idade, tinham que ser uma mulher fisicamente perfeita. À mulher esposa, como afirma Essy (2017, p. 15), “cabia apenas o dever de satisfazer ao marido sexualmente, procriar, conceber e educar a prole, e o marido apenas deveria suportar economicamente” e, quando se tratava de relações sexuais, Essy (2017) explica que “baseavam-se apenas em padrões machistas e religiosos, onde apenas o homem tinha direito ao prazer sexual, mas a mulher não, pois a relação sexual feminina servia apenas para fins de procriação”.

Além de todas as convenções, padrões estéticos e atitudes de cada gênero da dicotomia masculino/feminino, as mulheres tinham uma roupa certa a ser vestida, deviam utilizar vestimentas que cobrissem todo o corpo, deixando à mostra apenas as pequenas partes do corpo, como a mão, pescoço e o rosto. Este traje estava atrelado à cultura europeia, na qual evidenciava o poder masculino sobre o corpo feminino, nenhum homem, exceto o marido, poderia ver a esposa sem a vestimenta, naturalizando que era sua posse e somente ele poderia usufruí-lo para meios sexuais (ESSY, 2017). A mulher sempre foi “forçada” para fazer tudo o que o homem queria e, caso houvesse uma tentativa de autonomia, ou de não exercer qualquer função que a

ela era dada, sofria punições para ser corrigida. Observa-se, então, que a violência de gênero permeia a vida das pessoas e tornou-se cultural, entretanto, a luta delas continua para que ocupem o lugar que bem quiserem na sociedade.

### 3.1 Violência de gênero

O gênero, de acordo com Scott (1990):

É a caracterização de uma relação de poder, socialmente estabelecida, com base nas diferenças sexuais biológicas, que as naturaliza como inerentes ao corpo e possibilita a construção social do masculino, feminino e das características ressaltadas em cada um – sejam validadas ou depreciadas -, o que gera a dominação de um sobre o outro; em nossa cultura, historicamente, do gênero masculino sobre o gênero feminino (SCOTT, 1990 apud REIS; BRUNS, 2016).

Butler (1990 apud CAMERON, 2010, p. 132) afirma que “gênero é *performativo* - é um ‘constituente da identidade que ele pretende ser’”, ademais, Cameron (2010, p. 132) explicita que “essa concepção amplia a visão feminista tradicional de que gênero não é ‘natural’, mas socialmente construído”. O gênero precisa ser reafirmado e exibido de acordo com as necessidades culturais, que são construídas sócio e historicamente, definindo o que é ser masculino e o que é ser feminino (CAMERON, 2010).

Conforme expresso na famosa frase de Beauvoir: “Não se nasce mulher, torna-se mulher”. Butler ainda afirma que “tornar-se mulher (ou homem) não é algo que se consegue realizar de uma vez por todas, no início de nossas vidas (BUTLER, 1990 apud CAMERON, 2010).

Para melhor discorrer sobre a violência de gênero contra mulheres e quais leis foram sancionadas para assegurá-las, faz-se necessário entender o conceito da palavra violência e quais tipos dela são enfrentados pelas mulheres, baseando-se na Cartilha Lei Maria da Penha e Direito da Mulher e no Ministério Público Federal/ Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão.

Com isso, de acordo com os documentos citados acima, há cinco formas de violência contra a mulher, são elas a violência física, psicológica, sexual, patrimonial e moral.

A violência física é entendida como qualquer conduta que prejudique a integridade corporal de alguém. São considerados como violência física o estrangulamento, espancamento, tapas, socos e qualquer outro tipo de conduta que consista em ferir o corpo da pessoa.

A violência psicológica é entendida como qualquer atitude que prejudique a saúde emocional do ser humano, são elas a diminuição da autoestima, ameaça, manipulação, humilhação, constrangimento, exploração e limitação do direito de ir e vir, ou qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação.

A violência sexual consiste na conduta de violar sexualmente o corpo da pessoa, forçar a uma relação sexual não desejada mediante a intimidação, ameaça, coação ou o uso de força.

A violência patrimonial, entendida como qualquer conduta que configure retenção, subtração, destruição parcial ou total de seus objetos, instrumentos de trabalho, documentos pessoais, bens, valores e direitos ou recursos econômicos, incluindo os destinados a satisfazer suas necessidades.

Por fim, a violência moral é entendida como qualquer conduta que configure calúnia, difamação ou injúria.

No entanto, essa dominação patriarcal muitas vezes aparece na forma de violência ou violências. Diferentemente do que se pode pensar, as violências descritas na cartilha não ocorrem separadamente. O fenômeno da violência de gênero pode ser explicado como uma questão cultural que consiste no incentivo da sociedade para que os homens exerçam sua força de dominação contra as mulheres. Assim, as violências física, sexual e moral não ocorrem separadamente, pois estão relacionadas à violência emocional (OLIVEIRA, 2010). Para Modena (2016) “a violência pode ocorrer de forma natural ou artificial. No primeiro caso, ninguém está livre da violência, ela é própria de todos os seres humanos. No segundo caso, a violência é geralmente um excesso de força de uns sobre outros”. A autora explica:

A origem do termo violência, do latim, violentia, expressa o ato de violar outrem ou de se violar. Além disso, o termo parece indicar algo fora do estado natural, algo ligado à força, ao ímpeto, ao comportamento deliberado que produz danos físicos tais como: ferimentos, tortura, morte ou danos psíquicos, que produz humilhações, ameaças, ofensas. (MODENA, 2016, p. 8).

Ou seja, a prática de violência vai de encontro à liberdade e vontade de alguém, ao direito de ir e vir, danificando a moral e ética. Segundo Marques e Santos (2018, p. 24) uma “das imagens mais associadas à violência doméstica e familiar contra as mulheres é a de um homem – namorado, marido ou ex – que agride a parceira, motivado por um sentimento de posse sobre a vida e as escolhas daquela mulher”. Ainda pode-se notar que, conforme as informações do Senado Federal, as agressões sofridas por parceiros de 2011 a 2019 triplicaram. Conforme as informações do Senado Federal (2019)

O percentual de mulheres agredidas por ex-companheiros subiu de 13% para 37% entre 2011 e 2019, incluindo situações em que os agressores eram ex-maridos e também ex-namorados no momento do ataque. Números representam um aumento de 284% desses casos. (SENADO FEDERAL, 2019)

O conceito de violência ocorre conforme o tempo e espaço, de acordo com as questões culturais de cada grupo social. A realidade social e histórica do casamento da mulher, é um exemplo, pois, muitas vezes ela é submetida a imposições que outra sociedade decreta como sendo errada (MODENA, 2016). Há estudos que comprovam que a violência de gênero é baseada em questões culturais e ideológicas, e pode ser observada como uma problemática que, necessariamente, abrange questões ligadas à igualdade entre sexos (OLIVEIRA, 2010). Para o Ministério Público Federal/ Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão (2011):

A violência contra a mulher ocorre em diversos lugares no mundo, em diversas classes sociais, em diversas raças e etnias, em diversas gerações e em diversos tipos de relações pessoais. Por esse motivo, a violência contra a mulher é entendida como um fenômeno social baseado nas desigualdades de gênero e não como uma consequência da pobreza ou do alcoolismo, como algumas pessoas entendem até hoje. (MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL /PROCURADORIA FEDERAL DOS DIREITOS DO CIDADÃO (PFDC), 2011, p. 9)

### **3.2 Lei Maria da Penha**

Em 7 de agosto de 2006, foi sancionada, pelo governo federal brasileiro, a Lei nº 11.340, mais conhecida por Lei Maria da Penha, em homenagem à Maria da Penha Maia Fernandes, farmacêutica-bioquímica cearense, que foi vítima de tentativas de homicídio pelo seu ex-marido. Segundo a cartilha Lei Maria da Penha e Direitos da Mulher (2011) o agressor, mesmo após vinte anos da agressão, não tinha sido julgado.

Com o apoio de organizações de direitos humanos, Maria da Penha, em parceria com o Centro pela Justiça pelo Direito Internacional (CEJIL) e o Comitê Latino-Americano de Defesa dos Direitos da Mulher (CLADEM), denunciou a omissão do Estado brasileiro junto à Comissão de Direitos Humanos da Organização dos Estados Americanos (OEA). Essa Comissão reconheceu a grave omissão e recomendou ao Estado brasileiro celeridade e efetividade na conclusão do processamento penal do agressor, indenizar Maria da Penha e promover processo de reforma que evite a tolerância estatal e o tratamento discriminatório com respeito à violência doméstica contra mulheres no Brasil. (MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL /PROCURADORIA FEDERAL DOS DIREITOS DO CIDADÃO (PFDC), 2011, p. 8)

Desde então, o governo federal brasileiro sancionou a lei que assegura as mulheres contra a violência e, a seguir, elencamos alguns artigos que regem esta lei a critério de ilustração para que possa ser melhor definido o contexto de produção das músicas que serão analisadas.

O Artigo 1º mostra que a lei cria mecanismos para assegurar às mulheres contra a violência doméstica, estabelecendo medidas de assistência e proteção quando estão em situação de violência. No artigo 2º, trata-se da questão de que independentemente de classe social, raça, etnia, renda, cultura, orientação sexual, entre outros fatores, todas as mulheres têm o direito de ser asseguradas a terem oportunidades e facilidades para viver sem violência. Por fim, no artigo 5º a violência doméstica é configurada como qualquer atitude que lhe cause sofrimento e lesão física, sexual ou psicológico, dano patrimonial e moral, ou morte.

Segundo estimativas globais publicadas pela OMS, 35% das mulheres em todo o mundo sofrem violência física e/ou sexual por parte de parceiros. Cerca de 30% das mulheres que estiveram em um relacionamento, relatam ter sofrido violência pelos parceiros.

Diante de tanta violência, foram criados vários meios para que as mulheres ou parentes próximos denunciasses o agressor. De acordo com o Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios, as mulheres em situação de violência, podem fazer denúncias pela Delegacia Especial de Atendimento à Mulher (DEAM) que atende 24h por dia, todos os dias. Pode, também, ligar para o número 190 (PMDF), ou 180, Central de Atendimento à Mulher, criado pela Secretária Nacional de Políticas para as Mulheres, que auxilia e prestam escutas qualificada para as mulheres em situação de violência.

Como já mencionado a violência de gênero perpetua a desigualdade entre homens e a mulheres, por meio do engrandecimento do homem. Socialmente falando, as mulheres tiveram que lutar para que pudessem ocupar seu espaço na sociedade. A arte é um meio pelo qual muitas pessoas encontraram a liberdade de expressão, por conseguinte, o contexto socio-histórico-ideológico, influenciou e influencia a composição das letras músicas. Os discursos machistas e depreciativos estão intrínsecos e muito presentes no imaginário popular e podemos ver essa violência representada em diversos tipos de mídias. A música sertaneja chama a atenção por tratar, com bastante naturalidade, a violência contra as mulheres desde muitos anos atrás.

#### 4 ANÁLISE DO DISCURSO: ALGUNS CONCEITOS

Partindo dos estudos feitos pelos pesquisadores Eni Orlandi (2015) e Claudemar Alves Fernandes (2008), que partem da linha pecheuxtiana, a Análise do Discurso (AD), é uma vertente linguística de linha francesa, iniciada na década de 60 do século XX, na França. Esse campo disciplinar foi elaborado pela relação entre três disciplinas, o Marxismo, a Linguística e a Psicanálise (ORLANDI, 2015). As três possuem relação entre si para que o discurso seja produzido e enunciado. A linguística tem como objeto de estudo a própria língua, que afirma sua não-transparência, e sua utilização para a AD é fundamental para mostrar a relação indireta da linguagem, pensamento e mundo. No estudo discursivo, procura-se compreender a língua como sendo parte de acontecimentos e não só de estrutura. Portanto, podemos pensar que a Linguística é atrelada à História para produzir sentidos chamada, assim, de linguístico-histórica (ORLANDI, 2015). A Psicanálise estuda o inconsciente do ser humano, portanto, a ideologia surge com os acontecimentos que afetam o sujeito e, com isso, ela contribui como afirma Orlandi (2015, p. 17) “com o deslocamento da noção de homem para a de sujeito”. Quando é mencionado que a Análise do Discurso foi elaborada pela relação entre três disciplinas, Orlandi explica:

Interroga a Linguística pela historicidade que ela deixa de lado, questiona o Materialismo perguntando pelo simbólico e se demarca da Psicanálise pelo modo como, considerando a historicidade, trabalha a ideologia como materialmente relacionada ao inconsciente sem ser absorvida por ele (ORLANDI, 2015, p. 18).

Essa vertente tem como objeto de estudo, assim como o próprio nome já indica, o discurso que, se materializa por elementos linguísticos. O discurso, quando se pensa na origem da palavra, significa percurso ou movimento, ou seja, o discurso é o próprio movimento. Logo, estudá-lo, implica estudar o homem falando. Orlandi atesta:

A Análise do Discurso concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive (ORLANDI, 2015, p. 13).

Além de seu significado, pode-se afirmar que o discurso é mutável, ele sofre mudanças de acordo com os aspectos históricos e sociais e, para que seja possível analisá-lo, é preciso levar em consideração os sujeitos em enunciação e suas condições histórico-sociais de produção, visto que cada sujeito faz parte de um espaço social.

No gênero musical sertanejo, observa-se que os discursos enunciados na primeira fase, ou fase Caipira, não são os mesmos produzidos na quarta fase. A mulher tinha seu papel na sociedade, mas, em 1930, por exemplo, a intenção dos produtores de discursos eram a própria vida do caipira, portanto, pouco era importante o uso da imagem da mulher nas letras musicais, talvez por não considerarem importante trazê-la à tona, assim como a ela não era permitido o convívio social. Com o passar do tempo pode-se perceber a inserção da representação da mulher nas músicas sertanejas e, motivados talvez por como a sociedade machista via a mulher, essa representação muitas vezes era feita de forma negativa. Os aspectos sociais, históricos e ideológicos envolvem o discurso para a sua produção, ou seja, os discursos são mutáveis conforme o lugar socioideológico em que aqueles que estão inseridos, com isso, cada discurso pode ter diferentes sentidos.

De acordo com os autores Fernandes (2008) e Orlandi (2015), por ser integrante de um espaço social, deve-se considerar que o sujeito é composto por vozes sociais, sendo assim um sujeito discursivo. Ele é formado por um espaço social e ideológico, por isso, não é um ser individualizado. Analisar um discurso implica em analisar as vozes do sujeito, também, para as condições sócio-histórica-ideológicas de cada um. Deve-se atentar, também, para os efeitos de sentido empregados em cada discurso em enunciação, visto que um discurso não é outro, conforme a ideologia, o campo social e a historicidade de cada sujeito.

O efeito de sentido que o discurso tem, depende das transformações históricas, já que essas transformações podem nos ajudar a compreender a formação do discurso. A posição do sujeito é importante também para a compreensão do discurso, pois cada um pode ter sentidos diferentes dependendo do local em que o sujeito está enunciando.

#### **4.1 Discurso, ideologia e sentido**

Para Fernandes (2008) o discurso não está no texto, nem na língua, ele é produzido no social, envolvendo questões não necessariamente linguísticas, ele vive em constante movimento, e a mudança é decorrente das questões sócio-históricas. Fernandes diz:

Discurso, como uma palavra corrente do cotidiano da língua portuguesa, é constantemente utilizada para efetuar referência a pronunciamentos políticos, a um texto construído a partir de recursos estilísticos rebuscados, a um pronunciamento marcado por eloquência, a uma frase proferida de forma primorosa, à retórica, e muitas outras situações de uso da língua em diferentes contextos sociais. (FERNANDES, 2008, p. 13).

Para Orlandi, o discurso não é apenas a transmissão de informação, tampouco há uma linearidade na disposição dos elementos da comunicação. Segundo ela:

[...] não se trata de transmissão de informação apenas, pois, no funcionamento da linguagem, que põe em relação sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história, temos um complexo processo de constituição desses sujeitos e produção de sentidos e meramente transmissão de informação. (ORLANDI, 2015, p. 19)

O intuito da AD é, portanto, analisar o discurso em enunciação e deve-se interpretar o sujeito falando, como integrante de um espaço social, e suas posições. Com isso, há uma divergência ideológica recorrente do meio em que ele está inserido, fazendo com que o discurso seja diferente. Para atestar as divergências dos discursos, deve-se interpretar os sentidos que o sujeito em enunciação em seu local social produz. De acordo com Fernandes (2008, p. 15) “[...] no discurso os sentidos das palavras não são fixos, não são imanentes, conforme, geralmente, atestam os dicionários”.

O sentido do discurso é modificado conforme a ideologia do sujeito e não existe se houver ausência de interpretação, isso explica a existência da ideologia. Para Orlandi:

Não há sentido sem interpretação e, além disso, diante de qualquer objeto simbólico o homem é levado a interpretar, colocando-se diante da questão: o que isto quer dizer? Nesse movimento da interpretação o sentido aparece-nos como evidência, como se ele estivesse já sempre lá (ORLANDI, 2015, p. 43).

Pensando que cada um ocupa um espaço social, portanto, sua diferença ocorre conforme o lugar sócio-ideológico dos sujeitos que produzem o discurso. O discurso necessita do sujeito, assim como o sujeito precisa da ideologia, sendo, então, o discurso a relação da língua e ideologia. Com isso, pode-se compreender que, como afirma Orlandi (2015, p. 40), “[...] o sentido não existe em si, mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas” e, conforme pode-se observar nas diferentes concepções que os sujeitos têm na sociedade os discursos são distintos. Fernandes argumenta:

se na exterioridade do linguístico, no social, há posições divergentes que contrastam, nota-se a coexistência de diferentes discursos concomitantes, isto implica diferenças quanto à inscrição ideológica dos sujeitos e grupos sociais em uma mesma sociedade, daí os conflitos, as contradições, pois o sujeito, ao mostrar-se, inscreve-se em um espaço socioideológico e não em outros, enuncia a partir de sua inscrição ideológica; de sua voz, emanam discursos, cujas existências encontram-se na exterioridade das estruturas linguísticas enunciadas. (FERNANDES, 2008, p. 17).

As transformações históricas implicam a mudança sociológica, com essa transformação, a ideologia também se modifica, por exemplo: um mesmo grupo social, após movimentos ou marcos históricos, não permanece com a mesma concepção de mundo, portanto, os sujeitos enunciam um discurso singular e não outro que, por sua vez, é diferente.

#### 4.2 Sujeito e polifonia

Os sujeitos não podem ser considerados como seres empíricos individualizados, também não se nega a existência real dos sujeitos na sociedade, deve-se considerá-los como seres sociais, integrantes de um espaço social (FERNANDES, 2015). Como já visto, o discurso utiliza dos elementos linguísticos para ser materializado, tem suas divergências conforme a concepção sócio-histórica-ideológica e o lugar do sujeito. O sujeito discursivo, que será utilizado para esta pesquisa, é constituído, segundo a A.D., por vozes sociais, justamente por estar inserido em um espaço social. Por mais que a palavra, em seu contexto denotativo, signifique um ser individualizado, para a disciplina ele deve ser considerado como social, em um espaço coletivo.

Analisar um discurso requer interpretar o sujeito e, por sua vez, compreender suas vozes. A condição sócio-histórica intervém na ideologia do sujeito, uma vez que o contexto histórico e social influencia como cada um pensa e enxerga o mundo ao redor. Sendo assim, como afirma Fernandes:

O lugar sócio-histórico em que os sujeitos enunciadore de determinado discurso se encontram envolve o contexto e a situação e intervém a título de condição de produção de discurso. Não se trata da realidade física e sim de um objeto imaginário socioideológico (FERNANDES, 2015, p. 19).

Cada sujeito possui um pensamento próprio que se opõe aos dos outros e, como é do conhecimento da AD, não é similar ao outro, dito isso, o discurso que enuncia é singular, porém, é composto por outros discursos, sejam eles contraditórios aos seus, ou condizentes.

Ao estudar as vozes do sujeito, Fernandes (2008) explica que a presença dessas vozes que o integram, é denominada de polifonia, sendo *poli*, muitos, e *fonía*, vozes. Portanto, há uma heterogeneidade que constitui o sujeito. A heterogeneidade designa um ser constituído por diferentes elementos, podendo ser constitutiva, ou mostrada. A constitutiva é a presença das vozes de forma implícita e, ao contrário dessa, a mostrada tem, de forma explícita, as vozes que

são marcadas pela voz do sujeito. Por sua vez, pode-se afirmar, então, que o sujeito é constituído por diversas e diferentes vozes sociais. (FERNANDES, 2008).

Em relação ao sujeito, Fernandes (2008, p. 32) afirma: “[...] o sujeito é produzido no interior dos discursos e sua identidade é resultante das posições do sujeito nos discursos”, com isso, surge a noção de identidade que, assim como o sujeito, deve ser compreendida como plural e é constantemente modificada no processo do discurso. A identidade, comparada ao discurso, também tem seu aspecto transitório, formada pela posição dos sujeitos nos discursos, e como um discurso depende do outro e é mutável conforme a ideologia do sujeito, a identidade também se transforma. (FERNANDES, 2008).

Vale pensar que o sujeito discursivo sofre mudanças de acordo com a relação que exerce com o outro, por estar em constante contato com outros grupos sociais e sujeitos com ideologia divergente, pois o contato o disponibiliza a ter acesso à lugares diferentes dos quais está acostumado. Pode-se afirmar que a presença de diferentes identidades é concedida, uma vez que o sujeito está em contato com sujeitos ideologicamente divergentes, e em espaços sociais desconhecidos, assumindo diferentes posições.

### **4.3 Formação discursiva**

Se olharmos para uma palavra qualquer, perceberemos que ela terá um sentido e não outro, de acordo com a posição daquele sujeito em enunciação, para exemplificar, seguiremos o exemplo de Fernandes no qual observa-se o emprego dos substantivos “ocupação” e “invasão”. Os substantivos são relacionados ao movimento dos Trabalhadores rurais e Sem-Terra e podemos perceber que o termo “ocupação” é utilizado por aqueles que apoiam o movimento e pelos próprios Sem-Terra, enquanto os que se opõem e contestam, empregam “invasão”, pois, por eles é considerado como um ato ilegal (FERNANDES, 2008). Conforme Fernandes (2008, p. 39) “Formação Discursiva (FD) revela formações ideológicas que a integram [...] Há, nessa efervescência, o entrecruzamento de diferentes discursos e formações discursivas”. Há, ainda, conforme Fernandes:

O entrecruzamento de diferentes discursos e formações ideológicas constituindo uma formação discursiva que, grosso modo, caracteriza-se pela defesa/aceitação [...] diante disso podemos atestar que toda formação discursiva apresenta, em seu interior, a presença de diferentes discursos, ao que, na Análise do Discurso, denomina-se interdiscurso. (FERNANDES, 2008, p. 39).

O interdiscurso é caracterizado pela relação de diferentes discursos, derivados de diferentes momentos na história e lugares sociais. Os discursos, então, originam-se pelos acontecimentos e por outros discursos já formados e historicamente marcados, que se transformam e modificam (FERNANDES, 2008). Orlandi (2015, p. 41), atesta que “o interdiscurso disponibiliza dizeres, determinando, pelo já-dito, aquilo que constitui uma formação discursiva em relação a outra”.

Conforme Orlandi (2015, p. 41) pode-se definir a FD como “aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito”. As palavras não têm sentidos por si só, mas na derivação da formação discursivas em que se inscrevem, ou seja, a formação discursiva representa as formações ideológicas, então os sentidos são determinados ideologicamente, sendo assim, as palavras têm um sentido diferente de acordo com a ideologia de quem a enuncia.

Tudo o que um sujeito diz tem traços ideológicos que derivam da relação com outros traços ideológicos. Ou seja, esses traços não estão no sentido das palavras, mas na discursividade, na forma como a ideologia produz seus feitos no discurso, materializando-se nele (ORLANDI, 2015). Fernandes explicita que:

Esses elementos possibilitam a compreensão do surgimento de novos cenários socialmente organizados e/ou em organização, tendo em vista a transitoriedade característica do ser humano e da história, sempre passando por transformações sociais” (FERNANDES, 2008, p. 40).

Pode-se dizer, de acordo com Orlandi (2008, p. 42) que as formações discursivas “são construídas pela contradição, são heterogêneas nelas mesmas e suas fronteiras fluidas, configurando-se e reconfigurando-se continuamente em suas relações”. Fernandes (2008, p. 41) ressalta que “a formação discursiva nunca é homogênea, é sempre construída por diferentes discursos. Um mesmo tema, ao ser colocado em evidência, é um objeto de conflitos, de tensão, face às diferentes posições ocupadas por sujeitos que se opõem, contestam”.

Dito isso, entende-se que a FD permite compreender o processo da produção de sentidos e sua relação com a ideologia.

#### **4.4 Paráfrase e polissemia**

Outros conceitos que são importantes para a AD são o de paráfrase e polissemia e ambos estão relacionados. Sendo paráfrase, a repetição dos sentidos empregados nos discursos e

polissemia a inovação desses sentidos. Quando o discurso se mantém, temos o movimento parafrástico e, quando há mudanças, deslocamento, modificando os processos de significação, denomina-se como polissemia. (ORLANDI, 2015).

Ao longo da discursividade, surge uma ruptura dos processos de significação, ou seja, os sujeitos rompem com os discursos antigos e então passam a produzir uma nova forma de dizer.

Os discursos e os sujeitos, como já visto, estão em uma transformação contínua, por esse fato, não há como dizer que são formados e completos, há sempre um novo discurso surgindo ou um sujeito modificando o seu espaço social. Orlandi argumenta:

Se o real da língua não fosse sujeito a falha e o real da história não fosse possível de ruptura não haveria transformação, não haveria movimento possível, nem dos sujeitos nem dos sentidos. É porque a língua é sujeita ao equívoco e a ideologia é um ritual com falha que o sujeito, ao significar, se significa (Orlandi, 2015, p. 35).

Por isso pode-se dizer que a linguagem é incompleta, pois os sujeitos e os sentidos, por estarem em movimento contínuo, nunca serão completos, haverá sempre novos discursos, e os sujeitos sempre estarão dispostos a mudar de espaço social. Portanto, há uma relação de sujeito e discurso que podem ser outros, dependendo da forma com que a historicidade afeta a língua e da relação entre a paráfrase e a polissemia. Orlandi afirma que:

[...] a língua é sujeita ao equívoco, ao singular, se significa. Por isso, dizemos que a incompletude é a condição da linguagem: nem os sujeitos nem os sentidos, logo, nem o discurso, já estão prontos e inacabados [...] daí dizermos que os sentidos e os sujeitos sempre podem ser outros. Todavia nem sempre são. Tudo depende de como são afetados pela língua, de como se inscrevem na história (ORLANDI, 2015, p. 35).

#### **4.5 Concepção sócio-histórico-ideológica**

O sujeito é fundamental para a construção do discurso, que depende dos elementos linguísticos para ser materializado. O sujeito, em seu meio social, possuindo sua ideologia que diverge às ideologias dos integrantes de outros lugares sociais, produz o discurso ao entrar em atrito ou divergência em uma troca de discurso com um sujeito diferente, uma vez que discursos diferentes formam um discurso novo.

A desigualdade de gênero e violência contra a mulher permeia a história de nosso país como visto no capítulo 2. Logo, torna-se natural que esse ideal seja incorporado na ideologia e, como consequência, no discurso de grande parte da população seja para corroborar com a

manutenção dos privilégios masculinos ou simplesmente por não passar por um filtro crítico de significado. Isso faz com que os sujeitos produzam discursos que englobam este fato, pode-se facilmente perceber que em toda a sociedade, na qual a mulher é vista como inferior ao homem, é perceptível o uso da paráfrase, visto que estes discursos depreciativos e violentos são passados de geração em geração. Entretanto, na produção do discurso convém considerar a mudança histórica e social de cada integrante, o contato de diferentes sujeitos e a interação com lugares desconhecidos, pois, como já dito, a contradição de ideologia e o atrito nos discursos, levam à noção de polissemia, uma vez que esse atrito modifica e faz surgir novos discursos.

A questão social é importante para AD pois o sujeito tem uma ideologia conforme o meio em que vive, atrelando à historicidade, que faz o sentido de cada palavra empregada no discurso ter seu significado modificado, tanto atribuindo novos significados, quanto fazendo com que caiam em desuso. As palavras têm o significado denotativo, mas por acontecimentos históricos, novos significados podem ser atribuídos ou, então, retirados.

A relação entre sujeitos de diferentes espaços sociais e divergentes ideologias, transforma a posição do sujeito discursivo, portanto, o meio social, além de ser modificado pela historicidade e seus movimentos, é transformado conforme a ideologia se modifica, pode-se perceber que o movimento feito pelas mulheres a fim de lutar pelo seu espaço na sociedade foi um marco histórico que levou a grandes conquistas e, inclusive, abre caminhos para que pesquisas como essa serem desenvolvidas, e com isso, houve um atrito de ideologias, fazendo com que os discursos, de certa forma, fossem modificados.

É possível identificar os diferentes sentidos nos discursos enunciados conforme a análise de elementos linguísticos, no caso desta pesquisa, as músicas sertanejas. Portanto é preciso se atentar para os sentidos que aos discursos é dado, sem esquecer de quais são os espaços sociais frequentados pelos sujeitos e suas vozes, tendo em vista a concepção socio-histórico-ideológica para entender qual o papel da mulher nas canções sertanejas escolhidas, desde sua inserção até a atualidade.

## 5 ANÁLISE

Análises das músicas foram feitas para verificar a temática que era priorizada em cada fase, e também analisar qual discurso era predominante no que diz respeito a mulher sob a ótica sócio-histórica da AD. As músicas, listadas na Tabela 2 abaixo, são emblemáticas de cada fase em que podemos verificar a gradual mudança de temática para a descrição de relacionamentos rápidos, descompromissados e, em alguns casos, desrespeitosos para com as mulheres.

**Tabela 2 - Músicas do gênero sertanejo**

<b>Cantores</b>	<b>Música</b>	<b>Ano</b>	<b>Fase</b>
Cornélio Pires	Moda de peão	1929	Música Caipira
Tonico e Tinoco	Chico Mineiro	1958	Sertanejo
Mato Grosso e Mathias	Mundo vazio	1980	Sertanejo Romântico
Chitãozinho e Xororó	Aguenta coração	1980	
João Bosco e Vinícius	Chora, me liga	2009	Sertanejo Universitário
Henrique e Diego	Ciumento, eu	2017	
Henrique e Juliano	Vidinha de balada	2017	
Luan Santana	Quando a <i>bad</i> bater	2019	
Jorge e Mateus	Propaganda	2018	

### 5.1 Primeira fase: música caipira

No que aqui foi definido, com base em Antunes (2012), como a primeira fase do gênero musical sertanejo, a fase caipira, tem-se como pioneiro Cornélio Pires, que estudava os costumes caipiras, publicando livros e liderando um grupo de violeiros com esta temática. Por seu interesse na vida de um homem que vive no sertão, Cornélio e sua turma produziram modas de viola abordando a vida do caipira, no campo e assuntos que envolvem seus costumes, a fim de tentar desmistificar a imagem distorcida e pejorativa do caipira, que era visto com preconceito e estereótipos pela sociedade.

### 5.1.1 Moda de peão

As primeiras músicas têm como tema principal a vida do caipira no sertão, como podemos observar no trecho da música “Moda do Peão”, de 1929, composta por Cornélio Pires:

Quando eu era criancinha  
 Tinha mar inclinação  
 Eu arriscava a minha vida  
 Pra montá em qualquer pagão...  
 Oi, vida é a minha!  
 Eu domava burro brabo  
 E chegava no mourão  
 O macho cavava a terra  
 Levanta poeira no chão...  
 Oi, vida é a minha!  
 [...]

A imagem feminina, quando presente, não era tratada com um viés violento ou romântico, mas por questões culturais, visto que o foco era a vida no sertão e os costumes caipiras. Pode-se observar que as mulheres não têm identidade, por sua falta de relevância, além do mais, o eu-lírico tem vergonha delas, justamente por ser um caipira e, em seu contexto social, sofrer preconceitos e ter atribuição pejorativa em sua imagem.

[...]  
 Do que eu tinha mais vergonha  
 Das duas filhas do patrão  
 Ai, que tavam dando risada:  
 "Vamo ve o jeito do peão!..."  
 Oi, vida é a minha!

## 5.2 Segunda fase: sertanejo

Na segunda fase, houve uma mudança na estética dos cantores e influências do pop internacional, adotando um visual mais moderno, os instrumentos também foram inovados, acrescentando guitarra elétrica, contrabaixo, além da mudança mais urbana nos temas, que buscam retratar o homem na cidade e seus conflitos e tristeza com a saída do campo.

### 5.2.1 Chico Mineiro

Na música “Chico Mineiro”, de 1958, composta por Francisco Ribeiro Barbosa e João Salvador Perez, interpretada pelas vozes de Tonico e Tinoco, podemos perceber a tristeza do sujeito ao contar sua história com seu amigo falecido Chico Mineiro:

Cada vez que me alembro  
Do amigo Chico Mineiro  
Das viage que nois fazia  
Era ele meu companheiro  
Sinto uma tristeza  
Uma vontade de chorar  
Alembando daqueles tempos  
Que não mais há de voltar.  
[...]

Ainda nesta época, a temática que representava o gênero musical sertanejo era a própria vida do sujeito caipira, porém, entre a fase Caipira e a fase Sertaneja, com o aumento populacional e o crescimento da metrópole, os homens do sertão tiveram que abandonar o campo para ir para a cidade, isso fez com que o tom melancólico e triste fizesse presente nas letras:

[...]  
Apesar de eu ser patrão  
Eu tinha no coração  
O amigo Chico Mineiro  
Caboclo bom decidido  
Na viola era dolorido e era o peão dos boiadeiro.

Assim como na Música Caipira, o Sertanejo não tinha a preocupação de falar sobre a mulher, pois, muitas vezes, nem as consideravam fora do espaço doméstico. Este contato com a civilização urbana, como já dito, causa estranhamento, os homens do campo ficam deslocados, podemos observar que a utilização da linguagem simples e inadequada, que é normal para um morador do sertão no qual não possui muitas instruções de estudo. Cabe aqui trazer essas músicas para que possa perceber a diferença das ideologias e dos discursos através das fases musicais.

### 5.3 Terceira fase: sertanejo romântico

[...] os discursos não são fixos, estão sempre se movendo e sofrem transformações, acompanham as transformações sociais e políticas de toda a natureza que integram a vida humana (FERNANDES, 2008, p.14).

A sociedade brasileira passou por transformações sociais, como já visto neste trabalho, resultante do crescimento da metrópole e da crescente migração das pessoas do campo para a cidade, por isso, o interesse temático das músicas do gênero sertanejo foi se modificando. Houve, então, a necessidade, para os cantores sertanejos, de retratar outros assuntos nas canções visando a maior aceitação da população urbana. Podemos observar na música “Mundo vazio”, lançado em 1980, composta por Carlos César e José Fortuna, interpretada por Mato Grosso e Mathias, a forma com a qual a temática é retratada.

#### 5.3.1 Mundo vazio

Se você um dia quiser ir embora  
Do meu coração  
Me deixe dormindo para que eu não siga  
Teu rastro no chão  
Sei que nesta noite não vai ter estrelas  
Nem luz de luar  
Porque são teus olhos as duas estrelas  
Do meu madrugada

Há, nos trechos apresentados, o conflito interno e a presença do relacionamento complicado do sujeito em enunciação, o foco no amor sofrido e não correspondido, além da melancolia, característica presente no Romantismo, visto que, nesta fase, a temática se aproxima do movimento. A mulher está sendo retratada de forma indireta e, a julgar pela época de lançamento e em uma sociedade na qual ser homossexual não era bem vistos, somos levados a assumir que esses cantores e relacionamentos sejam heterossexuais.

### 5.3.2 Aguenta coração

Na música “Aguenta coração”, José Homero e Carlos Cesar, lançada em 1980 e interpretada por Chitãozinho e Xororó, refere-se à dor do sujeito pela perda da pessoa amada. A dupla aproxima ainda mais do Romantismo e trouxe para a música a tristeza e o sofrimento causados pela separação. Percebe-se, ainda, que o foco da música está no sujeito:

Ai, coração que chora de dor  
 Ai, coração que morre de amor  
 Ai, coração xonado demais  
 Ai, ai, ai, ai  
 O meu viver é triste  
 Porque em mim só existe dor  
 Vivo na esperança de ter de volta  
 Meu grande amor  
 [...]

A mulher ainda é retratada de forma amorosa, e mesmo que tenha “deixado” o sujeito, isto não faz com que ele se revolte e pratique algum ato violento contra ela, pelo contrário, ele aceita o fim e vive a sentir a dor da separação.

[...]  
 Que um dia partiu  
 E deixou vazio meu coração  
 Que hoje está morrendo  
 Sentindo a dor da separação

Que hoje está morrendo  
Sentindo a dor da separação.

O gênero musical sertanejo, durante sua evolução, passou por grandes transformações atreladas à questão sócio-histórico-ideológica, dado ao fato da crescente metrópole e população não aceitar os assuntos abordados nas canções, principalmente relacionados às características do homem no sertão, levando os cantores a modificar os temas, roupagem e até mesmo atribuir novos instrumentos para ter uma aparência mais urbana e moderna, isto porque os discursos se deslocam e acompanham os sujeitos discursivos de determinado espaço social e contexto histórico, fazendo, então, os sentidos serem divergentes. Porém, é notável que o meio artístico musical ainda é composto majoritariamente por cantores e compositores homens. Percebemos que houve uma necessidade de modificar a temática para que o gênero não caísse no esquecimento, tendo em vista o movimento por igualdade de gênero, e todas as necessidades de transformações para ter visibilidade e aceitabilidade, resultando em novos discursos e sentidos.

#### **5.4 Quarta fase: sertanejo universitário**

Com a modernidade e a tecnologia, os cantores do gênero musical sertanejo, tiveram grandes oportunidades de se destacarem no cenário musical. Foi em mesas de bares que a maioria dos cantores dessa fase começaram sua carreira. Toda a história da música sertaneja foi benéfica para o que chamamos aqui de quarta fase do Sertanejo. Por serem jovens, os cantores tinham discursos diferentes dos cantores das fases anteriores, pois a época é diferente, e eles tinham maiores oportunidades de repercussão. Esta fase difere do romântico quando se fala de tema, aqui há uma rapidez em conhecer pessoas, pois elas não têm tantas amarras sociais, por isso os relacionamentos são rápidos, refletindo a realidade, ou então há a falta de compromisso e de liberdade sexual. A imagem das mulheres passou a ser retratadas com maior frequência, porém, muitas vezes com uma perspectiva desrespeitosa e até mesmo violenta. As análises serão focadas na violência psicológica que, de acordo com a Cartilha Lei Maria da Penha, é entendido como qualquer atitude que prejudique com o emocional ou psicológico do ser humano, revestido de cuidado e amor. Ainda considerando a Cartilha, esta, assim como os outros quatro tipos de violência, é construída de forma cultural, advindo das questões sociais em que o homem é dominador e a mulher fragilizada.

#### 5.4.1 Chora, me liga

Não era pra você se apaixonar  
 Era só pra gente ficar  
 Eu te avisei  
 Meu bem, eu te avisei  
 Você sabia que eu era assim  
 Paixão de uma noite que logo tem fim  
 Eu te falei, meu bem, eu te falei

Na música “Chora, me liga”, cantada por João Bosco e Vinícius, lançada em 2009, composta por Euller Coelho, percebemos o sujeito como alguém que não quer um compromisso sério “Era só pra gente ficar / paixão de uma noite que logo tem fim”, esta falta de compromisso é uma característica da fase, porém, ao decorrer da música, em que o discurso é voltado para este “desapego”, nota-se que o discurso não se trata, somente, de uma vida de curtição.

Chora, me liga, implora  
 Meu beijo de novo  
 Me pede socorro  
 Quem sabe eu vou te salvar  
 Chora, me liga, implora  
 Pelo meu amor  
 Pede por favor  
 Quem sabe um dia eu volto a te procurar.

Considerando o cantor como sujeito, em sua enunciação “Chora, me liga, implora/ meu beijo de novo, me pede socorro/ quem sabe eu vou te salvar”, ele está querendo que a mulher se humilhe por ele, implorando por socorro, como se ele estivesse no papel de herói que fará um favor indo salvá-la, provocando a falta de amor próprio dela e que sem ele, ela não tem a menor chance de se salvar. O discurso continua com “chora, me liga, implora/ pelo meu amor/ pede por favor/ quem sabe um dia eu volto a te procurar”, não se trata apenas da prática do desapego, mas do envolvimento de alguém que tenha que implorar por atenção, alimentando o ego do sujeito. Fernandes (2008) afirma que “de acordo com a posição dos sujeitos envolvidos,

a enunciação tem um sentido e não outro (s)”, temos um sujeito homem, que vive em uma sociedade patriarcal e tem a imagem de “pegador”, que não quer se apaixonar, por isso trata seus envolvimento como “paixão de uma noite que logo tem fim”, e a mulher, objetificada, sendo submetida ao papel de imploradora, atribuindo o sentido de que ela por si só não se basta, então precisa implorar por um amor. Se os sujeitos trocassem de posição e a mulher estivesse enunciando este discurso, o efeito de sentido provavelmente seria outro, e a aceitabilidade não seria positiva. Observamos que a mulher, nesta música, está no papel de humilhada, pois alguém que necessita implorar por algo, submete-se à humilhação.

#### 5.4.2 Ciumento, eu

A música “Ciumento, eu”, composta por Danilo D’avila, Elcio de Carvalho, Gustavo, Junior Pepato e Lari Ferreira, cantada por Henrique e Diego, com a participação de Matheus e Kauan, trata-se também da violência psicológica. Na canção, o sujeito começa o seu discurso romantizando o ciúme, que acaba sendo atrelado ao efeito de se apossar de alguém, no caso, da mulher, além de normalizar a limitação do espaço dela, “repara não/ se eu não sair do seu lado”,

Ciúme não  
Excesso de cuidado  
Repara não  
Se eu não sair do seu lado  
Tem uma câmera no canto do seu quarto  
Um gravador de som dentro do carro  
E não me leve a mal  
Se eu destravar seu celular com sua digital  
[...]

O discurso dá continuidade e a ausência da privacidade da mulher fica aparente, por meio da violência doméstica “Tem uma câmera no canto do seu quarto/ um gravador de som dentro do carro/ e não me leve a mal/ se eu destravar seu celular com sua digital”, podemos perceber que na maioria dos relacionamentos em que há abuso psicológico, estes discursos estão presentes, pois a polifonia é construída convencionalmente de acordo com as condições históricas e sociais do sujeito. O sujeito homem vê a mulher como sua posse e a priva do direito

de ir e vir, visto que esta sempre foi uma relação permitida, perante à sociedade, na qual o homem é dominador e a mulher dominada. Os homens cresceram em um ambiente ideologicamente formado por discursos machistas, não podiam demonstrar emoções, tinham de ser viril e ter brincadeiras rudes para afirmar sua heterossexualidade, além de ser o provedor e quem sustentava a família e a mulher. Não era uma lógica apenas de nosso país, mas um ideal inclusive do sonho americano que buscavam reproduzir a qualquer custo. Isto fez com que a troca de poderes afetasse sua masculinidade, pois a ele é atribuído a imagem de dominador e quem deveria sustentar a casa. Portanto não há ruptura nos discursos e pode-se identificar o abuso sendo normalizado e romantizado na canção.

[...]

Eu não sei dividir o doce  
 Ninguém entende o meu descontrole  
 Eu sou assim não é de hoje  
 É tudo por amor  
 E tá pra nascer  
 Alguém mais cuidadoso e apaixonado do que eu  
 Ciumento, eu?  
 E o que é que eu vou fazer  
 Se eu não cuidar, quem vai cuidar do que é meu?  
 Ciumento, eu?

O sujeito complementa seu discurso dizendo que não sabe dividir “seu doce”, como se a mulher fosse um objeto do qual apenas ele pode fazer o uso. Em outro trecho da música também podemos observar a objetificação da mulher “Se eu não cuidar, quem vai cuidar do que é meu”, ademais, a utilização do pronome possessivo coloca a mulher no papel de possuída. O sujeito ainda tira a responsabilidade de seus atos culpando seu “descontrole”, além de afirmar não ser assim, no caso ciumento e, mais uma vez, diz ser por amor, romantizando o ciúme, “É tudo por amor/ e tá pra nascer alguém mais apaixonado que eu”.

Vale lembrar que segundo as estimativas globais publicadas pela OMS, que uma em cada três mulheres sofre violência física e/ou sexual por parte de seus parceiros, portanto, ao enunciar este discurso violento nas canções do gênero sertanejo, que é um meio artístico e

influyente, e atribuir ao ciúme esta normalidade, a violência contra as mulheres é perpetuada, visto que o sentido neles empregado é mantido e repetido.

### 5.4.3 Vidinha de balada

Na música “Vidinha de balada”, de Diego Silveira, cantada pela dupla Henrique e Juliano, lançada em 2017, nota-se o sujeito homem que, após um envolvimento com a mulher, quis dar continuidade na relação, característica presente nesta fase, entretanto, a forma com a qual o discurso é construído atesta a reprodução e a repetição de discursos formados pela historicidade e ideologia de uma sociedade patriarcal e na reafirmação da masculinidade do homem, a fim de manter a imagem de dominador.

Oi, tudo bem?  
 Que bom te ver  
 A gente ficou, coração gostou  
 Não deu pra esquecer  
 Desculpa a visita  
 Eu só vim te falar  
 Tô a fim de você  
 E se não tiver, cê vai ter que ficar  
 Eu vim acabar com essa sua vidinha de balada  
 E dar outro gosto pra essa sua boca de ressaca  
 Vai namorar comigo, sim!  
 Vai por mim, igual nós dois não tem  
 Se reclamar, cê vai casar também  
 Com comunhão de bens  
 Seu coração é meu e o meu é seu também

Ademais, o sujeito enuncia que vai acabar com a “vidinha de balada” dela e dar outro gosto para sua “boca de ressaca”, privando-a de escolher por si, ou seja, mais um discurso em que o homem age de forma autoritária, repetindo os discursos machistas que permeiam a sociedade, pois, além de atribuir para si a imagem de irresistível, provedor e representante da virilidade, ele faz parte do grupo social considerado, tendo em vista o contexto sócio-histórico,

mais privilegiado, e suas vozes são constituídas por questões formadas pelo patriarcalismo. Há uma limitação do direito de ir e vir da mulher, quando o sujeito em enunciação diz que não tem opção que não namorar com ele, romantizando que igual aos dois não tem, além de não a deixar tomar suas próprias decisões e fazer a escolha que quiser, pois, se ela reclamar, terá de casar com ele e dividir todos os bens, mais uma questão que envolve o machismo empregado na canção, o fato de a mulher, antigamente, ter o dever de idealizar uma vida de obrigações domésticas, de servidão ao marido e do casamento. Ao finalizar o discurso, ele, de forma possessiva e romantizada, impõe que o coração dela pertence a ele e vice-versa.

#### 5.4.4 Quando a *bad* bater

Amor, eu só quero o seu bem  
 Se for embora agora, vai ficar sem ninguém  
 Amor, eu quero um filho seu  
 E eu não suporto a ideia de que nada valeu  
 Para pra ver o quanto a gente cresceu  
 E tudo que eu te dei de bom  
 Lembra da gente no seu quarto, no breu  
 Debaixo do seu edredom  
 Não vai saber o que fazer  
 Quando a bad bater e o silêncio trazer minha voz  
 Não vai saber o que beber  
 Se esse vinho não mata essa sede  
 Sede que é de nós

O homem, quando se trata da maioria dos relacionamentos, é motivado pelo sentimento de posse da vida da mulher e suas escolhas, este é um fato que podemos observar na sociedade brasileira. Na música “Quando a *bad* bater”, de 2019, composta e cantada por Luan Santana, retrata esta posse sobre a mulher, mas, como todas as músicas da fase, de forma romantizada. Na canção, o sujeito não aceita o término e tenta fazer a mulher mudar a ideia de ir embora.

As agressões sofridas pelas mulheres são cometidas pelos companheiros ou ex-companheiros, na música, o discurso enunciado tem cunho abusivo, visto que o homem diz

querer, apenas, o bem da mulher e complementa dizendo que se ela for embora, vai ficar sozinha, “sem ninguém”.

Com isso, violência de gênero perpetua a desigualdade entre o homem e a mulher, engrandecendo-a. Assim, de forma manipuladora, o sujeito utiliza discursos a fim de entrar na cabeça da mulher, persuadindo-a, pois, se ela realmente pensar que ficará sem ninguém, vai se sujeitar a viver no relacionamento, reproduzindo, assim, os discursos formados pela ideologia de que as mulheres deveriam viver para ser donas de casa e se casarem, sem isto, são infelizes, pois ela precisa de um homem para ser feliz. Como vemos esses discursos reproduzidos em grandes mídias, muitas pessoas acreditam que é normal. Acabam acreditando que se o homem não controla a mulher, então ele não a ama, ou porque há traição. Esses discursos concretizam o pensamento de que o homem deve ser dominador, naturalizando a submissão.

O abuso continua com o fato de ser enunciado que o sujeito quer um filho dela, colocando em sua cabeça um futuro idealizadamente feliz, e ele não suporta pensar que tudo o que viveram não “valeu”. Quando um sujeito tenta manipular alguém, ainda mais em relacionamento, ele tenta fazer com que o enunciatário esqueça os momentos ruins que viveram e foque apenas nos bons e felizes, e é esse discurso presente na segunda estrofe da letra: “para pra ver o quanto a gente cresceu/ e tudo o que eu te dei de bom/ lembra da gente no seu quarto no breu/ debaixo do edredom”, ele está tentando fazer com que a mulher esqueça as coisas ruins que viveu no relacionamento.

Por essa razão, ele pratica a violência psicológica contra ela, tenta manipular para continuar o relacionamento tóxico, pois se há esta necessidade de formular este tipo de discurso, é sinal que o relacionamento não é saudável. “não vai saber o que fazer/ quando a bad bater e o silêncio trazer a minha voz/ não vai saber o que beber/ se esse vinho não mata essa sede/ sede que é de nós”, além da tentativa de manipulação, o sujeito está causando danos emocionais e prejudicando o psicológico e a autodeterminação da mulher. Assim como as outras músicas, esta é mais uma que é vista de forma romantizada, logo em um país no qual a violência contra a mulher tem crescido com o passar dos anos.

Mesmo que muitas mulheres entrem no cenário musical sertanejo, grande parte ainda é formado pelos homens, por isto é comum perceber esses discursos nas canções e, como resultado do patriarcalismo, obter maior aceitabilidade e reprodução.

#### **5.4.5 Propaganda**

Quando nos deparamos com a música “Propaganda”, lançada em 2018, composta por Marcia Araújo, Henrique Castro e Diego Silveira, cantada por Jorge e Mateus, podemos identificar as vozes sociais do sujeito e qual lugar ele ocupa. O sujeito homem, integrante de uma sociedade patriarcal, na qual inferioriza a mulher, fragilizando-a, atribui à companheira, em seu discurso, características machistas, “queimar o arroz”, “quebrar copo na pia”, “manchar camisas”, estes discursos, parafrásticos, perpassam por toda a sociedade e contexto histórico masculino, gerando poder ao homem e submissão à mulher, levando em consideração que o espaço social, convencionalmente, apropriado para as mulheres habitarem sempre foi dentro de casa, cuidando dos afazeres domésticos e respeitando o companheiro autoritário.

O sentido empregado na música, é formado pela ideologia que perpetua as condições sociais e históricas do machismo, pois o homem, historicamente falando, ocupava todo o espaço social, enquanto a mulher deveria evitar o convívio com outras pessoas a não ser seu marido, fazendo trabalhos domésticos enquanto o homem trabalhava fora. Sendo assim, o discurso produzido na canção é caracterizado pelos discursos machistas historicamente formados e marcados, fazendo com que aconteça a naturalização da desigualdade de gênero que as mulheres lutaram na tentativa de rompê-la.

Ela queima o arroz  
 Quebra copo na pia  
 Tropeça no sofá, machuca o dedinho  
 E a culpa ainda é minha  
 Ela ronca demais  
 Mancha às minhas camisas  
 Dá até medo de olhar  
 Quando ela 'tá naqueles dias  
 [...]

Além destas questões, o sujeito trata a mulher como produto, ou objeto. Em seu discurso, ele apresenta argumentos difamatórios para que os homens não “cresçam o olho” nela, como consta na estrofe abaixo. Ao pensar sobre essas questões, pode-se chegar à conclusão de que o sujeito homem utiliza discursos negativos para criar uma imagem de uma mulher que não serve para ser dona de casa e, com isto, nenhum homem vai querer ficar com ela, além redefinir seus valores e funções, pois a mulher não está sendo vista como companheira, ou esposa, mas sim como doméstica.

[...]

É isso que eu falo com os outros

Mas você sabe que o esquema é outro

Só faço isso pra malandro não querer crescer o olho

Tá doido que eu vou

Fazer propaganda de você

Isso não é medo de te perder, amor

É pavor, é pavor

Segundo a Cartilha Lei Maria da Penha, a exploração e limitação do direito de ir e vir da mulher, atitudes que cause a diminuição da autoestima, ou qualquer outro meio que prejudique sua saúde psicológica ou autodeterminação, é entendida como violência psicológica. Quando o sujeito distorce a imagem da mulher e a deprecia, por medo de perdê-la, ou faz propagandas machistas enganosas, como se a mulher fosse um produto, ele está tirando seu direito de agir como uma pessoa livre, pois, é ele quem determina sua imagem, e todo ser humano deve usufruir de seus direitos de ir e vir.

Podemos perceber que nas músicas desta fase, na qual a maioria, se não todas, é composta e cantadas por homens, há uma romantização e naturalização de violência contra elas, justamente por esta ideologia de que a mulher é inferior ao homem e não merecem ter seus direitos, dada a questão de que o poder que ao homem é estabelecido, perante a sociedade, gera a dominação e a desigualdade de gênero, uma vez que ele é sócio e historicamente construído de acordo com as necessidades culturais. Estes discursos advêm de outros já produzidos, pois a mulher sempre esteve delimitada ao poder masculino na família e deveria reconhecer seu próprio lugar e função social, sofrendo violências, sendo silenciadas e submissas, além contexto bíblico, que rege o pensamento de uma maioria no Brasil, na qual prega que a mulher veio a partir do homem e é dever dela cuidar e respeitá-lo. Apesar das mulheres lutarem pelos seus direitos e espaço social, os sentidos depreciativos ainda permeiam nos discursos enunciados pelos sujeitos homens, que ainda acreditam na superioridade ante a mulher.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O gênero musical brasileiro sertanejo passou por grandes mudanças decorrentes das transformações da sociedade. Com a repercussão da Música Caipira e o avanço tecnológico e populacional, o público passou a não aceitar as temáticas que eram abordadas nas músicas, visto que a vida do caipira não agradava a civilização urbana, desencadeando a necessidade de modificá-las. Uma vez que estamos inseridos em uma sociedade machista que, historicamente, supervaloriza o homem e o masculino, podemos notar que a mulher é retratada de forma objetificada e inferior.

Vivemos em uma sociedade patriarcal, na qual a mulher é vista como inferior ao homem, que é dominador, e tem menos direitos que ele, com isso, sua imagem é amplamente difundida. Nesta mesma sociedade, as mulheres sofrem cinco tipos de violências defendidas por lei: física; psicológica; verbal; moral e patrimonial, e, na maioria dos casos, o agressor é homem que faz parte do vínculo social dela, como o marido, namorado e, principalmente, o ex.

As músicas foram analisadas através das fases da música sertaneja, com base na Análise do Discurso de linha francesa e levando em consideração o contexto histórico da mulher, observando os discursos produzidos pelos cantores e compositores, que são homens, a fim de identificar as temáticas abordada em cada momento. Escolhendo canções que melhor dialogavam com a fase e que tinha discursos relacionados à imagem feminina, além de se atentar para o sujeito que o enunciava.

O objetivo em analisar as músicas, no trabalho, é justamente perceber a forma com a qual a mulher é vista perante os homens que se inserem em um grupo social, a fim de identificar a apologia à violência contra a mulher, que está romantizada, normalizada e, muitas vezes, de forma implícita, nos discursos. Pois se as mulheres são violentadas todos os dias por homens, o fato de normalizarem tal violência nas músicas que pertencem à um gênero musical influente no Brasil, gera ainda mais repercussão e aceitação, além de impedir a ruptura dos discursos machistas e violentos.

A Música Caipira e Sertaneja, raramente aborda a mulher, seu interesse é apresentar a vida do caipira no sertão a fim de desmistificar a imagem distorcida dele, diferente deles, o Sertanejo Romântico, abordava temáticas mais urbana e moderna, tratando de relacionamentos complicados e conflitos internos dos sujeitos. Por se tratar de relacionamento, a mulher foi inserida, porém, com um viés mais romântico e idealizado. Nesta fase houve uma aproximação do Romantismo. Por sua vez, a juventude tomou conta do gênero musical e atribuiu a ele um

estilo mais jovem e festeiro, abordando descompromisso, ou relacionamentos rápidos, festas e bebidas. Divergindo da fase anterior, no Universitário fica mais visível a imagem da mulher e como é objetificada, além da apologia à violência que é normalizada, fazendo com que os discursos sejam aceitos sem considerar seus impactos à saúde da mulher.

É notável que ao decorrer das fases, os discursos enunciados pelos cantores são parafrásticos, advém de discursos produzidos por integrantes de uma sociedade patriarcal, pois ao atentar-se para as vozes do sujeito e seu contexto histórico, pode-se observar tamanha objetificação das mulheres e características que colocam o homem em posição superior. Estes discursos prejudicam a saúde psicológica, moral da mulher por mais que estejam revestidos de afeto, pois tem-se que levar em consideração toda a história e sua luta, todas as violências sofridas e os avanços do movimento feminista.

Podemos dizer, com isso, que quando um ouvinte, que não tem percepções críticas e não reflete sobre a arte que consome, acaba não reparando nos discursos enunciados, pois estes são o padrão em nossa sociedade. Isto faz com que os discursos ganham forças e continuam a permear pela sociedade. O intuito das análises é este, fazer com que as pessoas que não têm consciência do machismo e da violência abordada nas letras, passem a analisar a fim de não reproduzirem esse discurso e de se questionarem se é certo, ou se realmente trata-se de amor, principalmente as mulheres que recebem músicas assim dos companheiros como declaração de amor.

Felizmente, é possível ter o rompimento desses discursos machistas e/ou com a imagem atribuída às mulheres pelos homens. As mulheres estão cada vez mais empoderadas e poderosas, lutando pelos direitos e contra a violência de gênero e isso não é diferente no cenário da música Sertaneja.

Marília Mendonça, que em sua música “sem sal”, o sujeito mulher se empodera e responde a discursos difamatórios enunciados pelo ex, “Tá espalhando por aí que eu esfriei, que eu 'tô mal/ Que eu 'tô sem sal, realmente eu 'tô/ Sem saudade de você/ Eu já fiz foi te esquecer”.

Mais um exemplo é da música “Você nem é tudo isso”, de 2020, cantada por Maiara e Maraisa com a participação de Marília Mendonça, na qual a mulher, diz que o homem não a engana pois ela conhece a fama dele “Tá acostumado a sempre dominar/ Tô observando os seus movimentos/ Assisto calada, também sei jogar”, além de afirmar que no jogo dele, ele faz de bobo quem confia nele e ainda complementa que ele “nem é tudo isso”.

Estas duas músicas são aqui usadas como exemplo, visando ilustrar a ruptura dos discursos enunciados por homens nas músicas analisadas que, historicamente, se veem como dominador. Com isso, pode-se concluir que, esperançosamente, ao futuro da música sertaneja será marcada por maior representatividade feminina de mulheres rebatendo esses discursos machistas que por tantas décadas foi priorizado na música sertaneja.

## REFERÊNCIAS

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

BRASIL. Ministério Público Federal. **Cartilha Lei Maria da Penha e Direito da Mulher**. Brasília: Ministério Público Federal, 2011. Disponível em: < <http://pfdc.pgr.mpf.mp.br/atuacao-e-conteudos-de-apoio/publicacoes/mulher/cartilha-maria-da-penha-e-direitos-da-mulher-pfdc-mpf>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

BRASIL. Senado Federal. **Violência doméstica e familiar contra a mulher-2019**. 2019. Disponível em: < <https://www12.senado.leg.br/institucional/procuradoria/comum/violencia-domestica-e-familiar-contra-a-mulher-2019>>. Acesso em: 1 de out 2020.

CAMERON, D. Desempenhando identidade de gênero: conversa entre rapazes e construção da masculinidade sexual (1998). In: OSTERMAN, Ana Cristina; FONTANA, Beatriz. **Linguagem. Gênero. Sexualidade: clássicos traduzidos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010. cap. 8. p. 129-150.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Mapa da violência contra a Mulher**. Brasília: Câmara dos deputados. 2018. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoes-permanentes/comissao-de-defesa-dos-direitos-da-mulher-cmulher/arquivos-de-audio-e-video/MapadaViolenciaatualizado200219.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2020.

DOSSIÊ VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES. **Violência doméstica e familiar**. 2017. Disponível em: < <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/violencias/violencia-domestica-e-familiar-contra-as-mulheres/>>. Acesso em: 24 out 2020.

ESSY, Daniela Benevides. **A Lei Maria da Penha e a (in) eficácia do escopo preventivo no combate à violência contra a mulher**. 60 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direito) - Curso de Direito, Faculdade de Direito, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2016. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/handle/1/7620>. Acesso em: 20 ago. 2020.

FERNANDES, Claudemar Alves. **Análise do discurso: reflexões introdutórias**. 2. ed. São Carlos: Claraluz, 2008.

FONTANA, Najara Gabriela. **Nova geração de cantoras sertanejas brasileiras: uma análise do marketing digital**. 2018. 55 f. TCC (Graduação) - Curso de Publicidade e Propaganda, Faculdade de Artes e Comunicação, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2018. Disponível em: <http://repositorio.upf.br/handle/riupf/1481>. Acesso em: 20 ago. 2020.

LAKOF, R. Linguagem e lugar da mulher. In: OSTERMAN, Ana Cristina; FONTANA, Beatriz. **Linguagem. Gênero. Sexualidade: clássicos traduzidos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010. cap. 2. p. 13-30.

MODENA, Maura. **Conceitos e formas de violência**. Caxias do Sul: Educus, 2016.

NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. Famílias e patriarcado: da prescrição normativa à subversão criativa. **Psicologia & Sociedade**, [s.l.], v. 18, n. 1, p. 49-55, abr. 2006. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/s0102-71822006000100007>. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-71822006000100007](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822006000100007). Acesso em: 20 ago. 2020.

OLIVEIRA, Gláucia Fontes de. Violência de gênero e a lei Maria da Penha. **Violência de gênero e a lei Maria da Penha**. Santo Anastácio: OAB, 2010. Disponível em: <<https://www.oabsp.org.br/subs/santoanastacio/institucional/artigos/violencia-de-genero-e-a-lei-maria-da-penha>>. Acesso em: 17 set 2020.

ORLANDI, Eni P. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. 12. ed. Campinas: Pontes, 2015.

REIS, Lelia Marília dos; BRUNS, Maria Alves de Toledo. **Sexualidade de mulheres com câncer de útero**. Campinas: Editora Átomo, 2016.

SOUZA, Rodrigo. **A origem e história da música sertaneja!**. Disponível em <<https://pensamentovivoblog.wordpress.com/2015/03/06/a-origem-e-historia-da-musica-sertaneja/>>. Acesso em: 09 mai 2020.

TORRES, Luísa Turbino. **Feminejo e empoderamento feminino: como as mulheres estão mudando a música sertaneja no país**. 11 jan. 2017. Disponível em: <<https://medium.com/@turbinotorres/feminejo-e-empoderamento-femino-como-as-mulheres-est%C3%A3o-mudando-a-m%C3%BAsica-sertaneja-no-pa%C3%ADs-1a5157841375>>. Acesso em: 14 set 2020.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**. 2011. 351 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: <[https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-14062011-163614/publico/vilela\\_do.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-14062011-163614/publico/vilela_do.pdf)>. Acesso em: 23 de out 2020.