

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS

VIVIANNE FREIRE VALLADÃO

**O DISCURSO MISÓGINO E MACHISTA EM LETRAS  
DE MÚSICAS SERTANEJAS**

Belo Horizonte

2024

Vivianne Freire Valladão

**O DISCURSO MISÓGINO E MACHISTA EM LETRAS  
DE MÚSICAS SERTANEJAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Minas Gerais como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Área de concentração: Linguística do texto e do discurso (2).

Linha de pesquisa: Análise do Discurso (2B).

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Glaucia Muniz Proença Lara.

Belo Horizonte

2024

V176d Valladão, Vivianne Freire.  
O discurso misógino e machista em letras de músicas sertanejas  
[manuscrito] / Vivianne Freire Valladão. – 2024.  
1 recurso online (99 f.) : pdf.

Orientadora: Glaucia Muniz Proença Lara.

Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso.

Linha de pesquisa: Análise do Discurso (2B).

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 89-94.

Anexos: f. 95-99.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Análise do discurso – Teses. 2. Machismo – Teses. 3. Semiótica – Teses. 4. Música sertaneja – Teses. 5. Misoginia – Teses. I. Lara, Glaucia Muniz Proença. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. IV. Título.

CDD: 418



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

**O discurso misógino e machista em letras de músicas sertanejas**

**VIVIANNE FREIRE VALLADÃO**

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, como requisito para obtenção do grau de Mestre em ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, área de concentração LINGÜÍSTICA DO TEXTO E DO DISCURSO, linha de pesquisa Análise do Discurso.

Aprovada em 23 de abril de 2024, pela banca constituída pelos membros:

Prof(a). Leonardo Antonio Soares - Presidente da Banca/ representante da orientadora  
UFMG

Prof(a). Maria Clara Maciel de Araújo Ribeiro  
Universidade Estadual de Montes Claros

Prof(a). Rafael Batista Andrade  
IFMG

Belo Horizonte, 23 de abril de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Antonio Soares, Professor do Magistério Superior**, em 26/04/2024, às 15:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Clara Maciel de Araújo Ribeiro, Usuário Externo**, em 29/04/2024, às 08:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Batista Andrade, Usuário Externo**, em 15/05/2024, às 13:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3208759** e o código CRC **607E78FF**.

## NOTA ÀS “MINHAS” MULHERES

Dentre muitas coisas boas da vida, eu costumava pensar que a mais maravilhosa fosse ser mulher. Desde criança eu entendia – ou pelo menos achava que entendia – que era uma grande benção poder dar conta de tantas coisas e ainda sair forte de qualquer situação. Então, eu cresci. Cresci e, finalmente, me tornei a mulher que tanto havia sonhado, mas não fazia ideia de tantas coisas que vivenciaria somente por ser mulher, tampouco imaginava ver o sofrimento de tantas outras.

Mães, esposas, irmãs, tias, avós. Tantos títulos, que o “mulher” fica para depois. “Ela é forte, porque é mãe”; “Ela dá conta, afinal, é esposa”. Por vezes, ouvimos e naturalizamos falas como essas e ainda deixamos de acreditar na nossa força, na nossa grande capacidade de fazer as nossas próprias escolhas. Não sabíamos que a vida seria assim. Se soubéssemos, será que ainda a desejaríamos?

Tento imaginar algum momento na história desse país em que não fomos julgadas, maltratadas, questionadas e, sobretudo, ignoradas. Não há. Talvez seja disso que vem a nossa força. E será por isso que precisamos ser fortes o tempo inteiro perante à sociedade? São lutas constantes, lutas incessantes. Não podemos pensar por nós mesmas, porque as escolhas dos outros devem vir primeiro. Se queremos ter filhos, devemos nos preocupar com o corpo. Se não queremos, somos cruéis. Se desejamos o casamento, precisamos dedicar a vida ao esposo. Se não queremos, é porque somos amargas.

Há a dor de sempre escolherem por nós; há traumas, violência, intolerância. Tudo passa pelo nosso corpo, até mesmo coisas que não gostaríamos. Se questionarmos, ainda carregaremos o peso da culpa. Se denunciarmos, na maioria das vezes, não seremos ouvidas. A dor do julgamento sempre será maior para nós. Mas, na constante luta para viver, encontramos força umas nas outras.

Alcançamos o direito de estudar. Por isso, me sinto honrada em poder escrever. Ninguém como nós mesmas para entender o sentido da nossa vida, o sentido de estarmos aqui, enquanto mulheres. Por isso, agradeço a mim mesma, por nunca ter desistido de mim. Agradeço às “minhas” mulheres, grandes mulheres, por não termos desistido umas das outras. A verdade é que, mesmo se tivéssemos o direito de ter escolhido não vir ao mundo, ainda assim, teríamos escolhido. Nada teria sentido se não estivéssemos aqui. Estar aqui é um ato revolucionário.

## AGRADECIMENTOS

Por mais que eu tente, não conseguiria agradecer a Deus de maneira suficiente, diante de tantas coisas que Ele me permitiu realizar. Meu Senhor, eu Te agradeço infinitamente por ter sido minha força durante todo esse tempo e por ter colocado tantas pessoas em minha vida, para que esse sonho fosse possível.

À Nossa Senhora Aparecida, que intercedeu por mim em todos os momentos.

Às minhas três maiores estrelas, Alessandro, Marianna e Maria (*in memoriam*). Sei que caminharam comigo.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa de Mestrado de dois anos que me auxiliou na elaboração desta pesquisa e permitiu que eu me mudasse para Belo Horizonte.

À minha professora e orientadora, Glaucia Muniz Proença Lara, que me apoiou na minha trajetória com tanta inteligência e sabedoria.

Aos professores que fizeram parte dessa jornada, proporcionando tantos aprendizados e alegrias.

A minha mãe, Marta; a minha irmã, Marianne; ao meu tio, Jorge; ao meu namorado, Bruno, e ao meu cunhado, Glaycon, que me deram forças, mesmo de longe. Tudo o que tenho conquistado é por nós.

Agradeço imensamente aos grandes amigos que fiz em Belo Horizonte, principalmente, Bárbara, Luiza, Pedro e Flavianne, que se tornaram a minha família e o meu apoio.

À Angélica, à Gabrielly e ao Égler, que foram o meu lar. Me ouviram, me fortaleceram e, hoje, são parte de mim.

À Mariana, que ouviu os meus choros e acalentou meu coração.

A todos os meus amigos que estiveram comigo e foram a minha fortaleza neste momento da vida. Espero que sempre estejamos juntos.

A mim mesma, por ter sido forte, corajosa e capaz.

## RESUMO

Neste trabalho, buscamos analisar, à luz da Semiótica Discursiva (Francesa ou Greimasiana), tomada aqui como uma das vertentes da análise do discurso (em sentido amplo), seis letras de músicas sertanejas atuais, escolhidas, entre tantas outras, por fazerem referência à mulher. Nosso objetivo é, pois, analisar a figura feminina em tais letras, a fim de apreender o discurso que nelas se materializa. Partimos da hipótese de que elas reproduzem, em grande medida, elementos preconceituosos que orbitam em torno de um discurso misógino e machista. Como categorias de análise, utilizamos, principalmente, aquelas que integram o nível discursivo do percurso gerativo de sentido, quais sejam: as projeções da enunciação no enunciado, as relações (argumentativas) que se instauram entre enunciador e enunciatário e os temas e as figuras. Para isso, mobilizamos autores como Fiorin (1989, 2003, 2007, 2014), Lara (2012), Tocaia (2020) e Amossy (2011, 2020), além de, a título de contextualização, pesquisadores que abordam historicamente a figura da mulher na sociedade, como Algranti (1993), Del Priore (1993), Galetti (2013) Sena e Gomes (2013), Yalom (2002) e Vinhas (2021) e os que examinam a trajetória da música sertaneja no Brasil, como Rodrigues; Barbosa e Laignier (2012) e Zan (2001). Os resultados da análise comprovam a hipótese levantada: de fato, há forte presença da ideologia patriarcal nas letras do corpus, mostrando que essa ideologia – apesar de inegáveis avanços da mulher na contemporaneidade – ainda se manifesta em nossa sociedade, materializando-se no referido discurso misógino e machista, que é, porém, “naturalizado”, “banalizado”, permitindo que tais músicas sejam divulgadas e façam muito sucesso.

**Palavras-chave:** Discurso. Machismo. Misoginia. Músicas sertanejas. Semiótica.



## ABSTRACT

In this study, we aimed to analyze, in the light of Discursive Semiotics (also known as French or Greimasian Semiotics), understood here as a part of Discourse Analysis (in a broad sense), six lyrics of contemporary Brazilian country songs, which were chosen, among many others, due to the reference made to women. Therefore, our goal is to analyze the female figure in those lyrics, so as to apprehend the discourse materialized in them. Our hypothesis is that these songs generally reproduce prejudice against women, which reinforces a misogynist and sexist discourse. As analytical categories, we made use of those that integrate the discursive level of the generative process of meaning, which are: the enunciative projections in the utterance; the (argumentative) relations between enunciator and enunciatee; themes and figures. In order to do so, we mobilized authors such as Fiorin (1989, 2003, 2007, 2014), Lara (2012), Tocaia (2020) and Amossy (2011, 2020). In addition, so as to study the context, we used researchers who historically examine the female figure in society, such as Algranti (1993), Del Priore (1993), Galetti (2013) Sena and Gomes (2013), Yalom (2002) and Vinhas (2021) and also those who deal with the trajectory of the Brazilian country music, such as Rodrigues; Barbosa and Laignier (2012) and Zan (2001). The analysis results confirm our hypothesis: in fact, there is a strong presence of patriarchal ideology in the lyrics that compose the *corpus*. This ideology – although undeniable progress of women in the contemporary world – still manifests itself in our society, being materialized in the aforementioned misogynist and sexist discourse, which is, however, “naturalized”, “banalized”, allowing such songs to be disseminated and become very successful.

Key-words: Discourse. Sexism. Misogyny. Brazilian Country Music. Semiotics..

## RÉSUMÉ

Dans cette étude, nous avons cherché à analyser, à la lumière de la sémiotique discursive (également connue comme sémiotique française ou greimasienne), entendue ici comme une partie de l'analyse du discours (au sens large), les paroles de six chansons du type brésilien *country music*, choisies parmi tant d'autres, en raison de leur référence aux femmes. Notre objectif est donc d'analyser la figure féminine dans ces paroles, afin d'appréhender le discours qui y est matérialisé. Nous partons de l'hypothèse que ces chansons reproduisent, largement, des préjugés à l'égard des femmes, ce qui renforce un discours misogyne et sexiste. Les catégories d'analyse sont, principalement, celles qui intègrent le niveau discursif du parcours génératif du sens : les projections de l'énonciation dans l'énoncé; les relations (argumentatives) entre l'énonciateur et l'énonciataire; les thèmes et figures. Pour cela, nous avons mobilisé auteurs tels que Fiorin (2001, 2003, 2007, 2014), Lara (2012), Tocaia (2020) et Amossy (2011, 2020). En outre, à titre de contextualisation, nous avons utilisé des chercheurs qui abordent historiquement la figure féminine dans la société, comme Algranti (1993), Del Priore (1993), Galetti (2013) Sena et Gomes (2013), Yalom (2002) et Vinhas (2021), ainsi que la trajectoire de la musique *country* en Brésil, tels que Rodrigues; Barbosa et Laignier (2012) et Zan (2001). Les résultats de l'analyse confirment l'hypothèse proposée: en fait, il y a une forte présence de l'idéologie patriarcale dans les paroles du *corpus*, qui montre que cette idéologie – bien que, actuellement, les avancées des femmes dans le monde sont indéniables – se manifeste encore dans notre société, se matérialisant dans le discours misogyne et sexiste susmentionné. Ce discours cependant est “naturalisé” et “banalisé”, permettant à telles chansons de se diffuser et de connaître un grand succès.

Mots-clés: Discours. Sexisme. Misogynie. Musique country. Sémiotique.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
CAPÍTULO 1 – CONTEXTUALIZAÇÃO .....	18
1.1 Mulher, sociedade e questões de poder .....	18
1.1.1 O papel da mulher na sociedade .....	18
1.1.2 Capitalismo e gênero social: a violência vinculada ao sistema econômico .....	23
1.1.3 Gênero social, patriarcado e violência atrelados à questão de poder .....	25
1.2 A trajetória da música sertaneja .....	29
1.2.1 A música caipira e a música sertaneja no contexto de padronização de mercado .....	31
1.2.2 A dimensão social e ideológica das produções musicais .....	36
CAPÍTULO 2 – QUESTÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS .....	40
2.1 A Semiótica Discursiva .....	40
2.1.1 Semântica discursiva: temas, figuras e seus percursos .....	43
2.1.2 Sintaxe discursiva: as relações (argumentativas) entre enunciador e enunciatário e as projeções da enunciação no enunciado .....	46
2.2 Questões metodológicas .....	54
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DAS LETRAS DE MÚSICAS .....	57
3.1 – Bruto, Rústico e Sistemático (João Carreiro e Capataz, 2009) .....	58
3.2 – Ciumento eu (Henrique e Diego, 2017) .....	63
3.3 – Litrão (Matheus e Kauan, 2020) .....	67
3.4 – Casa amarela (Guilherme e Santiago, 2016) .....	71
3.5 – Propaganda (Jorge e Mateus, 2018) .....	75
3.6 – Vidinha de balada (Henrique e Juliano, 2017) .....	79
3.7 Discussão de resultados .....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	86
REFERÊNCIAS .....	90
ANEXO I .....	96
ANEXO II .....	97
ANEXO III .....	98

## INTRODUÇÃO

É por meio do discurso que os interlocutores expressam suas crenças, seus valores culturais, sociais, sua ideologia, enfim – elementos que se vinculam à comunidade a que pertencem. Portanto, não há discurso neutro, já que ele revela um posicionamento do sujeito, ou seja, o “lugar” de onde o sujeito enuncia determina, em grande medida, o que ele diz. É o que explica Mussalin (2001, p. 110) nesta passagem, quando toma o discurso como

[...] uma manifestação, uma materialização da ideologia decorrente do modo de organização dos modos de produção social. Sendo assim, o sujeito do discurso não poderia ser considerado como aquele que decide sobre os sentidos e as possibilidades enunciativas do próprio discurso, mas aquele que ocupa um lugar social e a partir dele se enuncia, sempre inserido no processo histórico que lhe permite determinadas inserções e não outras.

Assim, o discurso é o ponto de articulação dos fenômenos linguísticos e dos processos ideológicos (Brandão, 2004; 2006). No escopo da Análise do Discurso ou, abreviadamente, AD (tomada aqui em sentido amplo), as informações são disseminadas por meio dos mais diversos gêneros discursivos<sup>1</sup>, e com o gênero musical sertanejo não é diferente. Mais recentemente, com o avanço dos meios tecnológicos, que têm tornado a difusão de informações mais prática, rápida e acessível, o sertanejo tem cada vez mais ganhado espaço na sociedade e feito sucesso, o que o torna, portanto, um “objeto” digno de estudo e reflexão.

Segundo Ulhôa (2001), o sertanejo tornou-se o primeiro gênero musical de massa produzido e consumido no Brasil, tendo em vista que a qualidade da música estava atrelada não à melodia, mas ao estilo vocal dos cantores e ao conteúdo temático da letra.

---

<sup>1</sup> O discurso se manifesta em gêneros, que estão associados, segundo Brandão (2006, p. 16), às “diferentes formas de uso da linguagem conforme as esferas de atividade em que o falante/escritor está engajado”. Esclarecemos, nesse sentido, que diferentemente, por exemplo, do inglês – que tem os termos *gender* e *genre* –, em português, temos um único termo *gênero* para designar tanto o gênero social, quanto o gênero de discurso. Esperamos que, neste trabalho, o contexto seja suficiente para evitar ambiguidades, já que utilizamos as duas acepções de *gênero*. Mesmo assim, em alguns momentos, julgamos importante especificar, como o(a) leitor(a) verá.

Para a autora, a música é um objeto estético e histórico, tendo em vista a dependência de conceitos, valores e escolhas, cuja determinação se dá socialmente.

Ora, se um dos temas centrais do sertanejo, sobretudo, do dito “sertanejo universitário” (como veremos no Capítulo 1), são as relações afetivas/amorosas, fica evidente que a mulher sobressai numa boa parte das letras.

Diante dessas constatações, o objetivo maior deste trabalho é analisar a figura da mulher em algumas letras de músicas<sup>2</sup> sertanejas atuais, a fim de apreender o discurso que nelas se materializa. Partimos da hipótese de que tais textos<sup>3</sup> (re)produzem, em grande medida, elementos preconceituosos que orbitam em torno de um discurso misógino e machista<sup>4</sup>, o que buscaremos demonstrar por meio da análise do corpus. Lembramos, nesse sentido, que uma hipótese é uma proposição antecipadora e, como tal, deve ser submetida à verificação para ser comprovada, sendo essa a finalidade básica da pesquisa (Ferrari, 1982; Lakatos; Marconi, 1989).

Nessa perspectiva, a ideia de que a mulher é um ser frágil e delicado e precisa de um homem forte e corajoso para defendê-la – o que, por extensão, remete a uma espécie de relação possuída-possuidor – caracteriza muitas músicas sertanejas no Brasil. Isso pode ser facilmente constatado, no dia a dia, quando escutamos/lemos certas letras, em que ficam evidentes situações de abuso (físico, psicológico...) contra a mulher, mesmo que de forma sutil, ou seja, “travestido” de amor ou de cuidados para com ela. O discurso presente em muitas dessas letras/textos parece, portanto, ser o reflexo da ideologia patriarcal, na qual prevalecem as relações de poder e domínio dos homens sobre as

---

<sup>2</sup> Utilizamos o termo “música” de forma mais abrangente para designar um texto sincrético que reúne o verbal (a letra) e o não verbal/sonoro (a melodia). Nosso interesse, neste estudo, relaciona-se somente ao verbal.

<sup>3</sup> Para a AD, a ideologia se materializa no discurso que, por sua vez, se materializa no texto. O analista, portanto, parte do texto (como objeto empírico), para chegar ao discurso (objeto teórico e metodológico) que lhe é subjacente e que se atrela a uma ideologia. No que tange à análise do discurso que tomaremos como nossa teoria de base: a Semiótica Discursiva (ou Francesa), a ideologia se manifesta no nível dos temas e das figuras, como se verá adiante.

<sup>4</sup> De acordo com Azevedo (2021), a misoginia é o sentimento de ódio, aversão e repulsa à mulher que utiliza a violência como instrumento de opressão. O machismo, por sua vez, é um tipo de pensamento que se opõe à igualdade de direitos entre homens e mulheres, sendo naturalizado por opiniões e atitudes que destacam a superioridade do gênero masculino. Dada a relação existente entre esses dois termos, não estabeleceremos uma distinção rígida entre eles ao longo deste trabalho.

Informações disponíveis em: <https://www.hypeness.com.br/2021/10/o-que-e-misoginia-e-como-ela-e-a-base-da-violencia-contra-a-mulher/>. Acesso em: 15 dez. 2022.

mulheres e que foi naturalizada desde muito tempo, podendo estar ligada diretamente ao alto índice de violência contra a mulher.

Assim, como já foi dito, nosso objeto de pesquisa constitui-se de letras de músicas sertanejas que, atreladas à figura feminina, apresentam esse discurso naturalizado e bastante repercutido no meio social, sem que, na maioria das vezes, haja uma problematização. Mesmo assim, tais canções ainda conseguem lucrar e fazer sucesso. Num gênero musical, que toma grande proporção no contexto brasileiro, como é o caso do sertanejo, esse discurso chega a ser banalizado de tal forma que, na maioria das vezes, só é notado – quando é – ao se fazer uma análise mais atenta do texto (a letra) que o manifesta.

Não é preciso dizer que a misoginia e o machismo refletem-se de várias formas no meio social: na fala, nas atitudes, no modo de criar os filhos, na desigualdade salarial, nos índices de mortes e de estupros relacionados à figura feminina. Como supomos (e buscaremos verificar em nossas análises), esse discurso misógino e machista remete a temas como assédio, violência, ciúme, descritos, muitas vezes, a partir de relacionamentos abusivos. Afinal, os ideais de uma educação mais “tradicional” são perpetuados na visão da mulher como posse, como objeto e como um ser frágil, dependente e responsável por cuidar do lar (Carvalho; Paiva, 2009).

Mesmo com o surgimento de vários movimentos, como, por exemplo, o feminista<sup>5</sup>, proporcionando diversas mudanças para a mulher na sociedade, tais como maior inserção no mercado de trabalho e direito ao voto (Politize, 2016), ideologias conservadoras e patriarcais ainda estão presentes no meio social, não somente entre o público de maior faixa etária, mas também entre os jovens (Caesar, Reis, Velasco, 2020), diante de um contexto social marcado por violência, barbárie e um alto índice de feminicídio<sup>6</sup> (Waiselfisz, 2013, *apud* Alves, 2020).

---

<sup>5</sup> O movimento feminista, de acordo com Silva (2008), teve início no século XIX e passou a se desenvolver a partir do século XX, sendo importante destacar, no Brasil, a conquista do direito ao voto pelas mulheres em 1934. O movimento, associado às lutas e à resistência ao período da ditadura militar (1970) em nosso país, foi se destacando no combate ao assédio e à violência contra a mulher, a partir da criação de políticas públicas visando à igualdade de direitos entre homens e mulheres.

<sup>6</sup> Segundo dados do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Direitos Humanos (ACNUDH), o Brasil ocupa o 5º lugar no ranking mundial de feminicídio. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/72703-onu->

Partindo dessa abordagem discursiva e com especial interesse nas questões descritas, examinaremos as manifestações linguístico-discursivas presentes em letras de músicas sertanejas brasileiras, tendo como condições de produção<sup>7</sup> o contexto sócio-histórico e ideológico, a fim de nelas identificar “marcas” dos discursos misógino e machista.

Para tanto, tomaremos como eixo teórico a Semiótica do Discurso (Francesa ou Greimasiana), aproximando-a da Análise do Discurso de linha francesa (ADF), para abordar questões que envolvem o contexto e a ideologia, já que se trata de noções caras à ADF. Seguimos, assim, autores como Fiorin (1989, 2003, 2007, 2014), Lara (2012) e Tocaia (2020), que vêm trabalhando nessa interface.

Assim, buscaremos apreender, nas letras de músicas que compõem o corpus<sup>8</sup>, as categorias semióticas de temas e figuras, articulando-as à ideologia (ver nota 3), bem como as projeções da enunciação no enunciado. Além disso, buscaremos em Amossy (2011, 2020), contribuições atinentes à dimensão argumentativa do discurso, no escopo das relações que se instauram entre enunciador e enunciatário. No que tange ao contexto, nos apoiaremos em autores como Algranti (1993), Del Priore (1993), Galetti (2013) Sena e Gomes (2013) e Yalom (2002), para tratar historicamente da figura da mulher na sociedade, bem como Rodrigues; Barbosa e Laignier (2012) e Zan (2001), para examinar a trajetória da música sertaneja no Brasil.

As questões levantadas até aqui permitem explicar/justificar brevemente a constituição do *corpus*. Nas letras selecionadas (ver nota 8), o que mais nos chamou a atenção, numa primeira leitura, foi a constante violência contra a mulher – seja ela narrada de forma sutil, seja, ao contrário, de maneira mais explícita. Assim, cabe uma análise mais

---

taxa-de-feminic%C3%ADdios-no-brasil-%C3%A9-quinta-maior-do-mundo-diretrizes-nacionais. Acesso em: 25 jul. 2023.

<sup>7</sup> As condições de produção envolvem não somente uma situação imediata, isto é, quem fala, a quem se dirige, quando e onde o texto foi produzido (condições de produção em sentido estrito), mas também uma situação com maior amplitude, em que se destacam as crenças, os valores, os aspectos sociais, históricos e políticos do sujeito (condições de produção em sentido amplo) (cf. Brandão, 2006). É esse segundo tipo de condições de produção que nos interessa mais de perto neste trabalho, sem perder de vista, porém, o contexto mais restrito.

<sup>8</sup> Como se verá na metologia, são as seguintes: *Bruto, rústico e sistemático* (João Carreiro e Capataz, 2009); *Casa amarela* (Guilherme e Santiago, 2016); *Ciumento eu* (Henrique e Diego, 2017); *Litrão* (Matheus e Kauan, 2020); *Vidinha de balada* (Henrique e Juliano, 2017); e *Propaganda* (Jorge e Mateus, 2018).

aprofundada dessa temática, que se atrela aos conceitos, valores e escolhas sociais que se relacionam ao componente ideológico.

De acordo com Tocaia (2020, p. 156), “o discurso é a fonte da existência material das ideologias”. Nessa perspectiva, Fiorin (1988, p. 14; grifos do original), buscando articular linguagem/discurso e ideologia, “semiotiza” as noções de formação ideológica (FI) e de formação discursiva (FD) originárias da ADF, entendendo “a *formação ideológica* como uma visão de mundo, ou seja, o ponto de vista de uma classe presente numa determinada formação social, e a *formação discursiva* como o conjunto de temas e figuras que materializam uma formação ideológica”<sup>9</sup>. Portanto, seguindo a proposta de Fiorin (1988), examinaremos os temas e as figuras estudados pela Semiótica Discursiva, a fim de apreender a articulação entre discurso e ideologia nas letras de músicas escolhidas, conforme já foi explicado.

Nessa perspectiva, quando o falante constrói seu discurso, ele reveste estruturas sintáticas abstratas de temas e figuras e, dessa forma, materializa valores, carências, desejos, explicações, justificativas e racionalizações existentes na sua formação social. Por isso, considera-se o indivíduo como um produto de relações sociais, visto que ele age, pensa, fala como os membros de seu grupo social (Fiorin, 1989).

Conforme conjecturamos, as letras de músicas em questão materializam, em grande medida, a ideologia patriarcal, manifestada num discurso misógino e machista, o qual se articula, por exemplo, ao tema da violência. Por sua vez, esse tema, em boa parte da composição das letras, é figurativizado por atitudes como bater na mulher, prendê-la num quarto, vigiá-la na porta de casa, colocar gravador dentro do carro dela etc.

Diante de um contexto, em que muito se tem falado da violência física e psicológica contra a mulher, pesquisas como esta se tornam relevantes ao propiciarem um espaço de reflexão (entre outros) sobre o machismo e a misoginia, que são, com frequência, naturalizados na sociedade, possibilitando questionar e, até mesmo, repudiar

---

<sup>9</sup> No escopo da ADF, uma formação discursiva “determina ‘o que pode e deve ser dito’ pelo falante a partir do lugar, da posição social, histórica e ideológica que ele ocupa” (Brandão, 2006, p. 7). Já a formação ideológica é “um conjunto de atitudes e representações [...] que se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classe em conflito umas em relação às outras (Haroche *et al.*, *apud* Brandão, 2004, p. 47). Lembra Fiorin (1988) que, numa formação social, há tantas FIs quantas forem as classes que a compõem e que uma FI tem como componente(s) uma ou mais FDs interligadas.



esse tipo de atitude/fala. Isso porque compor músicas com letras que difamam, sexualizam, agridem a figura feminina e tratam com normalidade o ciúme em excesso (que toma a mulher como posse) não é somente reflexo de uma sociedade baseada (ainda) em ideologias e discursos intolerantes (no caso, misóginos, machistas), mas é, principalmente, saber que, embora a estrutura patriarcal dessa sociedade tenha mudado razoavelmente, ainda se pode obter lucro proveniente de músicas que veiculam esse tipo de discurso/ideologia e que são “consumidas” por milhares de pessoas.

Vale ressaltar que há vários outros trabalhos que tratam da mulher associada a questões misóginas e machistas<sup>10</sup>, inclusive, em alguns casos, abordando a misoginia e o machismo “mascarados” de amor em músicas sertanejas, o que vai, portanto, ao encontro do que tem sido descrito na presente pesquisa. Apesar disso, julgamos que sempre há espaço para a discussão de temas sensíveis e controversos como estes. Fora o fato de que, numa investigação mais ampla, não nos foi possível encontrar outra(s) pesquisa(s) que analisa(m) temas, figuras e outros aspectos já mencionados da teoria semiótica atrelados à questão da ideologia em canções sertanejas. Portanto, o presente estudo pode ser um suporte para outros que virão, seja no âmbito da Semiótica do Discurso, seja em áreas afins.

Em suma: buscaremos desenvolver um trabalho que seja socialmente útil, na medida em que incentiva a sociedade em geral e, sobretudo, as mulheres a questionarem os papéis que lhes são atribuídos historicamente, além de lançar novas luzes e – esperamos – novos conhecimentos sobre esse assunto.

Para isso, organizamos este trabalho da seguinte maneira: o Capítulo 1 será dedicado à contextualização da pesquisa, envolvendo, dessa forma, questões relativas à evolução da mulher na sociedade e à trajetória da música sertaneja no Brasil, entre outras. No Capítulo 2, apresentaremos os pressupostos teóricos e metodológicos que

---

<sup>10</sup> Citamos, entre outros, os trabalhos de Zaratini (2023), que aborda o feminicídio na série brasileira “Coisa mais linda”; de Gonçalves e Ferreira (2022), que destacam as representações de gênero na música sertaneja, no âmbito da educação e da cultura popular; de Contieri (2015), que analisa a evolução da música sertaneja, das identidades de gênero e mostra como as letras reproduzem estereótipos presentes na sociedade; de Biziak e Corrente (2019), que abordam os efeitos de sentido em letras de músicas sertanejas, por meio da análise de um discurso que, embora veiculado de maneira sutil, permite encontrar questões machistas e traços de violência contra a mulher.

fundamentarão a análise e a posterior comparação das seis letras de músicas escolhidas, o que será feito no Capítulo 3.

## **CAPÍTULO 1 – CONTEXTUALIZAÇÃO**

Neste capítulo, pontuaremos – sem qualquer pretensão de exaustividade – aspectos importantes para o andamento da pesquisa, tendo em vista que, antes de analisar como a mulher é representada nas letras de músicas selecionadas, é necessário buscar esclarecer o que pode ter levado à ocorrência desse tipo de representação feminina nas canções sertanejas. Além disso, é preciso destacar a trajetória da música sertaneja, ou seja, abordar a evolução histórica desse gênero musical.

Por outro lado, pensando que o contexto de violência, no qual a mulher sempre esteve inserida, pode estar associado a questões socioeconômicas (além, naturalmente, de ideológicas), consideramos relevante, além de discorrer sobre a trajetória da música sertaneja e da evolução da mulher na sociedade, pensar, mesmo que brevemente, sobre a forma como o capitalismo pode ter influenciado a perpetuação da violência de gênero.

### **1.1 Mulher, sociedade e questões de poder**

#### **1.1.1 O papel da mulher na sociedade**

Conforme já foi anunciado (ver Introdução), abordaremos, nesta seção, como se construiu historicamente a figura da mulher na sociedade, com destaque para sua inserção no contexto brasileiro, uma vez que este funciona como “pano de fundo” para nosso objeto de estudo.

Assim, através do Cristianismo – com sua influência inquestionável na maior parte do mundo –, perpetuou-se a visão de que a mulher surgiu do homem, de que deve submissão a ele e de que é responsável pela edificação e pela proteção do lar. Além disso, ela é frequentemente associada à origem do pecado. Assim, pessoas que não analisam criticamente a historicidade do discurso bíblico ou que buscam justificar o machismo, numa obra escrita há muitos milhares de anos e com várias traduções, disseminam opiniões e atitudes machistas, muitas vezes, sem perceber. Como se lê em Efésios:

Mulheres, sujeitem-se a seus maridos, como ao Senhor, pois o marido é o cabeça da mulher, como também Cristo é o cabeça da igreja, que é o seu corpo, do qual ele é o Salvador. Assim como a igreja está sujeita a Cristo, também as mulheres estejam em tudo sujeitas a seus maridos (Bíblia, Efésios, 5, 21-33).

A pressão exercida pelo patriarcado (que recorre(u), com frequência, ao discurso religioso para se legitimar) sobre as mulheres existe, portanto, há muito tempo, manifestando-se em diversas áreas e de diferentes formas. Conforme Galetti (2013), essa pressão se revela, até hoje, na forma como a sociedade enxerga e tenta definir os “papéis” e as relações que a mulher mantém, seja no âmbito da educação, seja no do casamento ou ainda no da maternidade.

Como afirma Laffey (1994, p. 10),

O patriarcado, intimamente associado com hierarquia, é um modo de ordenar a realidade de forma que um grupo, no caso o sexo masculino, é tido como superior ao outro, o sexo feminino [...]. A opressão costuma ser sutil numa cultura patriarcal [...] A estereotipagem das funções dos sexos foi legitimada por muitas religiões e pela sociedade ocidental durante milênios. As mulheres que extrapolam o “seu lugar” e assumem posições normalmente reservada aos homens são “exceções”. As exceções podem até ser louvadas pelos homens – enquanto permanecem exceções. Mas quando há perigo de que a exceção se torne a norma, os homens se rebelam. Consequentemente, o patriarcado funciona melhor quando o sexo oprimido, o sexo feminino, suporta o *status quo* e opta pela segurança que sua função oferece.

Por muitos e muitos anos, a mulher não tinha direito de sair de casa sem uma figura masculina ao lado (pai, irmão ou marido); tampouco direito à escolha de suas roupas. A mulher como propriedade do homem e como ser que lhe deve respeito e obediência são fatores que, apesar dos avanços alcançados na sociedade ocidental, ainda a tangenciam<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Lembramos que, nos países do Oriente Médio, por exemplo, as mulheres ainda se submetem a regras rígidas, calcadas no rigor de leis machistas e patriarcais, que se fundamentam, em geral, na religiosidade desses países. Essas regras/restrições vão de condenações físicas, como o apedrejamento, a imposições relativas ao trabalho e à formação escolar, passando por restrições de vestimenta, bem como para o exercício de atividades como dirigir e viajar.

Informações disponíveis em: <https://diariodocomercio.com.br/livre/a-condicao-da-mulher-no-oriente-medio-o-que-tem-isso-a-ver-conosco/>. Acesso em: 17 set. 2022.

Nessa perspectiva, o papel social da mulher esteve, principalmente, vinculado ao casamento e à família, ideais que ainda se encontram presentes na sociedade contemporânea. Em outras palavras, a mulher, na maioria das vezes, foi estimulada a desejar uma união matrimonial, em que lhe caberia ser a mãe e a esposa perfeita, papel diretamente associado a questões históricas, culturais e políticas (Yalom, 2002).

De acordo com Dias (1984), as mulheres, diante de uma sociedade influenciada por valores cristãos e, ao mesmo tempo, muito violenta, eram proibidas de circular em espaços públicos e obrigadas a ficar em casa ou dentro de conventos, a fim de se protegerem da violência urbana. As mulheres deveriam aceitar as imposições da sociedade colonial que as considerava como submissas e inferiores. Nessa perspectiva, vale ressaltar o convento como um local que recebia as mulheres que, muitas vezes, nas condições impostas pela família, eram obrigadas a ir para lá.

No Brasil, havia uma grande imposição da Coroa para se criarem conventos, já que uma vida religiosa estimularia o casamento e a reprodução da sociedade europeia na América, além de destacar a educação das meninas no século XVIII como superficial quando comparada à dos meninos. Desse modo, até o século XIX, as opções de cultura e educação para as mulheres eram restritas aos conventos, aos recolhimentos e à instrução doméstica. Somente no fim do século XIX e início do XX é que essas instituições, que visavam à reclusão feminina, passaram a ter novas funções (Algranti, 1993).

Del Priore (1993), por sua vez, assevera que,

A situação de destaque da mulher no quadro de relações concubinárias vinha, por outro lado, incentivar a Igreja a irradiar um discurso normatizador cujo objetivo era valorizar o casamento e, dentro dele, as funções da maternidade, a fim de converter as populações femininas a um modelo de comportamento que fosse útil ao projeto civilizatório e colonizador. (Del Priore, 1993: 66)

Segundo autora, a mulher, no Brasil Colônia, era considerada a base para a construção de uma família ideal, sendo obrigada a manter as aparências, a fim de não ser julgada pela sociedade. A maternidade era um fator que unia as mulheres, sendo muito comum elas criarem os outros filhos que os maridos tiveram. Se o casamento era visto com uma prisão para os homens, as mulheres o viam como uma estabilidade desejada.

Assim, a igreja utilizava essa estabilidade para controlá-las. Nesse sentido, uma das principais funções da mulher no casamento era a da reprodução:

O amor e o casamento, tal como o conhecemos hoje, surgiu com a ordem burguesa, mas só ganhou feição a partir do século XVIII, quando a sexualidade passou a ocupar um lugar importante dentro do casamento. O amor, no sentido moderno de consensualidade, escolha e paixão amorosa, não existia no casamento, sendo, em geral, vivenciado nas relações de adultério, e a sexualidade não era vivida como lugar de prazer; sua função específica era a reprodução (Araújo, 2002, p. 2).

Criticando ideias em voga a respeito da maternidade, Bandinter (1980, p. 10) comenta que,

A definição, carregada de pressupostos ideológicos, do Larousse do século XX (edição de 1971) [...] descreve o instinto materno como “uma tendência primordial que cria em toda mulher normal um desejo de maternidade e que, uma vez satisfeito esse desejo, incita a mulher a zelar pela proteção física e moral dos filhos” [...] acredito que uma mulher pode ser “normal” sem ser mãe, e que toda mãe não tem uma pulsão irresistível a se ocupar do filho.

Galetti (2013), por seu turno, aborda a dificuldade de acesso à educação e a segregação sexual das mulheres no Brasil, questões que só puderam ser vencidas legalmente em 1971, com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB). A educação foi se tornando uma ferramenta de empoderamento e, aos poucos, possibilitando autonomia e independência às mulheres.

A partir do século XX, as mulheres começaram a alcançar emancipação política, embora a exigência de serem mães, esposas, trabalhadoras e mulheres perfeitas se manteve, unindo-se a essa emancipação (Burille, 2012).

Swain (2000) ressalta que muitas das relações e das funções destinadas aos homens e às mulheres são referentes à ideia do corpo biológico. Na sociedade patriarcal, tornou-se frequente a figura feminina ser associada à fraqueza e à delicadeza e reduzida ao corpo, ao sexo e à objetificação. Citando Beauvoir (1967), diz Galetti (2013, p. 81) que “ela [a mulher] foi engendra na generalidade de seu corpo, não na singularidade de sua existência”.

De qualquer forma, “na ordem patriarcal, a mulher devia obedecer ao pai e ao marido, passando da autoridade de um para o outro através de um casamento monogâmico e indissolúvel. O domínio masculino era indiscutível” (Scott, 2022, p. 16). Diante desse domínio e da desigualdade entre os gêneros que perpassa a sociedade há muito tempo, o que se constata é que o movimento feminista foi responsável por várias conquistas ao longo dos anos. Percebe-se, hoje, em relação à mulher um maior direito de escolha, além de uma menor submissão social, jurídica e política. Entretanto, falta ainda um longo caminho a percorrer para que haja uma completa emancipação feminina. O fato de a violência contra a mulher ainda se encontrar muito presente na sociedade atual (Burille, 2012) ilustra essa situação.

A reputação das mulheres, na maioria das vezes, está associada ao que é propagado socialmente. Por exemplo, durante o período feudal, quando as mulheres lutavam e mostravam personalidade própria, elas eram vistas como “rebeldes”. Além disso, as que praticavam a sexualidade fora do casamento eram vistas como bruxas, já que eram consideradas libertinas e promíscuas, segundo Helene (2019). Essas mulheres, então, eram caçadas, “gerando uma psicose em massa na população” (Helene, 2019, p. 954).

Embora a caça às bruxas estivesse dirigida a uma ampla variedade de práticas femininas, foi principalmente devido a essas capacidades – como feiticeiras, curandeiras, encantadoras ou adivinhas – que as mulheres foram perseguidas, pois, ao recorrerem ao poder da magia, debilitavam o poder das autoridades e do Estado, dando confiança aos pobres em sua capacidade para manipular o ambiente natural e social e, possivelmente, para subverter a ordem constituída (Helene, 2019, p. 954).

De acordo com a autora, o medo era disseminado como forma de controlar a sociedade. A principal maneira de disseminar esse controle era queimando as mulheres vivas em espaços públicos, além do uso de artefatos que as torturavam e as impediam de falar (como o focinho de estrutura de ferro). Os crimes cometidos eram tornados públicos e, cada vez mais, propagavam-se os “ideais capitalistas de feminilidade e de domesticidade”. Devido à negatividade criada através da imagem da bruxa, a mulher ideal seria a que cumpre os deveres domésticos, que fala pouco, não se impõe e é totalmente submissa.

Segundo Magalhães (1995), a visão patriarcal, que circula na sociedade, está vinculada ao discurso de controle, tendo em vista que os papéis sociais da mulher estão associados ao casamento, isto é, à função doméstica. A ideia de mulher “bela, recatada e do lar” pode ser relacionada a esse tipo de discurso, já que, frequentemente, ocorre essa idealização feminina no meio social. Assim, fica um instigante questionamento: de onde vem essa mentalidade patriarcal?

### **1.1.2 Capitalismo e gênero social: a violência vinculada ao sistema econômico**

Através de um determinismo biológico, cria-se um imaginário de mulher, que é efeito de uma construção sócio-histórico-ideológica (Vinhas, 2021, p. 27). De acordo com a autora, “o corpo se torna forma de existência material da instância ideológica” (Vinhas, 2021, p. 37), diante de uma ideologia dominante que norteará a interpretação desse corpo. Portanto, devido ao sistema econômico capitalista, propagam-se ideologias dominantes, neste caso em específico, a ideologia patriarcal, que ainda é disseminada no meio social.

O processo de interpretação dos corpos – vinculado à formação social capitalista – ocorre “a partir de uma posição política, ideológica e de classe” (Haroche; Pêcheux; Henry, 2007 *apud* Vinhas, 2021, p. 41). Assim, valores são atribuídos às pessoas, por meio de determinação(ões) ideológica(s). A ideologia fará, então, com que os sujeitos tenham certos posicionamentos. No caso deste trabalho, as concepções machistas e misóginas farão com que o indivíduo assuma atitudes e falas que, na maioria das vezes, são completamente agressivas à mulher.

O Estado, para Althusser, citado por Vinhas (2021, p. 54), é um aparelho repressivo, que reproduz a violência de classe. Entretanto, a violência também pode estar associada à sexualidade e às identificações de gênero. Cabe mencionar aqui que há uma constante violência destinada às mulheres e que, muitas vezes, é alimentada pelo Estado. Dessa forma, a violência vai se naturalizando e sendo banalizada socialmente, como se vê nas letras de músicas selecionadas para este trabalho.

Numa primeira leitura, podemos afirmar que a mulher resgatada nessas letras é a projeção da “mulher ideal”. A idealização da figura feminina como “bela, recatada e do



lar” pode ser relacionada à formação do capitalismo neoliberal, visto que um dos fatores que desenvolveu o capitalismo foi a “construção de uma nova ordem patriarcal, que tornava as mulheres servas da força de trabalho masculina” (Federici, 2017, p. 232). Assim, uma nova divisão sexual do trabalho foi imposta, trazendo não somente uma diferença na separação de tarefas, mas também na relação com o capital.

Ainda de acordo com Federici (2017), essa tendência capitalista influenciou na questão de poder entre mulheres e homens, tendo em vista que o salário masculino, muitas vezes, era gerado a partir do acúmulo de trabalho feminino. Toda essa acumulação primitiva trouxe grandes diferenças e desigualdades, desvalorizando o trabalho das mulheres. Assim, muitas formas de repressão à mulher foram se desenvolvendo com o passar do tempo e perpetuando uma dada ideologia (dominante), pois “não existe repressão que não reproduza a ideologia dominante do Estado burguês na formação social capitalista” (Vinhas, 2021, p. 66).

É importante destacar que, devido às estruturas mantidas pelo Estado Burguês, perpetua-se uma ordem social vigente, diante de uma ideologia racista de dominação (Alves, 2018). Isso porque, se as mulheres, em geral, são menosprezadas e desvalorizadas, esse “peso” recai, principalmente, sobre a mulher negra, que é ainda mais inferiorizada, devido à grande exploração advinda do sistema capitalista, atualizando a dinâmica colonial de opressão e exploração (Silva, 2022, p. 642). Na maior parte das músicas sertanejas, é possível levar em consideração o imaginário da mulher branca, havendo a exclusão da mulher negra. Contudo, não entraremos nesse mérito, já que foge ao objetivo da pesquisa<sup>12</sup>.

Com a superioridade masculina, criada pelo sistema capitalista, a ideia de que o casamento é a principal maneira de a mulher crescer na vida passou a ser propagada e vista como a “verdadeira carreira” para a mulher. As mulheres costumavam implorar que os homens não tirassem delas a única propriedade que ainda lhes restava: a honra (Federici, 2017, *apud* Helene, 2019, p. 954).

---

<sup>12</sup> Para maiores informações, remetemos o leitor a: *Calibã e a bruxa* (2017), de Silvia Federici; *O impossível da existência: prisão, mulheres e classe* (2021), de Luciana Vinhas; “A mulher negra no capitalismo dependente: aportes sobre cidadania e opressões no Brasil” (2022), de Sara Cristina Martins da Silva, e “A relação estrutural entre capitalismo e racismo: o genocídio da população negra enquanto projeto societário” (2018), de Daniel Tadeu Alves, entre outros trabalhos.

O protagonismo masculino, a dificuldade de os homens aceitarem que mulheres sejam bem-sucedidas, a desigualdade de direitos, o ciúme excessivo, a dificuldade de aceitar a mulher como independente, a ideia de possessividade nos relacionamentos, o fato de a mulher buscar suas próprias escolhas e de os homens, na maioria das vezes, exigirem relações de dominação e de submissão são fatores constantes no meio social.

Apesar de muitas mudanças e conquistas significativas para a mulher, ainda não se pode afirmar a inexistência da violência, como já pontuamos. Em pleno século XXI, conforme afirma Burille (2012), mulheres continuam sendo exploradas social, sexual e profissionalmente. E, no gênero musical pesquisado (sertanejo), essa exploração fica evidente quando se examina mais detidamente – como esperamos mostrar no capítulo dedicado às análises – o discurso reproduzido em determinadas letras. Assim, cabe abordar os conceitos de violência, gênero e patriarcado, antes de buscar apreender esses aspectos nas letras de músicas que compõem o *corpus*.

### **1.1.3 Gênero social, patriarcado e violência atrelados à questão de poder**

De acordo com Foucault (1981), o poder está associado ao que circula nas e pelas relações sociais. Tendo isso em vista, é importante analisar como os conceitos de gênero (social), violência e patriarcado têm circulado e sido perpetuados socialmente. Há muito o que se pensar – e questionar – sobre quem detém o poder na sociedade. Biologicamente, assume-se que o homem é que é detentor de maior força. Dessa forma, numa perspectiva patriarcal, perpetua-se a falsa ideia de “poder” do homem sobre a mulher, já que ele, segundo Saffioti (2015), foi estimulado pela sociedade a desenvolver mais a força física (*animus*) do que a emoção (*anima*).

Ainda de acordo com a autora, o desequilíbrio causado por essas questões pode gerar consequências graves na sociedade, visto que muitos homens podem transformar agressividade em agressão, ocasionada por diversos fatores, como o sentimento de impotência atrelado ao desemprego e, conseqüentemente, à impossibilidade de manter o “cargos” de provedor da família. Esses fatores, diretamente associados à questão da masculinidade, originam-se das relações sociais de poder.

À luz de Saffiotti (2015), exploraremos esses conceitos, uma vez que eles estão associados à discussão apresentada neste trabalho e apresentam-se interligados. De acordo com pesquisa realizada pela socióloga, estatisticamente,

[...] 19% das mulheres declararam, espontaneamente, haver sofrido algum tipo de violência da parte dos homens, 16% relatando casos de violência física, 2% de violência psicológica, e 1% de assédio sexual. Quando estimuladas, no entanto, 43% das investigadas admitem ter sofrido violência sexista, um terço delas relatando ter sido vítimas de violência física, 27% revelando ter vivido situações de violência psíquica, e 11% haver experimentado o sofrimento causado por assédio (Saffiotti, 2015, p. 49).

É inegável que esses pontos estão diretamente associados às questões de gênero. Contudo, para a autora, muito se fala sobre *gênero*, sem que se defina a amplitude desse termo, que, no seu entender, não se relaciona somente a uma categoria de análise, mas também – e, diríamos, sobretudo – a uma categoria histórica. Por se associar à cultura, às normas, às organizações e às instituições sociais, é um conceito muito amplo, que chega, porém, mesmo que limitadamente, a um consenso entre as feministas para quem “gênero é a construção social do masculino e do feminino” (Saffiotti, 2015, p.47).

A definição de gênero pode se confundir com as questões de desigualdades entre homens e mulheres. Cabe, então, trazer o conceito de patriarcado, já que, conforme ressalta a autora, o *gênero* estaria relacionado a uma categoria mais geral, e o *patriarcado*, a uma mais específica a depender do período histórico<sup>13</sup>. É importante mencionar que as relações sociais de poder criaram um sistema que culpabiliza a mulher pela violência sofrida, levando-se em consideração que o patriarcado, ao atravessar a sociedade como um todo, busca controlar a sexualidade feminina.

Saffiotti (2015, p. 60-61) considera *patriarcado* como “uma forma de expressão do poder político”, atrelada à dominação masculina, representando “uma estrutura de poder baseada tanto na ideologia quanto na violência”<sup>14</sup>. O *gênero*, por sua vez, seria as

---

<sup>13</sup> “Se, na Roma antiga, o patriarca detinha poder de vida e morte sobre sua esposa e seus filhos, hoje tal poder não mais existe, no plano *de jure*. Entretanto, os homens continuam matando suas parceiras, às vezes com requintes de crueldade” (Saffiotti, 2015, p. 48).

<sup>14</sup> Na obra, a autora levanta uma discussão já existente entre os termos *gênero* e *patriarcado*, defendendo a necessidade de se manter, socialmente, a definição de *patriarcado*, sem que haja a exclusão do termo

imagens do masculino e do feminino construídas na/pela sociedade. E que imagens seriam estas? Quais os efeitos dessa construção imagética na vida em sociedade?

Nessa perspectiva, o sistema patriarcal permite a relação de dominação e exploração entre homens e mulheres, sendo, na maioria das vezes, naturalizada pela sociedade. Tudo indica, inclusive, que, socialmente, já foram normalizados os altos índices de violência contra a mulher. Os crimes tornam-se recorrentes, na medida em que a mulher, além de, frequentemente, ser culpabilizada por eles, tem sua identidade cada vez mais anulada. Essa banalização, portanto, conforme a autora, ratifica a “pedagogia da violência” (Saffiotti, 2015, p. 79).

Tendo em vista o conceito de direitos humanos, a autora define *violência* como todo agenciamento capaz de violar esses direitos, sobretudo, a violência que fere os direitos das mulheres e figurativiza o homem como dominador-explorador. Dessa forma, os conceitos aqui levantados se relacionam e nos fazem perceber a violência de gênero como uma desigualdade, que, longe de ser natural,

[...] é posta pela tradição cultural, pelas estruturas de poder, pelos agentes envolvidos na trama de relações sociais. Nas relações entre homens e entre mulheres, a desigualdade de gênero não é dada, mas pode ser construída, e o é, com frequência (Saffiotti, 2015, p. 75).

Gênero, patriarcado e violência são, pois, termos articulados e que carregam história. Do ponto de vista ideológico, essas definições podem nos remeter a diversos fatores do meio social que, inevitavelmente, serão associados aos altos índices de violência contra a mulher, no que tange ao privilégio de dominação masculina nas relações sociais de poder.

É importante mencionar que, em linhas gerais, a estruturação da sociedade fundamenta-se em questões de gênero, de raça/etnicidade e de classes sociais. Segundo Saffiotti (2015, p. 83), “dependendo das condições históricas vivenciadas, umas dessas

---

*gênero*. Muitas teóricas, aliás, são adeptas ao uso exclusivo do termo *gênero*, a fim de que não sejam mais reforçadas as ideias patriarcais.

faces estará proeminente, enquanto as demais, ainda que vivas, colocam-se à sombra da primeira. Em outras circunstâncias, será uma outra faceta a tornar-se dominante”.

No âmbito desta pesquisa, a estruturação da sociedade com base no gênero prevalece, apesar de também estar associada aos demais fatores elencados. À medida que analisamos as letras de músicas, é possível perceber as questões de gênero vinculadas às questões sociais, já que o machismo e a misoginia atrelam-se à estrutura patriarcal da sociedade, indo em direção, sobretudo, à submissão feminina, a qual Saffiotti chama de “destino de gênero”.

Conforme a autora, a mulher está destinada a agressões masculinas e, conseqüentemente, encontra-se sujeita aos homens no contexto das relações de gênero, em que as atribuições sociais se baseiam nas diferenças sexuais. Assim, “o homem deve agredir, porque o macho deve dominar a qualquer custo; e a mulher deve suportar agressões de toda ordem, porque seu ‘destino’ assim o determina” (Saffiotti, p. 90).

Definido pela autora como “pacto masculino para garantir a opressão de mulheres” (p. 111), é inegável que o patriarcado atravessa todas as instituições, tendo em vista as relações de hierarquia em que os homens buscam manter controle sobre as mulheres. Essas relações de dominação-exploração, como já foi mencionado, baseiam-se também no medo, já que é muito mais provável que os homens – e não as mulheres – convertam agressividade em agressão (Saffiotti, 2015, p. 129).

Nessa perspectiva, a consciência que a mulher tem de si mesma relaciona-se à sua inserção na estrutura social: se ao homem é dado cada vez mais direito patriarcal, o que cabe à mulher, então, é a submissão. Em síntese, de acordo com a autora, o patriarcado é regido pelo controle e pelo medo, constituindo uma estrutura de poder. Acreditamos – e buscaremos comprovar por meio das análises – que a ideologia de gênero, presente nas letras de músicas selecionadas, reflete exatamente a violência que compõe as relações entre homens e mulheres, a qual “ainda é necessária para manter o *status quo*” (p. 149). Dessa forma, é importante analisar como essas questões se associam à evolução histórica da música sertaneja, nosso próximo assunto.

## 1.2 A trajetória da música sertaneja

A música sertaneja possui grande influência e destaque entre os gêneros musicais brasileiros. De acordo com um levantamento feito pelo IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística), em 2013, o estilo musical mais ouvido pelos brasileiros foi o sertanejo.

É importante ressaltar que esse gênero discursivo passou por modificações no decorrer dos anos. De acordo com Ilari (2006), o estilo musical sertanejo volta-se, inicialmente, para a simplicidade, para o interior e para o sentimentalismo. Nessa mesma direção, Rodrigues, Laignier e Barbosa (2012) asseveram que a música sertaneja surgiu em 1910, por meio de letras que idealizavam a vida no campo e demarcavam a sonoridade da viola, dos duetos vocais, através de duplas que eram formadas.

No decorrer dos anos 1960, 1970 e 1980, com a popularização desse estilo musical no Brasil, surgiram várias duplas e grupos musicais, contrastando com os outros estilos da época, dentre os quais, segundo Zan (2001), destacava-se o pop. Artistas como Almir Sater, Tetê Espíndola e Paulo Simões caracterizavam o estilo caipira da música, que, de acordo com Mendes (2009), foi influenciado pelos cantos religiosos dos jesuítas e pelas modas trazidas pelos portugueses, que se misturaram ao estilo musical e à dança dos índios no período da colonização, em 1500.

Ainda de acordo com Rodrigues, Laignier e Barbosa (2012), durante os anos de 1960 a 1990, o Brasil foi marcado pela música sertaneja raiz e romântica. Em linhas gerais, a primeira representa a vida no campo, enquanto, na segunda, misturam-se a moda de viola, o sertanejo clássico (raiz) e o pop. Contudo, o estilo raiz passou a ser descaracterizado, devido às influências tecnológicas e musicais absorvidas pelo sertanejo. O gênero passou, então, por mudanças quanto à sonoridade e ao discurso, já que a música caipira original possuía características próprias, enfatizando as histórias do homem do campo nas letras (Gutemberg, 2011), como foi dito mais acima.

No final dos anos 1990/início dos anos 2000, as mudanças em relação ao sertanejo já eram perceptíveis, principalmente o romantismo presente nas composições, com o surgimento da dupla César Menotti e Fabiano, em 2005:

[...] o estilo acaba adquirindo um tom mais sóbrio e sofisticado que facilita a popularização dentre uma juventude habituada à consagração do rock. A dupla (César Menotti e Fabiano) surge como um “abre-alas” do que virá a ser o sertanejo universitário (Rodrigues; Laignier; Barbosa, 2012, p. 7).

A dupla, portanto, conforme os autores citados, foi um marco nas alterações do estilo musical, demarcando o início do sertanejo universitário. Assim, em meados dos anos 2000, nasceu, em Goiás, o sertanejo universitário, que se desenvolveu assumindo um estilo totalmente diferente do tradicional, já que se distanciava do estilo mais caipira, roceiro, voltado ao interior. Em suma, se a temática do sertanejo caipira era especialmente baseada na vida no campo, o sertanejo universitário mudou essa temática para agradar ao seu público alvo, com temas de amor e traição (Antunes, 2012).

Segundo Sena e Gomes (2013), as letras dos sertanejos universitários possuem fácil assimilação e estruturação mais simples e podem ser chamadas de terceira geração do sertanejo, surgindo após as eras do sertanejo raiz e do sertanejo romântico (este já trazendo temas que serão mantidos no sertanejo universitário, mas com mudanças significativas). Assim,

As letras continuaram abordando os mesmos temas como amor e sexo, mas foram adaptadas para como esse novo jovem via esses assuntos. O pesquisador da Universidade Federal Fluminense, Gustavo Alonso, em entrevista concedida ao jornal *Gazeta do Povo*, afirma que os temas das canções continuam a abordar o amor e sexo, mas, ao contrário das décadas de 80 e 90, o sertanejo universitário é otimista. Os protagonistas são verdadeiros galãs rurais vitoriosos em meio urbano. A poética muda, as letras assumem o tom “vamos ser felizes” (Sena; Gomes, 2013, p. 217).

O sertanejo universitário no Brasil tomou grande proporção principalmente entre os jovens estudantes, atingindo diferentes classes socioeconômicas (Violashow, 2013). Devido a essa grande aprovação, ainda há certo desconforto dos cantores de sertanejo raiz em relação ao universitário. É o que revela a entrevista com o cantor Zezé di Camargo:

Agora, aquela turma que regrava sucesso nosso de oito anos atrás e chama de sertanejo universitário é uma ofensa. Acho um desrespeito. Enquanto eles são sertanejos universitários, eu sou mestre. E se eles não conseguiram fazer sucesso depois de lançar três discos, eles são repetentes, não passaram de ano (Nogueira, 2008).

Vale ressaltar que, a partir do sucesso da dupla César Menotti e Fabiano, que introduziu o sertanejo universitário, outras duplas como Jorge e Mateus, João Bosco e Vinícius, Victor e Léo, Maria Cecília e Rodolfo também marcaram os primórdios do estilo musical dos jovens universitários. Assim, ele foi se desenvolvendo e tornando-se um dos gêneros musicais mais ouvidos pelos brasileiros:

O sertanejo universitário, um dos gêneros mais escutados por nossos entrevistados, mostra-se como uma onda capaz de arrastar legiões de jovens a casas de shows temáticas. É importante ouvir dos estudantes frases como: “De sertanejo mesmo eu nem gosto, só gosto de sertanejo universitário” [...] (Seren, 2009 p.118).

Dessa forma, é notório que o gênero musical sertanejo possui grande influência na sociedade. Dividido entre as supostas “gerações sertanejas”, cujos limites nem sempre são muito claros, é importante mencionar que, entre os jovens, o sertanejo universitário é o que mais se destaca. De qualquer forma, o que se pode constatar é que as mudanças nesse gênero discursivo buscam trazer “a inovação e a diversidade como estratégia de manutenção do controle do mercado” (Dias, 2000, p. 45).

### **1.2.1 A música caipira e a música sertaneja no contexto de padronização de mercado**

A música caipira, segundo Martins (1995, p. 105), relaciona-se a algum tipo de ritual, seja religioso, de trabalho ou de lazer. Esse estilo musical está mais atrelado à festa e à dança, uma vez que, ainda de acordo com o autor, os rituais religiosos estão em sintonia com o ciclo produtivo rural. Já a música sertaneja se difere da caipira em alguns aspectos, como por exemplo, no que se refere às composições mais voltadas ao indivíduo, às relações amorosas. Além disso, a música sertaneja se atrela muito à vida na cidade e a questões financeiras (Ortega, 2010, p. 551).

Dessa maneira, é importante mencionar que a música sertaneja “é produzida a partir de outra matriz, que diz respeito ao entretenimento apropriado pelo capital e para um consumo mais difuso” (Ortega, 2010, p. 551). Ainda conforme o autor, por limitações técnicas, as músicas não poderiam ter longa duração e, por isso, eram curtas. O que,



inicialmente, fora um problema técnico, a partir da década de 1970, tornou-se “uma questão de padronização do mercado” (Ortega, 2010, p. 552), tendo em vista que o armazenamento dos discos passou a ser maior e, mesmo assim, as músicas sertanejas continuaram com menor tempo de duração.

Embora apresentem muitas diferenças, faz-se necessário destacar os traços similares entre os gêneros. Tanto a música caipira quanto a música sertaneja “se manifestam com muita intensidade nos estados de Goiás, Mato Grosso, Paraná, Minas Gerais e principalmente São Paulo – local onde desembocava o maior número de duplas sertanejas e gravadoras, bem como veículos de comunicação” (Ortega, 2010, p. 552). Ainda segundo o autor,

[...] uma segunda e mais fundamental aproximação aqui entre música caipira e sertaneja diz respeito à utilização da viola caipira e ao formato das duplas com vozes sobrepostas em *terça*. Ainda que no decorrer da consolidação da música sertaneja a viola tenha perdido relativo espaço para os instrumentos elétricos, como a guitarra e o contrabaixo, ela se situa como um dos elementos essenciais para ambos os estilos de música (Ortega, 2010, p. 552).

É interessante observar que, apesar das mudanças, os estilos anteriores tendem a influenciar os seguintes, mesmo que indiretamente.

A pretensa substituição do antigo pelo novo não se realizaria de modo conclusivo. Há uma mescla, uma fusão entre elementos do presente e do passado. Isto se espelha nas práticas políticas, sociais e especialmente culturais. De modo que o modernismo cultural por vezes não corresponde à modernização econômica (Ortega, 2010, p. 553).

Com um olhar voltado às questões de comercialização, o autor explica que, na década de 1970, a música sertaneja era muito ouvida pela população do campo, uma vez que as canções tocavam nos horários de maior audiência das rádios (manhã e noite). O alcance geográfico era muito grande, tendo em vista a grande influência desse gênero musical. Nesse mesmo período, a dupla Milionário e José Rico surgiu, passando a consolidar a música sertaneja no país e a torná-la, definitivamente, um fenômeno comercial (Ortega, 2010, p. 554).

Embora tenham ocorrido mudanças no gênero musical sertanejo, a partir dos anos 1980 e 1990,

Milionário e José Rico – participando do processo de consolidação da indústria cultural brasileira – ao mesmo tempo em que desenvolvem a música sertaneja nascente nos anos 70, permanecem com resquícios rurais não totalmente apagados na cultura urbana das grandes cidades, no caso particular São Paulo (Ortega, 2010, p. 555).

Nessa perspectiva, é possível observar a transformação do gênero musical sertanejo, por meio de uma breve comparação entre as letras de músicas de Milionário e José Rico, em anos diferentes. Vejamos a letra da canção *Caminheiro* (1999)<sup>15</sup>:

*Caminheiro que lá vai indo*

*Pro rumo da minha terra*

*Por favor, faça parada*

*Na casa branca da serra*

*Ali mora uma velhinha*

*Chorando um filho seu*

*Esta velha é minha mãe*

*E o seu filho sou eu*

*Vai, caminheiro*

*Leva este recado meu*

*Por favor, diga pra mãe*

*Zelar bem do que é meu*

*Cuidar bem do meu cavalo*

*Que o finado pai me deu*

*Do meu cachorro campeiro*

*Meu galo índio brigador*

*Minha velha espingarda*

*E o violão chorador*

---

<sup>15</sup> Compositor: Jack. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/milionario-e-jose-rico/340253/>. Acesso em: 24 jan. 2024.

*Vai, caminheiro*

*Me faça este favor*

*Caminheiro, diga pra mãe*

*Pra não se preocupar*

*Se Deus quiser, este ano*

*Eu consigo me formar*

*Eu pegando meu diploma*

*Vou trazer ela pra cá*

*Mas se eu for mal nos estudos*

*Vou deixar tudo e volto pra lá*

*Vai, caminheiro*

*Não esqueça de avisar*

*Vai, caminheiro*

*Não esqueça de avisar*

*Vai, caminheiro*

*Não esqueça de avisar*

Agora, vejamos a letra de *Agenda Rabiscada* (2003)<sup>16</sup>:

*Você fala por aí que não me ama*

*Você jura que já não sente mais nada*

*Mas a noite é pesadelo em sua cama*

*Solidão da madrugada*

*Telefone na parede desligado*

*E o meu nome em sua agenda rabiscado*

*São sintomas de paixão mal resolvida*

*De amor mal acabado*

*Você deita, mas sem sono se levanta*

*Faz de tudo pra dormir não adianta*

---

<sup>16</sup> Compositores: Alexandre e Rick. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/milionario-e-jose-rico/84358/>. Acesso em: 24 jan. 2024.

*Tá morrendo de saudade  
E por orgulho não vem me procurar*

*Quem esqueceu não chora  
Quem chora ainda lembra  
Quando se esquece rasga  
Não se rabisca a agenda  
Quem esqueceu não chora  
Nem rola pela cama  
Se ainda perde o sono  
É que ainda me ama*

*Você deita, mas sem sono se levanta  
Faz de tudo pra dormir não adianta  
Tá morrendo de saudade  
E por orgulho não vem me procurar  
[...]*

Podemos perceber, claramente, a diferença na composição das letras, sobretudo no estilo e na temática. Na primeira música, as características da vida campestre são predominantes. Destaca-se uma casa no interior, com um filho que foi para a cidade em busca de uma vida melhor, deixando uma mãe à sua espera. Além da presença dos animais, a melodia da letra também se associa mais às questões caipiras.

Já na segunda letra, lançada quatro anos depois, narra-se uma relação amorosa mal resolvida, com sentimentos de paixão, de saudade. A canção, quando ouvida, difere da primeira, tendo em vista que a melodia é um pouco mais lenta e romantizada. Diante disso, é possível perceber que, apesar de a dupla Milionário e José Rico se inserir no gênero musical sertanejo, as duas letras revelam características específicas, ao se vincularem a épocas diferentes. Entretanto, como não foi feita uma análise completa de todas as músicas dos cantores, a comparação feita entre as duas letras é somente uma hipótese de como o gênero pode ser modificado e inserido no contexto de mercado, de acordo com a época a que se filia.

De acordo com Adorno, “a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre lógica da obra e do sistema social” (Adorno, 1985, p. 114). Ora, se a cultura e a comercialização podem influenciar as produções musicais, é notório que, nas letras, as questões ideológicas também são capazes de interferir no processo de comercialização do gênero musical sertanejo. Diante disso, é importante abordar como a ideologia “penetra” na música, considerando que o processo de produção pode atuar como forma de padronizar a cultura.

### **1.2.2 A dimensão social e ideológica das produções musicais**

As letras de músicas, segundo Silva (2003), constituem identidades, relações sociais, valores e sistemas de crenças. Assim, a ideologia de gênero é veiculada por meio do discurso materializado nessas letras, já que este se associa às relações sociais e às identidades. Por meio da veiculação das músicas, há uma relação assimétrica, visto que o discurso presente em determinadas letras é reproduzido sem que haja questionamento. Ocorre, pois, a mera repetição da letra, tornando-se a música cada vez mais um “veículo de ideologia” (Silva, 2003, p. 117).

Com a música sertaneja não é diferente, tendo em vista que, em muitas letras, propagam-se, constantemente, questões machistas e misóginas, por meio de um discurso que é veiculado socialmente, sem análise crítica. Dessa maneira, é possível que esse tipo de pensamento forme a opinião dos indivíduos, mantendo as relações desiguais entre os gêneros, já que “quando se combinam palavras com música, muitos conceitos podem ser codificados como nunca o foram até então” (Tame, 1984 *apud* Silva, 2003, p. 117).

As letras de músicas, segundo Cirino (2010), podem representar o pensamento do compositor, por exemplo, devido à influência do meio social em que ele vive e, por meio delas, valores socioculturais são disseminados e propagados para/por outros indivíduos. Nessa perspectiva, cabe destacar a ideologia que se faz presente no discurso da música sertaneja, buscando determinar como a mulher deve se comportar, o que reflete o que boa parte das pessoas pensa e defende, e reforçando, enfim, o papel social feminino.

Bechel, em seu livro *Las cuatro mujeres de Dios: La puta, la bruja, la santa y la tonta* (2001), levanta aspectos importantes acerca da influência do Cristianismo em relação ao gênero feminino, aspecto brevemente abordado em 1.1., que retomamos aqui. Conforme o autor, o fato de a mulher, biblicamente, ter sido criada da costela de Adão, reflete a ideia de ela ser fruto do homem e de ser um termo acessório, concebido para ajudá-lo. Além disso, a culpa por Adão e Eva terem sido expulsos do paraíso foi, principalmente, atribuída à mulher, que comeu do “fruto proibido” e o deu ao homem, instituindo-se, pois, a culpabilização feminina.

O autor destaca a questão da desobediência da mulher, do desrespeito à lei e o fato de Eva ter enganado o seu parceiro, introduzindo o pecado no mundo. Nessa ótica, o homem está fadado à bondade e à fidelidade, enquanto a mulher, à catástrofe, uma vez que a serpente se dirigiu diretamente à mulher, com a certeza de que ela seria frágil e cederia ao pecado. A mulher foi origem do pecado para o homem, não o contrário (Bechel, 2001, p. 36).

Na Bíblia, apesar de algumas mulheres apresentarem grandes qualidades, a maioria das personagens femininas, de acordo com Bechel (2001), aparece quando há problema e confusão. Dito isso, é possível notar como uma letra de música pode ser atravessada por discursos (e ideologias) de diferentes domínios, já que boa parte do discurso violento contra a mulher advém do discurso bíblico.

Assim, é importante pensar uma música para além da melodia, uma vez que ela, além de seduzir e induzir o consumo, produz valores e saberes, modos de ser, identidades, representações, relações de poder (Barth, 2005). É, portanto, um elemento que produz cultura, uma vez que é preciso

[...] pensar a cultura como algo distribuído por intermédio das pessoas, entre as pessoas, como resultado das suas experiências. Ao terem experiências semelhantes e se engajarem mutuamente em reflexões, instruções e interações, as pessoas são induzidas a conceitualizar e, em parte, compartilhar vários modelos culturais (Sabat, 2001, p. 9).

Por intermédio de uma produção musical, é possível expressar-se socialmente, já que, por trazer a expressão de sentimentos que possibilitem identificação, ela influencia a vida e o cotidiano das pessoas. De acordo com pesquisa do ECAD (“Escritório Central

de Arrecadação e Distribuição”, que trata de direitos autorais)<sup>17</sup>, o sertanejo é o ritmo mais ouvido no Brasil. Podemos, pois, supor que as pessoas se “apropriam” dos enunciados produzidos e veiculados nas/pelas músicas desse gênero.

Segundo Amossy (2020), o discurso é o resultado de práticas coletivas; não é fixo e se molda conforme necessidades históricas e sociais. Portanto, podemos questionar o que tem sido dito nas letras de certas músicas sertanejas e como isso reflete a sociedade na qual estamos inseridos, já que há uma relação de dependência entre as opiniões e o meio social em que se convive (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014).

Quando se questiona uma sociedade que recebe positivamente determinados tipos de canções, como aquelas que integram o corpus desta pesquisa, há, paralelamente, um questionamento da violência nelas presente, tendo em vista que o enunciador produz a letra visando à identificação e à apreciação pelo enunciatário daquilo que é dito. Desse modo, pensa-se no público de maneira coletiva e, por vezes, estereotipada, sendo o estereótipo uma “construção de leitura” (Amossy, 2020). De acordo com a autora, o modelo cultural já existente influenciará na forma como os elementos do discurso serão (re)construídos.

A manifestação artística tem forte presença no meio social. De acordo com Schroeder e Schroeder (2011, p. 135), “há, então, uma dimensão social em toda produção musical: fazer música pressupõe o domínio de gêneros musicais coletivamente construídos”. Para os autores, a linguagem presente na música pode nos fazer refletir sobre inúmeras questões sociais, uma vez que, por meio dela, regras, técnicas e materiais já existentes se relacionam, juntamente com significados sociais e culturais.

Segundo Ulhôa (2001), a música, tendo significado, funciona como meio de comunicação e tem relação direta com as pessoas. Pensando a respeito do sertanejo universitário e, conseqüentemente, da modernização da música sertaneja, é possível percebermos como esse subgênero acompanha as “transformações sociais, econômicas, políticas e culturais da sociedade brasileira contemporânea” (Silva, 2022, p. 31). Diante disso, Antunes (2012) explica:

---

<sup>17</sup> Disponível em: <https://www3.ecad.org.br/em-pauta/Paginas/ecad-comprova-sertanejo-e-o-ritmo-mias-ouvido-no-brasil.aspx>. Acesso em: 05 de jan. de 2024.

A temática do universitário difere bastante da do sertanejo romântico. Suas músicas são um reflexo direto do seu tempo e por isso falam de amores rápidos, relacionamentos sem compromisso, festas e baladas, além de uma grande dose de independência individual. Outra marca do estilo universitário é o andamento rápido, agitado e mais dançante de suas músicas (Antunes, 2012, p. 90).

Através da música, portanto, são percebidos aspectos de determinadas épocas e sociedades. No caso do sertanejo, podemos supor que a violência de gênero é mais demarcada, uma vez que as letras falam da conquista através do poder, diante da dominação masculina. Vale ressaltar que, de acordo com França e Vieira (2015), os homens constituem a maior parte de cantores e de compositores. Assim, muitos dos traços de misogia e de machismo podem estar atrelados a essas questões.

Finalizada esta (breve) discussão – a título de contextualização – de questões que afetam diretamente nosso objeto de estudo, passemos aos pressupostos teórico-metodológicos que nortearão as análises do Capítulo 3.



## CAPÍTULO 2: QUESTÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS

Como já foi dito, nossa teoria de base é a Semiótica Discursiva sobre a qual passaremos a discorrer nas próximas linhas. Faremos uma apresentação geral dessa teoria, dedicando-nos, mais detalhadamente, às categorias que nos interessam mais de perto para a análise das letras de músicas que compõem o corpus desta pesquisa, quais sejam: os temas e as figuras, as projeções da enunciação no enunciado (categorias de pessoa, tempo e espaço) e as relações (argumentativas) entre enunciador e enunciatário.

### 2.1 A Semiótica Discursiva

Teoria fundada pelo lituano, radicado na França, Algirdas Julien Greimas, a Semiótica Discursiva (também chamada de Semiótica Greimasiana, em homenagem ao seu fundador, ou Semiótica Francesa, dado o seu contexto de origem), de acordo com Tocaia (2020, p. 159), “se interessa por qualquer texto, independentemente de sua manifestação”, isto é, estuda o texto de maneira ampla, não se limitando ao texto verbal.

As primeiras reflexões ocorreram no final dos anos 1960, por meio da publicação da obra *Semântica estrutural*, de Greimas, que deu continuidade aos trabalhos de Hjelmslev e de Saussure, assumindo o texto como objeto de significação (Araújo, 2021). Assim, “a semiótica não ignora que o texto é também um objeto histórico determinado na sua relação com o contexto (tomado em sentido amplo). Apenas opta por olhar, de forma privilegiada, em uma outra direção” (Lara e Matte, 2009, p. 340).

Nessa perspectiva, a teoria semiótica toma o texto (verbal e/ou não verbal) prioritariamente como um objeto de significação, estudando não só o que ele diz, mas como faz para dizer o que diz. Para apreender os mecanismos intradiscursivos de produção de sentido no plano de conteúdo (fazendo, pelo menos num primeiro momento, abstratação do plano de expressão<sup>18</sup>), a teoria semiótica se vale do percurso gerativo de sentido, que vai do nível fundamental (mais simples e abstrato) ao discursivo (mais

---

<sup>18</sup> Isso porque, para a semiótica, o texto se constitui pela junção de um plano de conteúdo (o do discurso) com um plano de expressão: a(s) linguagem(ns) que veicula(m) o conteúdo.

complexo e concreto), passando por um nível intermediário – o narrativo (Lara, 2012). Bertrand (2003, p.11) afirma que:

O objeto da semiótica é o *sentido*. Domínio infinitamente vasto, do qual se ocupa o conjunto das disciplinas que constituem as ciências humanas, da filosofia à linguística, da antropologia à história, da psicologia à sociologia. Uma restrição, portanto, impõe-se logo de início: a semiótica se interessa pelo “parecer do sentido”, que se apreende por meio das formas da linguagem e, mais concretamente, dos discursos que o manifestam, tornando-o comunicável e partilhável, ainda que parcialmente (grifo do original).

De acordo com Fiorin (1989, p. 17), o percurso gerativo de sentido, utilizado pela Semiótica, “mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo”. O autor destaca ainda que o percurso gerativo está atrelado ao sistema axiológico do leitor (Fiorin, 2014). Essa orientação axiológica, para Gomes e Mancini (2007), já está presente no nível fundamental (mais simples), indicando uma inclinação ideológica que se concretizará no nível discursivo (mais complexo), sobretudo nos temas e figuras.

No nível fundamental do percurso gerativo de sentido, procura-se explicar, por meio da chamada “categoria semântica de base” (uma oposição tal que a vs. b), o nível mais abstrato de produção do sentido. Os termos da categoria semântica de base são axiologizados como eufóricos (positivos) e disfóricos (negativos).

Já no segundo nível, o narrativo, há certa diferenciação entre narratividade e narração: “aquela é componente de todos os textos, enquanto esta concerne a uma determinada classe de textos” (Fiorin, 2014 p. 27). Em outras palavras, a narratividade inscreve-se em todo e qualquer texto, pois todos, implícita ou explicitamente, lidam com transformações. Assim, há dois tipos de enunciados: o enunciado de estado e o enunciado de fazer. Este, incidindo sobre a relação de junção (conjunção ou disjunção) entre um sujeito e um objeto (enunciados de estado) realiza a transformação de um estado inicial num estado final.

O nível discursivo, enfim, é, para Fiorin (2014), aquele em que “as formas abstratas do nível narrativo são revestidas de termos que lhes dão concretude”. Assim, se no nível narrativo um sujeito entra em conjunção com a riqueza, no nível discursivo, essa conjunção poderá ser concretizada por meio da descoberta de uma mina de ouro, do recebimento de uma herança etc. Desse modo, no terceiro nível, podem variar os espaços,

os tempos e a natureza (política, religiosa, de disparidade de papel social), tendo em vista que “o nível discursivo produz as variações de conteúdos narrativos invariantes” (Fiorin, 2014, p. 41).

De acordo com Barros (2005), o sujeito da narrativa assume valores que são, no nível discursivo,

[...] disseminados sob a forma de percursos temáticos e recebem investimentos figurativos. A disseminação dos temas e a figurativização deles são tarefas do sujeito da enunciação. Assim procedendo, o sujeito da enunciação assegura, graças aos percursos temáticos e figurativos, a coerência semântica do discurso e cria, com a concretização figurativa do conteúdo, efeitos de sentido sobretudo de realidade (Barros, 2005, p. 66).

Lembramos que todos os níveis do percurso gerativo se desdobram num componente sintático (conjunto de mecanismos que ordena os conteúdos) e num componente semântico (conteúdos investidos nos arranjos sintáticos). Assim, no âmbito da semântica discursiva, temos os *temas* (termos abstratos) e as *figuras* (termos concretos) que se organizam em percursos. Existem, assim, textos predominantemente temáticos, os quais explicam o mundo, como os textos filosóficos e científicos, por exemplo, e os preponderantemente figurativos, que criam representações do mundo, como é o caso dos textos literários<sup>19</sup>. Cabe observar que, num texto figurativo, é necessário apreender os temas que subjazem às figuras, já que estas concretizam aqueles.

No caso deste trabalho, as letras de músicas sertaneja são textos predominantemente figurativos que remetem a temas como violência, possessividade, intolerância. Logo, como já foi dito, examinaremos os temas e as figuras que perpassam as letras escolhidas, visando chegar à ideologia que os “alimenta”. Além disso, pretendemos examinar, no componente sintático do nível discursivo, os procedimentos de que o enunciador se vale para persuadir o enunciatário a crer nele, no discurso que veicula e nos valores que representa. Trata-se, nesse caso, do “fazer-criar” por meio do “fazer-parecer-verdadeiro”. Entra aí a dimensão argumentativa do discurso, que nos levará a recorrer a autores como Amossy (2011; 2020). Ainda no âmbito da sintaxe

---

<sup>19</sup> Barros (2005) prefere falar em textos temáticos de figuração esparsa e textos figurativos (aqueles que são totalmente recobertos por figuras). Neste, graus diferentes de figurativização são utilizados empregados, como veremos adiante.

discursiva, mobilizaremos igualmente as categorias de pessoa, tempo e espaço (projeções da enunciação no enunciado), com base em Barros (2005), Lara (2012) e Fiorin (2014).

De modo geral,

[...] desde seus primórdios, portanto, a semiótica concebe uma teoria para a análise do conteúdo humano que se manifesta em dimensão transfrasal, independentemente da configuração textual escolhida para a sua organização e difusão. Esse conteúdo pode surgir como literatura, filme, pintura, música ou até como linguagem coloquial; tudo isso é passível de descrição semiótica (Tatit, 2004, p. 189).

Assim, ao examinar os procedimentos que organizam o texto, a semiótica, além do texto oral e escrito, também leva em consideração o texto visual, sonoro ou gestual (Barros, 1990). Por exemplo, no nosso caso, poderíamos estudar também a melodia das músicas sertanejas selecionadas, o que não faremos, pois isso foge aos objetivos da pesquisa.

Fornecido um panorama geral – e bastante sucinto – do percurso gerativo de sentido, passaremos nas próximas seções a discorrer mais detalhadamente sobre as noções que nos interessam mais de perto neste trabalho e que estão situadas no nível discursivo do percurso gerativo de sentido. Os demais níveis (fundamental e narrativo) não serão abordados, salvo de forma mais pontual se a análise assim o exigir.

### **2.1.1 Semântica discursiva: temas, figuras e seus percursos**

Entende-se por “tematizar um discurso” a formulação de valores de modo abstrato, a fim de organizá-los em percursos. Nesses percursos, em consonância com Barros (2005), traços semânticos, concebidos abstratamente, são constituídos, podendo (ou não) ligar-se a elementos figurativos, que os concretizam. Assim, de acordo com Lara (2012, p. 40), inspirada em Fiorin (2014), temas são “termos abstratos, que organizam, classificam, categorizam os elementos do mundo natural” (por exemplo, elegância, orgulho, vergonha, raciocinar, calculista, invejoso etc.). Já figuras são “termos concretos, que possuem, portanto, um correspondente perceptível do mundo natural, quer seja dado ou construído” (por exemplo, árvore, sol, brincar, correr, verde, quente etc.)

Barros (2005) destaca que os procedimentos de figurativização estão diretamente veiculados aos efeitos de realidade. Num texto, é possível haver diferentes investimentos figurativos para uma mesma busca narrativa tematizada. Assim, o percurso do sujeito é figurativizado a partir do revestimento figurativo do objeto de valor<sup>20</sup>, e as transformações narrativas tornam-se ações.

Como foi mencionado anteriormente, todo texto possui um nível temático, que pode ou não ser concretizado por figuras. A figurativização é composta por diferentes etapas, sendo destacadas por Barros (2005), a figuração e a iconização. A primeira, de acordo com a autora, associa-se à instalação de figuras e encontra-se no primeiro nível de especificação figurativa do tema, no momento em que se passa do tema à figura. Já a iconização, é a última etapa da figurativização, visando a produzir uma ilusão referencial. Os efeitos de realidade, portanto, são resultantes do processo de iconização do discurso.

Nas etapas de figurativização,

o enunciador utiliza as figuras do discurso para levar o enunciatário a reconhecer “imagens do mundo” e, a partir daí, a acreditar na “verdade” do discurso. O enunciatário, por sua vez, crê ou não no discurso, graças, em grande parte, ao reconhecimento de figuras do mundo. O fazer-creer e o creer dependem de um contrato de veridicção que se estabelece entre enunciador e enunciatário e que regulamenta, entre outras coisas, o reconhecimento das figuras (Barros, 2005, p. 70).

Para Gomes e Mancini (2007, p. 12), “o tratamento figurativo dos temas propostos por determinados textos pode dizer muito sobre o universo ideológico no qual aquele texto se insere”. Com as letras que constituem “objeto” desta pesquisa, não é diferente, uma vez que as figuras representam temas de um universo ideológico marcado por intolerância e violência contra a mulher. Os temas e, sobretudo, sua “cobertura figurativa” ligam-se à cultura. Assim, “é importante que toda análise temático-figurativa esteja bem situada em termos culturais” (Lara; Matte, 2009, p. 47).

Numa primeira leitura dos textos (letras de músicas) do corpus, já é possível perceber como os temas e as figuras realmente estão ligados a valores culturais. Como

---

<sup>20</sup> Barros (2003, p. 191) esclarece que “a narrativa de um texto é a história de um sujeito em busca de valores” que se inscrevem em objetos. Daí a denominação *objeto-valor* ou *objeto de valor*.

por exemplo, em “Bruto, Rústico e Sistemático” (João Carreiro e Capataz, 2009)<sup>21</sup>, muitas das atitudes do narrador (aquele que diz *eu* no texto-enunciado) são justificadas na forma como ele foi criado: na cultura do machismo, da intolerância, da violência, a qual é representada por caminhos temático-figurativos percorridos no discurso.

Lembramos, com Fiorin (2014), que, para o analista, não interessa um tema ou uma figura tomados isoladamente, mas os encadeamentos que temas e figuras estabelecem entre si, já que são esses encadeamentos – os percursos temáticos e figurativos – que respondem pelo funcionamento do discurso.

Logo, em se tratando de um texto predominantemente figurativo (como é o caso das letras de músicas do corpus), cabe apreender os percursos figurativos que o “tecem”, sem perder de vista o(s) tema(s) que os ilumina(m) e lhes confere(m) sentido. Por essa razão, utilizaremos a denominação “percurso temático-figurativo” para não perder de vista que “ler um percurso figurativo é descobrir o tema que subjaz a ele” (Fiorin, 2014, p. 70).

Assim, na letra citada mais acima (“Bruto, Rústico e Sistemático”), no trecho “No quarto deixei *trancada*, quinze dia *aprisionada*” (grifos nossos), há um percurso, formado pelas figuras em itálico, que pode se relacionar aos temas da violência e da agressão, que, por sua vez, podem ser associados à cultura (ideologia) patriarcal. Da mesma forma em “Ciumento eu” (Henrique e Diego, 2017), o percurso formado pelas figuras *câmera* (no canto do quarto) e *gravador de som* (dentro do carro) remetem ao tema da vigilância, justificada pela paixão do ciúme, que é mostrado como um sentimento amoroso (positivo).

Vemos, pois, que os temas e, sobretudo, as figuras são culturalmente dados, relacionando-se a questões presentes numa dada formação social, como já foi dito. Fiorin (1988) esclarece que

[...] quando se diz, porém, que cada classe tem o seu discurso, não se pode esquecer que, assim como a ideologia dominante é a da classe dominante, o discurso dominante é o da classe dominante. Não se exclui, evidentemente, a

---

<sup>21</sup> A título de ilustração e com o objetivo de deixar a exposição teórica menos árdua, anteciparemos a análise de alguns trechos das letras que compõem o corpus. Essa análise será, porém, complementada no Capítulo 3.

possibilidade de o homem forjar discursos críticos, diferentes, portanto, dos discursos dominantes. Só que o discurso crítico não surge do nada, mas está previsto numa formação social (Fiorin, 1988, p. 16).

Nessa perspectiva, o tema da dominação masculina, oriundo de uma ideologia patriarcal ainda dominante em nossa sociedade, está presente em todas as seis letras de músicas, mesmo que elas sejam, por vezes, questionadas pelos enunciatários. Como veremos mais detalhadamente no capítulo de análises, os temas e as figuras apreendidos remetem a questões de intolerância, de violência, de preconceito, de invasão à privacidade da mulher e, sobretudo, ao desrespeito à dignidade e ao direito de escolha feminino. Em suma:

[...] é no nível dos temas e das figuras que a ideologia se revela, é o lugar privilegiado para o enunciador expor o como ele vê e interpreta o mundo. O enunciador, então, constrói no texto a sua “verdade”, a sua visão de mundo, colocando e omitindo o que lhe convém no momento (Pita, 2005, p. 69).

### **2.1.2 Sintaxe discursiva: as relações (argumentativas) entre enunciador e enunciatário e as projeções da enunciação no enunciado**

A argumentação é parte do funcionamento discursivo. Assim, “mesmo a fala que não ambiciona convencer, busca ainda exercer alguma influência, orientando modos de ver e de pensar” (Amossy, 2011, p. 129). Segundo a autora, explorar os funcionamentos discursivos é analisar a forma como o discurso permite ao locutor agir sobre o outro. Nesse sentido, é necessário levar em conta não apenas as crenças e os valores veiculados no/pelo discurso, mas também o contexto social em que ele se insere, pois os aspectos extralinguísticos fundamentam a abordagem discursiva.

Do ponto de vista linguageiro, a argumentação é construída por meio das escolhas lexicais, das modalidades de enunciação, dos encadeamentos dos enunciados; já do ponto de vista comunicacional, a argumentação deve visar a uma relação de interlocução para que se desenvolva, pois sua construção depende de uma situação de comunicação (Amossy, 2020).

Examinando as relações (argumentativas) que se instauram entre enunciador e enunciatário, Barros (2005) afirma que, quando o sujeito da enunciação assume as estruturas narrativas para convertê-las em estruturas discursivas, ele faz “escolhas”: de

pessoa, tempo e espaço, de temas e figuras, transformando, assim, a narrativa em discurso e produzindo certos efeitos de sentido. De acordo com Fiorin (2003, p. 42), o sujeito da enunciação “constrói o mundo enquanto objeto ao mesmo tempo em que se constrói a si mesmo”.

O enunciador, por meio de seu fazer discursivo, espalha marcas que deverão ser interpretadas pelo enunciatário. Para isso, serão consideradas a relatividade cultural e social, bem como as crenças do enunciatário. Este poderá, utilizando seus conhecimentos e convicções, levar o discurso em consideração, no seu fazer interpretativo, crendo nos valores que são sustentados por ele (Barros, 2005). Portanto, esse processo mútuo de (re)construção acontece a todo momento e, nas letras de músicas, não é diferente.

Não devemos esquecer-nos, além disso, de que “o discurso constrói sua própria verdade” (Barros, 2001, *apud* Lara, 2012, p. 36). Portanto, o discurso construído pelo enunciador não é, de fato, verdadeiro ou falso, mas será interpretado como verdadeiro pelo enunciatário se este aceitar o contrato proposto. Diante disso, em consonância com Lara (2012), podemos afirmar que a semiótica substitui a questão da verdade pelo “dizer verdadeiro”, construído na relação entre enunciador e enunciatário, “entendidos como desdobramentos do sujeito da enunciação que cumprem os papéis actanciais<sup>22</sup> de destinador e destinatário do objeto discurso” (Lara, 2012, p. 36). Além disso, deve-se considerar o enunciatário não apenas como destinatário da comunicação, mas também como “sujeito produtor do discurso”, já que, por meio da leitura, ele significa da mesma forma que na produção do discurso.

Diante do que foi dito até aqui, pretendemos examinar de que procedimentos argumentativos (uso do vocabulário, escolha de argumentos etc.) os enunciadores das letras escolhidas se valem para construir seu “dizer verdadeiro”, a fim de levar à persuasão do enunciatário no fazer interpretativo que lhe cabe. Para Fiorin (2018, p. 75), “o ato de comunicação é um complexo jogo de manipulação com vistas a fazer o enunciatário crer naquilo que se transmite”. Portanto, o enunciador utilizará variados procedimentos argumentativos, a fim de alcançar tal objetivo. Em suma,

---

<sup>22</sup> Papéis actanciais são papéis narrativos que, no nível discursivo, podem ser representados por pessoas, coisas, animais etc. (cf. Fiorin, 2014).



[...] o sujeito da enunciação se desdobra em enunciador e enunciatário. Este busca interpretar, julgando se a mensagem é verdadeira ou falsa. Aquele cumpre o papel de destinador e cabe a ele manipular, persuadir o enunciatário, por meio dos valores que embute no discurso, fazendo-o acreditar no que diz. Ambas interpretação e persuasão acontecem no e pelo discurso (Pita, 2005, p. 45).

Já no âmbito das projeções da enunciação no enunciado, ainda no componente sintático do nível discursivo, temos as instâncias de pessoa, tempo e espaço que, de acordo com Lara (2012), “ancoram” o texto e também contribuem para seus efeitos de verdade. “Estudar essas projeções é verificar quais os procedimentos utilizados para constituir o discurso e quais os efeitos de sentido fabricados pelos mecanismos escolhidos” (Barros, 1990, p. 54-55).

Segundo Barros (1990), o sujeito da enunciação, ao assumir as estruturas narrativas, converte-as em estruturas discursivas. Os enunciados, portanto, projetam a pessoa *eu*, o tempo *agora* e o espaço *aqui* (debreagem enunciativa) ou a (não) pessoa *ele*, o espaço *lá* e o tempo *então* (debreagem enunciva). Nesse caso, lembramos que “todo espaço e todo tempo se organizam em torno do ‘sujeito’ tomado como ponto de referência” (Fiorin, 2003, p. 163). Não se trata, porém, do tempo físico (ou cronológico) e do espaço físico, mas do tempo e do espaço linguísticos, ligados, portanto, ao exercício da fala.

A debreagem enunciativa confere ao texto um efeito de subjetividade, devido à proximidade da enunciação, enquanto a debreagem enunciva cria um efeito de objetividade, decorrente do distanciamento da enunciação. Ainda segundo a autora, são mecanismos que criam a ilusão de realidade, ao produzirem esses efeitos. Por exemplo,

No que diz respeito à categoria de espaço, percebe-se que, ao se abordar a temática da migração, a espacialização exerce um papel fundamental na construção de sentido do texto, tendo em vista a dimensão argumentativa que ela assume na narrativa em questão. É a categoria de espaço que constrói a ambientação da narrativa (Amossy, 2018, p. 44, *apud* Araújo, 2021, p. 84).

A sintaxe do discurso deve explicar as relações existentes entre o sujeito da enunciação e o discurso-enunciado, uma vez que este é produzido por aquele, além de

constituir-se como um “objeto de comunicação entre um destinador e um destinatário” (Barros, 2005, p. 54). Dessa maneira, as diversas formas de projetar a enunciação no enunciado são examinadas pela semiótica, com vistas a apreender os efeitos de sentido construídos nos diferentes tipos de discurso (Fiorin, 1988).

Assim, por exemplo, quanto à categoria de pessoa, há, na música “Ciumento eu”, um “eu” (homem) que se dirige a um “tu” (mulher), como ocorre no trecho “Repara não, se eu não sair do seu lado [...] E não me leve a mal, se eu destravar seu celular com sua digital. Ninguém entende o meu descontrole, eu sou assim não é de hoje”. Esse “eu” projetado no texto procura, então, fazer-crer que suas atitudes atrelam-se a um *excesso de cuidado*.

Além desse *eu/tu* presentes na letra da música, quando consideramos a instância enunciativa pressuposta pela própria existência do enunciado, temos um enunciador (autor implícito) que, dirigindo-se ao enunciatário (leitor/ouvinte implícito), projeta, no texto, seus valores, julgamentos e (pre)conceitos, imaginando que esse enunciatário tenha um dado perfil (compatível com o dele) e que seja capaz de crer (e de fazer) o que foi projetado. Assim, diante de um contrato estabelecido, o enunciador determina, por meio de procedimentos linguísticos e lógicos, como o enunciatário deve interpretar o discurso e sua “verdade”.

Essas diferentes instâncias do par *eu/tu* formam uma hierarquia enunciativa (Fiorin, 2003, p. 163). Assim, num primeiro nível, temos um enunciador (*eu*/autor implícito) e um enunciatário (*tu*/leitor ou ouvinte implícito), ou seja, “as imagens do autor e do leitor” construídas pelo texto. O segundo nível faz entrar em cena o narrador e o narratário, isto é, o *eu* e o *tu* instalados no texto-enunciado. No terceiro nível, o narrador dá voz a uma personagem, em discurso direto. O *eu* e o *tu* desse nível são denominados interlocutor e interlocutário.

Em síntese, no caso das letras de músicas selecionadas, os valores e os pontos de vista veiculados são de responsabilidade de um enunciador (compositor e, por extensão, aqueles que o representam: os intérpretes), que se dirige ao público-ouvinte (enunciatário). Trata-se do *eu* e do *tu* implícitos, não projetados no enunciado ou, em outras palavras, aqueles que são pressupostos pela própria existência do dito. Já aquele que se expressa como *eu*, no interior do texto-enunciado, corresponde ao narrador (homem) que se dirige a um *tu*/narratária (mulher).

Tendo em vista que um ato enunciativo é reconstruído com as marcas da enunciação deixadas no enunciado, Fiorin (1988, p. 78) distingue a enunciação enunciada do enunciado enunciado. Aquela se refere ao “conjunto de elementos linguísticos que indica as pessoas, os espaços e os tempos da enunciação, bem como todas as avaliações, julgamentos, pontos de vista que são de responsabilidade do eu, revelados por adjetivos, substantivos, verbos etc.”. Já o enunciado enunciado é o texto desprovido das marcas enunciativas.

No caso das letras de músicas do corpus, o que ocorre é a enunciação enunciada, visto que, como vimos, há um *eu* projetado no discurso, o qual mobiliza, além de pessoas, espaços e tempos, julgamentos, pontos de vista e avaliações relacionados aos papéis sociais da mulher. É claro que pode haver conflito entre as duas instâncias (enunciador e enunciatário). Assim, mesmo que o enunciador busque convencer, é possível que o enunciatário considere como violentos e intolerantes os argumentos utilizados. Ou, ao contrário, adira por completo ao que é dito, reforçando estereótipos, representações coletivas familiares e crenças partilhadas, que sustentam, em grande medida, a comunicação entre enunciador e enunciatário (Amossy, 2020)<sup>23</sup>. Isso nos remete novamente às relações (argumentativas) que se instauram entre os “parceiros” do discurso.

No caso desta pesquisa, observamos que, por meio dos mecanismos linguístico-discursivos utilizados pelo enunciador, é possível perceber a construção das maneiras como a mulher deve ser vista socialmente, como já foi dito. Conforme afirma Bourdieu (1995, p. 137), “a dominação masculina está suficientemente assegurada para precisar de justificação: ela pode se contentar em ser e em se dizer nas práticas e discursos que enunciam o ser como se fosse uma evidência, concorrendo assim para fazê-lo ser de acordo com o dizer”.

Nas letras selecionadas, o narrador/homem procura sustentar suas atitudes e falas de forma natural, afirmando seja que a mulher está errada, seja que ele agiu por amor e por cuidado. Podemos pensar, nesse caso, na problemática da dependência emocional que, muitas vezes, pode gerar a violação do direito de escolha da mulher, tendo em vista

---

<sup>23</sup> A autora considera os termos “locutor” e “alocutário”. Entretanto, nesta pesquisa, consideraremos “enunciador” e “enunciatário”, assumindo o ponto de vista da teoria semiótica.

o poder de persuasão masculino. A manipulação masculina pode ser tanta, que a mulher é persuadida e violentada sem ao menos perceber. Isso também acontece com os consumidores das letras de músicas (sertanejas), à medida que as músicas se inserem de forma naturalizada na sociedade.

E estando a persuasão assim tão estreitamente ligada ao acto de convencer, ocorria perguntar: não poderá ela funcionar como alternativa ao sempre possível uso de poder ou até da violência física para se conseguir de outrem um comportamento por si inicialmente não desejado? (Souza, 2001, p. 8).

Tendo em vista que a persuasão, nesse caso, seria a consequência natural de uma ação sobre a vontade – irracional (Souza, 2001, p. 52), percebe-se que a vontade masculina busca prevalecer. Para isso, o “eu”/homem não mede as atitudes e as falas violentas dirigidas ao “tu”/mulher, seja para se dirigir diretamente a ela, seja para falar sobre ela. É importante perceber que, se a fala já se tornou algo normal, natural, a ponto de ser inevitável, é porque está incorporada ao mundo social (Bourdieu, 1995, p. 137). Ainda em conformidade com o autor,

A universalidade de fato da dominação masculina exclui praticamente o efeito de “desnaturalização”, ou se preferirmos, de relativização produzido quase sempre, historicamente, pelo confronto com modos de vida diferentes, capazes de fazer com que as “escolhas” naturalizadas da tradição apareçam como arbitrarias, historicamente instituídas (Bourdieu, 1995, p. 137).

Enfatizamos aqui as questões de “modo de vida diferentes”, uma vez que nas letras de músicas, principalmente em *Bruto, Rústico e Sistemático* (João Carreiro e Capataz, 2009), justificam-se as atitudes do homem por meio de sua “criação chucra”. Assim, a violência, que claramente afeta a vida da mulher, toma grande proporção, mesmo que de maneira naturalizada, uma vez que

[...] todo poder comporta uma dimensão simbólica: ele deve obter dos dominados uma forma de adesão que não repousa sobre a decisão deliberada de uma consciência esclarecida, mas sobre a submissão imediata e pré-reflexiva de corpos socializados (Bourdieu, 1995, p. 142).

A socialização do corpo feminino é muito comum nos gêneros musicais. Ainda na canção anterior, o fato de a mulher ter feito *topless* incomodou o seu parceiro e, por isso, ela foi aprisionada por 15 dias. De acordo com Paim e Strey (2004, p.1), “nessa

constante valorização da aparência jovem e bela, de corpo esbelto, cobrada das mulheres, percebe-se que as relações de gênero continuam reproduzindo a submissão, controle e manipulação, imposta às mulheres”.

Não há dúvidas do quanto a necessidade de dominação masculina viola os direitos femininos. Quando um homem, por meio do discurso, busca persuadir a mulher a fazer o que ele deseja, inúmeros problemas podem ser gerados, como questões de intolerância e, conseqüentemente, de violência.

Dito isso, consideramos importante tecer breves considerações sobre como algumas das músicas sertanejas selecionadas para esta pesquisa repercutiram socialmente, já que isso tem a ver com questões levantadas até aqui (questões sociais, ideológicas, de persuasão etc.).

Devido à música *Bruto, Rústico e Sistemático*, o compositor João Carreiro (enunciador e, portanto, responsável pelos valores e pontos de vista veiculados no texto) foi acusado, por alguns setores, de homofóbico e machista. O que nos chama atenção, nesse caso, não é exatamente a repercussão negativa da música, uma vez que, com o passar dos anos, a militância em prol das mulheres tem se tornado mais ativa, mas a resposta do compositor ao público, em relação à repercussão da letra: “a música é só uma história, e o personagem principal é um sujeito antigo, caipira, como se fosse um avô nosso. A letra só reflete o pensamento do sujeito rústico dessa época, é só uma história, não é uma opinião minha” (Piunti, 2012). Além disso, a assessoria da dupla pontuou:

Quanto à questão só podemos lamentar tanta vontade de causar polêmica com algo que é tão claramente *inocente e óbvio*. A música retrata um personagem, um “caboclo” simples, como diria João Carreiro, que é autor da canção assim como da maioria das músicas que canta, que não aceita e não entende as coisas que questiona na letra. João Carreiro e Capataz não são homofóbicos, não querem ofender ninguém com suas canções. São só dois apaixonados por música sertaneja, suas histórias, seu palavreado e seus personagens e prova disso é que acabam de lançar um dos trabalhos mais magníficos do segmento, uma verdadeira obra de arte em homenagem à cultura caipira, o Lado A Lado B que deveria ser ouvido por todo aquele que admira as tradições da música sertaneja (Piunti, 2012; grifos nossos).<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Disponível em: <https://universosertanejo.blogosfera.uol.com.br/2012/02/03/dupla-joao-carreiro-e-capataz-e-acusada-de-homofobia-em-musica/?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 13 dez. 2023.

Percebemos que a justificativa está relacionada à dedicação à música sertaneja, à cultura do gênero musical. Entretanto, é urgente que seja analisada a gravidade do que tem sido escrito/cantado, pois, mesmo que a cultura caipira esteja vinculada a determinados valores, a intolerância não deve ser justificada.

Em se tratando da música *Propaganda*, de Jorge e Mateus, houve um momento, no ano de 2020, em que uma ex-BBB, quando a música foi tocada na festa, afirmou, em rede nacional, que era a letra mais machista do Brasil. Muitos criticaram-na no Twitter, mas, através do comentário de um usuário do site<sup>25</sup>, podemos perceber exatamente o que vem sendo analisado nesta pesquisa:

Eu fui ver a letra agora, machista pra [...] a música inteira é ele dizendo pros outros que a mulher dele não presta porque não sabe cuidar dos afazeres domésticos, como se isso imediatamente desclassificasse ela e fizesse os outros dizerem “não cuida bem de casa, tô fora (POPLine, 2020; grifo nosso).

Além disso, o *youtuber* Fred Elboni fez um vídeo analisando a letra da música e, assim, consideramos importante mencionar a opinião das pessoas em relação ao que é narrado na música (Ver Anexo 1)<sup>26</sup>. Muitas pessoas já questionavam a letra antes da análise e outras não haviam percebido as questões machistas presentes na canção. De um modo geral, os comentários são, em sua maioria, positivos e de mulheres. Muitas pessoas, embora tenham declarado que gostam de ouvir sertanejo, inclusive o próprio *youtuber*, criticaram bastante a letra<sup>27</sup>, o que revela, portanto, que há “uma luz no fim do túnel”, quanto a uma leitura mais crítica de letras desse tipo pelo público.

Como foi mencionado, todas essas questões já foram desenvolvidas aqui, mas consideramos importante mostrar a repercussão de algumas letras nas mídias sociais, a fim de enriquecer os argumentos apresentados na presente pesquisa. Isso, em última

---

<sup>25</sup> Disponível em: <https://portalpopline.com.br/no-bbb-gizelly-diz-que-musica-propaganda-de-jorge-e-mateus-e-a-mais-machista-da-historia/>. Acesso em: 14 dez. 2023.

<sup>26</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Sdh4fA9HPU>. Acesso em: 14 dez. 2023.

<sup>27</sup> É interessante observar que as pessoas costumam confundir autor/enunciador (aquele que diz) como o sujeito de “carne e osso” (ver Anexo II). Enquanto um usuário afirma que o autor da música precisa de terapia, outro comenta que não somente o autor precisa, mas também as pessoas que escutam a música, tendo em vista o sucesso das letras.

análise, comprova a fala de Amossy (2020), já citada: que o enunciatório pode não se deixar convencer, considerando como violentos e intolerantes os argumentos utilizados pelo enunciatador (como mostram os comentários de algumas pessoas apresentados mais acima e nos anexos) ou aceite por completo o que é dito, reforçando, assim, estereótipos, representações coletivas familiares e crenças partilhadas socialmente (aqueles – muitos – que “consomem” certas músicas, sem refletir sobre elas).

## 2.2 Questões metodológicas

A presente pesquisa é de cunho qualitativo-interpretativo. Como o sertanejo é um gênero musical muito presente no nosso meio social, o costume de escutá-lo nos levou a prestar mais atenção nas letras e a perceber traços de violência muito recorrentes no que tange à mulher. Diante disso, selecionamos, como já foi dito (ver nota 9), seis letras: *Bruto, rústico e sistemático* (João Carreiro e Capataz, 2009); *Casa amarela* (Guilherme e Santiago, 2016); *Ciumento eu* (Henrique e Diego, 2017); *Litrão* (Matheus e Kauan, 2020), *Vidinha de balada* (Henrique e Juliano, 2017) e *Propaganda* (Jorge e Mateus, 2018), visto que elas trazem, muito claramente, uma temática comum: a figura da mulher tomada como propriedade do homem. Tal temática foi, aliás, o critério para a seleção dessas seis letras, entre outras possíveis.

É importante mencionar que escolhemos apenas seis músicas, devido à limitação de tempo para análise. A fim de sanar, pelo menos em parte, essa questão, buscamos constituir um corpus que fosse o mais abrangente possível, selecionando músicas lançadas em diferentes anos e cantadas por diferentes duplas, como se pôde ver no parágrafo anterior. Tentamos, além disso, variar, ao máximo, os compositores, embora dois apareçam em mais de uma letra, como mostram as notas de 28 a 33, a seguir. As canções escolhidas são mais contemporâneas (situam-se no período compreendido entre 2009 e 2020), uma vez que pretendemos averiguar se – e em que medida (mesmo que mínima) – o advento do feminismo afetou (ou não) as produções musicais do gênero sertanejo no Brasil mais recentemente.

Assim, a pesquisa será voltada para uma análise linguístico-discursiva, tendo como pano de fundo os aspectos históricos, sociais e ideológicos que se atrelam ao papel da mulher na sociedade. Além disso, serão investigadas possíveis explicações para nossa

hipótese de que há, nas letras selecionadas, uma naturalização e uma banalização do discurso violento e abusivo contra a mulher, caracterizando, assim, um discurso misógino e machista, que é, frequentemente, figurativizado pelo ciúme em excesso, chegando, em alguns casos, a agressões psicológicas, verbais e/ou físicas.

As letras selecionadas podem ser resumidas como segue. *Bruto, rústico e sistemático* (João Carreiro e Capataz, 2009)<sup>28</sup> gira em torno do fato de que a mulher quer fazer coisas de que gosta, mas é punida pelo marido, sendo aprisionada por 15 dias no quarto, comportamento que ele atribui à sua criação chucra; *Casa amarela* (Guilherme e Santiago, 2016)<sup>29</sup> narra o término de um relacionamento, que não é aceito pelo homem, que passa, então, a vigiar a frente da casa da ex-namorada, culpando-a pelas atitudes dele, que são fundamentadas no “amor”; *Ciumento eu* (Henrique e Diego, 2017)<sup>30</sup> aborda um relacionamento em que a possessividade é tão exacerbada que o homem utiliza meios como gravador e câmera para vigiar a mulher, diante de um sentimento pautado no excesso de cuidado e no medo de “roubarem” sua companheira; *Litrão* (Matheus e Kauan, 2020)<sup>31</sup> defende a ideia de que, para ter um (bom) relacionamento com o homem, a mulher não deve fazer o que gosta, mas, sim, aquilo que pode mantê-lo ao lado dela, tematizando, assim, novamente a possessividade.

A música *Vidinha de balada* (Henrique e Juliano, 2017)<sup>32</sup> destaca a dominação masculina na vida da mulher, uma vez que o homem impõe o namoro e, se necessário, o casamento, sem levar em consideração a opinião dela. Finalmente, em *Propaganda* (Jorge e Mateus, 2018)<sup>33</sup>, são apontados, sobretudo, defeitos da mulher voltados ao não

---

<sup>28</sup> Composição de Jadson e João Carreiro. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/>>. Acesso em: 10 jul. 2021.

<sup>29</sup> Composição de Bruno César, William Santos e Rodrigo Reys. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/>>. Acesso em: 10 jul. 2021.

<sup>30</sup> Composição de Danillo D’Ávila, Elcio De Carvalho, Gustavo Junior, Pepato e Lari Ferreira. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/>>. Acesso em: 10 jul. 2021.

<sup>31</sup> Composição de Matheus Aleixo, Diego Silveira, De Angelo e Rapha Lucas. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/>>. Acesso em: 10 jul. 2021.

<sup>32</sup> Composição de Diego Silveira, Nicolas Damasceno, Rafael Borges e Lari Ferreira. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/henrique-e-juliano/vidinha-de-balada/>>. Acesso em: 07 dez. 2023.

<sup>33</sup> Composição de Marcia Araújo, Henrique Castro, Diego Silveira e Os Parazim. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/jorge-mateus/propaganda/>>. Acesso em: 07 dez. 2023.



cumprimento das tarefas do lar, na forma como se espera socialmente, a fim de que ela não seja desejada por mais ninguém (já que seu companheiro afirma ter “pavor” de perdê-la). Em linhas gerais, podemos ver nessas seis letras a submissão feminina como necessidade do homem.

Em relação aos procedimentos de análise, seguiremos basicamente duas etapas. Num primeiro momento, examinaremos cada uma das letras individualmente a partir de seus temas e figuras (buscando chegar à ideologia patriarcal a que remetem, uma vez que partimos da hipótese de que uma boa parte das letras de músicas sertanejas veiculadas no Brasil está atrelada a questões de violência contra a mulher), assim como a partir da dimensão argumentativa, investida no fazer-criar, e das projeções da enunciação no enunciado, categorias que foram descritas nas seções anteriores. Num segundo momento, procederemos à comparação entre essas letras, a fim de chegar à imagem ou à representação geral da mulher inscrita nos textos do corpus. Ressaltamos, finalmente, que, embora este trabalho esteja pautado no nível discursivo do percurso gerativo de sentido, poderemos recorrer aos outros níveis (fundamental e narrativo), se a análise assim o exigir.

### CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DAS LETRAS DE MÚSICAS

De um discurso, construído com marcas de estereotipia, ambiguidade, ideologias, estratégias de persuasão, é importante analisar a essência, visto que numa determinada sociedade, ele é alimentado por uma “constelação preexistente” (Amossy, 2011, p. 133). Portanto, se pensarmos nessa construção, podemos perceber as diferentes maneiras de que o sujeito se vale para dizer o que pretende ao enunciatário, mobilizando certos procedimentos e categorias, a fim de convencê-lo de uma “verdade” que, como afirma Barros (1990), é ilusória.

A enunciação se relaciona de diferentes formas com o discurso que enuncia. “O discurso nada mais é, portanto, que a narrativa, ‘enriquecida’ por todas essas opções do sujeito da enunciação” (Barros, 1990, p. 53). Assim, a enunciação ocorre quando a língua é colocada em funcionamento por um ato individual de utilização (Benveniste, 1974), sem perder de vista que ela é também um ato histórico e social, devido à retomada de outras enunciações historicamente mutáveis (Possenti, 2001).

Partindo desse viés, são perceptíveis, no nível discursivo do percurso gerativo, os temas de submissão feminina e de violência contra a mulher, na maior parte das letras analisadas, os quais são concretizados por meio de figuras (semântica discursiva). Mas o sentido se constrói também pelas projeções de pessoa, tempo e espaço e pelas relações argumentativas que se instauram entre enunciador e enunciatário (sintaxe discursiva), como esperamos mostrar. A naturalização de determinados discursos revela o quanto a sociedade ainda possui das ideologias preexistentes, visto que, conforme afirma Galetti (2013), há a pressão do patriarcado que busca definir os papéis da mulher na sociedade, à medida que estereótipos são reafirmados a todo momento.

De acordo com Scott (2012), na sociedade patriarcal, o domínio masculino era indiscutível, tendo em vista a submissão constante da mulher. Assim, o discurso presente nas músicas mantém relação com valores habituais, duráveis e constantes, baseados numa norma de comportamento (Charaudeau, 2008), já que atitudes violentas são justificadas por sentimentos amorosos. Para Swain (2000), a figura da mulher, desde a sociedade patriarcal, é associada à fraqueza e à delicadeza, sendo ela, não raro, reduzida à

objetificação, o que demandaria, portanto, amor e, sobretudo, proteção. É assim que discursos misóginos e machistas são aceitos como naturais por grande parte da sociedade, o que explica por que tais letras continuam fazendo muito sucesso, ainda hoje, no ramo musical. Dito isso, vamos à análise individual das letras que compõem o corpus.

### 3.1 – *Bruto, rústico e sistemático* (João Carreiro e Capataz, 2009)

Antes da apresentação da análise das letras selecionadas, é importante destacar que focaremos, principalmente, as questões relacionadas à mulher, nosso objeto de pesquisa. Contudo, há outros temas que percorrem os textos e que julgamos relevante apontar mesmo que brevemente, como ocorre em *Bruto, rústico e sistemático*. Vejamos.

*Tudo que dá na TV minha muié qué fazê*

*Não mede as consequências*

*Fez um tar de topless*

*Quando vi me deu um stress*

*Perdi minha paciência*

*Por mim faltar o respeito*

*Na muié eu dei um jeito*

*Corretivo do meu modo*

*No quarto deixei trancada*

*Quinze dia aprisionada*

*E com ela não incomodo.*

*Aqui não*

*Posso até não ser simpático*

*Comigo não tem desculpa*

*Minha criação é chucra*

*A verdade ninguém furta*

*Sou bruto, rústico e sistemático*

*Fim de semana passado*  
*Conheci o namorado da minha filha caçula*  
*Achei que não deu parecia*  
*Tava de brinco na orelha*  
*E o corpo cheio de figura*  
*Não suportei muito tempo*  
*Nesse relacionamento eu tive que opinar*  
*Sujeitinho era roqueiro*  
*Não dá certo com violeiro*  
*Nós num ia combinar*  
*Aqui não*  
*Posso até não ser simpático*  
*Comigo não tem desculpa*  
*Minha criação é chucra*  
*A verdade ninguém furta*  
*Sou bruto, rústico e sistemático*  
  
*Sistema que fui criado*  
*Ver dois homem abraçado*  
*Pra mim era confusão*  
*Mulher com mulher beijando*  
*Dois homens se acariciando*  
*Meu Deus, que decepção*  
*Mas nesse mundo moderno*  
*Não tem errado e nem certo*  
*Achar ruim é preconceito*  
*Mas não fujo à minha essência*  
*Pra mim isso é indecência*  
*Ninguém vai mudar meu jeito.*  
  
*Aqui não*  
*Posso até não ser simpático*  
*Comigo não tem desculpa*  
*Minha criação é chucra*

*A verdade ninguém furta*  
*Sou bruto, rústico e sistemático*

Na letra em foco, que é predominantemente figurativa, o tema que interessa a esta pesquisa – e que está presente na primeira estrofe – é o da violência contra a mulher, manifestada em figuras como *corretivo*, *trancar no quarto*, *aprisionar*. Retrata-se, pois, a mulher sendo aprisionada por seu companheiro, por ter feito *topless* e, assim, *faltado o respeito* para com ele. Nessa perspectiva, destaca-se que o homem é quem *deu um jeito nela* e que a errada é a mulher por não medir as consequências de seus atos. Embora a letra tenha sido escrita no ano de 2009, em pleno século XXI, é possível notar a presença de um discurso misógino e machista, em que o domínio masculino era (é) indiscutível. Há a imposição da figura masculina sobre a feminina, visto que prevalece a necessidade de submissão da mulher.

No nível narrativo, isso implica um destinador julgador capaz de sancionar negativamente (do ponto de vista cognitivo e pragmático) o destinatário sujeito por uma performance (*fazer um tar de topless*) tomada como desrespeito a regras que ele acredita ter o direito de impor. Ao mesmo tempo, a figura da mulher é associada à de alguém fútil e influenciável (*Tudo que dá na TV minha muié qué fazê*) e que não mede as consequências de seus atos. Na constelação preexistente do discurso (Amossy, 2011), a essência, de acordo com Yalom (2002), está no papel social da mulher, que é destinado à família, ao casamento, destacando-se na música, a necessidade de obediência da mulher ao companheiro.

Assim, ir contra o que já foi definido socialmente como aceitável (pela ótica do homem) justifica a violência contra a mulher. Além disso, ao pontuar que a companheira fez um “*tar de topless*”, o narrador enfatiza a sexualização do corpo feminino. A figura *topless* pode, assim, remeter a questões de violência, julgamento, opressão, principalmente quando se trata de uma sociedade que objetifica o corpo da mulher constantemente. O desejo feminino é, pois, constantemente reprimido pelo narrador (que, como sabemos, é a projeção da imagem do autor/compositor no texto-enunciado).

No que tange às projeções das categorias de pessoa, tempo e espaço, por meio das quais, com o objetivo de criar determinados efeitos de sentido, o enunciador (autor

implícito), dirigindo-se aos enunciatários (leitores/ouvintes implícitos), projeta, no texto-enunciado, um narrador em 1ª. pessoa que, se dirige a um “tu”/narratário implícito (pessoas *enunciativas*) para falar de sua mulher em 3ª. pessoa (pessoa *enunciva* – ver 1ª. estrofe), como um objeto que lhe pertence e do qual ele pode dispor como bem entender.

Diante desse efeito de sentido de subjetividade, o narrador se envolve com a pessoa de quem fala – embora não se dirija diretamente a ela – no presente do indicativo e no pretérito perfeito 1<sup>34</sup> (debreagem enunciativa de tempo). Nota-se que os acontecimentos ocorrem no espaço doméstico – espaço do “eu” (debreagem enunciativa de lugar). Como parte desse espaço doméstico, o quarto onde a mulher foi aprisionada vai além do espaço físico, tendo em vista o efeito de sentido de confinamento gerado por ele. Se a violência psicológica é definida como “toda ação ou omissão que causa ou visa causar dano à autoestima, à identidade ou ao desenvolvimento da pessoa” (Brasil, 2001, p. 20), é válido mencionar que a agressão verbal, a rejeição e, no caso da letra em foco, a privação de liberdade ressignifica o quarto como um espaço simbólico de restauração da “ordem” vigente, que foi quebrada pelo ato desrespeitoso e inconsequente da mulher.

A enunciação permite, portanto, que o narrador, falando em 1ª pessoa e nos tempos do sistema do presente (enunciativo), justifique, num segundo momento, suas atitudes com base no comportamento da mulher, como, por exemplo, em “*Perdi minha paciência/Por mim faltar o respeito/Na muié eu dei um jeito/ Corretivo do meu modo*”. Por meio dessas projeções, o enunciador (ou autor implícito – o(s) compositor(es) – mediado(s) pelos intérpretes, que atuam como seus porta-vozes) determina como o enunciatário deve interpretar o discurso.

Quanto às relações argumentativas que se instauram entre enunciador e enunciatário, destaca-se um ponto de vista que, embora pareça pessoal, recorre a estereótipos e à repetição (Amossy, 2011) daquilo que circula numa sociedade ainda muito marcada por valores machistas e misóginos, como forma de justificativa da violência contra a mulher. Lembremos que o “fazer persuasivo” do enunciador caracteriza-se como um “fazer parecer verdadeiro”, que, relido pelo enunciatário como

---

<sup>34</sup> Segundo Fiorin (2003, p. 169-170), “o pretérito perfeito 1 marca uma relação de anterioridade entre o momento do acontecimento e o momento de referência presente”, enquanto o pretérito perfeito 2 implica “a concomitância do momento do acontecimento em relação a um momento de referência pretérito”.

verdadeiro, faz com que ele creia no enunciador e nos valores que representa e projeta no texto. Assim, procura-se mostrar o *corretivo* dado à mulher como compatível com o seu desrespeito ao homem, com o *stress* que lhe causou, o que reflete estereótipos (não raro, preconceituosos) que são formados com base no senso comum sobre como a mulher deve comportar-se em sociedade. Como afirma Alves (2020),

A hierarquia sexual é a forma mais antiga e persistente de desigualdade – a mais “dura”, portanto, por ter sobrevivido a tantas transformações sociais. Certamente as mulheres têm sido em todas as civilizações que conheço um grupo estigmatizado, são descritas pelos homens como emotivas, irracionais, mental e moralmente fracas. Movidas a sexo e facilmente desviadas a qualquer atividade séria, são excluídas de posições de poder, com poucas exceções (Walzer, 2008, p.50, *apud* Alves, 2020, p. 5).

A ideia de que a mulher “tem que se dar ao respeito” está associada, conforme afirma Figueredo (2020), à forma como ela deve se vestir, se portar e agir, de maneira geral, na sociedade, para que seja respeitada, principalmente, pelos homens. Assim, justificam-se assédios e, até mesmo, estupros quando a mulher não segue esses “códigos”, minimizando-se a culpa do agressor.

Em suma: os argumentos utilizados pelo narrador (enquanto projeção, no texto, do enunciador e dos valores que representa) baseiam-se no fato de a mulher ter feito *topless* e, por esse motivo, agido com falta de respeito, dando-lhe o direito de “corrigi-la” da maneira que ele considera ser o correto. Além disso, suas reações agressivas são justificadas pela perda de paciência. Ou seja, o “erro” da mulher fez com que ele perdesse a calma, o que naturaliza e justifica, assim, sua atitude violenta. É válido destacar que, na maior parte do tempo, a mulher, por ser considerada propriedade de seu companheiro, deve-lhe obediência e respeito, justificados pelo desejo e pelo pensamento masculino que anulam a própria vontade dela. Em outras palavras, ao pôr “na boca” do narrador certas falas para legitimar suas atitudes e ações, o enunciador reafirma determinados valores (machistas, misóginos), que julga partilhar com o enunciatário, como se fossem naturais.

Ao tema da violência contra a mulher vem se juntar um segundo tema: a intolerância contra o diferente (3ª. estrofe), como se pode ver no percurso temático-figurativo referente ao namorado da filha caçula –*brinco na orelha, corpo cheio de figura e roqueiro* –, em cujo relacionamento o narrador, novamente assumindo uma atitude

machista, de dá o direito de interferir: *Não suportei muito tempo. Nesse relacionamento eu tive que opinar [...] Nós num ia combinar.* A intolerância resvala, em seguida, para o tema da homofobia, concretizado no percurso que encadeia figuras como *dois homens abraçando, mulher com mulher beijando, dois homens se acariciando*, que são tomadas como *indecência*, provocando no narrador, como ele mesmo afirma, as “paixões” da *confusão* e da *decepção*. Podemos dizer que, na verdade, o discurso misógino e machista também se revela como um discurso intolerante.

Um último tema, que atravessa os demais, é o da justificação do comportamento adotado, que contribui para a naturalização do discurso. Figuras associadas como *bruto, rústico* e *sistemático, criação chucra*, relacionadas ao *sistema em que fui criado*, que se fazem presentes no refrão, mostram um narrador em sintonia com os valores da ideologia conservadora/patriarcal que se julga no direito de punir quem se afasta dessa ideologia: a mulher que fez *topless* (um *desrespeito* na ótica do narrador) e que, portanto, não pode dispor do seu próprio corpo, o namorado roqueiro da filha ou aqueles que desenvolvem uma relação homoafetiva. No final do refrão, ele ainda reafirma essa ideologia ao dizer: *Ninguém vai mudar meu jeito.* Ou seja, ele percebe o “politicamente correto” (*Mas nesse mundo moderno, não tem errado e nem certo; achar ruim é preconceito*), mas se nega a trair sua *essência*, calcada na ideia de que o homem é quem manda e pode julgar/punir quem se afasta dos valores que defende.

Tendo em vista o foco da pesquisa, não nos aprofundaremos nesses outros temas. Desse modo, como esperamos ter comprovado, os temas e as figuras, as relações argumentativas e as projeções da enunciação no texto-enuncaiado refletem um discurso misógino, machista e intolerante.

Passemos à segunda letra selecionada.

### 3.2 – *Ciumento eu* (Henrique e Diego, 2017)

*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*  
*Melhor falar baixinho, senão vão te roubar de mim!*  
*Ciúme não*  
*Excesso de cuidado*  
*Repara não*  
*Se eu não saio 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*  
*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*  
  
*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*  
  
*Melhor falar baixinho, senão vão te roubar de mim! [...]*

Nessa letra, o principal tema abordado é o ciúme, que se desdobra em outros temas, como veremos. São utilizados, assim, argumentos a fim de justificar o descontrole do homem, à medida que narra atitudes violentas de vigilância para preservar o que ele considera ser seu de direito (*Se eu não cuidar, quem vai cuidar do que é meu?*). Toma, dessa forma, a mulher como objeto de sua propriedade e, portanto, passível de ser *roubado*. Não se considera, por exemplo, que ela pode decidir ir embora por vontade própria (deixou de gostar do homem, apaixonou-se por outro etc.). Ela é, portanto, objetificada. Ele destaca ser assim desde muito tempo, pautando-se no que toma como sentimento amoroso (*paixão*) e *excesso de cuidado* (*E tá pra nascer/Alguém mais cuidadoso e apaixonado do que eu.*). Nesse sentido, como já foi dito, o enunciador projeta no texto valores (supostamente) partilhados com o enunciatário para que este, no fazer-

interpretativo que lhe cabe, aceite o enunciador e os valores que representa, o que, neste texto, legitima a vigilância masculina em nome da paixão e dos cuidados para com a mulher “amada”.

No âmbito das projeções da enunciação no enunciado, o enunciador (autor implícito) dirige-se aos enunciatários (leitores/ouvintes implícitos), ao projetar, no texto-enunciado, um narrador em 1ª. pessoa (debreagem actancial enunciativa), que se dirige a um “tu”. No caso dessa letra, o narrador fala diretamente com a mulher (narratária), por meio de ordens e de informações detalhadas sobre a maneira de tratá-la, que podem ser percebidas pelo uso dos verbos no imperativo negativo, “repara não”, “não me leve a mal”. Portanto, há um efeito de subjetividade causado pelo uso de um “eu” (narrador) que se dirige a um “tu” (a mulher “amada”).

É importante examinar como as projeções de tempo e de espaço se dão na letra. O tempo presente se mescla com o futuro (debreagem temporal enunciativa), à medida que o narrador projeta o enunciado em vários espaços, representados pelas figuras *quarto* e *carro*, principalmente. Se formos um pouco mais além, o espaço também pode ser considerado, de maneira mais abstrata, como a vida da mulher. Essas questões são ainda mais perceptíveis quando pensamos no uso do tempo presente aproximando a figura masculina da feminina e o tempo futuro reafirmando que ele sempre estará fazendo parte vida da mulher, mesmo que ela não queira.

Em *eu sou assim não é de hoje* (que se aproxima do *Ninguém vai mudar meu jeito* da letra anterior), enfatiza-se o que é frequente na sociedade desde muito tempo: relacionamentos abusivos que, na maioria das vezes, causam o alto índice de feminicídio no país e se justificam como amor:

Nenhum país consegue colocar um policial na porta de cada vítima. Por isso que acho que é preciso quebrar a cultura machista e patriarcal que permeia nossas instituições. É preciso quebrar com essa cultura machista que enxerga a mulher como objeto, e isso se faz também com educação (ALESSI, 2020, s/p).

Essa relação entre os tempos presente e futuro representa a ideia de o homem, constantemente, querer estar na vida da mulher, mas de maneira abusiva e violenta. A todo momento, o narrador traz ameaças futuras, como em *Repara não, se eu não sair do*

*seu lado; E não me leve a mal, se eu destravar seu celular com sua digital.* Por meio das figuras *não sair do lado, câmera no quarto, gravador de som no carro, destravar o celular* enfatizam-se percursos temático-figurativos da vigilância e da possessividade, reforçando-se, assim, a invasão de privacidade e a perseguição.

Para Charaudeau (2008), por meio dos argumentos, o indivíduo busca justificar suas ações através de princípios. Dessa forma, o narrador (enquanto projeção do enunciador ou do autor implícito no texto) tem como princípio a naturalização de atitudes abusivas em relação à mulher, que, além de se concretizarem pelas figuras já citadas, reforçam-se no final da letra, quando ele afirma, como já comentamos: *Se eu não cuidar, quem vai cuidar do que é meu? Ciumento eu.* A figura *cuidar* remete, principalmente, ao tema de fragilidade feminina, que justifica a dependência e a submissão da mulher, diante da figura masculina forte e protetora.

É interessante notar que o narrador reconhece a situação como problemática (*Ninguém entende o meu descontrole*). Com o uso da figura *descontrole*, percebemos que, embora ele se perceba problemático, logo em seguida já banaliza suas atitudes, afirmando fazer tudo por ciúme, apresentado como uma “paixão” positiva decorrente do amor.

Do ponto de vista da semântica narrativa, o ciúme pode ser descrito como uma paixão simples ou paixão de objeto (aquelas que resultam de um único arranjo modal, no caso, *querer ser*), como afirma Barros (1990). O sujeito não só quer o objeto-valor, mas também – e principalmente – não quer perdê-lo, o que justifica suas atitudes abusivas.

No Brasil, a violência contra a mulher é um problema decorrente da influência cultural machista patriarcal judaico-cristã, presente desde nosso período colonial, no qual o governo não reconhecia a violência contra o gênero feminino como problema, não interferia nesse tipo de violência, considerando-a irrelevante e natural, além do reconhecimento de que o ato de violência contra a mulher era legitimado pelo código de moralidade popular (Alves, 2020, p. 3).

Em *não sei dividir o doce*, pode-se perceber, mais uma vez, o tema da mulher como propriedade do homem, visto que, no trecho, busca-se enfatizar a incapacidade masculina de dividir o doce (a mulher), deixando clara a possessividade. Além disso, a figura do *doce* aponta para o fato de a mulher ser vista e considerada também como

alimento; como alguém que age e que se veste para chamar atenção e ser desejada pelo homem, numa sociedade em que, conforme Beauvoir (1967, *apud* Galetti, 2013), a sexualização feminina prevalece.

Portanto, através dos temas e das figuras, dos argumentos utilizados e das projeções da enunciação no enunciado, percebemos que as escolhas feitas pela mulher, muitas vezes, não são aceitas pelos homens, diante de um relacionamento que exige dominação masculina e submissão feminina.

### 3.3 – *Litrão* (Matheus e Kauan, 2020)

*Não sou de fazer ameaça, mas seu beijo vai ter volta  
Não tô querendo te apressar, mas minha vida já tá pronta  
Tira uma selfie comigo, depois eu te mostro  
Eu ainda vou namorar com essa moça da foto*

*Eu tenho certeza, vai ser de primeira  
Se a gente ficar, é menos uma solteira nesse mundo  
E menos um vagabundo!*

*Você decide, a minha boca ou a do litrão  
Cê quer dançar comigo ou descer até o chão, sozinha?  
Você quer ser da bagaceira ou quer ser minha?*

*Tá na sua mão  
Vai escolher amanhecer na farra  
Ou no meu colchão?*

Na terceira letra de música analisada, percebe-se o quanto a vontade da mulher é anulada. Já no início, o narrador faz uma “ameaça” (embora diga que não o faz). Trata-se de uma palavra com carga semântica muito forte, diante de um contexto social repleto de violência contra a mulher. A ameaça se dá quando ele afirma que irá beijá-la novamente e que eles terão um relacionamento, independentemente do consentimento dela. Partindo desse contexto, no âmbito da sintaxe discursiva, é possível afirmar que há uma debreagem actancial enunciativa, em que o narrador (eu) se dirige a uma narratária (mulher), inscrita no enunciado (tu), tentando dizer que ela tem direito de escolha, quando, na verdade, utiliza elementos que provam exatamente o contrário. Há também o deslizamento para o

nós/a gente inclusivo (eu+ tu)<sup>35</sup>, remetendo, ao que parece ser uma ideia de completude (*Se a gente ficar, é menos uma solteira nesse mundo/ E menos um vagabundo*). Retomaremos esse trecho mais adiante.

Embora o tempo presente seja utilizado (*Não sou de fazer ameaça/ Não tô querendo te apressar etc.*), o narrador projeta, principalmente, o tempo futuro (*mas seu beijo vai ter volta/ vai ser de primeira etc.*) no texto-enunciado. Ambos os tempos pertencem ao sistema enunciativo do presente, implicando, respectivamente, uma concomitância e uma não concomitância/posterioridade em relação a um marco temporal presente, o que sugere uma presença constante dele na vida dela: uma presença atual e que tende a se manter no futuro.

O narrador afirma, no início da letra, “*Eu ainda vou namorar com essa moça da foto*”, o que faz pensar num desejo muito grande, mas que, de certa forma, depende da decisão da moça. Essa ideia é, porém, rompida se analisarmos minuciosamente a letra, tendo em vista o pensamento dele em relação à vida de solteira. No trecho já citado: *Se a gente ficar, é menos uma solteira nesse mundo/ E menos um vagabundo*”, as figuras *solteira* e *vagabundo* formam um percurso relacionado ao tema do (des)compromisso.

Por meio das figuras *mundo* e *vida*, o espaço da música é concretizado. Mesmo que na letra elas estejam em momentos diferentes, consideramos importante analisar como há certa complementação entre elas. Em “*Não tô querendo te apressar, mas minha vida já tá pronta*”, entende-se que a vida de uma mulher não está pronta, caso ela não tenha um companheiro e, assim, está inserida no “mundo” de maneira negativa. Com isso, o narrador consegue enfatizar a necessidade da presença dele na vida da mulher.

De acordo com Silva (2012), desde o início da criação, segundo o cristianismo, a mulher nasce para fazer companhia ao homem. O sentido machista nesses trechos destaca a problemática social de que a mulher sempre será julgada caso escolha viver da maneira que lhe convém e não da forma imposta pela sociedade. Assim,

[...] a mulher veio cumprir seu papel de companheira, de alento para os dias difíceis do homem; já nasceu dependente dele, veio da sua costela não como

---

<sup>35</sup> Fiorin (2003) fala em três tipos de “nós”: 1) o inclusivo: eu + tu (singular ou plural); 2) o exclusivo: eu + ele(s); e 3) o misto: eu + tu (singular ou plural) + ele(s).

sujeito individual que pudesse ter ideias próprias, decidir, ser autônoma, mas com a doçura e a candura de quem está pronta para servir ao seu senhor (Lopes, 2010, p. 98).

Partindo da ideia de que a mulher solteira na sociedade é, muitas vezes, associada a alguém que está infeliz, insatisfeita e vivendo na inutilidade, constrói-se, na letra em foco, uma oposição de figuras que, em tese, se colocam como escolhas para a mulher (*Tá na sua mão*), mas que são, já de partida, axiologizadas de forma positiva ou negativa, não lhe deixando escolha de fato pela ótica masculina. Vejamos:

*Você decide, a **minha boca** ou a do **litrão**  
Cê quer **dançar comigo** ou **descer até o chão**, sozinha?  
Você quer ser da **bagaceira** ou quer ser **minha**?*

*Tá na sua mão  
Vai escolher amanhecer na **farra**  
Ou no **meu colchão**?*

(Grifos nossos)

As figuras *boca do litrão*, *descer (até o chão)*, *bagaceira*, *farra* vão de encontro às figuras *minha boca*, *dançar comigo*, *minha [mulher]*, *meu colchão* (grifos nossos). Temos, assim, dois percursos temático-figurativos antitéticos. Como foi dito acima, embora o narrador peça à narratária para escolher, em cada caso, entre duas opções, fica evidente a certeza dele de que, para a mulher, o melhor caminho é estar com ele, rementendo, pois, novamente, ao tema do compromisso, do “relacionamento” a dois. Nesse conjunto, dois aspectos chamam a atenção: 1) a repetição de *meu/minha* e a presença de *comigo*, reiterando a ideia de posse ou de exclusividade; 2) a figura *bagaceira*, que, de acordo com o *Dicionário online Priberam*, tem entre seus sentidos: “parte da sociedade considerada mais baixa, ralé; coisa ou conjunto de coisas que sobra ou que não tem valor”<sup>36</sup>, assumindo, nessas duas acepções, uma conotação bastante negativa. Lembremos que o bagaço é a parte menos nobre de uma fruta, um resíduo.

---

<sup>36</sup> Disponível em: <https://dicionario.priberam.org>. Acesso em: 11 out. 2023.

A mulher tende, assim, a ser julgada ao consumir bebida alcóolica, ao dançar até o chão, ao gostar de farra, principalmente quando não tem uma figura masculina por perto. Essas performances, no nível narrativo, implicam, pois, um sujeito (destinador-julgador) capaz de sancionar negativamente o sujeito de fazer por certas performances que ele (e grande parte da sociedade) não vê(em) com bons olhos.

Em outras palavras: embora a presença do conector **ou** sugira escolha, as figuras de um grupo e de outro mostram-se incompatíveis entre si, na ótica do narrador. Por exemplo, na pergunta “*Cê quer dançar comigo ou descer até o chão, sozinha?*”, a figura *sozinha* remete ao tema da solidão, de uma vida vazia e sem sentido, caso a mulher opte pela autonomia e não pela relação (amorosa, sexual) com um homem. Nessa perspectiva, embora determinados argumentos não sejam utilizados explicitamente (para convencer, sobretudo, os enunciatários: aqueles que ouvem a canção ou leem a letra), eles buscarão, de algum modo, influenciar as formas de ver e de pensar. Afinal, como diz Fiorin (1989, p. 52), “a finalidade última de todo ato de comunicação não é informar, mas é persuadir o outro a aceitar o que está sendo comunicado”.

Um procedimento argumentativo que chama atenção, nas duas primeiras linhas do texto, é a preterição, figura de retórica pela se qual se afirma textualmente que não se pretende dizer o que se disse, simula-se não querer dizer o que, porém, foi dito claramente (Fiorin, 1989). Assim, ao dizer: *Não sou de fazer ameaça / Não tô querendo te apressar*, o narrador, na verdade, está ameaçando e apressando a moça, de forma impositiva, para que tome a atitude que ele quer e que julga correta: “optar” por um relacionamento com ele.

Conforme Alves (2020, p. 10), “para a cultura machista todo sacrifício feminino é válido para manter o casamento idealizado: sofrer violência simbólica, emocional, apanhar e, em alguns casos, até morrer”. Desse modo, nota-se, no cotidiano, a influência de discursos misóginos e machistas que foram perpetuados na sociedade, cujas justificativas naturalizam a violência contra a mulher. Assim, com base em Foucault (1999, p. 89, *apud* Silva 2012, p. 6), o poder está na opressão entre dominador e dominado, dentro das relações sociais, culturais, políticas, econômicas e sexuais.

[...] o poder não é algo que se adquire, arrebate ou compartilhe, algo que se guarde ou deixe escapar; o poder se exerce a partir de numerosos pontos e em

meio a relações desiguais e móveis; [...] as relações de poder não se encontram em posição de exterioridade com respeito a outros tipos de relações (processos econômicos, relações de conhecimentos, relações sexuais), mas lhe são imanentes; são os efeitos imediatos das partilhas, desigualdades e desequilíbrios que se produzem nas mesmas e, reciprocamente, são as condições internas destas diferenciações.

É possível constatar em “*Vai escolher amanhecer na farras ou no meu colchão?*”, que as figuras *farras* e *colchão* se opõem, uma vez que, para o narrador, a mulher não é digna de curtir festas (relidas como *farras*) e, ao mesmo tempo, construir uma vida com ele. Lembremos que *farras* pode significar tanto “uma festa animada”, “grande divertimento” quanto “casa de prostituição”, segundo o *Dicionário online Priberam*<sup>37</sup>.

Além disso, a figura do *colchão*, especificamente, traz a ideia da sexualização/objetificação do corpo feminino, como se as opções da mulher se limitassem a uma vida sexual dedicada exclusivamente ao homem. Portanto, as inúmeras relações desiguais entre homem e mulher se perpetuaram à medida que a sociedade foi se desenvolvendo.

O narrador, enquanto projeção do enunciador (autor implícito), embora tente não soar violento, retrata a misoginia e o machismo refletidos na sociedade, que são camuflados em amor, paixão, cuidado, remetendo, ao mesmo tempo, à imagem de uma mulher que depende do homem para ser feliz ou sentir-se realizada.

### 3.4 - *Casa amarela* (Guilherme e Santiago, 2016)

*E olha eu aqui, pela décima vez  
'To' passando na frente da casa amarela  
Se algum vizinho me denunciar, a culpa é dela  
De ex-namorado agora eu 'tô' virando suspeito.*

*Olha o meu desespero  
'To' fazendo amizade com um vigilante 'pra' me explicar  
Meu problema é amor, 'to' sofrendo  
Eu não 'to' querendo roubar*

---

<sup>37</sup> Disponível em: <https://dicionario.priberam.org>. Acesso em: 11 out. 2023.



*Mas me diz uma coisa  
De quem é aquele carro preto na frente da casa amarela?  
E o vigilante 'tá' mandando a real  
Não vale a pena eu ficar passando mal  
Tem só três dias que ela me deixou  
Faz mais de um mês que esse carro preto busca meu amor.*

Diante de um contexto social em que o feminicídio é, na maioria das vezes, causado por ex-companheiros, “Casa amarela” retrata um ex-namorado que persegue a ex-namorada, autodeclarando-se *suspeito*.

Assim como em *Bruto, rústico e sistemático*, a partir de uma debreagem actancial enunciativa, o narrador (eu) se dirige a narratários implícitos, relatando suas atitudes, sem, portanto, se dirigir diretamente à mulher (ela é o “objeto” do qual se fala em 3ª. pessoa). Tendo em vista o tema da obsessão, o narrador utiliza o tempo presente (debreagem temporal enunciativa) para relatar, no texto-enunciado, sua presença obsessiva em frente à casa amarela – espaço onde se desenvolve a história: o aqui da narrativa (debreagem enunciativa de lugar) – observando a rotina da ex-companheira. Surge, portanto, o tema da vigilância (*passar na frente da casa amarela, fazer amizade com o vigilante*). Embora eles não estejam mais num relacionamento, o narrador se sente no direito de invadir a privacidade feminina, tendo como respaldo o sofrimento por amor (*Meu problema é amor, 'to' sofrendo*). Aliás, esse é o principal argumento de que ele se vale, no fazer persuasivo-discursivo que lhe cabe, para justificar seu comportamento machista. Como o enunciador é a fonte dos valores disseminados no texto, ele parece, então, legitimar a fala do narrador sobre o direito de o homem vigiar uma ex-companheira, movido por amor.

Ao tema da vigilância – que é o mais proeminente na narrativa – junta-se o tema da culpabilização feminina (quando o narrador afirma: *a culpa é dela*). É válido assinalar que, apesar de ele reconhecer sua atitude como incorreta e até criminosa, o que se vê é uma continuidade do ato (*pela décima vez*), pautado na obsessão que ele sente pela ex-namorada. Afinal, *tem só três dias* que ela o deixou. Tendo em vista o alto índice de feminicídio no país, devido à não aceitação de um término de relacionamento, como já mencionamos, a canção retrata atitudes muito graves e que, muitas vezes, são banalizadas.

Segundo Waiselfisz (2013, *apud* Alves, 2020), houve índices alarmantes do assassinato de mulheres entre 2003 e 2013. De acordo com Alves, embora a morte

violenta de mulheres seja retratada rotineiramente no jornal, parte da população nem mesmo se sensibiliza com os fatos. Desse modo,

[...] a vítima, além de sofrer a violência do crime, às vezes, letal, no jornal “A Tribuna”, sutilmente, a mulher tende a ser acusada de ter provocado a violência sofrida. Essa inversão é resultante da nefasta cultura machista na qual a mulher acaba por deixar sua condição de vítima para tornar-se réu. Desse modo, a mulher tem sido discriminada pelo jornal impresso. Mas, nos casos de violência contra a mulher, será que a culpa é realmente da vítima? Entendemos que não! (ALVES, 2020, p. 3).

Em se tratando ainda do tema da culpabilização feminina, o narrador afirma: “*Se algum vizinho me denunciar, a culpa é dela./ De ex-namorado agora eu tô virando suspeito*”. Nota-se, por meio das figuras *denunciar* e *suspeito*, o reconhecimento da gravidade da situação por parte dele. Mesmo assim, quem recebe a culpa é a mulher. O tema da desilusão amorosa (no nível narrativo, a perda de um objeto de valor, que é, portanto, passível de ser roubado) motiva as “paixões” do desespero e do sofrimento, sendo a figura *casa amarela* utilizada como o espaço do texto-enunciado em que o narrador tenta ainda fazer parte do cotidiano da ex-companheira.

Por ser dialógico por natureza (Brandão, 2006), o discurso mobiliza outras “vozes” que podem, em grande medida, concordar e reforçar o que é dito pelo enunciador, numa sociedade ainda muito marcada por uma ideologia conservadora/patriarcal, o que, não raro, submete a mulher a situações graves e perigosas, já que, segundo Alves (2020, p. 5), “há uma prática social emoldurada pela cultura machista discriminatória para ‘justificar’ a covardia do ‘macho’ violento”.

É válido destacar que o narrador, no final da letra, justifica não valer mais a pena vigiar a ex-companheira (*Não vale a pena eu ficar passando mal*), já que, supostamente, ela o teria traído. Antes, porém, de afirmar que “*Faz mais de um mês que esse carro preto busca o meu amor*” – e note-se aí o pronome “meu” indicando posse –, o narrador, como já mencionamos, relata a amizade com o vigilante da casa amarela, rementendo ao fato de que, na maioria das vezes, o homem se importa e confia muito mais em outro homem do que numa mulher.

Pode-se, portanto, criar a hipótese de que o vigilante tenha contado que o *carro preto* busca a ex-namorada do narrador há mais de um mês. Contudo, quem pode garantir a veracidade dessa informação? Muitas vezes, a necessidade de acusar a mulher de algo que ela talvez nem tenha feito é motivação suficiente para desencadear atitudes drásticas por parte do homem, que não aceita ser dispensado, sobretudo em prol de outro. Nunca é demais lembrar os vários casos de “legítima defesa da honra”, que acabam por inocentar os homicidas. A música, então, já aborda um assunto de muita gravidade e, aparentemente, naturalizado no meio social, uma vez que fez muito sucesso no ano de lançamento e continua fazendo.

De acordo com a revista *CartaCapital* (2023),<sup>38</sup> “os assassinatos de mulheres, de modo geral, também cresceram. Foram 3930 casos em 2022, o que representa um aumento de 3% em comparação ao ano anterior”. Além disso, o estudo também pontua que, em 2017, 22,9% de todos os assassinatos contra mulheres foram considerados feminicídio. Já em 2022, foram 35,9%. Apesar desse contexto, parece haver uma falta de sensibilização de boa parte da população, talvez por não compreender o discurso que está por trás da letra a respeito da misoginia e do machismo ou pelo fato de situações desse tipo terem se tornado rotineiras e, assim, banalizadas pela sociedade.

É importante ressaltar ainda que, segundo a mesma revista, o Brasil tem uma das mais altas taxas de feminicídio no mundo. A taxa brasileira supera a média de todos os continentes. Desse modo, um discurso perpetuado na sociedade, através de letras de músicas, destaca estereótipos, valores e ideologias que refletem, principalmente, a ideia da mulher como posse do homem, justificando, conseqüentemente, atitudes violentas que, em muitos casos, chegam à morte. Porém, não menos sério, é o fato de que o machismo e a misoginia não são cultuados apenas pelo sexo masculino. Há muitas mulheres que acreditam que são inferiores aos homens em certos aspectos e que não devem ter os mesmos direitos que eles.

---

<sup>38</sup>Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/justica/brasil-registra-pico-de-femicidios-em-2022-com-uma-vitima-a-cada-6-horas/>. Acesso em: 19 de nov. 2023.

### 3.5 – *Propaganda* (Jorge e Mateus, 2018)

*Ela queima o arroz  
Quebra copo na pia  
Tropeça no sofá, machuca o dedinho  
E a culpa ainda é minha*

*Ela ronca demais  
Mancha as minhas camisas  
Dá até medo de olhar  
Quando ela 'tá naqueles dias*

*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*

*'Tá doido que eu vou  
Fazer propaganda de você  
Isso não é medo de te perder, amor  
É pavor, é minha cuida mesmo, pronto e acabou*

A letra de música em questão, embora traga temas similares aos das outras letras já analisadas, aponta questões muito curiosas a respeito do papel da mulher na sociedade. Inicialmente, o narrador/homem apresenta “defeitos” da companheira, os quais – em sua maioria – estão atrelados aos afazeres domésticos. Essas características seriam ruins pelo fato de, quando contadas a outras pessoas, levariam a mulher a não ser desejada por mais ninguém. Assim, ela seria propriedade de um único homem.

No âmbito da sintaxe discursiva, vale observar que, nos primeiros oito versos, o narrador em 1ª. pessoa (eu) fala sobre a mulher (3ª. pessoa/ela). Em seguida, passa a se dirigir diretamente à mulher (narratária: tu). Trata-se, pois, de uma debreagem actancial enunciativa. Predomina, na letra, o presente do indicativo (com valor durativo), aparecendo, no final, o futuro (debreagem enunciativa de tempo). O espaço não é definido claramente, embora possamos supor, ao analisarmos o contexto, que seria a casa onde vivem ou, mais subjetivamente, a vida ou rotina de casados.

Assim, os principais temas desenvolvidos na música, além, é claro, do tema do machismo, estão atrelados, principalmente, às questões de rotina/serviços domésticos, do medo da perda e, conseqüentemente, do sentimento de possessividade do homem sobre a mulher (veja-se que o *medo* de perdê-la transforma-se em *pavor*). O percurso temático-figurativo da domesticidade: *queima o arroz, quebra copo na pia, mancha as minhas camisas* representa estereótipos sociais femininos, uma vez que a mulher tende a ser vista como alguém que é responsável pelas tarefas domésticas, sendo projetada negativamente quando não faz o que deve ser feito de forma “correta”. O narrador, portanto, enfatiza somente “erros” de sua companheira, mas com o propósito de afastar outros homens dela: *Só faço isso pra malandro não querer crescer o olho.*

Chama a atenção, nesse verso, a figura do *malandro* (alguém que não tem muitos escrúpulos), que parece se opor ao narrador, que cuida da mulher “amada”, mesmo que seja às custas de mentiras, como ele mesmo admite: *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.* Lembremos que, para a teoria semiótica, a mentira combina o parecer com o não ser, no âmbito das modalidades veridictórias (semântica narrativa).

Observamos ainda que há figuras que não se encaixam no percurso da domesticidade, referindo-se, também a supostos “defeitos” da mulher, mas remetendo a outras características femininas (físicas, psicológicas). Vejamos:

*Ela ronca demais  
Mancha as minhas camisas  
Dá até medo de olhar  
Quando ela tá naqueles dias*

(Grifos nossos)

Por meio da figura *ronca demais*, destaca-se a distinção entre os gêneros, diante do fato de um homem que ronca ser visto com mais naturalidade do que uma mulher que ronca. Além disso, em “*Dá até medo de olhar/quando ela tá naqueles dias*”, podemos pensar em situações sociais nas quais a mulher é vista como “estressadinha”, “estérica” por estar no período menstrual (estar naqueles dias), o que a mostra como alguém que não sabe controlar as emoções, diferentemente do homem que, em tese, se pauta pela razão.

O próprio fato de que ela *tropeça no sofá, machuca o dedinho* e atribui a culpa ao companheiro revela uma certa irracionalidade.

No artigo “Comportamento masculino diante da mulher com Síndrome Pré-Menstrual: narrativas de mulheres”,<sup>39</sup> de Hoga, Vulcano, Miranda e Manganiello (2009), são descritas percepções femininas sobre as reações dos homens em relação ao período menstrual. Os autores destacam que, em quase todas as narrativas, os homens não compreendem o sofrimento das mulheres afetadas pela tensão pré-menstrual e, muitas vezes, consideram-no como “frescura”.

Ainda conforme os autores, os homens não possuem conhecimentos suficientes a respeito dos efeitos gerados pelo período menstrual. É possível que muitas das reações negativas estejam atreladas a essa falta de conhecimento e gerem desconforto em determinadas relações. Portanto, o fato de o narrador afirmar, como já comentamos: *Dá até medo de olhar/ Quando ela tá naqueles dias*, pode estar vinculado aos estereótipos construídos socialmente em relação ao ciclo menstrual.

As características do narrador são dadas pelas idas e vindas, pela tematização e pela figurativização que caracterizam a letra. Diante disso, pode-se pensar num narrador machista e possessivo, cujo intuito é o de “proteger” a companheira, enfatizando supostos defeitos, a fim de que nenhum outro homem a cobice, como já foi comentado.

Vale destacar, além do que já foi dito, o uso da figura *propaganda*, que, além de ser o título da música, no trecho: *Tá doído que eu vou/ Fazer propaganda de você*, coloca em questão a objetificação feminina, tendo em vista a associação da mulher com uma mercadoria. Segundo o sociólogo Paulo Racoski,

São inúmeras situações, de costumes e de culturas, que estabelecem a mulher como mercadoria. E quando caem na parte do delito, do crime, fica difícil distinguir essas relações de poder do homem rico brasileiro, na figura masculina, que determina os processos sociais de quem é bonito e feio, qual mulher é bonita ou feia, e qual é que serve ou não para casar (CITAR).<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ape/a/zRPKsqv64WC5ypYhy4RQbBy/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 31 out. 2023.

<sup>40</sup> Disponível em: <https://www.folhabv.com.br/cotidiano/mulheres-sao-tratadas-como-mercadorias-afirma-sociologo/>. Acesso em: 10 nov. 2023.

Partindo dessa ideia, o narrador procura esconder uma mulher que, de acordo com os padrões sociais, é ideal para estar ao lado dele e de mais ninguém. Na visão dele, uma companheira que cozinha, lava e passa é desejada por todos. Caso ele torne públicos esses atributos, a mulher deixará de ser propriedade dele:

*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*

Nunca é demais lembrar o estilo “bela recatada e do lar” que caracteriza o perfil feminino ideal para uma boa parte da sociedade (inclusive mulheres), em detrimento de valores intelectuais e culturais. No trecho: *É minha cuida mesmo, pronto e acabou*, reforça-se, portanto, o tema da possessividade, travestido de *cuidado* (e enfatizado por *pronto e acabou*, o que não dá margem para questionamentos), refletindo, mais uma vez, um discurso machista, que advoga a superioridade masculina. É interessante observar que *o pronto e acabou* faz eco com o *Eu sou assim não é de hoje* e com o *Ninguém vai mudar meu jeito* de canções anteriormente analisadas, que mostram as atitudes do homem como naturais e inquestionáveis.

Lembremos, finalmente, que os valores disseminados no texto – e transformados em argumentos na construção de um fazer-persuasivo – são de responsabilidade do enunciador (no caso, os compositores e, indiretamente, os intérpretes que lhes dão “voz”) e que, na outra ponta, o enunciatário (o público-ouvinte) realizará um fazer-interpretativo que lhe permitirá admitir (ou não) como certo e válido o sentido produzido. Afinal, como diz Fiorin (1989, p. 53), “todos os discursos têm um componente argumentativo, uma vez que todos visam a persuadir”. Dito isso, passemos, à análise da última canção.

### 3.6 – *Vidinha de Balada* (Henrique e Juliano, 2017)

*Oi, tudo bem? Que bom te ver*  
*A gente ficou, coração gostou não deu pra esquecer*  
*Desculpe a visita, eu só vim te falar*  
*Tô afim 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*  
  
*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*  
*Vai namorar comigo sim.*

Percebemos na letra em questão um efeito de sentido de subjetividade, por meio da debreagem actancial enunciativa, em que o enunciador (eu) se dirige diretamente ao enunciatário (tu). Aparece também a forma plural nós/ a gente (inclusivo = eu+tu). Ao se comunicar com a mulher, o enunciador utiliza, inicialmente, o pretérito perfeito 1 (*vim, ficou, gostou, deu*). Em seguida, o tempo predominante é o futuro, com incursões do presente, o que indica uma debreagem temporal também enunciativa. É importante observar construções condicionais que fazem pensar em supostas objeções da mulher, seguidas da imposição do desejo masculino, como em: *Se reclamar 'cê vai casar também, com comunhão de bens*.

Quanto ao espaço, tomado como “aquele em que se desenrola a cena enunciativa” (Fiorin, 2003, p. 174), a visita feita nos faz supor que seja a casa da mulher. À medida que o tempo passado é utilizado para retomar a memória de eles já terem se relacionado em algum momento da vida, é possível notar que, através do tempo futuro, o espaço pode se tornar a vida da mulher, uma vez que ela passa a ter os seus desejos invadidos e obrigatórios: namorar e casar. Dessa maneira, é preciso analisar as questões de semântica discursiva, já que muitos dos temas e das figuras utilizados têm relação direta com os tempos e espaços da letra.



Na primeira estrofe, o narrador retoma a ideia de um relacionamento casual, ao declarar: “*A gente ficou, coração gostou não deu pra esquecer*”. Com isso, é possível que a “visita” tenha sido uma surpresa para a mulher, já que ele demonstra não saber dos desejos dela. Assim, no trecho “*To afim de você e se não tiver cê vai ter que ficar*”, chama a atenção a modalidade deôntica *ter que*, instaurando uma obrigatoriedade e, de certa forma, tornando-se uma ameaça. Vemos, assim, que nesta construção e em outras iniciadas por *se* (condicionais), há um completo cerceamento do direito de escolha da mulher. Isso porque é de interesse do narrador que o relacionamento casual se torne efetivo. Para tanto, ele utiliza termos que destacam os temas da possessividade, do ciúme, do comprometimento, reafirmando sua vontade por meio da repetição enfática do “sim”, como em: *Vai namorar comigo sim* (grifo nosso).

Muitas vezes, pelo fato de o homem acreditar que a mulher é propriedade dele, sente-se no direito de dominá-la, como pode ser notado no trecho “*Eu vim acabar com essa sua vidinha de balada*”. Em relação à figura *acabar*, pode-se pensar que o narrador por não ter o consentimento da mulher, tenha atitudes violentas para conseguir cumprir com seus objetivos. Vale destacar que

[...] dos 4.762 assassinatos de mulheres registrados em 2013 no Brasil, 50,3% foram cometidos por familiares, sendo que em 33,2% destes casos, o crime foi praticado pelo parceiro ou ex. Essas quase 5 mil mortes representam 13 homicídios femininos diários em 2013 (CNJ, 2015).

Diante disso, boa parte dos dados de violência refere-se à não aceitação das escolhas femininas e, assim, quando o narrador afirma que a mulher terá que ficar afim dele somente pelo fato de ele ter interesse nela, a violência atinge os níveis moral, psicológico e, sobretudo, a vida dela.

Quando o narrador afirma: “*Eu vim acabar com essa sua vidinha de balada/ E dar outro gosto pra essa sua boca de ressaca*”, reaparece um estereótipo muito demarcado socialmente (e que já foi observado em *Litrão*): o de que a mulher solteira leva uma vida, de certa forma, desregrada. Precisa, pois, ser “resgatada” por um companheiro, o que se faz presente nas figuras *namorar* e *casar* (percurso temático-figurativo do comprometimento), que se opõem ao descomprometimento no percurso que encadeia as figuras *vidinha de balada* e *boca de ressaca*.

O emprego de verbos no modo indicativo enfatiza a certeza do acontecimento, sem que seja considerada a opinião da narratária. É importante observar aqui a questão da manipulação. O uso de *Vai por mim* faz-crer que o narrador se considera o único parceiro possível para a mulher, ao afirmar que não há ninguém como os dois juntos. É como se eles fossem destinados um ao outro: *Seu coração é meu e o meu é seu também* (presente durativo), que parece ser o argumento chave para que ela se renda ao “charme” do narrador.

O já mencionado tema da possessividade faz-se muito presente ao longo de toda a letra, embora de maneira romantizada. O desejo da mulher é completamente ignorado, principalmente quando observamos a letra e percebemos que em nenhum momento há a voz feminina. Isso fica claro quando o narrador afirma, por exemplo: “*Se reclamar cê vai casar também, com comunhão de bens*”, em que fica evidente que a mulher não tem a opção de dizer “não”. Caso ela o faça, será obrigada a casar e a dividir os bens com o companheiro.

De acordo com o Papa Francisco (2022)<sup>41</sup>, a possessividade, muitas vezes, é a causa dos numerosos casos de violência no âmbito doméstico, uma vez que nasce quase sempre da pretensão de que se possui o afeto do outro. Assim, é possível perceber a necessidade do narrador de ter a atenção da mulher e, sobretudo, de fazer parte da vida dela, mesmo que ela não o deseje, mesmo que ele não lhe tenha dado voz. Por afirmar ser o dono do coração dela (“*Seu coração é meu e o meu é seu também*”), o narrador considera-se no direito de dominar.

O narrador, portanto, assume atitudes violentas em relação à mulher, principalmente por anular a vontade dela. É muito claro que o discurso machista e misógino presente na música reflete a maneira como muitas pessoas ainda pensam e agem na sociedade. Muitas vezes, essas questões se camuflam no nosso meio por estarmos acostumados com a violência e a dominação pretensamente pautadas no amor, na paixão e no cuidado. Daí o fazer-persuasivo no enunciador, por meio de um fazer-parecer-verdadeiro, que se projeta no texto pela boca do narrador.

---

<sup>41</sup> Disponível em: <https://www.observatoreromano.va/pt/news/2022-12/por-049/a-violencia-domestica-nasce-da-possessividade-que-mata-o-afeto.html>. Acesso em: 23 nov. 2023.

Na próxima seção, faremos o cotejo das letras e de suas análises, como foi proposto na metodologia (ver Capítulo 2).

### 3.7 Discussão dos resultados

Por meio de uma abordagem qualitativa-discursiva, buscamos analisar, a partir de categorias emprestadas da semiótica greimasiana (temas e figuras, projeções da enunciação no enunciado, relações (argumentativas) entre enunciador e enunciaário(s)) letras de músicas sertanejas, que implicam uma naturalização ou banalização de discursos misóginos e machistas disfarçados de zelo, de paixão, bem como o domínio masculino nas relações patriarcais que ocasionam a submissão e a objetificação da mulher na sociedade.

Vale ressaltar que, com base em discursos preexistentes e largamente disseminados na/pela sociedade, que instauram a idealização da figura feminina enquanto mãe, esposa, dona de casa, associada à delicadeza, à fraqueza e à dependência, naturalizam-se argumentos como os de manter a mulher em cárcere, justificados pela falta de respeito para com o homem; relacionamentos abusivos que ocasionam perseguição, agressão e até mesmo a morte da mulher, baseados no amor e no excesso de cuidado; a subestimação da capacidade da mulher de crescer, de ser independente e de poder fazer suas próprias escolhas sem a figura masculina ao lado e, por fim, a culpabilização da mulher por atitudes violentas cometidas pelo homem.

Percebe-se, portanto, uma perpetuação do discurso no qual a mulher deve ser sempre submissa e subserviente ao homem, o que, muitas vezes, é um comportamento assumido pelas próprias mulheres, que se julgam inferiores aos homens, como já tivemos a oportunidade de assinalar. Sendo assim, as músicas analisadas apresentam maneiras de ver ou de questionar situações vistas como um problema pelo homem, em relação ao comportamento da mulher num relacionamento, aludindo, portanto, nos termos de Amossy, a uma dimensão argumentativa, isto é, que “permite reconhecer modos bem diversos pelos quais o discurso orienta ou reorienta uma visão de coisas ou uma opinião” (Amossy, 2020, p. 46).

Apontamos, no campo da semântica discursiva, os principais temas (e figuras) que compõem as letras. Já no campo da sintaxe discursiva, procuramos destacar as projeções da enunciação no enunciado e as relações (argumentativas) que se instauram entre enunciador e enunciatário, projetados no texto como narrador e narratário, respectivamente. Diante disso, ao analisarmos a figura da mulher nas seis letras de músicas sertanejas selecionadas, pudemos apreender o discurso misógino e machista que as atravessa e, por extensão, a ideologia patriarcal, que ainda existe em nossa sociedade em pleno século XXI, o que confirma nossa hipótese. Dessa maneira, cabe destacar os resultados obtidos no conjunto das letras.

Embora as seis letras retratem temas similares (ligados ao discurso misógino e machista e à ideologia patriarcal, como foi dito no parágrafo anterior), há maior destaque para determinados temas em cada uma delas. Assim, em *Bruto, Rústico e Sistemático*, o tema predominante é a violência extrema causada pelo aprisionamento da mulher no quarto; em *Ciumento eu*, é o ciúme justificado como excesso de cuidado. Notamos que esse sentimento faz com que o narrador viole a privacidade da mulher, ao colocar câmera no quarto e gravador de som no carro. Nesse caso, é possível perceber o quanto as atitudes do narrador ameaçam a segurança da mulher, uma vez que desrespeitar a privacidade dela, perseguindo-a e vigiando-a está longe de ser algo atrelado ao sentimento de amor e de cuidado<sup>42</sup>.

Na quarta música analisada, *Casa amarela*, também há os temas da vigilância e da perseguição. Entretanto, diferentemente do narrador de *Ciumento eu*, em *Casa amarela*, o narrador percebe a gravidade de seus atos: “*De ex-namorado agora eu to virando suspeito*”, embora os justifique com base no dito sentimento amoroso.

Ao analisarmos a terceira letra, *Litrão*, percebemos a similaridade com o tema da sexta música *Vidinha de balada*, uma vez que ambas retratam a certeza masculina de que a mulher precisa ser retirada da vida de solteira para ter um compromisso. Em *Litrão*, o narrador afirma que a mulher tem direito de escolher entre duas vidas, mesmo que busque mostrar que é melhor estar ao lado dele. Em *Vidinha de balada*, o narrador apenas oferece

---

<sup>42</sup> De acordo com Perez (2022), cerca de 36 mil mulheres sofrem violência psicológica e perseguição em todo o país. Segundo o estudo conduzido por ela, em 2021, foram 27.722 casos de perseguição e 8390 de violência psicológica.

a opção de compromisso à mulher, que é a de namorar e casar. Em ambas, percebemos as questões de dominação masculina na vida da mulher.

Por fim, na música *Propaganda*, a principal questão abordada é de como a mulher “perfeita” se insere num contexto doméstico. A mulher que cozinha, lava, passa, que cuida do lar e do marido é alguém que pode causar inveja e ser motivo de desejo na sociedade, como se vê em: “*É isso que eu falo pros outros/ Mas você sabe que o esquema é outro/ Só faço isso pra malandro não querer crescer o olho*”. A companheira, por vezes, é tratada como um produto que não pode ficar à mostra: “*Tá doido que eu vou fazer propaganda de você*”.

Quanto às projeções da enunciação no enunciado, predomina, nas seis letras, um narrador em 1ª. pessoa (*eu*), que ora se dirige diretamente à mulher (*tu/narratária*), criando um efeito de sentido de subjetividade (debreagem actancial enunciativa), visto que *eu* e *tu* são participantes da enunciação; ora se dirige a outros narratários para falar da mulher em 3ª. pessoa (pessoa *enunciva*), que é, assim, objetificada. Em relação aos tempos verbais, destacam-se os do sistema enunciativo (presente, futuro e, mais raramente, o pretérito perfeito 1). O espaço nem sempre é determinado com clareza, mas, destaca-se nas letras, o espaço doméstico (*quarto, casa*).

Já as relações argumentativas entre enunciador e enunciatário procuram fazer-crier por meio do fazer-parecer-verdadeiro, pautando-se em relações (de dominação, de abuso, de desrespeito etc.) que se fazem presentes em nossa sociedade e que são, não raro, justificadas por sentimentos positivos (amor, cuidado, paixão).

Nas seis letras analisadas, é possível notar a necessidade de as escolhas femininas sempre girarem em torno das projeções masculinas. O enunciador, pela “boca” do narrador, projeta, no texto, seus desejos, os quais deverão ser supridos num relacionamento no qual a mulher deverá obediência a ele.

O tratamento obsessivo se faz presente em todas as letras do corpus. É importante mencionar que os casos de perseguição à mulher não se dão somente via processo de vigilância à casa, como em *Casa amarela*. A mulher, geralmente, é perseguida no trabalho, nas redes sociais, nas atividades realizadas fora de casa. Em *Ciumento eu*, há um gravador de som dentro do carro da mulher e, além disso, há a possibilidade de vigilância através do celular.

Em *Litrão*, julga-se o fato de a mulher gostar de festas e de bebidas, tendo em vista que, na ótica masculina, o perfil de uma companheira ideal é o que se associa ao de uma mulher “recatada”. Diante disso, podemos associar essa canção a *Propaganda*, na medida em que se anuncia às pessoas que a companheira não sabe cumprir as tarefas domésticas, a fim de que ela não seja cobiçada por outro(s) homem(ns).

Diante disso, mesmo que as letras tragam uma (ou mais) particularidade(s) em relação às imagens ou representações femininas construídas, há uma que se sobressai em todas as canções: a de uma mulher que obrigatoriamente precisa satisfazer os desejos masculinos e ir contra as próprias vontades. Ao realizar esses desejos, ela, teoricamente, se tornará a mulher ideal. De acordo com as letras, a mulher perfeita não diz “não”; ela sempre escolherá estar ao lado do homem, respeitando a necessidade que ele tem de persegui-la e de puni-la, tendo em vista que, para qualquer atitude tomada por ele, a culpa sempre será dela.

Em síntese, num contexto de violência contra a mulher, é necessário refletir, questionar e desconstruir argumentos perpetuados na sociedade, mesmo que sejam velados e disfarçados em canções, a fim de tentar diminuir ou combater um cenário que, muitas vezes, naturaliza atitudes misóginas e machistas, ocasionando um alto índice de feminicídio no país.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisamos nesta pesquisa o discurso misógino e machista em seis letras de músicas sertanejas brasileiras: *Bruto, Rústico e Sistemático, Ciumento eu, Litrão, Casa Amarela, Propaganda e Vidinha de balada*. Por meio das projeções da enunciação no enunciado, no âmbito da sintaxe discursiva, e da tematização e da figurativização, no âmbito da semântica discursiva, pudemos perceber que muitas letras de músicas sertanejas são intolerantes em relação à mulher. Por isso, faz-se necessário, de maneira breve, destacarmos os caminhos percorridos para o desenvolvimento desta pesquisa.

Num primeiro momento, analisamos historicamente a trajetória da mulher no Brasil e no mundo, tendo em vista a constante inserção feminina em contextos de violência. Destacamos, portanto, questões que envolvem mulher, sociedade e poder. Em seguida, buscamos descrever a trajetória da música sertaneja no país. Num segundo momento, além de abordar questões metodológicas, trouxemos um breve percurso da Semiótica Discursiva (Greimasiana ou Francesa), a fim de que pudéssemos analisar, num terceiro momento, as relações argumentativas entre enunciador (compositor/intérpretes) e enunciatário (público-ouvinte) e as projeções de pessoa, tempo e espaço nas letras selecionadas (sintaxe discursiva), além dos temas e das figuras (semântica discursiva) que permitem desvelar a ideologia que subjaz ao texto.

É importante mencionar a relevância do tema proposto, tendo em vista sua banalização por boa parte da sociedade. Por isso, quanto mais visibilidade lhe for dada, melhor, sobretudo quando pensamos na sua inserção em futuras pesquisas. Diante disso, nossa ideia inicial foi a de analisar as encenações argumentativas presentes no discurso de intolerância contra a mulher, já que nossa pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) na Graduação voltou-se para essa questão.

No Mestrado, foi preciso escolher outros caminhos, a fim de que o tema pudesse ser ampliado e mais bem fundamentado. Isso nos levou a optar pela teoria semiótica, que julgamos apropriada para examinar as letras de músicas selecionadas, uma vez que ela nos oferece categorias de análise adequadas que se agregaram de maneira muito positiva

à pesquisa inicial, como esperamos ter demonstrado no Capítulo 3. Como afirma Landowski (2002, p. 54):

Para nós, ela [a semiótica] seria efetivamente sobretudo um certo olhar sobre as coisas: um olhar que quer ser tão rigoroso quanto for possível, sabendo, entretanto, que a maior parte dos nossos pretensos objetos só fazem sentido quando sabemos reconhecer neles tantos outros sujeitos que, por sua vez, também nos olham.

Foi preciso, portanto, analisarmos minuciosamente todas as letras que compõem o corpus, a fim de que pudéssemos perceber que nelas predomina o discurso de violência (física, psicológica, moral) contra a mulher. Assim, também nos atentamos às questões da dominação masculina, do ciúme em excesso, da possessividade e da objetificação da mulher, o que nos permite pensar também na repercussão dessas letras no meio social, tendo em vista o sucesso que as referidas músicas fazem entre o público em geral, inclusive mulheres, apesar do discurso intolerante que veiculam – e mesmo que haja críticas de alguns setores ou ouvintes, como procuramos mostrar (ver Anexos).

Muito do que se pôde perceber nas seis letras de músicas analisadas está atrelado às questões de gênero e aos estereótipos (papéis do homem e da mulher) que circulam socialmente e ainda influenciam a cultura do nosso país – apesar dos inegáveis avanços alcançados, sobretudo via movimentos feministas. Por isso, a escolha da música sertaneja, tendo em vista a grande industrialização cultural desse estilo musical no Brasil. De acordo com Ortega (2010, p. 547)

[...] nos anos 70, juntamente ao processo de modernização nacional, industrialização, crescimento das grandes cidades e migração do campo em direção a cidade, é que se efetua a transformação da música caipira em música sertaneja. Esta música, tal qual conhecemos atualmente, tem seu nascimento engendrado no processo de consolidação da indústria cultural no Brasil.

É válido destacar que, embora as seis letras em questão sejam violentas contra a mulher, nem todos os sertanejos têm a mesma característica. Por exemplo, a música *Os*



*anjos cantam nosso amor*,<sup>43</sup> de Jorge e Mateus (2015), apresenta pontos positivos em relação à mulher e trata do “verdadeiro” amor entre duas pessoas, como pode ser percebido nos seguintes trechos:

*No primeiro instante  
Vi que era amor  
No momento em que a gente se encontrou  
No segundo instante, vi que era você  
Já te amo tanto sem te conhecer  
  
É que nos meus sonhos você era linda  
Pessoalmente é mais linda ainda  
Nosso amor veio de outras vidas  
Eu vou te amar nas outras vidas que virão  
  
[...]*

Outras letras de músicas sertaneja também abordam relacionamentos amorosos, sem resvalar para discursos intolerantes contra a mulher. Como na canção *Nessas horas*, de Matheus e Kauan (2016);<sup>44</sup> *Eu te amo demais*, de Guilherme e Santiago (2003);<sup>45</sup> *Com você*, de Henrique e Diego (2013)<sup>46</sup> (ver Anexo III).

Cabe ressaltar que alguns dos cantores das músicas citadas anteriormente são os mesmos das músicas analisadas nesta pesquisa<sup>47</sup>. Daí a necessidade de enfatizarmos que nem todas as letras de músicas sertanejas são misóginas e machistas e, além disso, que essas características não são exclusivas desse estilo musical. Portanto, apesar das

---

<sup>43</sup> Compositores: Magno Santanna e Tierry Coringa. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/jorge-mateus/os-anjos-cantam-nosso-amor/>. Acesso em: 19 jan. 2024.

<sup>44</sup> Compositores: Bruno Villa, Lucas Santos e Rafael Torres. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/matheus-kauan/nessas-horas/>. Acesso em: 22 jan. 2024.

<sup>45</sup> Compositor: Joilson Borges. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/guilherme-e-santiago/863265/>. Acesso em: 22 jan. 2024.

<sup>46</sup> Compositores: Diego Barros da Silva e Luiz Henrique Teixeira. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/henrique-diego/com-voce/>. Acesso em: 22 jan. 2024.

<sup>47</sup> Um dado curioso é que os compositores de músicas sertanejas são, em sua grande maioria, homens, o que talvez possa explicar um discurso mais machista (e misógino) em algumas letras.

constatações com as seis letras analisadas, não é possível generalizar os resultados, sem que haja uma investigação mais ampla.

Para nós, um dos maiores desafios foi encontrar materiais sobre a música sertaneja que se mostrassem satisfatórios. Existem muitos disponibilizados, porém, encontrar os que realmente abrangessem o assunto como gostaríamos de abordá-lo foi um pouco mais difícil. De qualquer forma, a pesquisa aqui desenvolvida poderá ser o ponto de partida para outras pesquisas que envolvam o gênero musical sertanejo.

De modo geral, o objetivo visado foi alcançado, tendo em vista que nos foi possível apreender – e comprovar – o discurso intolerante em relação à mulher, à luz da Semiótica Francesa. Além disso, procuramos oferecer um panorama geral – embora não exaustivo – a respeito do gênero musical sertanejo, bem como uma análise histórica do papel social da mulher. Assim, esta pesquisa torna-se relevante não somente para nosso desenvolvimento acadêmico, mas também para futuras pesquisas que possam, de algum modo, envolver as áreas do discurso, da semiótica, da música sertaneja e de questões de gênero social.

Devido à abrangência de uma pesquisa, seria um pouco precipitado afirmarmos a finalização desta dissertação, uma vez que muitas coisas poderiam ser tratadas de outra maneira ou de forma mais completa. Porém, de certo modo, concluímos uma caminhada, que não foi isenta de esforços. Foram meses de dedicação, de estudo e de comprometimento, não somente de nossa parte, como também da orientadora e dos professores que se fizeram companheiros de jornada. Dessa maneira, embora tenhamos aprendido muito nesta trajetória, ainda há, sem dúvida, muito conhecimento a ser adquirido. Afinal, pesquisar é estar, constantemente, em aprendizado.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. Trad. Guido Antônio de Almeida. In: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 114.
- ALESSI, Gil. Mulheres enfrentam alta de feminicídio no Brasil da pandemia e o machismo estrutural nas instituições. *El País Brasil*. 29 dez. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-12-29/mulheres-enfrentam-alta-de-femicidiosno-brasil-da-pandemia-e-o-machismo-estrutural-das-instituicoes.html>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- ANTUNES, Edvan. *De caipira a universitário: a história de sucesso da música sertaneja*. São Paulo: Matrix, 2012.
- ARAÚJO, Edna C. J. Semiótica discursiva e migrações contemporâneas: aplicações da teoria em diferentes tipos de texto. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras* (online), v. 21, p. 25-44, 2021.
- ARAÚJO, Maria de Fátima. *Amor, casamento e sexualidade: velhas e novas configurações*. v. 22, n. 2, Brasília, jun. 2002.
- ALGRANTI, Leila Mezan. *Honradas e devotas: mulheres da colônia*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Edunb, 1993. p. 211-261.
- ALVES, Daniel Tadeu. A relação estrutural entre capitalismo e racismo: *O genocídio da população negra enquanto projeto societário*. 2018. (Apresentação de Trabalho/Congresso).
- ALVES, Claudio Veronez. A “justificativa” machista de culpar a vítima do gênero feminino: Estudo de caso. *Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento*. Ano 05, ed. 10, v. 17, p. 173-186, out. 2020. Disponível em: <<https://www.nucleodoconhecimento.com.br/historia/vitima-do-genero>>. Acesso em: 01 mar. 2022.
- AMOSSY, Ruth. *A argumentação no discurso*. São Paulo: Contexto, 2020.
- AMOSSY, Ruth. Argumentação e Análise do discurso: perspectivas teóricas e recortes disciplinares. *Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, (1), 2011, p. 129-144. Disponível em: <http://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/389>. Acesso em: 05 de jan. de 2022.
- BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Estudos do discurso. In: FIORIN, José Luiz. *Introdução à Linguística – II. Princípios de análise*. São Paulo: Contexto, 2003.
- BARTH, Fredrik. Etnicidade e o conceito de cultura. *Antropolítica*. Niterói, n. 19, p.15-30, jul./ dez. 2005.

- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2003.
- BECHTEL, Guy. *Las cuatro mujeres de Dios: la puta, la bruja, la santa y la tonta*. Trad. Esther Andrés Gromaches. Barcelona: Ediciones B, 2001.
- BÍBLIA, Novo Testamento. Efésios. In: BÍBLIA. Português. *Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos*. Trad. José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008. p. 1502.
- BIZIAK, Jacob dos Santos; CORRENTE, Patricia Adriana. efeitos de sentido em letras de sertanejo universitário. *Revista Mundi Engenharia, Tecnologia e Gestão*, v. 4, n. 1, p. 121-122-11, 2019.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Guacira Lopes Louro. Petrópolis, RJ: Educação & Realidade, 1995.
- BURILLE, Celma Faria de Souza. *trajetória da mulher na história do brasil: submissas ou ardilosas?* In: *XI Encontro de História Oral*. Memória, democracia e justiça. Rio de Janeiro, 2012.
- BRANDÃO, Helena Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- BRANDÃO, Helena Nagamine. Analisando o discurso. In: CASTILHO, Ataliba Teixeira de (org.). *Portal da Língua Portuguesa*. São Paulo: Fundação Roberto Marinho, 2006.
- BRASIL. *Sertanejo é o estilo mais ouvido por brasileiros no rádio, diz ibope*. G1, 2013. Disponível em: <[http:// g1.Globo.com/ musica/noticia/2013 /10/sertanejo-e-o-estilo-mais-ouvido-por-brasileiros-no-radio-diz-ibope.html](http://g1.Globo.com/musica/noticia/2013/10/sertanejo-e-o-estilo-mais-ouvido-por-brasileiros-no-radio-diz-ibope.html)>. Acesso em: 08 abr. 2023.
- CAESAR, Gabriela; REIS, Thiago; VELASCO, Clara. *Mesmo com queda recorde de mortes de mulheres, Brasil tem alta no número de feminicídios em 2019*. G1, 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2020/03/05/mesmo-com-queda-recorde-de-mortes-de-mulheres-brasil-tem-alta-no-numero-de-femicidios-em-2019.ghtml>>. Acesso em: 03 abr. 2020.
- CARVALHO, Fernanda; PAIVA, Maria Lúcia. *O olhar de três gerações de mulheres a respeito do casamento*. Pepsic, 2009. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S000659432009000200008](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S000659432009000200008)>. Acesso em: 07 abr. 2022.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.
- CIRINO, Andréia Cristina. *Musicalização na maturidade: vivência e aprendizagem*. 2010. 136 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010.
- CONTIERI, Amanda Ágata. *Mulheres do campo: análises de representações do feminino em canções sertanejas*. São Paulo, 2014. p. 545-558.
- DEL PRIORE, Mary. *Ao Sul do Corpo – condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil Colônia*. Brasília: Edunb, 1993.

- DIAS, Maria Odila L. da Silva. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX – Ana Gertrudes de Jesus*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 62-82.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- FERRARI, Alfonso Trujillo. *Metodologia da pesquisa científica*. São Paulo: Mc Graw-Hill, 1982.
- FERREIRA, Marta Claudiane; GONCALVES, Josiane Peres. *Educação e cultura popular: representações de gênero na música sertaneja*. Humanidades& Inovação, v. 8, p. 341-359, 2022.
- FIGUEREDO, Manuela. *Dia da Mulher: frases machistas que ainda marcam 12 países*. 2020. Disponível em: <<https://blogs.ne10.uol.com.br/mundobit/2020/03/05/dia-da-mulher-frases-machistas-que-ainda-marcam-12-paises/>>. Acesso em: 14 fev. 2021.
- FIORIN, José Luiz. *O regime de 1964: discurso e ideologia*. São Paulo: Atual, 1988.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Ática, 1989.
- FIORIN, José Luiz. (org.). *Introdução à linguística*. II. Princípios de análise. São Paulo, Contexto, 2003.
- FIORIN, José Luiz. O sujeito na semiótica narrativa e discursiva. *Todas as Letras*. São Paulo, v. 9, p. 24-31, 2007.
- FIORIN, José Luiz. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1981.
- GALETTI, Camila. Empoderamento feminino e trajetória de vida: os modelos rígidos do ser mulher? *Revista Vernáculo*, v. 31, p. 69-87, 2013.
- GUTEMBERG, Jaqueline Souza. No Limiar entre a música sertaneja e a música caipira: o perfil da dupla Zé Fortuna e Pitangueira na vertente moderna da música sertaneja. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, jul. 2011.
- HELENE, Diana. Gênero e direito à cidade a partir da luta dos movimentos de moradia. *Cadernos Metrópole*, v. 21, p. 951-974, 2019.
- HOGA, Luiza A. Komura; VULCANO, Marcela Alezandre; MIRANDA, Carolina Moraes; MANGANIELLO, Adriana. *Comportamento masculino diante da mulher com Síndrome Pré-Menstrual: narrativas de mulheres*. ACTA, São Paulo, 2009.
- ILARI, Beatriz. Música, comportamento social e relações interpessoais. *Psicologia em Estudo*, v. 11, n.1, p. 191-198, 2006.
- LAFFEY, Alice. *Introdução ao Antigo Testamento: perspectiva feminista*. São Paulo: Paulus, 1994.
- LANDOWSKI, Eric. *Presença do outro*. Paris: PUF, 2002.
- LARA, Gláucia M. Proença; MATTE, Ana Cristina F. *Ensaio de semiótica: aprendendo com o texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

- LARA, Gláucia M. Proença. *Semiótica discursiva: questões teóricas e metodológicas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2012.
- LAKATOS, Eva Maria.; MARCONI, Marina de Andrade. *Metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 1989.
- LOPES, Cláudio Bartolomeu. *Trabalho feminino em contexto angolano: um possível caminho na construção de autonomia*. 2010. 167f. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, PUC/SP, 2010.
- MAGALHAES, Izabel. Práticas discursivas de letramento: A construção da identidade em relatos de mulheres. In: KLEIMAN, Angela (Org.). *Os significados do letramento*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. p. 201-235.
- MANCINI, Renata; GOMES, Regina. Textos midiáticos: uma introdução à semiótica discursiva. In: *Atas do IX FELIN e I Congresso de Semiótica*. Rio de Janeiro, 2007. p. 1-15.
- MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e tradicionalismo*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1975.
- MENDES, Fernanda Fonseca Barbosa. Música sertaneja de raiz: A força por trás de uma tradição. *Curso de Comunicação Social/Jornalismo da UFV*. Viçosa, MG, 2009.
- MUSSALIN, Fernanda. Análise do Discurso. In: MUSSALIN, Fernanda; BENTES, Anna Christina. (Orgs.). *Introdução à Linguística: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2001. v. 2.
- NOGUEIRA, Lígia. “O sertanejo universitário repetiu de ano”, dizem Zezé di Camargo e Luciano. G1, 2008. Disponível em: <<http://g1.globo.com/noticias/musica/0,,mul847946-7085,00-+sertanejo+universitario+repetiu+de+ano+dizem+zeze+di+camargo+e+luciano.html>>. Acesso em: 08 abr. 2020.
- ORTEGA, Guilherme Castro. A música sertaneja nos anos 70: tensões entre antigo e moderno. São Paulo: *Extraprensa* (USP), v. 1, p. 547-557, 2010.
- PAIM, Maria Cristina C.; STREY, Marlene Neves. Corpos em metamorfose: um breve olhar sobre os corpos na história, e novas configurações de corpos na atualidade. *Lecturas Educación Física y Deportes*, Buenos Aires, v. 10, n.79, p. 1-6, 2004.
- PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Editora WMF/Martins Fontes, 2014.
- PEREZ, Fabíola. Mais de 36 mil mulheres são vítimas de perseguição e violência psicológica no país, aponta anuário. R7, 2022. Disponível em: <https://noticias.r7.com/cidades/mais-de-36-mil-mulheres-sao-vitimas-de-perseguiçao-e-violencia-psicologica-no-pais-aponta-anuario-01072022>. Acesso em: 02 dez. 2023
- PITA, Edna. *A imagem do Brasil nas letras de músicas popular brasileira*. 2005. 117f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, MS, 2005.
- POLITIZE. *Movimento Feminista: história no Brasil*. 2016. Disponível em: > <https://www.politize.com.br/movimento-feminista/>>. Acesso em: 14 dez. 2020.

RODRIGUES, Indira; LAIGNIER, Pablo; BARBOSA, Marialva. Da viola ao teclado: Uma análise da transição da música sertaneja da década de 80 até os dias atuais. In: *XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*. Ouro Preto, MG, 2012.

SABAT, Ruth. Pedagogia cultural, gênero e sexualidade. *Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 9, n. 1, p. 04-21, 2001.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SEREM, Lucas Gibin. *Gosto, música e juventude*: Uma pesquisa exploratória com grupos de alunos da rede pública e privada de ensino de Araraquara. 2009. 139f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação Escolar da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Araraquara, 2009.

SOUSA, Américo. *A persuasão*. 1. ed. Covilhã: Editora da Universidade da Beira Interior, 2001. v. 1.

SCOTT, Ana Silva. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PINSKY, Carla Bassanezzi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

SENA, Melly Fatima Goes; GOMES, Nataniel dos Santos. Análise estilística do sertanejo universitário. *Revista Philologus*, Rio de Janeiro, v. 19, p. 216-224, 2013.

SILVA, Carla da. A desigualdade imposta pelos papéis de homem e mulher: uma possibilidade de construção da igualdade de gênero. *Direito em Foco*. v. 5, p. 1, 2012.

SILVA, Ana Paula da. *Problemáticas do poder em canções do gênero sertanejo universitário*. 2022. 130f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2022.

SWAIN, Tania Navarro. *Feminismos: teorias e perspectivas*. *Revista Textos de história da pós-graduação em História da UnB*, v. 8, n.1-2, 288p., 2000.

TATIT, Luiz. Abordagem do texto. In: FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à linguística: I. Objetos teóricos*. São Paulo: Contexto, 2004.

TOCAIA, Luciano Magnoni. Análise do discurso e semiótica discursiva: em busca de diálogos possíveis. In: EMEDIATO, Wander; MACHADO, Ida Lucia; LARA, Gláucia M. P. (Org.). *Teorias do discurso: novas práticas e formas discursivas*. Campinas: Pontes, 2020. p. 155-171.

ULHÔA, Martha Tupinambá. História e arte na música sertaneja. *Revista do Museu da Imagem e do Som*, Rio de Janeiro, v. 0, p. 17 - 19, out. 2001.

VIOLA SHOW. *O sertanejo universitário e a sua história*. Disponível em: <<http://www.violashow.com.br/noticias/cultura/2013/08/01/o-sertanejo-universitario-e-suahistoria.html>>. Acesso em: 06 abr. 2020.

VINHAS, Luciana. *O impossível da existência: prisão, mulheres e classe*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2021.

YALOM, Marilyn. *A história da esposa*. Da virgem Maria a Madona. O papel da mulher casada dos tempos bíblicos até hoje. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS Revista Científica*, v. 3, Universidade Nove de Julho - São Paulo, v. 1, p. 105-122, jun. 2001.

ZARATINI, Bruna Carvalho. *O réu e a vítima [manuscrito]:* projeção de imagens na série Coisa mais linda. 2023. 158f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2023.



## ANEXO I



@carolinamarabesibergamasco7778 3 years ago

Já fiz uma análise parecida dessa música pras minhas amigas e elas falaram que eu sou louca! Você é demais, Fred!!

Reply



@julipinto-ef 3 years ago

Infelizmente ainda é muito comum nas músicas sertanejas. Faz: "a mala é falsa"

186 Reply

[6 replies](#)



@mariliasantos6676 3 years ago (edited)

Sempre eu tô escutando músicas faço uma análise do que supostamente aconteceu.. Imagino os personagens da música e tento entender o que passa na cabecinha das pessoas... Já pensei em falar sobre, mas não tenho mt coragem 😊

Independente que quem começou o quadro eu acho ótimo voce vc tá passando adiante coisas de relacionamentos ...

[Read more](#)



@anakaritalauro8253 3 years ago

Finalmente, sempre achei essa música pesada. Gente, por que eu ficaria com alguém que fala mal de mim pros outros pelo fato de ele se sentir inseguro? Não tem lógica, o ruim é que é ainda romantizam isso

542 Reply

[8 replies](#)



@taynaantunes2815 3 years ago

Nunca tinha parado para olhar por esse lado. Fred me abrindo os olhos para as músicas kkkkk

Só consigo lembrar de uma do Péricles que diz: "Mas eu tenho reclamações a fazer, a pia tá cheia de louça, o banheiro parece que é de botequim, a roupa toda amarrotada e você nem parece que gosta de mim" é meio que: se você não limpar, passar e me servir, então você não gosta de mim, por isso eu vou "largar o freio", como diz a própria música. ...

[Read more](#)

179 Reply

[2 replies](#)



@juliannyamalia3756 3 years ago

Verdade 🤔! Algumas pessoas pensam: "Mas não tem nada de mais, é só uma música". Porém acredito que algumas letras machistas, possessivas.. acabam normalizando esse tipo de pensamento e atitudes..

16 Reply

Fonte: *Youtube*, 2020

## ANEXO II



@amandaacdearaujo2609 3 years ago (edited)

escolhi o cara certo pra ser o meu autor preferido.

\* resumindo a letra da música: o autor precisa de terapia.

 70  Reply

▲ 1 reply



@gabrielmaximiano9787 3 years ago

Não só o autor, mas também o consumidor. Se esse Tipo de letra não fizesse sucesso, não existiria

  Reply

Fonte: *Youtube*, 2020

## ANEXO III

**- Nessas horas (Matheus e Kauan, 2016)<sup>48</sup>**

*Você de lá e eu de cá  
Olhando o mesmo céu  
Que distância cruel*

*Assisto o tempo passar  
Tento me dispersar  
Olhando o celular*

*Metade do meu coração só quer te ver de novo  
E a outra só pensa em você  
Não tem nenhum espaço pra eu amar alguém de novo  
Em mim só existe você*

*E nessas horas meu sorriso é passageiro  
É aí que eu percebo  
A falta que me faz você  
E nessas horas que eu nem ligo pra dinheiro  
Pra eu me sentir inteiro, só preciso de você  
De você*

*Você de lá e eu de cá  
Olhando o mesmo céu  
Que distância cruel*

*Eu assisto o tempo passar  
Tento me dispersar  
Olhando o celular*

*Metade do meu coração só quer te ver de novo  
E a outra só pensa em você  
Não tem nenhum espaço pra eu amar alguém de novo  
Em mim só existe você*

*E nessas horas meu sorriso é passageiro  
É aí que eu percebo  
A falta que me faz você  
E nessas horas que eu nem ligo pra dinheiro  
Pra eu me sentir inteiro, só preciso de você*

*E nessas horas meu sorriso é passageiro  
E é aí que eu percebo  
A falta que me faz você*

---

<sup>48</sup> Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/matheus-kauan/nessas-horas/>. Acesso em: 05 mar. 2024.

*E nessas horas que eu nem ligo pra dinheiro  
Pra eu me sentir inteiro, só preciso de você, de você*

**- Eu te amo demais (Guilherme e Santiago, 2003)<sup>49</sup>**

*Cada vez que eu te vejo  
Te desejo mais um pouco  
Não consigo me livrar  
Dessa paixão  
O teu jeito me fascina  
Eu me pego quase louco  
Só você pra me tirar  
Da solidão*

*A lembrança do teu beijo  
O perfume do teu corpo  
A essência, a razão  
Do meu viver  
Sinto falta do teu riso  
Teu abraço, meu abrigo  
Tô morrendo de saudade de você*

*Eu te amo demais  
Não consigo parar de te querer  
Você é tudo em meu mundo  
Nem se quer um segundo  
Consigno te esquecer*

*Eu te amo demais  
Não consigo parar de te querer  
Toda noite em meu quarto  
Quando eu deito em minha cama  
Só falta você  
Só falta você*

*A lembrança do teu beijo  
O perfume do teu corpo  
A essência, a razão  
Do meu viver  
Sinto falta do teu riso  
Teu abraço, meu abrigo  
Tô morrendo de saudade de você*

---

<sup>49</sup> Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/guilherme-e-santiago/863265/>. Acesso em: 05 mar. 2024.

- Com você (Henrique e Diego, 2013)<sup>50</sup>

*Conhece todos os meus segredos  
Sabe o ponto fraco do meu coração  
Me acalma quando eu sinto medo  
E minha segurança está em suas mãos*

*É com você que o amor é intenso  
É com você que o sonho é tão real  
É nos teus braços que amanheço o dia  
Me faz sentir fora do normal*

*É por você a verdadeira dor da saudade  
Sem você, sou apenas aquela metade  
E que fica sem ter razão*

*A gente tem tudo pra dar certo  
O nosso amor foi abençoado por Deus  
Eu te preciso e quero ter você por perto  
É a minha vida e seu amor sou eu*

*A gente tem tudo pra dar certo  
O nosso amor foi abençoado por Deus  
Eu te preciso e quero ter você por perto  
É a minha vida e seu amor sou eu*

*É por você a verdadeira dor da saudade  
Sem você, sou apenas aquela metade  
E que fica sem ter razão*

*A gente tem tudo pra dar certo  
O nosso amor foi abençoado por Deus  
Eu te preciso e quero ter você por perto  
É a minha vida e seu amor sou eu*

*A gente tem tudo pra dar certo  
O nosso amor foi abençoado por Deus  
Eu te preciso e quero ter você por perto  
É a minha vida e seu amor sou eu*

---

<sup>50</sup> Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/henrique-diego/com-voce/>>. Acesso em: 05 mar. 2024.