

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

JOSILENE FERREIRA

**REPRESENTAÇÃO SOCIAL DE MULHERES EM LETRAS DE MÚSICAS
SERTANEJAS**

VITÓRIA

2023

JOSILENE FERREIRA

**REPRESENTAÇÃO SOCIAL DE MULHERES EM LETRAS DE MÚSICAS
SERTANEJAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos na área de concentração Estudos Sobre Texto e Discurso.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Micheline Mattedi Tomazi.

VITÓRIA

2023

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

F383r Ferreira, Josilene, 1979-
Representação social de mulheres em letras de músicas sertanejas / Josilene Ferreira. - 2023.
153 f. : il.

Orientadora: Micheline Mattedi Tomazi.
Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Estudos Críticos do Discurso. 2. Machismo. 3. Letras de músicas sertanejas. 4. Representação social. I. Tomazi, Micheline Mattedi. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 80

Josilene Ferreira

“Representação Social de mulheres em letras de músicas sertanejas”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Estudos Linguísticos.

Aprovada em 11 de dezembro de 2023.

Comissão Examinadora:

Profa. Dra. Micheline Mattedi Tomazi (UFES)
Orientadora e Presidente da Comissão Examinadora

Profa. Dra. Janayna Bertollo Cozer Casotti (UFES)
Examinadora Interna

Profa. Dra. Valeska Zanello (UNB)
Examinadora Externa





Ficha de aprovação - Josilene Ferreira

Data e Hora de Criação: 12/12/2023 às 08:03:10

Documentos que originaram esse envelope:

- Ficha de aprovação - Josilene Ferreira.pdf (Arquivo PDF) - 1 página(s)



Hashs únicas referente à esse envelope de documentos

[SHA256]: 22ef7574016f941886390f11b40db378e460064a383c213e1578d4eb33bb0684

[SHA512]: f7a023b059f9a3f61daab2659d75c3c35091eda41eab28329c691cef1340a5f7084f2435ffcbaf82bbe91466e8e5e27692e4167cb3dd670dd58b64fc0a7f39

Lista de assinaturas solicitadas e associadas à esse envelope



ASSINADO - Janayna Bertollo Cozer Casotti (janayna.casotti@gmail.com)

Data/Hora: 12/12/2023 - 13:30:49, IP: 187.36.170.56, Geolocalização: [-20.286213, -40.296019]

[SHA256]: b732df8f430161a56fc1e11d4774d946afb3194127bbca2a0ba40cd050203659



ASSINADO - Micheline Mattedi Tomazi (michelinetomazi@gmail.com)

Data/Hora: 12/12/2023 - 08:12:20, IP: 200.137.65.106, Geolocalização: [-20.272146, -40.298641]

[SHA256]: 51f0136982ecd8e4d42cb196f73ff8e8431ab3408e7cc5171567b019fbb159f0



ASSINADO - Valeska Zanello (valeskazanello@uol.com.br)

Data/Hora: 13/12/2023 - 05:42:20, IP: 189.40.65.147

[SHA256]: c31f7390b7c6d338a9b5750f4ce76a86a1035e2406c80187ba7a269669b33861

Histórico de eventos registrados neste envelope

13/12/2023 05:42:20 - Envelope finalizado por valeskazanello@uol.com.br, IP 189.40.65.147

13/12/2023 05:42:20 - Assinatura realizada por valeskazanello@uol.com.br, IP 189.40.65.147

12/12/2023 13:30:49 - Assinatura realizada por janayna.casotti@gmail.com, IP 187.36.170.56

12/12/2023 13:30:40 - Envelope visualizado por janayna.casotti@gmail.com, IP 187.36.170.56

12/12/2023 08:12:20 - Assinatura realizada por michelinetomazi@gmail.com, IP 200.137.65.106

12/12/2023 08:12:09 - Envelope visualizado por michelinetomazi@gmail.com, IP 200.137.65.106

12/12/2023 08:05:19 - Envelope registrado na Blockchain por thayse.bomfim@ufes.br, IP 200.137.65.106

12/12/2023 08:05:18 - Envelope encaminhado para assinaturas por thayse.bomfim@ufes.br, IP 200.137.65.106

12/12/2023 08:03:11 - Envelope criado por thayse.bomfim@ufes.br, IP 200.137.65.106

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação, especialmente, à minha família. E também a todos aqueles que desejam um mundo melhor, com mais amor, fraternidade, empatia e igualdade entre homens e mulheres.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, que está sempre comigo, cuida de todos os detalhes da minha existência e me oferece força e motivação diárias para seguir em frente.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a. Micheline Mattedi Tomazi, pelos aprendizados, pelos ensinamentos, pelas reuniões motivadoras, pelas orientações, por possibilitar a realização desse sonho, por ter me apresentado a abordagem sociocognitiva de van Dijk e o grupo do GEDIM (o qual tenho o maior orgulho em fazer parte) e por todos os desafios propostos. Minha admiração e eterna gratidão!

Aos colegas do GEDIM, a quem agradeço o companheirismo, os aprendizados e as trocas tão significativas. Todos foram fundamentais para a minha compreensão e desenvolvimento teórico e acadêmico.

Ao Ariel, por tanta generosidade e acolhimento. Foi um prazer escrever com você e ter suas (pequenas, mas significativas) contribuições nesta dissertação.

Aos meus queridos Sabrina e Georges, que foram um presente para mim nesse processo tão desafiador. Obrigada por tudo e por tanto. O Mestrado finda, mas levo vocês para sempre no meu coração.

Às contribuições das professoras que compuseram a minha banca de qualificação, Prof.^a Dr.^a Janayna Bertollo Cozer Casotti (UFES) e Prof.^a Dr.^a Viviane Cristina Vieira (UNB). Obrigada pela leitura atenta, pelas sugestões e pela generosidade e compartilhamento de conhecimento.

Novamente, agradeço à Prof.^a Dr.^a Janayna Bertollo Cozer Casotti (UFES) por compor também a minha banca de defesa, sempre com olhar atento, sorriso cativante e contribuições importantes. Também um agradecimento especial à Prof.^a Dr.^a Valeska Zanello (UNB) pela disponibilidade, pelas contribuições e por aceitar a leitura e a avaliação da minha pesquisa. Muito feliz em tê-las comigo nessa etapa final.

À Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e ao Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGEL), na figura dos professores e colegas que compartilharam comigo parte de suas vivências e conhecimentos.

Aos colegas de trabalho que torceram por mim durante toda a jornada de mestranda.

À Regina, por estar sempre tão disposta para me ajudar com as crianças e tornar a minha maternagem mais fácil. Amamos você, Gina.

Agora, agradecimentos mais que especiais à minha família:

À Maria, minha linda e amada mãe, todo o meu amor e admiração. Você é para mim sinônimo de superação. A você que me dizia, e que me fez acreditar, o quanto sou forte, não há palavras que explicam tamanha gratidão.

Ao meu amado pai, Milton, *in memoriam*, que achava a minha letra linda e me motivou a ser professora. Amo e agradeço os poucos anos que vivemos juntos, mas que estão guardados no meu coração.

Aos meus irmãos, Rodrigo e Priscila, agradeço sempre a torcida por mim. Vocês são orgulho e inspiração.

Ao meu amor e maior incentivador, Eduardo. Sem você não teria conseguido. Muito obrigada por cada palavra de apoio e motivação, e especialmente por acreditar em mim. Te amo!

Aos maiores amores da minha vida, Ramon e Hana, obrigada por compreenderem as ausências da mamãe neste período, e por transmitirem a mim tanto amor e motivação. Sou melhor a partir de vocês, meus “doisinhos” mais amados do mundo.

“A representação do mundo é obra dos homens; eles o descrevem a partir de seu próprio ponto de vista”.

Simone de Beauvoir

RESUMO

O cenário de violência contra mulher no contexto nacional e, especificamente, no nosso estado, o Espírito Santo, provocou o interesse em investigar como se dá a Representação Social de mulheres em letras de músicas sertanejas. Acreditamos que essas letras musicais expõem e reforçam discursos machistas e patriarcais, e funcionam como tecnologias de gênero (LAURETIS, 1994), pois são capazes de reproduzir e criar identidades e subjetividades (ZANELLO, 2019). As letras sertanejas do “Universitário” e do “Feminejo”, em especial, foram escolhidas para serem objeto de estudo pelo fato de (o sertanejo) ser considerado uma preferência entre um número significativo de brasileiros (SPOTIFY, 2021). Esta dissertação objetiva analisar como são construídas discursivamente as Representações Sociais de mulheres em letras de músicas sertanejas. Os objetivos específicos são: 1. descrever as estruturas linguístico-discursivas utilizadas para a Representação Social de mulheres em letras sertanejas; 2. identificar como as Representações Sociais são construídas no discurso dessas letras, em específico, no “Universitário” e no “Feminejo”, observando se há diferenças discursivas, em relação à Representação Social de mulheres de um movimento para outro; 3. discutir quais e como as ideologias, as atitudes e o conhecimentos são (re)produzidos nessas letras de músicas sertanejas. A metodologia desta pesquisa é qualitativa e interpretativa, com base no aporte teórico e metodológico dos Estudos Críticos do Discurso (ECD) de van Dijk (2020, 2018, 2016a, 2016b, 2016c, 2015a, 2015b, 2013, 2005) em destaque para a categoria de Representação Social. Conforme o caráter multidisciplinar dos ECD, dialogamos com os estudos sobre gênero social e violência contra as mulheres de Tomazi (2016, 2017, 2019, 2021), Natale (2015), Bacelar (2016), Borrillo (2016), Saffioti (2001, 2015), Zanello (2018); e refletimos sobre machismo estrutural, na perspectiva de Hentze (2020) e outros. Os resultados das análises revelam que as letras sertanejas são portadoras de discursos machistas, conservadores e patriarcais, com isso, a Representação Social de mulheres ocorre de forma estereotipada, pejorativa, preconceituosa, e desigual, em que a mulher é considerada inferior, submissa, culpada, rival, frágil, dependente, objeto sexual, serviçal, entre outros aspectos negativos.

Palavras-chave: Representação Social. Discurso. Machismo. Letras sertanejas. Estudos Críticos do Discurso.

ABSTRACT

The scenario of violence against women at the national level and specifically in our state, Espírito Santo, has sparked an interest in investigating the Social Representations of women in *sertanejo* (Brazilian country) lyrics. We believe that these song lyrics expose and reinforce sexist and patriarchal discourses and function as gender technologies (LAURETIS, 1994) because they can reproduce and create identities and subjectivities (ZANELLO, 2019). The *sertanejo* lyrics from the genres "*Universitário*" and "*Feminejo*", specifically, were chosen as the subject of study because these genres (Brazilian country music) are considered a preference among a significant number of Brazilians (SPOTIFY, 2021). Thus, this dissertation aims to analyze how the Social Representations of women is discursively constructed in *sertanejo* lyrics. Furthermore, we have the following specific objectives: 1. describe the linguistic-discursive structures used for the Social Representation of women in Brazilian country music lyrics; 2. identify how the Social Representations are constructed in the discourse of these lyrics, specifically in "*Universitário*" and "*Feminejo*," observing if there are discursive differences in the Social Representation of women from one movement to another; 3. discuss which ideologies, attitudes, and knowledge are (re)produced in these *sertanejo* lyrics. The methodology of this research is qualitative and interpretative, based on the theoretical and methodological contributions of Critical Discourse Studies (CDS), with a socio-cognitive approach by van Dijk (2020, 2018, 2016a, 2016b, 2016c, 2015a, 2015b, 2013, 2005), with a focus on the category of Social Representation. In line with the multidisciplinary nature of CDS, we engage with studies on social gender and violence against women by Tomazi (2016, 2017, 2019, 2021), Natale (2015), Bacelar (2016), Borrillo (2016), Saffioti (2001, 2015), Zanello (2018); and reflect on structural *machismo*, by Hentze (2020), among others. The results of the analyses reveal that Brazilian country music lyrics carry sexist, conservative and patriarchal discourses. Consequently, the Social Representation of women occurs in a stereotyped, pejorative, prejudiced, unequal manner, in which women are considered inferior, submissive, guilty, rivals, fragile, dependent, sexual objects, servile, among other negative aspects.

Keywords: Social Representation. Discourse. Sexism. Country Music Lyrics. Critical Discourse Studies.

LISTA DE FIGURA

Figura 1 – Dez estilos musicais preferidos	36
Figura 2 – Top 5 gêneros musicais mais ouvidos no <i>Spotify</i> em 2021	37
Figura 3 – Sertanejo é o estilo mais ouvido entre os jovens brasileiros	38
Figura 4 – Posição Integrada das Representações Sociais	66
Figura 5 – “Ele bate nela”, aborda a temática da violência doméstica	109

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Letras, cantores, compositores e inferências preliminares	77
Quadro 2 – Inclusão das letras de músicas do “Feminejo”	79
Quadro 3 – Letras musicais do sertanejo "Universitário" e do “Feminejo”	79
Quadro 4 – Inferências nas letras musicais do “Universitário”	81
Quadro 5 – Inferências nas letras musicais do “Feminejo”	81
Quadro 6 – Ex Gordinha	82
Quadro 7 – Então, foge	88
Quadro 8 – A mala é falsa	93
Quadro 9 – Propaganda	99
Quadro 10 – Ele bate nela	105
Quadro 11 – Amante não tem lar	112
Quadro 12 – Cobaia	117
Quadro 13 – Rapariga digital	121
Quadro 14 – Composições	128
Quadro 15 – Número de visualizações até o dia 03 de janeiro de 2023	128
Quadro 16 – Categorias específicas que representam as mulheres	130
Quadro 17 – Categorias específicas que representam os homens	131

LISTA DE SIGLAS

AD – Análise Crítica

ACD – Análise Crítica do Discurso

ECD – Estudos Críticos do Discurso

GEDIM – Grupo de Estudos sobre Discurso da Mídia

LC – Linguística Crítica

RS – Representações Sociais

UFES – Universidade Federal do Espírito Santo

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	14
1.1 Apresentação do tema e colocação do problema social	14
1.2 Objetivos da pesquisa	17
1.3 Construção do corpus e escolhas metodológicas	17
1.4 Definição do quadro teórico.....	18
1.5 Organização do trabalho	19
2 CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO DA MÚSICA SERTANEJA: A CULTURA DO MACHISMO ESTRUTURAL	22
2.1 As mulheres no sertanejo.....	29
2.2 A cultura do gênero sertanejo no contexto social brasileiro	32
2.3 Prática discursiva e social do gênero sertanejo no Brasil	39
2.4 O machismo estrutural: Ideologia e hegemonia	42
3 A ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO E A ABORDAGEM DE TEUN A. VAN DIJK	48
3.1 Abordagem sociocognitiva dos ECD de van Dijk e a tríade: discurso, cognição e sociedade.....	53
3.2 Modelos mentais	57
3.3 Conceito de Representação Social	61
3.4 Categorias analíticas	67
3.4.1 Representação Social: categoria macro.....	68
3.4.2 Tópicos.....	69
3.4.3 Lexicalização.....	70
3.4.4 Pressuposição.....	71
3.4.5 Atores Sociais	71
4 METODOLOGIA DE ANÁLISE	73
4.1 Caracterização do tipo de pesquisa	73
4.2 Seleção do corpus.....	75
5 ANÁLISE DAS LETRAS DE MÚSICAS SERTANEJAS	81
5.1 Letras musicais do “Universitário”	82
5.2 Letras musicais do “Feminejo”	105
5.3 A participação das mulheres na composição das letras de músicas sertanejas	126

5.4 Representação dos atores sociais: homem e mulher.....	128
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
7 REFERÊNCIAS.....	137

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

1.1 APRESENTAÇÃO DO TEMA E COLOCAÇÃO DO PROBLEMA SOCIAL

A violência contra a mulher no contexto nacional e, especificamente, no nosso estado, Espírito Santo, tem sido pauta recorrente em notícias e postagens nas redes sociais. Esta problemática social evidencia o quanto nossa sociedade é machista, patriarcal e desigual para homens e mulheres. Nesse sentido, esta dissertação surgiu com o intuito de estudar a Representação Social (doravante RS) de mulheres em letras de músicas sertanejas, com o meu ingresso no Programa de Mestrado em Linguística da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Desde o ano 2006, quando concluí a graduação, desejava continuar estudando e, dessa forma em 2010 fiz a especialização e queria muito prosseguir com os estudos e ingressar no mestrado. No entanto, por motivos pessoais e profissionais, acabei adiante esse meu desejo.

Foi então que, em 2021, participei do Processo Seletivo e tive a grata satisfação de ser aceita pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (PPGEL), e mais ainda, ser escolhida como orientanda da Prof.^a Dr.^a Micheline Mattedi Tomazi. A partir dela iniciei minha participação no Grupo de Estudos sobre Discursos da Mídia (GEDIM/UFES).

Assim, por intermédio dos encontros do GEDIM e das pesquisas desenvolvidas pela professora e pelos colegas do grupo, em que são abordadas e discutidas temáticas que envolvem desigualdade social, minorias, dominação, abuso de poder e violência contra a mulher, confirmei o meu interesse de pesquisa. Foi também por meio dessas discussões que entendi ainda mais a importância de problematizar a questão dos discursos machistas presentes na nossa sociedade e que refletem representações sociais tão distintas para homens e mulheres.

Essas representações desiguais, que favorecem o masculino em detrimento ao feminino, culminam em atitudes e comportamentos que envolvem diversas violências contra as mulheres, pois estão embasadas numa ideologia machista, sexista, patriarcal e discriminatória. Sendo este um problema que envolve várias esferas da sociedade e, portanto, carece de análise, investigação, discussão e reflexão crítica, é

que surge a proposta desta pesquisa que, na e pela linguagem, via discurso, pretende, mesmo que de forma incipiente contribuir para reflexões e práticas para a diminuição dessa problemática social crescente no Brasil.

É imprescindível salientar que importantes pautas sobre a mulher têm sido discutidas na atualidade. A começar pelas Nações Unidas, que têm desempenhado papel fundamental na promoção da situação e dos direitos da mulher mundialmente. Nesse processo, foram organizadas quatro conferências mundiais¹ com essa temática, evidenciando, assim, sua relevância e importância no debate social.

Desse modo, a abertura a diálogos oportuniza maior visibilidade sobre os aspectos sociais relativos ao sexo feminino e promove conscientização acerca das situações de discriminação, preconceito, inferiorização, objetificação, entre outros. Assim também, põe em questionamento o número significativo de violências sofridas pelas mulheres. Esse número pode ser visualizado na quarta edição da pesquisa *Visível e Invisível: a Vitimização de Mulheres no Brasil*, realizada pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, no período de 09 a 13 de janeiro de 2023.

Em recente pesquisa do Datafolha, consta que a violência contra as mulheres brasileiras é crescente no país. Os dados dessa pesquisa indicam que cerca de 18,6 milhões de brasileiras foram vitimizadas no ano de 2022 e sofreram variados tipos de violência: física, sexual e psicológica.

A violência contra a mulher está diretamente relacionada com esta dissertação, porque este estudo tem como objetivo geral analisar como são construídas discursivamente as Representações Sociais de mulheres em letras de músicas sertanejas. Acredito que o gênero musical sertanejo constrói representações sociais

¹**1995** – IV Conferência Mundial sobre a Mulher com tema central “Ação para a Igualdade, o Desenvolvimento e a Paz”, China. A Plataforma de Ação de Pequim afirma os direitos das mulheres como direitos humanos e comprometidos com ações específicas para garantir o respeito a esses direitos.

1985– III Conferência Mundial sobre a Mulher com tema central “Estratégias Orientadas ao Futuro, para o Desenvolvimento da Mulher até o Ano 2000”, Nairóbi.

1980– II Conferência Mundial da Mulher sob o lema “Educação, Emprego e Saúde”, Copenhague. A comunidade internacional tomou mais consciência sobre a falta de participação dos homens no processo de igualdade, vontade política insuficiente por parte dos Estados para o enfrentamento às desigualdades de gênero, escassez de mulheres nos postos de decisões, baixo investimento nos serviços sociais de apoio, entre outros fatores.

1975 – Ano Internacional da Mulher – momento de realização da I Conferência Mundial da Mulher sob o lema “Igualdade, Desenvolvimento e Paz”. Tema central: a eliminação da discriminação da mulher e o seu avanço social. <http://www.onumulheres.org.br/planeta5050-2030/conferencias/> acesso em 13.02.23

femininas machistas, que reproduzem a desigualdade entre o homem e a mulher, mantendo as relações assimétricas de poder em letras que reforçam a cultura de violência contra as mulheres.

Ademais, esse problema social se manifesta de maneira direta através do discurso, que, por sua vez, “influencia as estruturas sociais de dominação ainda existentes em nossa sociedade sobre o homem e sobre a mulher” (TOMAZI; CABRAL, 2017, p. 53).

Sendo assim, as ideologias dominantes estabelecem crenças discriminatórias, estereotipificadas e preconceituosas da mulher, relacionando-a à condição de inferioridade, submissão e desigualdade. Em outras palavras, o conhecimento compartilhado modela mentalmente representações sociais negativas em relação às mulheres. Pois, a Representação Social, sob a perspectiva de van Dijk (1999), é um conjunto de crenças construídas socialmente por meio de atitudes, ideologias e conhecimento que são compartilhadas socialmente.

Nesse sentido, esta pesquisa se justifica pelo fato de identificar que, por meio da crença de superioridade do homem em relação à mulher, a violência contra ela pode ser potencializada, reforçada e estimulada, e isso ocorre por intermédio dos discursos. Em específico, tratarei do discurso que se materializa nas letras de músicas sertanejas, pois elas expõem e reforçam ideologias machistas e patriarcais e funcionam como tecnologias de gênero (LAURETIS, 1994), visto que são capazes de reproduzir e criar identidades e subjetividades (ZANELLO, 2019).

Somado à relevância social do tema, assim como a importância em contribuir social e academicamente sobre a Representação Social de mulheres, reconheço a necessidade de desenvolver este estudo de base qualitativa.

Nessa perspectiva, escolhi os seguintes pressupostos para esta pesquisa: (1) O texto das letras sertanejas possui marcas discursivas que podem ser utilizadas para comprovar a existência de um discurso ideologicamente machista; (2) Há, nessas letras de músicas sertanejas, discursos machistas implícitos e/ou pressupostos, os quais podem ser identificados por meio da análise discursiva.

Tendo em vista esses pressupostos, os questionamentos que procuro responder nesta dissertação são: (1) Quais estratégias linguístico-discursivas nas letras revelam a ideologia machista? (2) Como as mulheres são representadas socialmente nas

letras do gênero sertanejo? (3) Existem letras compostas e cantadas por mulheres que configuram discursos machistas? (4) Quais são as temáticas do universo feminino apresentadas nas letras do sertanejo?

Diante desses questionamentos que orientam esta pesquisa e os quais busco responder, passarei a definir, na sequência, os objetivos, o objeto de estudo, a metodologia, o quadro teórico e, também, a organização e o percurso desta dissertação.

1.2 OBJETIVOS DA PESQUISA

Esta pesquisa de dissertação tem como objetivo geral analisar como são construídas discursivamente as Representações Sociais de mulheres em letras de músicas sertanejas.

A partir disso, especificamente, pretendo:

- a) Descrever as estruturas linguístico-discursivas utilizadas para a representação social de mulheres nas letras das músicas sertanejas;
- b) Identificar se há diferenças discursivas em relação à Representação Social de mulheres nas letras que compõem o sertanejo “Universitário” e o “Feminejo”;
- c) Discutir quais e como as ideologias, as atitudes e o conhecimento são (re)produzidos nas letras de músicas sertanejas.

1.3 CONSTRUÇÃO DO CORPUS E ESCOLHAS METODOLÓGICAS

O objeto de estudo deste trabalho é constituído por 08 letras de músicas sertanejas do universo discursivo sertanejo, selecionadas especificamente do “Universitário” e do “Feminejo”, pois ambos representam um período mais atual em comparação com a escrita deste trabalho, sendo o tempo cronológico um dos critérios para a escolha do objeto de estudo. Para isso, selecionei as letras lançadas no período de 2014 a 2019, utilizando os sites de busca Letras.com.br e o Google, como ferramentas para seleção dessas letras musicais. Recorri à utilização das seguintes expressões no buscador: músicas sertanejas machistas, o machismo nas letras sertanejas, o sertanejo e o machismo, o “Feminejo” e o machismo para coletar o corpus.

As letras de músicas sertanejas foram escolhidas pelo fato de ser o sertanejo um dos estilos mais ouvidos pelos brasileiros e por liderar os rankings de preferências musicais. Pesquisas mais recentes, como as realizadas pela *Opinion box* (2019), *Spotify* (2021) e *Folha de São Paulo* (2022) — que serão detalhadas no tópico 2.2 desta dissertação — apontam que esse gênero musical perpassa várias classes e espaços sociais, sendo transmitido de geração a geração. Isso confere a ele o status de fazer parte da cultura de um povo (no caso, do povo brasileiro), o que sugere uma quantidade significativa de ouvintes e de adeptos a esse estilo de música.

Destarte, a abordagem teórico-metodológica que ampara esta reflexão analítica é qualitativa e interpretativa, sendo que a investigação advém dos procedimentos interpretativos que constituem as categorias analíticas inseridas na Abordagem Sociocognitiva dos Estudos Críticos do Discurso (ECD): Representação Social, Tópicos, Lexicalização, Pressuposições e Atores Sociais.

1.4 DEFINIÇÃO DO QUADRO TEÓRICO

O estudo das letras de músicas sertanejas nos apresenta aspectos não somente de ordem discursiva, mas, também, de ordem social, histórica, cognitiva e cultural, pois reflete características oriundas tanto da cognição individual quanto social, visto que a Representação Social das mulheres ocorre a partir das ideologias, crenças, comportamentos, atitudes e conhecimento.

Este trabalho está fundamentado nos Estudos Críticos do Discurso (ECD), de abordagem sociocognitiva, de van Dijk (2020, 2018, 2016, 2015, 2013, 2005), em que o autor considera a tríade discurso, cognição e sociedade, pois propõe uma reflexão sobre discurso e sociedade por meio da interface cognitiva.

Para van Dijk (2018), o poder está relacionado à ideia de dominação, isto é, ao abuso de poder e às formas de dominação que culminam em desigualdades e injustiças sociais. No caso desta pesquisa, as relações desiguais e assimétricas de poder relativas aos atores sociais homem e mulher. E “mais especificamente, os modos como as estruturas do discurso produzem, confirmam, legitimam, reproduzem ou desafiam as relações de poder e de dominação na sociedade” (VAN DIJK, 2018, p. 115).

Ainda conforme van Dijk (2013, p. 352), “a ACD deveria ser essencialmente diversa e multidisciplinar”, pois, dessa forma, é possível abarcar o problema social de forma mais abrangente, englobando outros aspectos além do linguístico. Com isso, dialogamos com os estudos sobre gênero social e violência contra as mulheres consoante Tomazi (2016, 2017, 2019, 2021), Natale (2015), Bacelar (2016), Borrillo (2016), Saffioti (2001, 2015), Zanello (2018), Gama e Zanello (2021), e refletimos sobre machismo estrutural, de Hentze (2020) entre outros.

Justifico, portanto, nossa opção pela abordagem sociocognitiva de van Dijk numa interface teórica multidisciplinar com os estudos sobre as desigualdades entre os gêneros sociais e a problemática da violência contra a mulher, pois pretendemos elucidar se os discursos presentes em nosso objeto de estudo revelam representações sociais discriminatórias, estereotipadas e ideologicamente machistas em relação às mulheres.

1.5 ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO

Além desta introdução, considerada o primeiro capítulo, em que são apresentados o tema, o problema social, os objetivos, o *corpus*, a metodologia, a definição do quadro teórico, assim como a divisão do estudo, a dissertação está estruturada em mais sete capítulos incluindo as considerações finais e as referências.

No segundo capítulo, apresento o contexto sócio-histórico da música sertaneja, a partir dos pesquisadores Janotti Jr. (2008), Antunes (2012), Dias (2014), Ferreira (2015), Silva (2015), Alonso (2017) e outros, numa ordem cronológica do início dos anos de 1910 aos dias atuais. Nessa cronologia, comento aspectos relacionados à evolução, às mudanças e às transformações ocorridas no gênero musical. Nessa parte, pontuo, brevemente, a participação das mulheres nesse cenário: desde a cantora Ana Eufrosina da Silva, a Inhana (considerada a primeira mulher a compor uma dupla sertaneja) até as cantoras contemporâneas, como Marília Mendonça, Maiara e Maraisa, dentre outras. Teço também algumas considerações sobre a indústria cultural com Adorno (2021), a prática discursiva e social com Irineu (2020), e também, discorro a respeito do machismo estrutural usando Hintze (2020), as relações assimétricas entre homens e mulheres com as autoras Saffioti (2015), Bacelar (2016), Borrillo (2016), Tomazi, Rocha e Ortega (2016).

No terceiro capítulo, apresento uma exposição das concepções teóricas que orientam e fundamentam esta pesquisa. Primeiramente, teço algumas considerações sobre a Análise Crítica do Discurso sob a perspectiva van Dijk (2020, 2018, 2016a, 2016b, 2016c, 2015a, 2015b, 2013, 2005). O autor utiliza a abordagem sociocognitiva com ênfase na tríade discurso, cognição e sociedade, por compreender que a relação entre discurso e sociedade não ocorre de forma direta, mas com a interface da cognição. Abordo o conceito de modelos mentais, pois indicam o componente cognitivo das situações que envolvem o discurso, e também, o conceito de Representação Social com as contribuições de Tomazi e Rocha (2021), Natale (2015) e outros, em conjunto com as de van Dijk, para abordar a RS. Na sequência elenco as categorias analíticas propostas por van Dijk (2013, 2015a, 2016a, 2021): tópicos, lexicalização, implicaturas e pressuposições, atores sociais que sustentam a categoria macro, representação social que engloba os conceitos de ideologia, atitude e conhecimento para a realização das análises das letras musicais sertanejas.

No quarto capítulo, exponho a metodologia, caracterizando a pesquisa como qualitativa e interpretativa, amparada pelos autores: Magalhães, Martins e Resende (2017) e Paiva (2019). Apresento o corpus, descrevendo como foi realizada a escolha e a seleção das letras musicais que compõem o sertanejo “Universitário” e o “Feminejo”. Cito também, mesmo que brevemente, a participação das mulheres na composição das letras selecionadas.

Já no quinto capítulo, realizo as análises em que são apresentados os resultados coletados simultaneamente. Os resultados das análises qualitativas revelam que as letras de músicas sertanejas são portadoras de discursos machistas, conservadores e patriarcais, com isso, a Representação Social das mulheres nessas letras ocorre de forma estereotipada, pejorativa, preconceituosa e desigual, em que a mulher é considerada inferior, submissa, culpada, rival, frágil, dependente, objeto sexual, serviçal, entre outros aspectos negativos. Além das categorias selecionadas, foram de extrema importância para a realização das análises as reflexões das autoras Tomazi (2017, 2019), Zanello (2018, 2021) e Gama sobre as questões de desempoderamento e desigualdade social que envolvem as mulheres.

Por fim, no sexto capítulo, apresento as considerações finais a partir de uma síntese dos resultados obtidos. Dessa forma, exponho o modo como se dá a Representação Social das mulheres nas letras sertanejas. Busco trazer contribuições para outras

pesquisas relacionadas ao tema desta dissertação e também contribuir socialmente, por intermédio da prática docente, com reflexões acerca dos discursos machistas que circulam na nossa sociedade, na tentativa de auxiliar os discentes a adquirirem maior criticidade e (re)ação frente a esses discursos. E na sequência, a descrição das referências utilizadas.

2 CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO DA MÚSICA SERTANEJA: A CULTURA DO MACHISMO ESTRUTURAL

Antes de tudo, é preciso falar da viola, instrumento que está inteiramente associado à música sertaneja. Trazida de Portugal pelos jesuítas, servia para animar aqueles desbravadores de novas terras, era usada na catequização dos indígenas, e, através do caboclo², tornou-se conhecida nacionalmente, conforme afirma Antunes (2012, p. 13): “Foram os caboclos que nacionalizaram a viola, construindo aqui cópias fiéis dos instrumentos vindos de Portugal e dando início a uma tradição que ajudaria a nova nação a mostrar seu talento musical”. Nascia, então, a viola caipira.

Assim, os diversos ritmos trazidos pelos portugueses, como as toadas, cantigas, valsinhas, cantos religiosos e tantos outros se conglomeraram com o som da viola, gerando uma composição típica no interior paulista, que foi denominada de música caipira³.

Conforme Vilela (2014, apud CORTEZ; SILVA; CARVALHO, 2015), o ritmo ganhou destaque no cenário musical no ano de 1910, quando o ideal da vida no campo era representado nas cordas do instrumento. Contudo, somente a partir de 1929 a música caipira idealizada e financiada por Cornélio Pires⁴ chegou à capital da República.

O primeiro disco era um de 78 rotações com rótulo vermelho, que levava o selo Columbia. Nesse disco, de um lado figurava a música, “Jorginho do Sertão” e do outro, “Moda de Pião”, ambas de autoria do próprio Cornélio Pires. De início, o disco vendeu cinco mil cópias em menos de 20 dias, ou seja, todas as cópias que o próprio Cornélio tinha financiado, superando tanto as suas expectativas e as das gravadoras, que passaram a investir consideravelmente neste novo filão. Com isso, a música sertaneja passou a ser colonizada pela estética do centro-sul do Brasil. (DIAS, 2014, p. 32).

² **Caboclo** é a designação dada no Brasil para o indivíduo que foi gerado a partir da **miscigenação de um índio com um branco**. Esse nome também é usado para adjetivar a figura do homem do sertão brasileiro, que possui modo rústico, desconfiado ou traiçoeiro. O QUE é Caboclo. **Significados**, [s.l.], 2011-2022. Conferir em: Disponível em: <<https://www.significados.com.br/caboclo/#:~:text=Caboclo%20%C3%A9%20designa%C3%A7%C3%A3o%20dada,modo%20r%C3%BAstico%2C%20desconfiado%20ou%20trai%C3%A7oeiro>>. Acesso em: 7 nov. 2022.

³ “Kaai ‘pira”, na língua indígena, significa “o que vive afastado”. Conferir em: ESTILO caipira. **Mulher**, [s.l.], jun. 2016. Disponível em: <<https://www.mulher.com.br/comportamento/estilo-caipira>>. Acesso em: 10 nov. 2022.

⁴ Cornélio Pires foi o primeiro a conseguir que a indústria fonográfica brasileira lançasse, em 1928, em discos de 78 rpm, a música caipira. Segundo o sociólogo José de Souza Martins, Cornélio Pires foi o criador da *música sertaneja* (ANTUNES, 2012).

Conforme o historiador Dias (2014), as palavras “caipira” e “sertaneja” apresentam distinções significativas, sendo a primeira uma nomeação tipicamente paulista, utilizada para denominar a produção cultural daquele que vive no ambiente rural, afastado dos ambientes urbanos, o típico caboclo. Por outro lado, a segunda, utilizada no Rio de Janeiro, faz referência a todas as músicas que estão fora do cenário cultural da antiga capital do Brasil. Diante disso, o termo “sertanejo” referia-se à busca de um novo conceito, de uma estética musical desvinculada do ambiente tipicamente rural, porém, nem todos os cantores se tornaram adeptos ao movimento, alegando um desvio imenso da tradição caipira.

Mesmo com o fato de muitos cantores não aderirem à nova denominação musical, o período a partir de 1929 era extremamente propício para o desenvolvimento do sertanejo, pois, devido ao sucesso da empreitada de Cornélio Pires, as gravadoras começaram a ter interesse em realizar gravações com o novo estilo que surgira. Além disso, o momento contemplava a era eletrônica do rádio, que, nas décadas de 1930 a 1950, consagrara-o como a “Era de Ouro”⁵ por ter se tornado “o principal meio de divulgação de informações e artistas de vários gêneros” (ANTUNES, 2012, p. 20).

A década de 1950 foi um momento de transformações econômicas, políticas e sociais importantes iniciadas no governo de Getúlio Vargas, e continuadas com o mandato de Juscelino Kubitschek. Essas mudanças afetaram tanto a vida das pessoas da zona urbana quanto as da zona rural, que viram no desenvolvimento econômico, especificamente da capital de São Paulo, uma oportunidade para alcançarem novos postos de trabalho, e, assim, uma melhor condição de vida. Esse período oportunizou a chegada de migrantes de variadas regiões do país, e tal novo contingente populacional, com sua heterogeneidade, passou a compor o cenário cultural paulista, “o que provocou o surgimento de variados movimentos estético-musicais, entre eles

⁵ “O rádio teve sua expansão mundial após a Primeira Guerra (1914-1918), quando houve grande desenvolvimento nos meios eletrônicos e de comunicação para fins militares. No Brasil, o rádio atingiu seu apogeu em 1930 como principal veículo de comunicação em massa, na mesma época em que o país era governado por Getúlio Vargas. Nesse período, iniciou-se a chamada “Era de Ouro do Rádio”, quando ele se popularizou e tornou-se um meio de entretenimento. Antes disso, o rádio não era explorado para publicidade ou informação como hoje. Na época, o presidente estabeleceu concessões às empresas particulares para o uso do rádio e, em troca, utilizava o meio como propaganda para divulgar seus feitos e enviar mensagens políticas aos ouvintes no programa obrigatório “A hora do Brasil”, que mais tarde tornou-se “A voz do Brasil”. (A ERA..., 2015, n.p.).

a música sertaneja de raiz” (FERREIRA, 2015, p. 88). Ainda segundo o escritor Antunes,

Foi somente nos anos de 1940 que o termo “música sertaneja” começou a ser usado com mais frequência, rivalizando assim com a “música caipira”, pois o gênero já dominava 40% do mercado fonográfico. A criação dessa expressão “música sertaneja”, é atribuída ao cantor e compositor Diogo Mulera (1918 a 1964), conhecido como Palmeira, que era também diretor da gravadora Chantecler. Ele dizia que as duplas que gravavam tangos, rancheiras e boleros não cantavam mais música caipira, e sim sertaneja. (ANTUNES, 2012, p. 39).

Diversas duplas contribuíram com o crescimento e expansão do ritmo Brasil afora, e, dentre elas, uma se destacou significativamente: os cantores Tônico e Tinoco. A trajetória dos músicos “está ligada ao próprio crescimento da música sertaneja e, em 1979, os dois se tornaram a primeira dupla a se apresentar no Teatro Municipal de São Paulo” (ANTUNES, 2012, p. 41-42). Esse fato colaborou para uma melhor aceitação do estilo musical, amenizando, assim, os preconceitos existentes em relação a ele.

O preconceito direcionado ao sertanejo se dava pelo fato de ser uma representação com raiz no interior do Brasil, produzida no cenário rural por caboclos e caipiras, como eram assim nomeados, pejorativamente, os artistas do gênero. Contudo, as duplas pioneiras foram abrindo caminho e levando suas músicas aos centros urbanos, que, por intermédio do rádio, adentraram as casas dos brasileiros, e, em suas composições, as marcas do contexto sócio-histórico eram evidenciadas.

De acordo com Silva (2015), nos últimos 60 anos, ocorreu uma divisão da música sertaneja em três etapas, sendo elas: da década de 1950 até 1970; de 1970 até 1990; e dos anos 2000 até o momento presente.

A priori, destacam-se os chamados “lavradores de tradição” que se mantiveram firmes quanto à linguagem e quanto aos temas das composições, caso de Tônico e Tinoco. A partir de 1970, esses representantes do “sertanejo moderno” aderiram ao estilo do cancionário da primeira metade do século XX. Em plena ditadura militar, as canções que tinham ufanismos ao país e ao campo acatavam um nacionalismo exacerbado, tentando representar por definição a cultura brasileira como a cultura do sertanejo e contrastavam com as limitações impostas pela modernidade que os mesmos cantavam. Exemplos de artistas que se destacaram nessa fase são Chitãozinho e Xororó, dupla que se encontra no mercado até hoje. (SILVA, 2015, p. 102).

Somente a partir da década de 1980 “o conceito de música sertaneja passou a representar e definir um novo grupo social distinto do caipira e também do sertanejo no sentido que o termo era empregado originalmente” (DIAS, 2014, p. 33). Para chegar a essa consideração, o historiador Alonso (2017) aponta três questões que corroboraram na construção dessa distinção:

O período que vai das décadas de 1970 a 1990 é um período de intensos debates entre caipiras e sertanejos que disputam o capital simbólico do campo brasileiro. Trata-se de um período que se inventou e se construiu aceleradamente as diferenças entre um estilo e outro. Pelo menos três questões contribuíram para a construção da distinção: a) razões estéticas: a noção de “pureza” do homem do campo e expulsão dos sertanejos deste ideal; b) a catalisação da industrialização nacional promovida pela ditadura civil-militar e a construção da imagem dos sertanejos como associados a esse projeto; c) o apoio da MPB aos caipiras, legitimando um discurso pré-tropicalista de valorização das “raízes” nacionais. (ALONSO, 2011, p. 17).

Pode-se dizer que a música sertaneja, na década de 1970, renasceu no cenário cultural com as músicas “Romaria”, de Renato Teixeira, e “Menino da porteira”, de Sérgio Reis, sendo a primeira cantada pela estrela da MPB, Elis Regina, e acompanhada nos festivais dos quais participava por um coro de vozes de intelectuais: “Sou caipira de Pirapora, Nossa Senhora de Aparecida”, conforme Contieri (2015). Nesse momento, a dupla Léo Canhoto e Robertinho, inspirados no *country*, introduziram em suas músicas a guitarra elétrica, ocorrendo, então, uma modernização do gênero (SARETTO, 2022).

Foi também nessa década que os cantores Chitãozinho e Xororó incluíram novos instrumentos – no caso, teclado, guitarra e bateria – e lançaram seu primeiro disco: “Galopeira”. Mas somente no próximo disco, por volta dos anos de 1980, que os artistas “estouraram”, ou seja, na “época em que a música Estrada da Vida, de Milionário e José Rico se transformou num filme e levou a dupla a uma turnê na China” (CONTIERI, 2015, p. 27).

Na década de 1990, “estouraram os sucessos” que vinham surgindo provenientes dessa divisão da música entre caipiras e sertanejos, dando origem agora a duplas que cantam apenas o cotidiano das cidades e mesmo quando cantam sobre o campo fazem alusão ao que a modernidade trouxe para esse ambiente. Dos precursores desse movimento podemos citar Zezé Di Camargo e Luciano e Leandro e Leonardo. (SILVA, 2015, p. 102).

Dessa forma, “o sucesso da música sertaneja, na década de 1990, é o fator mais característico da formação de seu sucessor nesse campo da indústria fonográfica: o

sertanejo universitário”⁶ (SILVA, 2015, p. 102). A pesquisadora Contieri (2015, p. 29) afirma que “essa nova ‘roupagem’ da música sertaneja, arrebatou, de forma bastante contundente, muitos fãs desse gênero musical”, pois havia jovens universitários que não se sentiam representados pelo sertanejo raiz ou romântico.

As mudanças e inovações que ocorreram no gênero no decorrer do tempo foram para acompanhar as transformações da sociedade, e também estão relacionadas aos aspectos econômicos da indústria cultural. Conforme Contieri (2015, p. 29), “a ascensão desse novo tipo de música sertaneja está ligada à melhoria das condições econômicas do país e a algumas políticas educativas aqui instaladas, o que permitiu o acesso de milhões de brasileiros à universidade”. Nesse ambiente, surgiram alguns talentos como João Bosco e Vinícius, Maria Cecília e Rodolfo, João Neto e Frederico e Jorge e Matheus.

Quanto à temática das músicas, Antunes (2012) afirma que são bastante diferentes, pois elas “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). Dessa maneira, suas composições são um reflexo direto do seu tempo.

Além do sertanejo universitário, entrou em cena um novo nome: o feminejo, que, de acordo com Peres e Silva (2019, p. 144):

é uma expressão criada e utilizada pelos meios de comunicação para denominar o que seria uma “extensão” da música sertaneja. Refere-se, mais especificamente, a um grupo de mulheres que estão se destacando cada vez mais no estilo sertanejo, com músicas que falam de comportamentos femininos que antes eram associados como tipicamente masculinos, como, por exemplo, ir a motéis, sair para beber, entre outros.

As principais representantes do estilo são Simone e Simaria, Naiara Azevedo e Marília Mendonça. Pode-se dizer que o movimento do feminejo surgiu por volta de 2010, quando a “cantora Naiara Azevedo lançou a música ‘Coitado’ em resposta à música machista ‘Sou Foda’ de Carlos e Jader” (SOUZA; SILVA, 2020, p. 5). Logo, num

⁶ “O termo ‘universitário’, segundo Brian Requena (2016, p. 24), despontou no início dos anos 2000 como tentativa de comercializar um novo produto, para se criar uma espécie de nova embalagem, mais atrativa ao público jovem, para um gênero antigo e muitas vezes associado ao mau gosto e às gerações mais antigas. A fórmula deu certo, pois foi sob este rótulo que alguns artistas despontaram nacionalmente.” (ROCHA, 2019, p. 76).

cenário dominado pelos homens, as mulheres surgiram, compondo e cantando músicas destinadas ao público feminino em especial, pretendendo apresentar em suas canções discursos de empoderamento das mulheres. Mas será que elas conseguem? Propõe-se responder a esta e a outras questões na seção das análises.

Assim sendo, é possível confirmar que a música sertaneja conquistou seu espaço no contexto social, e faz parte da cultura brasileira contemporânea, sendo um dos gêneros musicais mais ouvidos pela população. De acordo com uma pesquisa pioneira feita entre agosto de 2012 e agosto de 2013 pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope), o sertanejo encanta cerca de 58% dos brasileiros, tornando-se “a música do Brasil”. E nela, conseqüentemente, estão representados os valores, as crenças, os ideais e os comportamentos da sociedade.

Outrossim, o sertanejo expunha em suas letras não somente as temáticas voltadas à vida campestre, aos sentimentos focados nos relacionamentos amorosos, nas traições, nos corações partidos, mas, também, demonstrava comportamentos machistas em suas letras. A exemplo, a composição de João Pacífico, “Cabocla Tereza” (1936), nas vozes de Tônico e Tinoco, evidencia esse fato. A canção narra, por meio das estruturas linguístico-discursivas, uma história de traição que resulta na morte da mulher: “Agora já me vinguei / É esse o fim de um amor / Esta cabocla eu matei / É a minha história, doutor”.

O caso, mencionado na letra da música, em que o homem assassina a mulher, era considerado socialmente, e até mesmo judicialmente, justificável por se tratar de uma traição. O algoz era julgado de maneira atenuada e ponderada porque, nos modelos mentais, que “são representações cognitivas de nossas experiências”, de acordo com Van Dijk (2020, p. 94), o discurso era de que a esposa seria culpada por promover o ciúme fatal no marido.

Conforme Saffioti (2015, p. 48), “durante longo período, usava-se, com êxito, o argumento da legítima defesa da honra, como se esta não fosse algo pessoal e, desta forma, pudesse ser manchada por outrem”. Em se tratando de feminicídio, ocorria a diminuição da pena ou até mesmo a absolvição do réu pelos jurados, asseguradas pela tal defesa.

A referida tese possui raízes no Brasil Colônia, quando existia a tradição da honorabilidade, sendo a honra masculina um bem jurídico protegido pelo

ordenamento jurídico brasileiro da época. O título XXXVIII, do Livro V, das Ordenações Filipinas concedia ao marido o direito de matar sua esposa, se flagrada em adultério, assim agindo para garantir a manutenção de sua “honra”. (OLIVEIRA, 2021, n.p.).

Esse comportamento social que viabiliza ao masculino o sentimento de posse/poder/dominação em relação ao feminino permanece presente na sociedade, sendo confirmado por meio de atitudes machistas que deflagram notícias recorrentes sobre violências contra a mulher. Dessa maneira, o caráter violento do homem configura-se num resquício do patriarcado⁷ “que, como o próprio nome indica, é o regime da dominação-exploração das mulheres pelos homens” (SAFFIOTI, 2015, p. 47).

Os estereótipos de gênero construídos no social validam os discursos machistas e a posição subalterna da mulher, também nas letras de músicas sertanejas, daí nosso interesse. Sendo assim, o machismo é algo estruturado socialmente.

É organizado a partir de determinada leitura sociológica da biológica, a qual instaura o “masculino” (viril) como virtude moral. A partir deste núcleo, os desdobramentos morais se dão obedecendo à lógica, quanto mais longe do par viril-virtude, portanto, “masculino”, mais se aproxima do “feminino” que é a perda ou ausência destes valores. (HINTZE, 2020, p. 11).

Desse modo, papéis atribuídos ao homem como “sexo forte” e à mulher como “sexo frágil” são reproduzidos socialmente e se expressam nas manifestações artísticas e culturais, sendo a música por meio de suas letras um veículo de propagação e manutenção dessas ideologias. Dessa perspectiva, as temáticas das composições sertanejas são carregadas de sentimentos focados nos relacionamentos amorosos, nas traições, nos corações partidos e outros, atribuindo ao gênero sertanejo o caráter mimético. Nesse sentido, as letras dessas músicas podem endossar o machismo, pois

⁷ Patriarcado vem da combinação das palavras gregas *pater*, que significa pai, e *arkhe*, que significa origem ou comando. A palavra “patriarcado” traduz-se literalmente como a “autoridade do homem” representada pela figura do pai.

O termo foi utilizado por muito tempo para descrever um tipo de “família dominada por homens”. Isso ocorria principalmente em sociedades agrícolas que levavam em consideração o gênero. [...]

Atualmente o termo também é usado para se referir **à dominação masculina e ao poder dos homens sobre as mulheres não apenas no âmbito doméstico**. Isso caracteriza o sistema pelo qual as mulheres são mantidas subordinadas de várias maneiras, em diversos espaços sociais. Conferir em: NETO, C. O que é Patriarcado. **Significados**, [s.l.], c2011-2022. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/patriarcado/>>. Acesso em: 29 maio 2022.

funcionam como uma poderosa tecnologia de gênero⁸ (LAURETIS, 1994) porque “contribuem para perpetuar as diferenças estereotipadas impostas para diferenciar masculino e feminino” (AMORIM, 2019, p. 7).

Trata-se de um reflexo do padrão histórico de estereótipos da mulher que culturalmente a coloca em posição de submissão nas relações com o companheiro – um padrão que só foi reproduzido ao longo da formação cultural da sociedade brasileira porque a mulher sempre esteve em condição desfavorável ao homem, nos mais diversos contextos sociais – incluindo o próprio contexto do lar. Mais ainda: esse padrão denota fortemente como esta mesma sociedade incorporou e, de certo modo, “naturalizou” comportamentos misóginos cujas consequências se materializam nas graves estatísticas de agressões simbólicas e físicas contra a mulher. (BRUCK, 2019, p. 8-9).

Assim, expomos o contexto sócio-histórico da música sertaneja, com a finalidade de apresentar o seu percurso no decorrer das décadas de 1910 até os anos 2000, evidenciando algumas transformações sofridas pelo gênero musical, e, também, da mesma forma, realizar um resgate de crenças socialmente compartilhadas que serviram e servem de base para a estruturação do machismo nas letras.

Nesse panorama, a fim de gerar reflexão sobre a participação feminina num espaço predominantemente masculino, consideramos necessário expor a atuação delas (mesmo que breve) no sertanejo.

2.1 AS MULHERES NO SERTANEJO

Ao debruçar-se sobre essa questão, propomos olhar para a participação das mulheres no cenário sertanejo sob uma perspectiva histórica. A começar por Ana Eufrosina da Silva, uma cantora de Araras, interior de São Paulo. Em 1941, ela conheceu Francisco dos Santos, o Cascatinha, e eles começaram a namorar. Cascatinha formava uma dupla com Natalício Fermino dos Santos, o Chopp, e Ana integrou-se à dupla, formando o Trio Esmeralda, que não durou muito tempo. Assim, Ana e Francisco

⁸ A expressão tecnologia de gênero foi cunhada pela pesquisadora Teresa de Lauretis em 1994, em que a autora propõe “começar a pensar o gênero a partir de uma visão teórica, que vê a sexualidade como uma “tecnologia sexual”; desta forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como as práticas da vida cotidiana” (LAURETIS, 1994, p. 208).

formaram a dupla Cascatinha e Inhana, sendo ela a primeira mulher a compor o universo sertanejo (SARETTO, 2022).

Logo depois, surge a primeira dupla somente de mulheres, as Irmãs Castro: Maria de Jesus Castro e Lourdes Amaral Castro. Com a música “Beijinho Doce”, alcançaram o maior sucesso da dupla, e ela é considerada um clássico da música sertaneja. Outra dupla, composta também por irmãs, Mary Zulu Galvão e Marilene Galvão, foram as Irmãs Galvão. São cantoras consagradas no cenário sertanejo. Começaram a carreira em shows de talentos em rádios, obtiveram a aceitação do público ouvinte e realizaram muitas turnês pelo Brasil afora. “São também consideradas uma das duplas femininas de sertanejo mais antigas do Brasil, estando em atividade de 1947 até 2021, parando apenas por motivos de saúde de uma das integrantes da dupla” (SARETTO, 2022, p. 25).

Na década de 1950, Inezita Barroso, “a diva da tradição”⁹, surgiu no universo sertanejo. Uma cantora solo, que interpretava não somente repertórios caipiras de João Pacífico, Cornélio Pires e demais compositores rurais, mas cantava também Villa-Lobos, Dorival Caymmi, entre outros. Inezita Barroso representava uma dualidade no sentido de incorporar compositores urbanos nos seus discos e, ao mesmo tempo, conservar a raiz caipira (ALONSO, 2015).

Os anos de 1970 a 1980 foram responsáveis pela modernização do gênero, que já estava acontecendo com a inclusão das inspirações *country* e com sons mais internacionais. A figura feminina de grande destaque da época foi Nalva Aguiar, considerada a “rainha do rodeio” e “rainha da música *country* no Brasil”. “Essa performance musical de Nalva é muito característica deste período da música sertaneja – com destaque para a estética do chapéu de *cowboy*, entre outros adereços” (SARETTO, 2022, p. 25).

Nesse ínterim, apareceu Suely Brito de Miranda, a Sula Miranda, que foi considerada a “rainha dos caminhoneiros”. “Começou sua carreira musical no grupo ‘As Mirandas’ (que mais tarde se chamaria As Melindrosas), do qual fazia parte também sua irmã, Maria Odete Miranda, mais conhecida como Gretchen”¹⁰, também sua irmã Lara e uma

⁹ Inezita Barroso foi chamada pela escritora Rosa Nepomuceno, autora do livro “Música caipira: da roça ao rodeio”, de “diva da tradição” (ALONSO, 2015).

¹⁰ BIOGRAFIA de Sula Miranda. **Letras**, [s.l.], c2022. Disponível em: <<https://www.lettras.com.br/sula-miranda/biografia>>. Acesso em: 10 nov. 2022.

amiga chamada Paula. Elas formavam o quarteto, que teve duração de 1978 a 1983. Mais tarde, iniciou sua carreira solo cantando música sertaneja, e lançou seu primeiro disco em julho de 1986, o qual, em outubro do mesmo ano, já era recorde de vendas¹¹.

Na década de 1990 surgiu Roberta Miranda, num momento de maior expansão e consolidação da música sertaneja no Brasil. A cantora foi considerada a “rainha da música sertaneja” e, também, reconhecida por ser uma artista que abria espaço para outras mulheres neste cenário musical. Sua carreira começou em 1985 (com grande sucesso: “Majestade, o sabiá”) e permanece até os dias atuais. Surgiram também, nesse período, as irmãs Celina e Ivone Sant’Angelo, filhas do cantor João Mineiro¹², que formavam a dupla As Marcianas. Voltando à Roberta Miranda, em sua biografia¹³ exposta em um site, a fala da artista demonstra o quão difícil foi sua inserção no sertanejo, devido a ser um espaço masculino e machista.

Depois de tanto me digladiar com o machismo, o venci às custas do meu talento e do desafio de dizer uma frase de extrema simplicidade e de grandes implicações. Não é fácil dizer eu quero. A mulher nasceu com todos os requisitos para ser vencedora. Só precisa tomar conhecimento do valor que representa a coragem de querer. (MIRANDA, c2017, n.p.).

No início dos anos 2000, temos a confirmação de uma modificação no sertanejo, pois ele ganhou uma nova vertente: o sertanejo universitário. E, com ele, surgiu a cantora Paula Fernandes, também compositora e instrumentista, que ingressou em sua carreira ainda na infância. Mas Paula Fernandes, assim como outras cantoras, vê-se como minoria no cenário sertanejo e argumenta sobre a hegemonia masculina no gênero e preconceito:

Existe o preconceito, sim, ainda estamos vencendo. Vivemos em um momento mais aberto, as coisas começaram a mudar. Minha carreira demorou a decolar por causa do machismo. Em todos os lugares a que eu ia, eu ouvia: Ah, não, uma mulher cantando? Música romântica? Não, não vai dar certo (SARETTO, 2022, p. 42-43).

¹¹ BIOGRAFIA de Sula Miranda. **Letras**, [s.l.], c2022. Disponível em: <<https://www.lettras.com.br/sula-miranda/biografia>>. Acesso em: 10 nov. 2022.

¹² A dupla João Mineiro e Marciano foi formada pelos cantores João Sant’Angelo (1937-2012) e José Marciano (1951-2019). A parceria começou no início de 1970 e seguia o estilo de música sertaneja mais romântica. Conferir em: JOÃO Mineiro e Marciano. **Caras**, [s.l.], [20-?]. Disponível em: <<https://caras.uol.com.br/perfil/joao-mineiro-e-marciano.phtml>>. Acesso em: 7 nov. 2022.

¹³ Fala de Roberta Miranda. Conferir em: BIOGRAFIA - Roberta Miranda. Roberta Miranda, [s.l.], [20-?]. Disponível em: <<http://robertamiranda.com.br/biografia-mobile/>>. Acesso em: 7 nov. 2022.

Apesar de todos os desafios, surgiu, em 2010, o movimento das cantoras do feminejo. “Feminejo é um lexema novo na língua brasileira, mas ainda não registrado em dicionários, surgiu em meados de 2015 na esfera midiática, como uma vertente do sertanejo universitário que ganha cada vez mais destaque” (DE ARRUDA JÚNIOR, 2022), pois o contexto social dessa década oportunizou os diversos modos de cantar o sertanejo.

O surgimento dessa nova vertente ofereceu maior participação e visibilidade das mulheres nesse mercado musical, não só mais sendo tematizadas nas músicas sertanejas compostas e cantadas por homens, mas, agora, sendo elas as protagonistas (SARETTO, 2022). As principais representantes do feminejo (como dito anteriormente) são Naiara Azevedo, Maiara e Maraísa, Marília Mendonça e Simone e Simaria, mulheres cujas carreiras serão abordadas no decorrer das linhas desta dissertação.

A seguir, abordamos a cultura do gênero sertanejo no contexto social brasileiro, na intenção de conceituar primeiramente o que é cultura. Em seguida, apresentamos informações em relação ao contexto social de produção e consumo da música sertaneja enquanto produto que faz parte da cultura brasileira, a fim de reforçar a importância do estudo das letras de músicas sertanejas nesta dissertação.

2.2A CULTURA DO GÊNERO SERTANEJO NO CONTEXTO SOCIAL BRASILEIRO

A cultura, entendida como um conjunto de manifestações da atividade humana – comportamentos, tradições, vestimentas, artes, religião, língua, entre outros –, constitui uma maneira de retratar como os indivíduos se organizam política, econômica e socialmente. E, além disso, o modo como tendem a pensar, agir e se comportar em determinado momento histórico.

De acordo com Laraia (2001, p. 30) “a primeira definição de cultura que foi formulada do ponto de vista antropológico [...] pertence a Edward Tylor, no primeiro parágrafo de seu livro *Primitive Culture* (1871)”. Nele, o autor define a cultura como um fenômeno natural. A partir daí, muitos outros estudiosos se debruçaram sobre a conceitualização do termo, assim como sua origem. Conforme Claude Lévi-Strauss, o surgimento da cultura aconteceu quando o homem convencionou a primeira regra, a primeira norma, que para ele seria a proibição do incesto (LÉVI-STRAUSS, apud LARAIA, 2001).

Lévi-Strauss define, etnograficamente, o termo como “todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (LÉVI-STRAUSS, apud LARAIA, 2001, p. 25). Ou seja, “tudo que o homem faz, aprendeu com os seus semelhantes e não decorre de imposições originadas fora da cultura” (LARAIA, 2001, p. 51).

Laraia ainda esclarece que “a comunicação é um processo cultural. Mais explicitamente, a linguagem humana é um produto da cultura, mas não existiria cultura se o homem não tivesse a possibilidade de desenvolver um sistema articulado de comunicação oral” (LARAIA, 2001, p. 52). Dessa maneira, a música, entendida como linguagem, expressão artística, que comunica algo, pode ser compreendida como um produto cultural. “As letras musicais transmitem importantes compreensões sobre valores tradicionais. Muitos desses valores são frutos do tipo de cultura que circula em determinado tempo, espaço/ambiente” (BLAU, 2019, p. 72).

Assim, a música sertaneja, cantada por duetos de vozes tenores e falsetes nasais, com surgimento no início do século XX, expõe em suas letras a crença de que o homem exerce o domínio sobre a mulher, de acordo com Bruck (2019), pois apresenta narrativas que evidenciam comportamentos machistas, como no caso da música “Cabocla Tereza”, citada anteriormente, entre outras. E essa crença, que sobrepõe um gênero sobre outro, é transmitida de geração a geração, visto que ela ainda permeia os espaços da sociedade contemporânea. “Pode-se dizer que é através da cultura que o homem carrega consigo traços de pensamentos e comportamentos de seus antepassados e também transmite seu conhecimento para as próximas gerações” (CONTIERI, 2015, p. 38).

Outrossim, em relação ao vocábulo sertanejo Bruck (2019, p. 9) afirma “que o próprio termo *sertanejo*¹⁴ remete a um padrão masculino estereotipado: o homem forte,

¹⁴ **Adjetivo:** Originário do sertão; que vive no sertão. Próprio do sertão, dos lugares que se encontram afastados das grandes cidades: costumes sertanejos. **Substantivo masculino:** Aquele que vive no sertão; quem vive em cidades muito pequenas, aldeias, vilas ou regiões no interior, normalmente com hábitos muito simples; caipira. **[Música]** Estilo musical que exalta os elementos do sertão, o modo de vida das pessoas caipiras, normalmente com melodias acompanhadas por uma viola caipira ou pelo violão. **[Música]** Estilo musical cujas melodias e letras majoritariamente relatam o sofrimento de uma desilusão amorosa, o amor romântico, a ausência da pessoa amada ou a decepção de não se estar com quem se ama. Conferir em: SERTANEJO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. [S.l.: s.n.], c2009-2022. Disponível em: <[https://www.dicio.com.br/sertanejo/#:~:text=Significado%20de%](https://www.dicio.com.br/sertanejo/#:~:text=Significado%20de%20)

‘cabra-macho’, aquele de virilidade inquestionável, o dono da casa”. Desse modo, os estereótipos são construídos por meio das práticas discursivas contextualizadas, e, portanto, armazenados na cognição individual e na cognição social.

Conforme Amossy (2020, p. 37), “o termo estereótipo continua geralmente designando uma imagem coletiva cristalizada, considerada sob um ângulo pejorativo”, pois refere-se a pessoas e/ou a grupos, de forma a evidenciar aspectos considerados depreciativos, a partir de ideias preconcebidas que acabam rotulando e padronizando os indivíduos. “Assim, o estereótipo aparece como uma crença, uma opinião, uma representação relativa a um grupo e seus membros” (AMOSSY, 2020, p. 44), e essa representação está condicionada ao contexto social e histórico.

Os anos de 1910 tiveram, nas suas manifestações culturais e artísticas, as marcas características do contexto em questão, tendo essas representações binárias de homem e mulher bem definidas e pautadas nas prescrições do patriarcado. E, ademais, questões relacionadas a outros campos da sociedade pautadas nessa configuração, e que foram se modificando de acordo com as demandas da sociedade no que diz respeito, especialmente, às demandas econômicas.

Nesse sentido, o gênero musical sertanejo (a palavra “gênero” aqui focalizada é denominada, de modo geral, “sertanejo”), que se manteve ao longo do tempo no mercado fonográfico, precisou fazer algumas mudanças e adaptações – de acordo com as transformações sociais – para permanecer vivo. Até mesmo porque, de acordo com Eco (2006), a existência de uma arte se dá somente em função dos desejos de uma sociedade. Desse modo, modificando-se, o sertanejo torna-se uma música popular massiva.

Música popular massiva está ligada às expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato midiático contemporâneo, ou seja, de técnicas de produção, armazenamento e circulação tanto em suas condições de produção quanto em suas condições de consumo. Na verdade, em termos midiáticos, pode-se relacionar a configuração da música popular massiva ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da indústria fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução e audição relacionados a essa estrutura. (JANOTTI JR., 2008, p. 34).

Diante do exposto, e de acordo com um dos precursores do estudo da música caipira, o sociólogo Caldas (1979), esse estilo musical é, conseqüentemente, um produto da indústria cultural¹⁵. O autor acredita que a urbanização paulista descaracterizou o gênero e, em virtude disso, ocorreu seu esvaziamento, dando espaço ao novo conceito de “sertanejo”, o qual ganhou status mercadológico. Isso não significa dizer, segundo Martins (1975), que os compositores produzem suas letras pensando a música como mercadoria, contudo, necessitam adaptá-la às exigências do mercado. O pesquisador Rhormens (2018) acrescenta:

O negócio da música sertaneja ao mesmo tempo que está muito atrelado aos aspectos culturais, às emoções individuais, à memória, aos vínculos afetivos e à expressão em si, também está unido às variáveis do mercado, aos interesses financeiros e econômicos, entre outros. (RHORMENS, 2018, p. 13).

Com isso, a arte musical, assim como as demais artes, produzidas e consumidas no século XX, sendo emergidas pelo processo de industrialização, perderam seu caráter puramente como forma de expressão e criatividade para fazer parte – também – do processo da indústria. O filósofo, sociólogo e musicólogo alemão Theodor W. Adorno, e um dos principais pensadores da teoria crítica e do modo de pensar a sociedade acrescenta:

O cinema e o rádio não têm mais a necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhes serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos. (ADORNO, 2021, p. 8).

Desse modo, Adorno (2021) aponta para a questão de a música não ser somente um produto cultural, mas, também, um produto industrial, que, de acordo com os interesses mercadológicos, vai se modificando, adaptando-se e transformando o gênero, assim como as demais artes. Nesse processo, observa-se também o consumidor, pois ele é uma importante fonte de informação, no caso da música sertaneja, e investiga-se se ela está ganhando mais ouvintes ou não com esta ou

¹⁵ “Indústria cultural é o nome que se dá à **produção e distribuição de itens de cultura com vistas à obtenção de lucro**. É um conceito que se refere à produção em série de bens culturais, como ocorre com outros tipos de mercadoria. São exemplos de produtos da indústria cultural filmes, programas de TV, telenovelas, campeonatos esportivos, shows musicais, programas de rádio, livros, discos etc.” (NETO, c2011-2022, n.p., grifo do autor).

aquela música produzida. Além disso, a internet tem sido um grande facilitador para a coleta desses dados.

Um medidor dessas informações são as pesquisas de monitoramento. De acordo com o infográfico¹⁶ produzido pela *Opinion Box* em 2019, no qual apresenta o comportamento do consumidor de música, 52% do público consumista são mulheres; a faixa etária dos ouvintes em geral está entre 30 a 39 anos, totalizando 29% dos ouvintes; a região Sudeste corresponde a 51% dos consumidores; 76% dos ouvintes representam as classes sociais C, D e E; 86% ouvem músicas pelo celular; 71% costumam ouvi-las enquanto arrumam a casa, entre outras sondagens. Em relação aos estilos musicais preferidos está o sertanejo, totalizando 47%, conforme Figura 1.

Figura 1 – Dez estilos musicais preferidos



Fonte: *Opinion Box* (2019)

O *Spotify*¹⁷ divulgou as músicas mais ouvidas na plataforma em 2021, bem como os artistas mais populares do ano. “No Brasil e no mundo, a música eletrônica ficou fora desse ranking. O sertanejo foi o gênero que ganhou mais destaque no país, enquanto no restante do globo o pop vem ganhando espaço”¹⁸. Na divulgação, constam os seguintes dados: os 5 artistas mais ouvidos foram Os Barões da Pisadinha, Gusttavo

¹⁶ Disponível em: <https://d335luupugsy2.cloudfront.net/cms/files/7540/1556130050OPB_pesquisa_comportamento_musica_infografico_final_links.pdf>. Acesso em: 7 nov. 2022.

A pesquisa sobre o comportamento do consumidor de música brasileiro foi realizada no Painel de Consumidores do *Opinion Box*. Foram coletadas 2.040 entrevistas com internautas de todo o Brasil durante o mês de março de 2019.

¹⁷ “O *Spotify* é um serviço digital que dá acesso instantâneo a milhões de músicas, podcasts, vídeos e outros conteúdos de criadores no mundo todo” (SPOTIFY, c2022, n.p.).

¹⁸ CONFIRA os artistas e músicas mais ouvidos em 2021 no Spotify. **PlayBPM**, [s.l.], c2022. Disponível em: <<https://playbpm.com.br/noticias/artistas-musicas-mais-ouvidos-2021-spotify/>>. Acesso em: 7 nov. 2022.

Lima, Marília Mendonça, Jorge e Mateus e Henrique e Juliano; as 5 artistas mulheres mais ouvidas foram Marília Mendonça, Maiara e Maraisa, Luísa Sonza, Ludmilla e Ariana Grande; e, quanto aos 5 gêneros mais ouvidos, estavam Sertanejo Pop, Sertanejo Universitário, Sertanejo, Funk Carioca e o Pop, como podemos observar na Figura 2.

Figura 2 – Top 5 gêneros musicais mais ouvidos no **Spotify** em 2021

Top 5 gêneros musicais mais ouvidos no Spotify em 2021

1. Sertanejo Pop
2. Sertanejo Universitário
3. Sertanejo
4. Funk Carioca
5. Pop

Fonte: *Spotify* (2021)

Ainda, uma recente pesquisa¹⁹ do Datafolha, realizada em julho de 2022, em 12 capitais de todas as regiões brasileiras, que ouviu 1.000 jovens, mostrou que o sertanejo é o estilo dominante entre os jovens do país. Em pleno ano de eleições eleitorais para presidente, o Datafolha afirmou também que “o gênero não está diretamente ligado a quem se identifica à direita no espectro político. Ao menos, não entre quem tem de 15 a 29 anos”, contrariando o que se imagina, e declarou que 30% dos entrevistados gostam do sertanejo independentemente de partidos políticos. A matéria foi publicada também na página *Folha Ilustrada*, que representa a editoria de cultura do jornal *Folha de S.Paulo*.

Figura 3 – Sertanejo é o estilo mais ouvido entre os jovens brasileiros

¹⁹ Dados da pesquisa disponíveis em: SERTANEJO é o estilo musical mais ouvido entre os jovens brasileiros, mostra Datafolha. **Folha Ilustrada**, São Paulo, 2022. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/10/sertanejo-e-o-estilo-musical-mais-ouvido-entre-os-jovens-brasileiros-mostra-datafolha.shtml>>. Acesso em: 8 nov. 2022.



Fonte: *Folha Ilustrada* (2022)

Com as quatro pesquisas apresentadas aqui, sendo a primeira do ano de 2012, e as demais dos anos de 2019, 2021 e 2022, é possível certificar a adesão dos brasileiros ao ritmo musical sertanejo, sinalizando que, de fato, a música sertaneja faz parte da cultura popular brasileira. Nos últimos 20 anos, em especial, esse estilo musical está inserido em contextos sociais, ideológicos e históricos variados.

Nesta pesquisa, a palavra “contexto” tem grande importância devido aos Estudos Críticos do Discurso de van Dijk. O pesquisador conceitua a palavra contexto como “um tipo específico de modelo mental, isto é, como representações das próprias situações comunicativas feitas subjetivamente pelos participantes, e não como as situações comunicativas como tais – que é o tratamento habitual” (VAN DIJK, 2020, p. 43), isto é, o autor faz uma diferenciação entre contexto e situação.

O autor define contexto ou modelos de contexto como uma interpretação feita de forma subjetiva pelos participantes da situação, seja ela social, interacional ou

comunicativa. “Em outras palavras, onde os estudos mais antigos usam frequentemente ‘contexto’, eu uso ‘situação’ (comunicativa) (VAN DIJK, 2020, p. 45).

Mediante a essa diferenciação, o discurso é organizado por meio das interpretações pessoais (modelos de contexto) que fazemos, e adaptamos à situação comunicativa, com isso, compreendemos que os discursos machistas presentes nas letras sertanejas constroem modelos mentais a partir dessa ideologia. Buscamos apresentar, na sequência, as práticas sociais e as práticas discursivas que envolvem o gênero sertanejo no Brasil.

2.3 PRÁTICA DISCURSIVA E SOCIAL DO GÊNERO SERTANEJO NO BRASIL

A palavra “prática”, de acordo com a Análise Crítica do Discurso (ADC), fundamenta-se na ideia de que a vida social está paramentada e ancorada a partir das ações materializadas pelos sujeitos. Essas ações são de ordens variadas: ideológicas, econômicas, políticas, culturais, entre outras, “sendo assim, práticas sociais, de um modo geral, são orientadas/conduzidas/influenciadas por relações de poder” (GOMEZ; SILVA; OLIVEIRA, et al., 2020, p. 160), nas quais se constitui a dimensão discursiva da sociedade. Dessa forma, de acordo com Fairclough (2001, p. 97), essa dimensão “não emana de um livre jogo de ideias na cabeça das pessoas, mas de uma prática social que está firmemente enraizada em estruturas sociais materiais, concretas, orientando-se para elas”.

Assim, a vida social é compreendida como um aglomerado de práticas que se organizam por intermédio de ações que são situadas tanto historicamente quanto socialmente, “as quais tendem a ser realizadas de forma relativamente padronizada e legitimada, de modo que seus elementos constituintes são reconhecíveis e caracterizáveis” (SILVA; PIMENTEL; et al, 2020, p. 143) na prática languageira²⁰.

de um ponto de vista empírico, prática languageira remete às noções de “produções verbais”, de “enunciação”, de “fala”, e até mesmo de

²⁰ “Prática languageira – Noção forjada a partir do neologismo ‘atividade languageira’, introduzido pelo linguista Culioli nos anos 70, no seguinte enunciado: ‘O objeto da linguística é o estudo das línguas apreendidas por meio da atividade languageira’ (1973). O neologismo tinha por fim evitar a ambiguidade do termo ‘atividade linguística’, que pode designar simultaneamente a atividade dos locutores e dos linguistas. [...] ‘Nós propomos a ideia de uma formação languageira, entendida como um conjunto regrado de práticas languageiras, que as organiza segundo relações de força em práticas dominantes e práticas dominadas’ (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2020, p. 396).

“performance”, mas distingue-se delas de um ponto de vista teórico pela ênfase posta na noção de “prática”: a linguagem faz parte do conjunto de práticas sociais, sejam elas práticas de produção, de transformação ou de reprodução. Falar em “prática” é, portanto, insistir na dimensão praxeológica dessa atividade. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2020, p. 396).

Assim, a noção de prática social está relacionada à conceitualização do discurso, que pode ser manifestada tal qual prática social, ou prática discursiva, ou como texto, conforme o modelo tridimensional de análise proposto por Fairclough (2001). Isso posto, um evento discursivo precisa ser analisado nas três dimensões, pois elas estão simultaneamente interligadas. A primeira está interessada na análise social, de que maneira o discurso é organizado e institucionalizado, e como ele é capaz de modificar a condição da prática discursiva; por outro lado, a segunda acontece na interação; já a terceira e última cuida de observar o texto linguisticamente.

A prática discursiva se manifesta no fenômeno linguístico e se materializa no texto, seja ele escrito ou oral, e está de certa forma padronizado. “A esse conjunto de ditos e não ditos possíveis e autorizados em determinados contextos, damos o nome de prática discursiva” (SILVA, et al, 2020, p. 149). Ainda de acordo com o Dicionário de Análise do Discurso:

[...] quando se diz “prática discursiva” em vez de “discurso”, efetua-se um ato de posicionamento teórico: sublinha-se obrigatoriamente que se considera o discurso como uma forma de ação sobre o mundo produzida fundamentalmente nas relações de forças sociais. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2020, p. 396).

Desse modo, a linguagem é estabelecida como uma forma de ação diante e sobre o mundo, e não meramente como uma representação do mundo ou simplesmente um instrumento de comunicação. Com isso, as letras de músicas sertanejas, assim como os demais gêneros, são produzidas socialmente por meio das práticas discursivas, e são compreendidas por van Dijk (2020, p. 207) como “um tipo de texto ou de fala ou, mais amplamente, de atividade verbal ou evento comunicativo”, e esse evento comunicativo materializa as práticas sociais.

Assim, o discurso e a sociedade são permeados pela cognição, triângulo demonstrado no sociocognitivismo vandijkiano. O autor supõe que “as estruturas sociais precisam ser interpretadas cognitivamente e que tais representações mentais afetam os processos envolvidos na produção e interpretação do discurso” (VAN DIJK, 2016, p. 9), ou seja, o discurso tem a capacidade de alterar/afetar a estrutura da sociedade.

Isso ocorre por intermédio das representações e dos modelos mentais dos interactantes exercendo a função de atores sociais.

A tríade discurso, cognição e sociedade busca associar as interfaces discursivas, sociais e mentais “a fim de descrever e explicar como são apresentadas e reproduzidas discursivamente as estruturas e os abusos de poder”, conforme (GOMEZ; SILVA; OLIVEIRA, et al., 2020, p. 169). De acordo com van Dijk (2015a), quando há violação de normas, valores, direitos sociais e civis, ocorre o abuso de poder. Quando se percebe, nas letras sertanejas, o machismo sendo estabelecido por meio da linguagem, enaltecendo um grupo (masculino) em detrimento de outro (feminino), vemos o abuso nas relações de poder entre homens e mulheres.

Nesse ínterim, a cognição deve ser posta como elemento fundamental de conexão das práticas sociais. O linguista van Dijk (2016) elenca dois tipos de cognição: a pessoal e a social. A primeira consiste em como os indivíduos, inseridos nas comunidades de prática, produzem e compreendem o discurso; e a segunda se vale do conhecimento genérico, aquele que é socialmente (com)partilhado. Tal compartilhamento pode ser estabelecido por meio do conhecimento, atitudes e ideologias dos grupos sociais.

Para tanto, van Dijk (2005), afirma que as Representações Sociais (construídas nas práticas sociais) são manifestadas e particularizadas, no texto e na fala, por intermédio dos modelos mentais. Por conseguinte, a partir deles, “adquirimos o nosso conhecimento sobre o mundo, as nossas atitudes socialmente partilhadas, e por último, as nossas ideologias e normas fundamentais e valores” van Dijk (2005, p. 53). Desse modo, neles, estão presentes as estruturas ideológicas que pretendem exercer e manter o poder social, o qual transpassa as práticas sociais.

As ideologias são representações mentais, isto é, cognições sociais (VAN DIJK, 2015a) das principais características de um grupo, como valores, crenças, identidade, normas, finalidades, posições e recursos, e são absorvidas de forma gradual pelos seus membros. Elas exercem o controle de mentes, e, conseqüentemente, a reprodução social de um grupo dominante. Tendo em vista a questão das relações assimétricas de gênero, é primordial observar que a sociedade reflete comportamentos machistas, evidenciando a posição de soberania do homem em relação à mulher.

Dessa forma, “o poder é manifestado por meio das relações assimétricas, as quais, em conjunto com as práticas sociais, formam uma rede em que a estabilidade dos sentidos é tecida por discursos naturalizados” (GOMEZ; SILVA; OLIVEIRA, et al., 2020, p. 170). Com isso, as práticas discursivas ativam, na memória, construções de cunho coletivo (quando se trata do machismo) em relação à composição social do homem e da mulher, ativando registros como um sendo inferior ao outro; um é do lar, e o outro, do coletivo; um é poderoso, e o outro, submisso; um é capacitado socialmente, e o outro, não; e tantos outros. Caso essas condutas mentais não sejam combatidas, preservam, assim, a sua manutenção.

Logo, cientes das relações de poder intrínsecas a essas práticas sociais que permeiam a linguagem, possamos modificar estruturas sociais que veiculam discursos opressores, crenças que desrespeitam minorias e modelos mentais comuns ao exercício e à manutenção do poder (GOMEZ; SILVA; OLIVEIRA, et al., 2020, p. 172).

Van Dijk acrescenta que “se controlar o discurso é uma das principais formas de poder, controlar as mentes das pessoas é a outra forma fundamental de reproduzir a dominação e a hegemonia” (VAN DIJK, 2018, p. 121). Seguidamente, serão abordadas a ideologia e a hegemonia na construção e manutenção do machismo estrutural na sociedade.

2.4 O MACHISMO ESTRUTURAL: IDEOLOGIA E HEGEMONIA

A palavra machismo nos remete à conduta e ao comportamento social que valida as diferenças entre o homem e a mulher. Para tanto, compreendemos que a palavra é portadora de resquícios de uma sociedade patriarcal em que os valores atribuídos aos homens e às mulheres são extremamente desiguais.

Conforme Hélio Hintze, o machismo estrutural pode ser entendido

[...] como a construção, a organização, a disposição e a ordem dos elementos que compõem o corpo social, dando sustentação à dominação patriarcal, enaltecendo os valores constituídos como “masculinos” em direto e (des)proporcional detrimento da condição autônoma dos valores constituídos como “femininos” em todas as suas manifestações, em especial na mulher. [...] Ainda, machismo estrutural coloca todos os gêneros que escapem a qualquer classificação binária e dicotômica (masculino <> feminino) como aberrações e os relega à invisibilidade. (HINTZE, 2020, p. 13-14).

Essa valorização patriarcal na qual a sociedade está inserida, de sobreposição do homem à mulher, essa ideia central de masculinidade que enaltece os valores constituídos como masculino: de superioridade, de provedor/defensor de sua família, aquele que não pode demonstrar sentimentos e fragilidades, entre outros, é nociva não somente às mulheres, mas aos homens e a toda a sociedade.

Assim, os pensamentos, os comportamentos e as atitudes machistas permeiam o contexto social de tempos remotos à atualidade, ou seja, o machismo é produzido e estabelecido, e, também, naturalizado socialmente. De acordo com Hintze (2020), a naturalização desse processo social deve ser investigada porque, a partir dessa ideia de natural, o que ocorre é que a sociedade passa a negar a origem histórica e social, a construção de seus valores e atitudes machistas (HINTZE, 2020). Esse fato inviabiliza a possibilidade de transformar e, possivelmente, a de superar essa problemática.

Diante do caráter de controle, o machismo estrutural sustenta a ideologia de dominação. Conforme van Dijk (2015, p. s54), “as ideologias são sistemas de crenças compartilhadas por grupos com a finalidade de promover seus interesses e orientar suas práticas sociais e políticas”, ou seja, prevalecem as relações de poder²¹. Em relação ao machismo, de acordo com Hintze (2020), há a seguinte relação de poder: dominantes (masculino) *versus* dominados (feminino). Nessa relação, os homens são considerados os únicos sujeitos aptos e capacitados para conduzir a economia, a política, a moral, o social e o científico. Essa construção discursiva/ideológica impossibilita a equidade entre os gêneros nas questões de acesso e poder.

Dessa forma, a dominação de um grupo em relação ao outro é constituída por intermédio da linguagem, sendo o discurso um portador de ideologias, capaz de desempenhar um papel central na formação e na manutenção delas, uma vez que as ideologias são representações mentais das principais características de um grupo, como valores, crenças, identidade, normas, finalidades, posições e recursos, e, gradualmente, são absorvidas pelos membros de uma organização social. Elas

²¹ “Podemos definir aqui o poder social simplesmente como uma propriedade das relações intergrupais em termos do controle exercido por (membros de) um grupo ou instituição sobre as ações de (membros de) um outro grupo (ver Lukes, 1986). Esse poder é baseado no acesso a recursos socialmente valorizados, como força, riqueza, renda, status ou conhecimento. Além de consistir em formas de força ou poder coercitivo, esse controle é geralmente persuasivo: as ações dos outros são indiretamente controladas através da influência sobre condições mentais de ação, tais como intenções, planos, conhecimento ou crenças.” (VAN DIJK, 2015a, p. 21).

exercem o controle de mentes, e, conseqüentemente, a reprodução social de um grupo dominante. Assim, as ideologias, que dão margem para as atitudes socialmente compartilhadas, são:

Como sistemas socialmente compartilhados de ideias, as ideologias fazem parte de uma rede muito complexa de representações mentais de base neurológica armazenadas na Memória de Longo Prazo (assim-chamada “semântica”). Como no caso do conhecimento socioculturalmente compartilhado das comunidades, elas são adquiridas de forma lenta e se apresentam relativamente estáveis, a fim de servirem como uma base cognitiva fundamental para a conduta social e o discurso cotidiano dos membros do grupo. (VAN DIJK, 2015b, p. s54).

Dessa maneira, os modelos mentais, que “são representações cognitivas de nossas experiências”, conforme van Dijk (2020, p. 94), organizam e (re)organizam os modelos de contexto, esses, por sua vez, “explicam que o que controla o modo como falamos não é algum fato social objetivo, mas antes nosso modo subjetivo de compreender ou construir esse fato social” van Dijk (2020, p. 169). Assim, mesmo que as ideias/representações mentais sejam produzidas pelo indivíduo subjetivamente, não permanecem no indivíduo: elas são compartilhadas por coletividades sociais (grupos sociais), e, nessa partilha, suscitam as ideologias. “Dessa forma, modelos mentais baseados em ideologias permitem às pessoas entender e atuar como membros de um grupo e no interesse de um grupo” (VAN DIJK, 2015b, p. s56).

Esses interesses estão em constante disputa entre os grupos dominantes e os grupos dominados, e, muitas vezes, alcançam o poder hegemônico, ou seja, exerce(m) domínio, supremacia, superioridade e maior controle das mentes. Etimologicamente, a palavra “hegemonia” vem do grego, e significa “comando”. Quanto mais propagada e disseminada for a ideologia, mais concreta, abrangente e hegemônica ela será (NOGUEIRA, 2010).

Evitando uma definição fechada ou com pretensão a precisão sistemática, [...], pode-se afirmar que hegemonia é um conceito que envolve, além da ideologia, a “direção intelectual e moral” no âmbito das relações de poder e classe e a aquiescência das classes e grupos dominados, uma anuência que, em algum nível, envolve também a persuasão e a sedução para a formação de um consenso sobre o exercício do poder e suas características. (NOGUEIRA, 2010, p. 30).

Tendo em vista a questão das relações assimétricas de gênero, faz-se necessário sempre observar que a sociedade reflete comportamentos excludentes e

discriminatórios em relação à mulher, realizados por ambos os sexos. Essa assimetria de gênero é consolidada e exercida pelo poder hegemônico na sociedade, afirmando e reafirmando discursos de ordem machista. Esse reflexo é de origem patriarcal, e podemos dizer que é uma herança do momento histórico que consagrou a hierarquização entre os gêneros, evidenciando a posição de superioridade de um sobre o outro, como aponta Saffioti:

Entre as mulheres, socializadas todas na ordem patriarcal de gênero, que atribui qualidades positivas aos homens e negativas, embora nem sempre, às mulheres, é pequena a proporção destas que não portam ideologias dominantes de gênero, ou seja, poucas mulheres questionam sua inferioridade social. Desta sorte, também há um número incalculável de mulheres machistas. E o sexismo não é somente uma ideologia, reflete, também, uma estrutura de poder, cuja distribuição é muito desigual, em detrimento das mulheres. (SAFFIOTI, 2015, p. 38).

A prática de dominação entre classes está imbricada no cotidiano e no contexto social e, quando se trata de questões de gênero, a dominação no que diz respeito à “mulher” é tanto histórica quanto cultural. A começar pelas atribuições dadas às mulheres no patriarcado: como na cultura do casamento, em que a esposa adota o sobrenome do marido; é ensinada desde pequena a cuidar, assim, mais tarde, a tarefa destinada a ela é cuidar do lar, dos filhos e do cônjuge, atendendo às suas demandas e necessidades; ser dependente financeiramente do esposo, fato que retira dela autonomia e independência em relação à sua própria vida.

Pesquisadoras como Tomazi, Rocha e Ortega (2016) apontam que essa soberania masculina reflete no papel social menos relevante da mulher quando compreendem que esse “desempoderamento” é construído socialmente por meio de grupos e instituições nos quais os sujeitos estão inseridos, e é onde as ideologias de dominação são reproduzidas. Conforme Borrillo:

[...] a ideologia organizadora das relações entre os sexos, no âmago do qual o masculino caracteriza-se por sua vinculação ao universo exterior e político, enquanto o feminino reenvia à intimidade e a tudo que se refere à vida doméstica. A dominação masculina identifica-se com essa forma específica de violência simbólica que se exerce, de maneira sutil e invisível, precisamente porque ela é apresentada pelo dominador e aceita pelo dominado como natural, inevitável e necessária. O sexismo caracteriza-se por uma constante objetificação da mulher. (BORRILLO, 2016, p. 30).

Ainda de acordo com Bacelar (2016), ao utilizar o gênero como categoria de análise, fica evidente a questão de disparidade social e de poder entre os sexos. Além disso,

possibilita questionar o patriarcado e sua hegemonia de dominação (abuso do poder social). “E não só, o gênero questiona também o padrão cultural socialmente construído em torno do sexo feminino e a homogeneização das características que implicam no ‘ser mulher’” (BACELAR, 2016, p. 4).

Assim, a hegemonia, numa visão gramsciana, é uma forma de ação que afeta não somente as estruturas sociais, econômicas e políticas, mas, também, o modo de pensar a partir das formações ideológicas²². Dessa forma, Gramsci (1999) define o conceito de maneira mais abrangente, no sentido de que a hegemonia opera nas estruturas da sociedade, assim como, nas estruturas da mente humana, ou melhor, ela atua sobre os nossos pensamentos, conhecimento de mundo e ideologias. Conforme Nogueira (2010, p. 30) podemos “identificar ‘hegemonia’ como a ‘direção intelectual e moral’ que um ‘grupo social’ exerce sobre outros em uma determinada sociedade”.

Esses grupos sociais dominantes são nomeados por van Dijk (2018) como “elites simbólicas²³” e são elas que exercem, essencialmente, o “poder social em termos de controle, isto é, de controle de um grupo sobre outros grupos e seus membros” (VAN DIJK, 2018, p. 17). Ainda, em concordância com os estudos do referido autor, “se controlar o discurso é uma das principais formas de poder, controlar as mentes das pessoas é a outra forma fundamental de reproduzir a dominação e a hegemonia” van Dijk (2018, p. 121).

Nesse aspecto, van Dijk dialoga com os pressupostos do filósofo Antônio Gramsci, pelo fato de o linguista compreender que as relações de poder, ou melhor, de abuso de poder, exercido por um grupo em detrimento a outro, gera desigualdade social, e estabelece, por intermédio da linguagem (discurso) os mecanismos de domínio e

²² “As formações ideológicas são um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem ‘individuais’ nem ‘universais’ mas se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classe em conflito umas com as outras. [...] As formações ideológicas caracterizam-se por serem elementos capazes de intervir como uma força em confronto com outras na conjuntura ideológica de uma determinada formação social. Essas formações (FIs) são compostas pelas formações discursivas (FDs). As FDs definem-se como ‘aquilo que, numa formação ideológica dada, [...] determina o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa, etc.)’ (PÊCHEUX, [1975] 1995, p. 160 – grifos do autor).” (MEDEIROS, 2009, n.p.).

²³ [...] as elites simbólicas hoje, tais como políticos, jornalistas, escritores, professores, advogados, burocratas, e todos os outros que têm acesso especial ao discurso público, ou os diretores empresariais que indiretamente controlam tal acesso, por exemplo, como donos de impérios da mídia, são os que devem ser definidos como poderosos segundo esse critério (VAN DIJK, 2018, p. 23).

hegemonia entre os grupos sociais. Contudo, não significa dizer que hegemonia é um consenso absoluto, mas são pensamentos/ideias baseados em determinado interesse, que se sobressaem uns sobre os outros e vão ganhando força e se firmando no contexto social. Nas palavras de van Dijk,

notamos como a noção clássica de hegemonia, como definida por Gramsci em *Prison Notebooks*, ganha substância através de uma análise muito mais explícita dos processos envolvidos, a saber, como as ideologias são reproduzidas e como as pessoas podem agir, de seu próprio livre-arbítrio, no interesse dos que estão no poder (VAN DIJK, 2018, p. 24).

A partir do exposto, compreendemos que na vertente crítica de análise do discurso, a hegemonia está relacionada ao grupo social (elite simbólica) em pleno exercício da dominação política, econômica, cultural, e também, ideológica. Entretanto, a dominação de poder ideológico ocorre de forma distinta, pois há uma disputa/luta (FAIRCLOUGH, 2001) entre o grupo dominante e os grupos dominados, já que eles também, têm suas ideologias.

Outro aspecto relevante a ser observado é que o exercício de poder se dá muitas vezes de maneira implícita, quando as ideias são transmitidas por meio das estratégias de manipulação. E, conforme van Dijk (2018, p. 123), “uma característica típica da manipulação é comunicar crenças implicitamente, isto é, sem realmente afirmá-las e, portanto, com poucas chances de serem questionadas”. E, com isso, muitas delas se tornam naturalizadas, e, praticamente, imperceptíveis para muitos.

No caso do discurso exposto nas letras do gênero sertanejo, fica evidente esse aspecto da naturalização de práticas discursivas machistas, pois essas letras refletem os modelos mentais dos indivíduos de acordo com o contexto sócio-histórico (patriarcal) em que estão inseridos. Arelado ainda ao caráter de divertimento e descontração, o conteúdo apresentado nas letras passa ileso, “não visto”, “não observado” e “não percebido” pelos ouvintes. É como se o ritmo, o som e a musicalidade impedissem os ouvintes de prestarem atenção na semântica dessas letras musicais sertanejas.

No próximo capítulo, apresentamos os conceitos teóricos a partir da Análise Crítica do Discurso, na perspectiva de van Dijk, e também, a seleção das categorias analíticas escolhidas para esta pesquisa.

3 A ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO E A ABORDAGEM DE TEUN VAN DIJK

A Análise Crítica do Discurso (ACD) surge com a intenção de ser um modo diferente de investigar o discurso, no sentido de ser, como proposto por van Dijk (2018, p. 113) “um tipo de investigação analítica discursiva que estuda principalmente o modo como o abuso de poder, a dominação e a desigualdade são representados, reproduzidos e combatidos por textos orais e escritos no contexto social e político”.

Um aspecto interessante é que a nomenclatura ACD não surgiu a partir da Análise Crítica (AD), mas sim da Linguística Crítica (LC), que nasceu da concepção de que trabalhar com a linguagem é, inevitavelmente, uma forma de intervir na realidade social da qual ela faz parte e, desse modo, compreende a linguagem como uma prática social (RAJAGOPALAN, 2007). Com isso, “toma-se consciência de que trabalhar com a linguagem é necessariamente agir politicamente, com toda a responsabilidade ética que isso acarreta” (RAJAGOPALAN, 2007, p. 16), ou seja: o pesquisador deve se colocar de maneira efetiva e de forma responsiva no exercício da análise crítica.

Conforme Magalhães, essa dimensão crítica está voltada para a ACD “com uma preocupação explícita com exercício do poder nas relações sociais, o que inclui as relações de gênero e classe social, como também as relações entre as raças e as etnias” (MAGALHÃES, 2005, p 6 e 7). Em outras palavras, a maior contribuição da ACD está no debate de questões relacionadas à desigualdade, exclusão social e às relações de poder estabelecidas na prática social. Aqui, a contribuição da LC à ACD, em que reconhece “o papel da linguagem na estruturação de relações de poder na sociedade” (SESSA, SILVA, 2019, p. 150).

Essas disciplinas se separam em decorrência de “não haver na metodologia linguística uma discussão mais profunda com relação à ideologia e ao poder, além de não abordar significativamente uma teoria social” (SESSA, 2022, p. 30), praticada pela LC. Assim, ampliando-se com as noções de ideologia e poder, a ACD é consolidada na década de 1990. Contudo, conforme Magalhães (2005), a ADC²⁴ (termo

²⁴ “Um rápido esclarecimento com relação à tradução do termo em inglês *critical discourse analysis*. Embora exista a expressão portuguesa ‘análise crítica do discurso’ [...] prefiro o termo ‘análise de discurso crítica’. Não se trata de mera questão terminológica. Há razão para isso: no Brasil, a tradição de estudo do discurso é forte” (MAGALHÃES, 2005, p. 2). A autora faz a escolha desse termo por considerar a expressão análise de discurso consolidada por Orlandi em 1999.

empregado pela autora) não deve ser compreendida como uma continuidade da LC, pois afirmar isso seria fazer um reducionismo dessas questões fundamentais, tanto teóricas quanto metodológicas, que foram desenvolvidas na ACD.

Retornando à perspectiva de van Dijk, o pesquisador não considera a ACD como uma técnica, nem como um método de análise, mas como uma disciplina que estuda o contexto discursivo de maneira multidisciplinar:

Começo dizendo o que a ACD não é. Ela não é uma linha de pesquisa dentre outras, como a gramática gerativo-transformacional ou a linguística sistêmico-funcional, nem é uma subárea da análise do discurso como a psicologia discursiva ou a análise da conversação. Não é um método, tampouco uma teoria que possa ser aplicada diretamente aos problemas sociais. A ACD pode ser aplicada em combinação com qualquer tipo de abordagem ou subárea das ciências humanas e das ciências sociais. (VAN DIJK, 2013, p. 353).

Outrossim, van Dijk diz não ter um “método van Dijk” de análise, nem se considera líder ou representante de uma abordagem, escola ou seita acadêmica, pois ele afirma: “não quero que colegas ou estudantes ‘sigam-me’ — um estilo de adulação acadêmica — que eu acredito ser incompatível com uma atitude crítica” (VAN DIJK, 2013, p. 352). Acrescenta ainda a importância de bons estudos, de pesquisadores famosos ou não, que contribuam realmente com a ACD para que ela seja, de fato, diversa e multidisciplinar.

Dito o que ela não é, o sociocognitivista afirma que “a ACD é uma perspectiva — crítica — de produção do conhecimento: análise do discurso com uma atitude”, (VAN DIJK, 2013, p. 353). Há, então, por parte dos analistas críticos do discurso, um posicionamento explícito com o fito de compreender, assim como desvendar essas questões, opondo-se à desigualdade social. “Significa distanciar-se dos dados, situar os dados no social, adotar uma posição política de forma explícita, e focalizar a autorreflexão, como compete a estudiosos que estão fazendo pesquisa” (WODAK, 2004, p. 234).

Não basta apenas realizar uma exposição dos dados discursivos que representam uma problemática social, mas sim buscar uma colocação explícita de posicionamento e enfrentamento aos aspectos da desigualdade social, o que poderia ser nomeado de “solidariedade com os oprimidos”, pois o analista assume e defende sua posição

social e política, ou seja, dessa forma eles, assim como a ACD, são tendenciosos e têm orgulho disso (VAN DIJK, 2013).

Desse modo, tem-se a utilização da pesquisa pautada na preocupação social, no intuito de desvelar situações assimétricas de poder, dominância e desigualdade e, conseqüentemente, o modo como são reproduzidas — por meio da linguagem — e socialmente contextualizadas. Assim, “A ACD enfoca, mais especificamente, os modos como as estruturas do discurso produzem, confirmam, legitimam, reproduzem ou desafiam as relações de poder e de dominância na sociedade” (VAN DIJK, 2018, p. 115).

É fundamental salientar que as bases da ACD surgem, segundo Fairclough e Wodak (2000), do marxismo ocidental²⁵, “embora os analistas críticos do discurso nem sempre se integrem explicitamente dentro dessa herança, principalmente no que se refere à cultura e ideologia, ela, ainda assim, constitui o marco de seu trabalho” (VIEIRA; et al, 2009, p. 8). A ACD surge, também, de diversas áreas de estudos, tais como linguística sistêmico funcional, linguística textual (como já mencionada), linguística aplicada, sociolinguística, pragmática e, até mesmo, conforme alguns pesquisadores da retórica (WODAK, 2004). Ainda de acordo com a pesquisadora:

A ACD como uma rede de estudiosos emergiu no início dos anos 1990, depois de um pequeno simpósio em Amsterdã, em janeiro de 1991. Por acaso, e com o apoio da University of Amsterdã, Teun van Dijk, Norman Fairclough, Gunther Kress, Teo van Leeuwen e Ruth Wodak passaram dois dias juntos, e tiveram a maravilhosa oportunidade de discutir teorias e métodos de análise do discurso, especificamente de ACD (WODAK, 2004, p. 227).

Além disso, o início da ACD foi também marcado pelo lançamento da revista *Discourse and Society* (1990), com edição realizada por van Dijk, e por diversos

²⁵O marxismo ocidental surgiu na década de 1920 em reação ao marxismo soviético, pois divergia de sua visão determinista da História (a qual seria guiada por leis econômicas objetivas) e da sua concepção mecanicista do conhecimento (a consciência seria um reflexo da realidade natural e social). É um movimento heterogêneo, mas que teria pelo menos cinco características: o enfoque temático na cultura e na ideologia; a reduzida preocupação com os condicionamentos sociais (isto é, com a “infraestrutura”); a concepção do marxismo não como *ciência*, mas como crítica; a epistemologia “humanística”, com uma visão idealista e antipositivista (e, por vezes, anticiência) do conhecimento; e o ecletismo conceitual, absorvendo influências para além do marxismo clássico, como a psicanálise de Freud (1856-1939), a filosofia de Nietzsche (1844-1900) e as sociologias de Georg Simmel (1858-1918) e Max Weber (1864-1920), além de um retorno a Hegel (1770-1831). <https://estadodaarte.estadao.com.br/o-marxismo-ocidental-sintoma-da-crise-da-cultura-moderna/>

lançamentos de livros, como *Language and Power*, de Norman Fairclough (1989) e *Language, Power and Ideology*, de Ruth Wodak (1989). Ainda, do primeiro livro sobre racismo escrito por Teun van Dijk, *Prejudice in Discourse* (1984), conforme (WODAK, 2004).

O encontro dos estudiosos em Amsterdã estabeleceu um começo institucional. Cada pesquisador, no entanto, seguiu uma linha de pensamento e apontou, ou priorizou, algum aspecto em especial. No caso de van Dijk, este elaborou sua teoria sociocognitiva com base na tríade composta por discurso, cognição e sociedade, que apresentamos mais detalhadamente em sequência, no item 3.1. Mesmo com as particularidades de cada estudioso, os objetivos da ACD demonstram certa singularidade e apresentam-se bem definidos, como exposto por Wodak:

Dessa forma, a LC e a ACD podem ser definidas como campos fundamentalmente interessados em analisar relações estruturais, transparentes ou veladas, de discriminação, poder e controle manifestas na linguagem. Em outras palavras, a ACD almeja investigar criticamente como a desigualdade social é expressa, sinalizada, constituída, legitimada, e assim por diante, através do uso da linguagem (ou no discurso) (WODAK, 2004, p. 225).

Analisar criticamente o discurso é um requisito fundamental de toda pesquisa em ACD. “Basicamente, a noção de ‘crítica’ significa distanciar-se dos dados, situar os dados no social, adotar uma posição política de forma explícita, e focalizar a auto-reflexão, como compete a estudiosos que estão fazendo pesquisa. (WODAK, 2004, p. 234).

Ademais, van Dijk (2018) aponta ser necessário tornar mais explícita a noção da palavra crítica/crítico. Para o autor, os estudos em relação a problemas ou questões sociais são, naturalmente, realizados pelas ciências sociais, mas van Dijk não os considera necessariamente críticos. Já nos ECD há “um aspecto normativo envolvido, uma perspectiva, uma atitude, uma maneira especial de fazer pesquisas sociais relevantes” (VAN DIJK, 2018, p. 15).

Com isso, van Dijk tem preferência por utilizar a nomenclatura Estudos Críticos do Discurso (ECD) porque “não estamos apenas interessados na análise, mas também na teoria, aplicações e outros aspectos da abordagem crítica ao discurso” (VAN DIJK, 2005, p. 14). Na perspectiva do sociocognitivista, devido à relevância das questões teóricas que aborda, como modelos mentais, contexto, cognição, poder, hegemonia,

dominância, entre outros, e, principalmente, por sua teoria não ser um método, o autor propõe a modificação da nomenclatura Análise Crítica do Discurso em seus estudos:

Embora o rótulo Critical Discourse Analysis (CDA) ou, em português, Análise Crítica do Discurso (ACD) seja agora amplamente adotado, gostaria de propor uma mudança dessa expressão para Critical Discourse Studies (CDS), isto é, Estudos Críticos do Discurso (ECD) por uma série de razões óbvias. A principal razão é que os ECD não são, como frequentemente se presume — especialmente nas ciências sociais —, um método de análise do discurso. Não existe esse tipo de método. Os ECD usam qualquer método que seja relevante para os objetivos dos seus projetos de pesquisas e tais métodos são, em grande parte, aqueles utilizados em estudos de discurso geral (VAN DIJK, 2018, p. 10).

Voltando à noção de uma análise verdadeiramente crítica, van Dijk (2018) elabora quatro critérios para que ocorra uma investigação de fato crítica, sendo o primeiro estabelecido nas relações de dominação, em que o estudo deve acontecer da perspectiva do grupo dominado; o segundo critério envolve as experiências dos participantes dos grupos dominados como quesito para avaliar o discurso dominante; o terceiro seria que os discursos do grupo dominante são ilegítimos; e, por fim, o quarto seria alternativas que podem ser formuladas de maneira viável aos discursos dominantes, em compatibilidade com os interesses dos grupos dominados.

Ainda, Fairclough e Wodak (1997, p. 271-80 apud VAN DIJK, 2018, p. 115) elencam os pressupostos fundamentais para as investigações realizadas na área de discurso de maneira crítica, que são:

- 1) A ACD aborda problemas sociais;
- 2) As relações de poder são discursivas;
- 3) O discurso constitui a sociedade e a cultura;
- 4) O discurso realiza um trabalho ideológico;
- 5) O discurso é histórico;
- 6) A relação entre texto e sociedade é mediada;
- 7) A análise do discurso é interpretativa e exploratória;
- 8) O discurso é uma forma de ação social (FAIRCLOUGH; WODAK, 1997, p.115).

Assim, Estudos Críticos do Discurso — ECD — se definem como uma forma mais abrangente e designam uma abordagem ou um movimento científico (VAN DIJK, 2018, p. 9) que abrange uma análise crítica de uma questão social, como também acrescenta uma efetivação a essa análise.

Isto posto, este capítulo tem como objetivo apresentar questões teóricas que têm sido desenvolvidas dentro dos ECD, as quais consideramos pertinentes ao

desenvolvimento desta investigação. Nesse sentido, a base das reflexões apresentadas são os trabalhos de Teun A. van Dijk (2018, 2020), especialmente a sua proposta sociocognitiva. Dessa forma, trata-se de uma disciplina multidisciplinar que investiga o discurso na relação entre a linguagem e a sociedade, mantendo o olhar para o texto e para a realidade social. Conforme acrescenta van Dijk:

O estudo crítico do discursivo deve basear-se em uma teoria multidisciplinar que, de modo explícito, relacione estruturas discursivas com estruturas sociais para, assim, descrever e explicar como estruturas de poder e abuso de poder são discursivamente apresentadas e reproduzidas. A principal tese de uma contribuição sociocognitiva a essa teoria consiste no fato de que as relações entre discurso e sociedade são cognitivamente mediadas (VAN DIJK, 2016a, p. s9).

Significa dizer que essa abordagem considera “que as estruturas sociais precisam ser interpretadas e representadas cognitivamente e que tais representações mentais afetam os processos envolvidos na produção e interpretação do discurso” (VAN DIJK, 2016a, p. s9). A seguir, discorreremos sobre os aspectos relevantes propostos nesta abordagem sociocognitiva, em que a análise crítica é desenvolvida a partir da triangulação entre discurso, cognição e sociedade.

3.1 ABORDAGEM SOCIOCOGNITIVA DOS ECD DE VAN DIJK E A TRÍADE: DISCURSO, COGNIÇÃO E SOCIEDADE

O estudo tem a abordagem sociocognitivista²⁶ de van Dijk (2003, 2005, 2013, 2016, 2018, 2020) como aporte fundante da pesquisa, sendo esta uma teoria que integra discurso, cognição e sociedade. Van Dijk (2005), interessado numa interface sociocognitiva da análise discursiva, afirma que o discurso é tido como um evento comunicativo nas interações, como a fala, a escrita, os gestos, as imagens e qualquer outra dimensão semiótica.

É importante conceituar que para van Dijk o discurso tem grande importância, pois além de conceituado como evento comunicativo, é materializado pelos participantes

²⁶Dada a orientação multidisciplinar, a expressão mais abrangente para referir-se à forma de fazer ACD é “sociocognitiva”. Embora eu não goste de etiquetas (porque são reducionistas e por eu ter mudado algumas vezes de área de pesquisa), eu tenho pouco a me queixar dessa por ela enfatizar - diferentemente de outros colegas da ACD - a visão de que a cognição é de fundamental importância (e não somente a sociedade) na análise crítica do discurso, na comunicação e na interação (VAN DIJK, 2013, p. 354).

envolvidos. Nos discursos, estão inseridas as ideologias dos grupos que, compartilhadas, têm a finalidade de exercer poder de um grupo sobre o outro. Para isso, esses discursos se valem dos recursos da linguagem como estruturas verbais e não verbais, estruturas sintáticas, escolhas lexicais, entonações, dentre outros. Ainda, o discurso é colocado por van Dijk (2016a) de forma centralizada para os ECD, sendo a cognição e a sociedade elementos fundamentais.

A cognição é distinguida por van Dijk (2016a) entre cognição pessoal e cognição social, sendo a primeira a que “explica as maneiras como os usuários individuais da linguagem, como membros de comunidades linguísticas, epistêmicas e sociais, subjetivamente produzem e compreendem o discurso” (VAN DIJK, 2016a, p. s10). Esse aspecto é relevante para compreendermos que os participantes do discurso não são meramente passivos, mas sim indivíduos que analisam e interpretam cognitivamente as experiências diárias, e estas são armazenadas como modelos mentais.

Em linhas gerais, as pessoas são consideradas participantes de uma dada interação ou *atores sociais* para van Dijk (2016a), e estes participam de comunidades e grupos sociais. Nesta interação, o compartilhamento de “atitudes, ideologias embutidas em normas e valores são ações gerais e tipicamente sociais, entre os membros, que identificam e agrupam seus interesses e configuram a cognição social” (SESSA, 2022, p. 34). Esta, por sua vez, segundo van Dijk (2003), abrange as coletividades: os conhecimentos, atitudes, ideologias, normas e valores compartilhados socialmente pelos membros de grupos.

Desse modo, a cognição social é caracterizada como as memórias, os conhecimentos, as opiniões, as ideologias e as representações sociais, e todos estes são compartilhados com os membros (atores sociais) de seus respectivos grupos (VAN DIJK, 2016a). Assim, a sociedade é considerada, por van Dijk, como a parte de maior concretude da tríade discurso/cognição/sociedade, pois nela estão incluídas as micro e as macroestruturas das interações sociais, evidenciando, assim, que o uso da linguagem, do discurso, da interação verbal e da comunicação são pertencentes ao nível micro, enquanto poder, dominância e desigualdade entre grupos sociais pertencem ao nível macro da ordem social (VAN DIJK, 2005). Sendo assim, os atores sociais possuem os dois tipos de cognição e elas “influenciam a interação e o discurso

de membros individuais, enquanto que as ‘representações sociais’ partilhadas controlam as ações coletivas de um grupo” (VAN DIJK, 2005, p. 22).

Nesse sentido, os conceitos de discurso, poder e ideologia são basilares aos ECD, acrescentando que o discurso é compreendido como um evento comunicativo específico, uma forma oral ou escrita de interação verbal, situado e contextualizado histórica e socialmente (VAN DIJK, 2018). É concebido como uma prática social que caracteriza as relações dos indivíduos na sociedade, por isso, necessita ser compreendido sob a dimensão cognitiva.

Com isso, “o discurso não é analisado apenas como um objeto verbal autônomo, mas também como uma interação situada, como uma prática social ou como um tipo de comunicação numa situação social, cultural, histórica ou política” (VAN DIJK, 2018, p. 12), também compreendido como portador de construtos ideológicos, possuindo a capacidade de desempenhar um papel central na formação e na mudança de ideologias.

Como afirma Batista Jr. (2018, p. 57), “discurso é linguagem como forma de prática social, e não puramente individual ou situacional”, demonstrando, a partir dele, crenças e valores de caráter ideológico, os quais estabelecem e mantêm relações de dominação. Domínio este exercido por grupos dominantes e grupos dominados, amparados por polarizações discursivas.

Polarização discursiva é tipicamente caracterizada por reforçar as propriedades positivas de NÓS, o endogrupo, e as propriedades negativas DELES, o exogrupo. Ao mesmo tempo, as propriedades negativas do endogrupo e as positivas do exogrupo são tipicamente desenfáticas, atenuadas, mitigadas ou simplesmente ignoradas ou escondidas (VAN DIJK, 2015b, p. s56).

Daí o “poder” estar interligado à ideia de dominação, não a partir de um sujeito, mas sim de um conjunto de relações sociais. Segundo van Dijk (2018), o conceito de poder é complexo e vago. E afirma que o objeto de estudo que se analisa é a reprodução discursiva de abuso de poder e desigualdade social. Para tanto, os ECD “não estão meramente interessados em qualquer tipo de poder, mas especificamente se concentram no abuso de poder, isto é, nas formas de dominação que resultam em desigualdade e injustiça sociais” (VAN DIJK, 2018, p. 10).

Nesse sentido, as desigualdades e injustiças sociais são legitimadas de diversas formas e, entre elas, está a ideologia como um meio de sua propagação por intermédio da linguagem. Dessa maneira, van Dijk (2018) articula esse conceito em torno do triângulo sociedade, discurso e cognição, e, nessa abordagem, afirma que as ideologias organizam a cognição social. “Elas funcionam essencialmente como a interface entre as representações cognitivas e os processos subjacentes ao discurso e à ação, por outro lado, e a posição societal e os interesses de grupos sociais por outro” (VAN DIJK, 2005, p. 118).

Dado o exposto, as ideologias são representações mentais das principais características de um grupo, como valores, crenças, identidade, normas, finalidades, posições e recursos, e, gradualmente, são absorvidas pelos membros de uma organização social. Elas exercem o controle de mentes e, por consequência, a reprodução social de um grupo dominante. Tendo em vista a questão das relações assimétricas de gênero, é primordial observar que a sociedade reflete comportamentos machistas, evidenciando a posição de soberania do homem em relação à mulher.

Van Dijk (2015b) observa que o sexismo é um problema estrutural recusado e atenuado, assim como o assédio sexual, e que as reivindicações das mulheres, tanto quanto as suas contribuições, sejam na ciência ou na política, tendem a ser ignoradas pelos homens dominantes, o que demonstra esse comportamento/problema social. A estudiosa da violência de gênero e militante feminista brasileira Saffioti acrescenta:

Entre as mulheres, socializadas todas na ordem patriarcal de gênero, que atribui qualidades positivas aos homens e negativas, embora nem sempre, às mulheres, é pequena a proporção destas que não portam ideologias dominantes de gênero, ou seja, poucas mulheres questionam sua inferioridade social. Desta sorte, também há um número incalculável de mulheres machistas. E o sexismo não é somente uma ideologia, reflete, também, uma estrutura de poder, cuja distribuição é muito desigual, em detrimento das mulheres. (SAFFIOTI, 2015, p. 38).

Por isso, os ECD se tornam tão relevantes nesta pesquisa, pois o interesse dessa perspectiva teórico-crítica é contribuir com análises que questionam e investigam os discursos dos grupos dominantes na sociedade — no caso desta, o discurso machista, a fim de obter melhorias/mudanças e mais igualdade de gênero. Como já mencionado, “crucial para os analistas do discurso é a consciência explícita do seu papel na sociedade” (VAN DIJK, 2005, p. 19), ou seja, desvelar situações de desigualdade, no

ímpeto de compreender de que forma os discursos favorecem e legitimam as relações assimétricas de poder.

3.2 MODELOS MENTAIS

De acordo com van Dijk (2020, p. 94), “os modelos mentais são representações cognitivas de nossas experiências”, ou seja, são as interpretações que fazemos daquilo que vivenciamos. Desse modo, os modelos mentais são únicos, pessoais e subjetivos porque eles não representam o discurso de maneira objetiva (VAN DIJK, 2020), pois cada usuário da língua, de maneira individual, constrói e interpreta os eventos comunicativos por prismas distintos, a partir dos seus conhecimentos prévios, objetivos, experiências e outros.

É importante, também, atentarmos para o fato, como apresentado por Van Dijk (2020), de que os modelos mentais, mesmo sendo construções subjetivas, podem ser influenciados por condicionamentos objetivos. Ele afirma que “a subjetividade dos modelos mentais não implica que eles sejam totalmente subjetivos, da mesma forma que a unicidade de todo discurso individual não implica que esse discurso seja totalmente original” (VAN DIJK, 2020, p. 93). Com isso, o autor direciona, também, um olhar para as dimensões espaciais e como elas podem impactar a representação mental, e ainda explica:

As experiências acumuladas com as situações do dia a dia, podem, portanto, levar a esquemas de modelos abstratos nos quais, por exemplo, os Ambientes (Tempo, Lugar), os Participantes (em vários papéis e relações), bem como a Ações são categorias mais ou menos estáveis. Portanto, embora cada modelo mental de um texto ou situação seja único, por causa da circunstância e contingências da situação presente, sua estrutura abstrata pode ser definida ‘objetivamente’ pelas percepções acumuladas das pessoas (VAN DIJK, 2020, pp. 93-94).

Essas interpretações individuais, acumuladas na memória de cada pessoa, são transmitidas por meio do texto e da fala, e o propósito de van Dijk é “integrar as abordagens cognitivas e sociais do texto e da fala num único quadro teórico coerente, sem reduções e nem nexos faltantes” (VAN DIJK, 2020, p. 44), por considerar a fala como uma prática mental e não apenas uma prática social. “Isso significa que as representações sociais são ‘particularizadas’ em modelos mentais e é por meio delas que aquelas são frequentemente representadas no texto e na conversação” (VAN

DIJK, 2013, p. 373). Para que esse trabalho cognitivo seja possível, é fundamental o acionamento da Memória Episódica, que se configura na memória de longo prazo, esta, por sua vez, significando e simbolizando a representação (TOMAZI; ROCHA, 2021). Ainda:

Os modelos mentais são entendidos como estruturas cognitivas que representam situações sobre o que se fala no discurso, situações que temos como denotação ou referência. Por isso, os modelos mentais estão diretamente relacionados com a compreensão e produção do discurso, já que esses processos envolvem a formação, a ativação e a atualização de um modelo mental como uma representação na memória de longo prazo (NATALE, 2015, p. 63).

Além disso, existe o contexto²⁷, que é entendido como um tipo específico de modelo mental, construído subjetivamente pelos participantes do discurso, sendo uma experiência única e capaz de controlar a produção e compreensão do discurso (VAN DIJK, 2020). Desse modo, “é o contexto (ambiente, conhecimento do leitor, objetivos, interesses etc.) que vai determinar o quanto nosso conhecimento geral será ativado e incluído nos modelos mentais” (SILVA, 2022, p. 87). Significa dizer que, mesmo que os modelos sejam estruturados, a representação deles é mental e subjetiva.

Como dito anteriormente, as representações mentais ficam registradas na Memória Episódica (Memória de Longo Termo) e formam uma coletânea de modelos mentais (VAN DIJK, 2022). Não são, no entanto, todas as experiências pessoais que ficarão arquivadas, mas sim aquelas que são mais marcantes e significativas, porque são os participantes dos eventos comunicativos que estabelecem quais aspectos são relevantes.

Em seus estudos sobre relevância, van Dijk assume que por intermédio dos modelos de contexto é que se torna possível aos participantes destacar aquilo que é relevante para eles numa dada situação comunicativa. “Nesse sentido, uma teoria de modelos de contexto implica uma teoria da relevância” (VAN DIJK, 2020, p. 116), em que o conhecimento de um fato é considerado importante quando intermediado por um

²⁷A representação mental da situação comunicativa se faz com um modelo mental específico, que é chamado de modelo de contexto ou apenas contexto (NATALE, 2015, p. 64).

contexto ou situação. O teórico estabelece dois tipos de relevância²⁸: a semântica e a pragmática.

Observamos, assim, que a noção de modelos subjetivos implica um importante critério de relevância, isto é, apenas as propriedades proeminentes da situação de comunicação para os participantes é que farão parte do contexto. Desse modo, segundo van Dijk (2001), a relevância não é determinada apenas pela situação social, mas, principalmente, pelo conhecimento atual, os objetivos atuais e as experiências pessoais de cada ator social, uma vez que grande parte do conhecimento pressuposto permanece implícita e deve ser inferida a partir das proposições explícitas, dado o conhecimento social e culturalmente compartilhado (NATALE, 2015, p. 66).

Outro aspecto a se destacar é que os modelos mentais indicam um ponto de partida, diferentemente das abordagens interpretativas de se entender o discurso, pois compreendem que “se as pessoas representam as experiências e os eventos ou situações do dia a dia em modelos mentais subjetivos” (VAN DIJK, 2020, p. 91). Por conseguinte, eles constituem, também, uma base semântica do discurso para a produção das representações sobre as situações diárias.

Sessa (2022, p. 36) afirma que “os modelos mentais garantem aos participantes do discurso, enquanto uma base cognitiva, a interação social e a percepção do ambiente em que se encontram”. Assim, os participantes, ao elaborarem um discurso, acionam modelos mentais já existentes que são atualizados e (re)formulados a partir das necessidades comunicativas durante a interação.

Van Dijk (2020) ainda enfatiza que a interface crucial entre os discursos sobre os eventos e os modelos mentais são os modelos de contextos, pois são eles que “organizam os modos como nosso discurso é estruturado e adaptado estrategicamente à situação comunicativa global” (VAN DIJK, 2020, p. 107). Em outras palavras, são os modelos de contextos — entendidos como modelos mentais — que controlam o modo como indivíduos gerem a interação e o discurso, e apresentam as mesmas propriedades de outros modelos de experiências, a saber:

- ficam armazenados na memória episódica;
- são pessoais, únicos e subjetivos;
- baseiam-se em (ou instanciar) conhecimento sociocultural e outras crenças compartilhadas socialmente;

²⁸A relevância semântica, isto é, a relevância dos conhecimentos (crenças etc) necessários para que os discursos façam sentido, e, de outro lado, a relevância pragmática, isto é, as condições que influenciam sua adequação (VAN DIJK, 2020, p. 117).

- podem comportar opiniões e emoções sobre o evento que está ocorrendo ou sobre as ações e participantes;
- representam eventos (comunicativos) específicos;
- se forem interessantes, podem servir de base a discursos futuros podendo contar histórias a respeito de nossas experiências comunicativas passadas;
- são dinâmicos e vão sendo continuamente atualizados durante a interação, a fala/escrita, a audição/leitura ou comunicação;
- controlam a (inter)ação verbal em andamento e a adaptam a seu entorno social;
- são formados ou atualizados por uma interpretação estratégica dos eventos, bem como pela instanciação de conhecimentos gerais, compartilhados socialmente, desses mesmos eventos;
- podem ser base para a generalização, abstração e descontextualização na formação de conhecimentos mais gerais sobre discurso e comunicação; ou seja, podemos aprender como nossas experiências comunicativas;
- são organizados por esquemas e categorias que definem os vários tipos de eventos comunicativos, por exemplo, os gêneros. (VAN DIJK, 2020, p. 107 e 108).

Além do contexto, deve-se evidenciar, também na proposta sociocognitiva, a noção de conhecimento²⁹, já que este é fundamental para a produção e compreensão do discurso, considerando que, para falar ou escrever de maneira produtiva, as pessoas necessitam de crenças ou conhecimentos a respeito dos conhecimentos dos outros, pois “a compreensão dos acontecimentos reais ou linguístico-discursivos ocorrem somente se há um conhecimento prévio a respeito” (SESSA, 2022, p. 34).

Há, portanto, no íterim da comunicação entre os falantes, o que sabem e não sabem a respeito de determinado assunto, ocorrendo o que van Dijk nomeia de *mecanismo-k*, que, por sua vez: “toma como input o conhecimento do falante — tal como está representado nos modelos mentais sobre eventos e como o conhecimento de mundo socialmente compartilhado e mais geral” (VAN DIJK, 2020, p. 122-123). Depois disso, consegue-se calcular quais conhecimentos são compartilhados pelos falantes na interação.

Desse modo, o conhecimento compartilhado permanece implícito e os falantes precisam formular e reformular o discurso o tempo todo, e o fazem em frações de segundos, para que os usuários da língua obtenham êxito na compreensão do discurso. O processo desta “interação social é fruto de percepção fiável da situação e

²⁹ Nas palavras de van Dijk (2016), conhecimento são crenças compartilhadas por uma comunidade epistêmica e justificadas por critérios variáveis (epistêmicos) de confiabilidade histórica, contextual e culturalmente (VAN DIJK, 2016, p. 37. Tradução de TOMAZI E ROCHA, 2021, p. 154 e 155). Texto original em espanhol: “... creencias compartidas por una comunidad epistémica y justificadas por criterios (epistémicos) de confiabilidad histórica, contextual y culturalmente variables.”

do contexto, de uma representação mental, a partir dos aparelhos cognitivos, dessas percepções” (TOMAZI E ROCHA, 2021, p. 154), e capaz de transmitir essas informações a outros participantes da comunidade epistêmica.

Sendo assim, van Dijk (2020) estabelece três tipos de conhecimento: pessoal, social e sociocultural. O primeiro corresponde àquele que é representado, de maneira individual, em modelos mentais de eventos específicos e pessoais, enquanto o segundo ocorre no compartilhamento entre grupos sociais específicos, que podem apresentar maior ou menor credibilidade em seus discursos, potencialmente ideológicos, pois o conhecimento pode ser legitimado para alguns grupos e, para outros, significar apenas uma crença. Já o terceiro, é compartilhado pelos membros de uma sociedade ou cultura, sendo reconhecido como conhecimento de base-comum (VAN DIJK, 2013).

Diante do exposto, tecemos algumas considerações a respeito dos modelos mentais e de contexto e, de forma mais enfática, tratamos das questões que envolvem a função da cognição pessoal, tanto na produção quanto na compreensão do discurso. Uma vez realizadas essas explanações, discutiremos, no item seguinte, a atuação da representação social na prática discursiva, assim como sua conceitualização e utilização nos Estudos Críticos do Discurso, especificamente na abordagem sociocognitiva de van Dijk, sendo a representação social utilizada como uma categoria macro nesta dissertação.

3.3 CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO SOCIAL

Antes de falarmos de Representação Social (RS) para van Dijk, faremos uma breve formulação do conceito a partir de outros pensadores, pois é importante considerar que a representação social, na perspectiva sociocognitiva do discurso, proposta pelo teórico, é um diálogo com um conceito já estabelecido na Psicologia Social. Embora

em suas obras, a representação social não constituiu tema ainda de uma obra inteira, mas, como ele adota a concepção de discurso como uma representação mental de estado de coisas, a representação é categoria presente em seus estudos. (TOMAZI E ROCHA, 2021, p. 134).

Partindo da historicidade do pensamento universal e seguindo às demandas do seu tempo, as abordagens de representação social foram inserindo-se em campos

específicos de estudo, como na Sociologia e na Psicologia Social. Dentro desses campos, os nomes mais representativos são Émile Durkheim e Serge Moscovici, que por intermédio de seus estudos, possibilitaram a expansão do conceito RS, que passou também a ser objeto de estudo na linguística.

Para essa consolidação da representação social nas pesquisas em diferentes áreas, Jodelet³⁰ (1993) apresenta três particularidades desse conceito: a vitalidade, a transversalidade e a complexidade. A vitalidade ocorre não somente devido ao número de publicações, mas, também, pelo número diverso de países onde a RS é empregada, aplicada e capaz de inspirar as abordagens metodológicas e teóricas variadas, tornando-a transversal.

Com isso, “a multiplicidade de relações com disciplinas vizinhas confere ao tratamento psicossociológico da representação um estatuto transversal que interpela e articula diversos campos de pesquisa” (JODELET, 1993, p. 8). Por isso, devido à vitalidade e à transversalidade da representação social, ela também se apresenta de maneira complexa, já que precisa mobilizar um aparato teórico que integre tanto o cognitivo quanto o social. Ainda conforme a autora, a vivacidade dos estudos sobre representação ocorre a partir de Moscovici, desde 1961, porque a teoria converge para diversas áreas do conhecimento.

As representações sociais devem ser estudadas articulando elementos afetivos, mentais e sociais e integrando, ao lado da cognição, da linguagem e da comunicação, a consideração das relações sociais que afetam as representações e a realidade material, social e ideal sobre a qual elas intervêm (JODELET, 1993, p. 8)

Moscovici buscou desenvolver o conceito de representação social a partir da teoria das representações coletivas proposta por Durkheim: “o próprio Moscovici reconhece ser esta a sua fonte de inspiração. Porém, apesar da proximidade, não são a mesma coisa” (RÊSES, 2007, p. 194). A contribuição do sociólogo Durkheim está na separação das instâncias social e individual que, apesar de reconhecer as relações existentes entre as duas, “o pensador abre espaço para se pensar em produções

³⁰ Denise Jodelet é professora Emérita da *École des Hautes Études em Sciences Sociales* (Ehess, França). Consultora do Centro Internacional de Estudos em Representações Sociais e Subjetividade. Responsável por significativos avanços dessa abordagem e podem ser encontrados nos seus trabalhos (1988, 1993).

coletivas de representações, que, mesmo existindo no indivíduo, são coercitivamente sociais” (TOMAZI; ROCHA, 2021, p. 139).

A distinção do conceito proposto por Moscovici começa pela substituição de “coletivo” por “social”, por entender que o modelo de sociedade entendido por Durkheim era estático, tradicional, cristalizado e que o termo coletivo não servia ao perfil de sociedade mais contemporânea, dada a sua dinâmica e fluidez, sendo “social” mais apropriado (RÊSES, 2007). Desse modo, Moscovici diferenciou representações coletivas de representações sociais. Para ele, as representações sociais

expressam o conjunto de conceitos, proposições e explicações originado na vida diária no curso das comunicações interindividuais. Elas são o equivalente, na nossa sociedade, dos mitos e sistemas de crenças das sociedades tradicionais. Elas podem também ser vistas como a versão contemporânea do senso comum. Na perspectiva psicossociológica do autor, os indivíduos não são apenas processadores de informações, nem meros portadores de ideologias ou crenças coletivas, mas pensadores ativos que, mediante inumeráveis episódios cotidianos, produzem e comunicam representações e soluções específicas para as questões que se colocam a si mesmos (RÊSES, 2007, p. 194).

Desse modo, Serge Moscovici (2015) define a representação social como um conjunto dinâmico de ideias, imagens e valores que são compartilhados por um grupo social e que influenciam a maneira como os indivíduos percebem o mundo ao seu redor. O autor argumenta que as representações sociais são sempre complexas e inscritas em um referencial de pensamento preexistente, ou seja, dependentes das tradições e valores e, por isso, elas provêm de outros discursos, crenças, “imagens mentais” e pré-concepções, como uma “preparação para a ação”, ou seja, uma forma de orientar o comportamento humano em relação a um objeto ou evento específico. Ainda, o autor compreende as representações sociais como:

Um sistema de valores, ideias e práticas, com uma dupla função: primeiro, estabelecer uma ordem que possibilitará às pessoas orientar-se em seu mundo material e social e controlá-lo; e, em segundo lugar, possibilitar que a comunicação seja possível entre os membros de uma comunidade, fornecendo-lhes um código para nomear e classificar, sem ambiguidade, os vários aspectos de seu mundo e da sua história individual e social. (MOSCOVICI, 2015, p. 21).

Já o pensamento durkheimiano atesta que as representações coletivas são coercivas, que elas ocorrem independentemente do desejo do indivíduo, ou seja, que o ser humano é totalmente moldado pela sociedade. Pensando nisso, caberia à sociologia

se preocupar com os fatos sociais, enquanto a psicologia se dedicaria ao indivíduo. Essa separação, no entanto, provocou um conflito na psicologia, questionando sobre o que do social recaía sobre o individual e, na busca por solucionar esse questionamento, surge a sociopsicologia.

Vale ressaltar que Moscovici, inserido na Psicologia Social, contribuiu significativamente em questionar a permanência dos fatos sociais sobre os indivíduos e abandonar essa noção, fazendo, então, a adequação das representações à sociedade mais dinâmica do século XX. Assim, o romeno concebe as representações sociais como fenômeno e não como conceito, tendo elas caráter dinâmico, e nisso se distanciando totalmente das representações coletivas (de caráter estático) propostas por Durkheim.

Outrossim, as representações são oriundas no coletivo, mas acontecem de forma interna e mentalmente individual, ou seja, as representações não são criadas por um indivíduo de forma isolada, mas quando criadas, assumem vida própria, “circulam, se encontram, se atraem e se repelem e dão oportunidade ao nascimento de novas representações, enquanto velhas representações morrem” (MOSCOVICI, 2015, p. 41).

Esse aspecto evidencia a autonomia das representações e a característica de seu compartilhamento, que é criar e perpetuar uma realidade social. Esse fato justifica a inserção do conceito de representação social nos Estudos Críticos do Discurso. As maiores contribuições nessa área são os trabalhos desenvolvidos por van Dijk e por van Lewenn. Empenhamos esforços, contudo, em descrever somente a concepção do primeiro autor, pelo fato de ser ele o teórico da abordagem sociocognitivista utilizada nesta pesquisa.

Nessa abordagem, van Dijk estabelece a triangulação entre discurso, cognição e sociedade, como abordado anteriormente no item 3.1, e concerne às representações sociais como um modelo mental. O autor propõe que as estruturas do discurso são diferentes das estruturas sociais. Essas últimas relacionam-se ao discurso de duas maneiras:

primeiramente por meio da representação social dos membros da sociedade a respeito das estruturas sociais; e em segundo lugar, da instanciação das estruturas sociais (nos grupos ou nas organizações) por meio dos atores

sociais, interações e situações no nível local, o micro nível (VAN DIJK, 2013, p. 375).

Partindo da compreensão de que a realidade social é representável, cabe ao discurso elaborar representações para as coisas, criar um acervo mental dessas representações — e isso só pode ser realizado por meio da cognição (memória). “Por isso, esses três vértices se interligam de modo indissociável. Entre os vértices do discurso e sociedade, há, porém, uma relação que não é direta, visto que ela recebe a interface da cognição” (TOMAZI; ROCHA, 2021, p. 150). Outrossim,

Na perspectiva sociocognitiva do discurso, representações sociais são um sistema de referências socialmente compartilhadas que compõem o sistema de cognição social. Além disso, são instrumentos estratégicos para a manipulação nas situações de interpretação e de interação. (TOMAZI E ROCHA, 2021, p. 156).

Isto é, a representação social elaborada por intermédio de modelos mentais pessoais e de situações específicas é retirada do conhecimento socialmente compartilhado. Para van Dijk (2020), a base da cognição social é o conhecimento. Desse modo, para que um ator social fale e aja como membro pertencente a um grupo social, é preciso antes ter conhecimentos prévios referentes a esse grupo. Por exemplo, para discutir questões relacionadas ao machismo no Brasil, é necessário, primeiramente, ter conhecimento sobre as relações assimétricas de poder entre homens e mulheres, sobre o Brasil ser um país que considera as mulheres como uma minoria social, sobre as mulheres sofrerem diversos tipos de violências corriqueiramente, entre outros conhecimentos.

Dessa forma, concordamos com Natale (2015), ao afirmar que “o conhecimento é relativo”, pois pode ser entendido e aceito como conhecimento para uma determinada comunidade epistêmica e, para outra, ser apenas uma falsa crença. “A diferença entre conhecimento e crença é que as crenças são subjetivas e, portanto, podem ser errôneas, infundadas ou desviadas” (NATALE, 2015, p. 72), enquanto o conhecimento é constituído como uma categoria das crenças que é considerada e aceita como verdadeira, conforme alguns critérios de verdade pré-determinados pelos grupos.

Por isso, a cognição social é utilizada por van Dijk em termos de representações mentais socialmente compartilhadas, e de processos de seus usos em contextos

sociais específicos. Nesse sentido, através de uma ótica de analistas críticos do discurso:

Acreditamos que os sujeitos atuam como reprodutores de representações, na medida em que integram grupos movidos por sentimentos de pertença às congregações a que se filiam, haja vista que um conjunto de pessoas constitui um grupo social se, e somente se, como coletividade, compartilharem representações, pois, para os sujeitos isso significa sua identidade estar associada a uma identidade maior, a identidade do grupo, bem como às crenças, ideias, opiniões e atitudes de seus membros com relação aos objetos do mundo tomados como objetos de representação. (IRINEU, 2019, p. 9).

Sendo assim, as representações sociais são como sistemas interpretativos que estabelecem as relações dos indivíduos uns com os outros, de forma a orientar a comunicação e as condutas entre os usuários da língua. Intervêm, também, na “difusão e assimilação dos conhecimentos, no desenvolvimento individual e coletivo, na definição das identidades pessoais e sociais, na expressão dos grupos e nas transformações sociais” (JODELET, 1993, p. 5). Conforme a figura a seguir:

Figura 4 - Posição Integrada das Representações Sociais

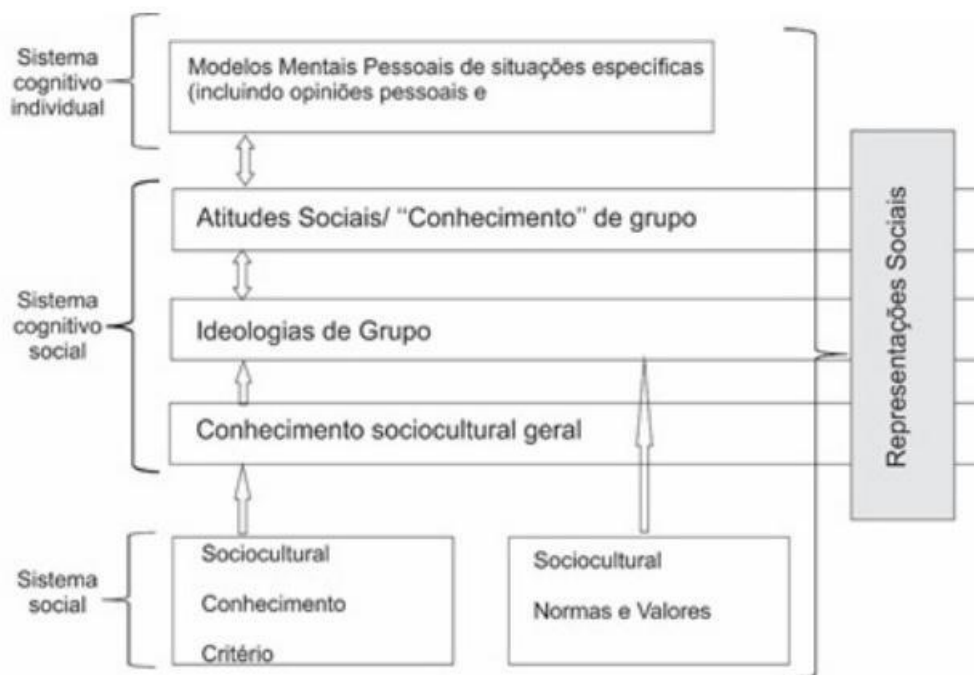


Figura traduzida pelas pesquisadoras Tomazi e Natale (2015, p.144) com base em van Dijk (2014)

Podemos observar, no quadro, os planos de representações sociais e mentais, dialogando de forma estratégica na produção discursiva. Constatamos, então, uma articulação discursiva capaz de reproduzir atitudes, ideologias e conhecimentos, por intermédio dos modelos mentais pertencentes aos indivíduos na interação social. “Dessa forma, o discurso é constitutivo e disseminador das representações sociais” (NATALE, 2015, p. 74).

Com esse panorama, “o diálogo estabelecido entre as representações sociais (no plano da cognição social) e as representações mentais (no plano dos modelos mentais), que atuam estrategicamente na produção discursiva” (TOMAZI; NATALE, 2015, p. 145). No caso das letras de músicas sertanejas, podemos constatar que elas podem, por meio do discurso machista, construir conhecimentos, atitudes e ideologias sobre as mulheres.

3.4 CATEGORIAS ANALÍTICAS

As categorias de análise utilizadas nesta dissertação foram escolhidas com base na proposta teórica de van Dijk (2005, 2013, 2015a) para compreensão do funcionamento discursivo. Para isso, pretendemos analisar o discurso que se materializa nas letras de músicas sertanejas pelo viés da tríade discurso, cognição e sociedade. Propomos, dessa maneira, considerando os objetivos de pesquisa, as categorias de representação social, tópicos, lexicalização, pressuposição e atores sociais.

A escolha dessas categorias analíticas se justifica pelo fato de este trabalho ter como objetivo verificar como se dá a representação social de mulheres por meio das marcas linguísticas/discursivas presentes nas letras sertanejas. Para alcançarmos tal propósito, a análise das letras ocorreu de acordo com as categorias de análise, de modo a perceber que “a escolha das categorias discursivas na ACD é guiada pela teoria, bem como pelo seu objetivo principal, o estudo crítico da reprodução discursiva da dominação social” (VAN DIJK, 2013, p. 359).

Desse modo, serão utilizadas neste estudo categorias de investigação — tanto no nível global quanto no nível local —, inclusas no âmbito do discurso, que dizem respeito ao significado. Como explica van Dijk (2013, p. 365), “as formas globais ou superestruturas são esquemas gerais, canônicos ou convencionais que consistem em categorias genéricas típicas”, enquanto as formas locais

[...] são aquelas da (sintaxe das) sentenças e das relações formais entre orações ou entre sequências de orações: ordem, primazia, relações pronominais, vozes ativas e passivas, nominalizações e o controle de outras propriedades formais das orações e sequências. (VAN DIJK, 2013, p. 365).

O estudo do discurso nas letras sertanejas no nível local, ou micro de análise, se faz relevante porque permite, através de categorias, identificar elementos de ideologias subjacentes das representações sociais. Não é somente analisar as estruturas discursivas no sentido de detalhar um tipo de discriminação social, mas “obter uma compreensão mais profunda do modo como os discursos expressam e manejam nossas mentes” (VAN DIJK, 2018, p. 138).

Dessa forma, a partir das estratégias discursivas analisadas nas letras sertanejas, é possível investigar os mecanismos que agem na cognição, na construção dos modelos mentais e dos estereótipos, assim como são representados positivamente ou negativamente os atores sociais. Logo, as estratégias do discurso servem para explicitar o modo como as ideologias manifestam-se em variadas estruturas nos discursos.

3.4.1 Representação Social como categoria macro

A categoria representação social, de acordo com van Dijk (2013, 2015a), é um conjunto de crenças que envolvem atitudes, ideologias e conhecimento compartilhado. Sabemos, conforme o autor, que os membros de grupos sociais detêm o conhecimento pessoal e partilham um conhecimento mais geral e abstrato sobre o mundo. Dessa forma, van Dijk (2013, 2015a) distingue o conhecimento em três: pessoal, social (de grupo) e cultural.

O conhecimento pessoal é representado em modelos mentais como eventos específicos e pessoais [...]. O conhecimento de grupos é compartilhado por grupos sociais específicos, como profissionais, movimentos sociais ou corporações comerciais [...]. O conhecimento cultural é compartilhado por todos os membros competentes de uma sociedade e ou cultura (VAN DIJK, 2013, p. 373).

Já as atitudes são conceituadas por van Dijk (2013) como opiniões das pessoas. Elas são compartilhadas socialmente e consideradas complexas por apresentarem caráter avaliativo. Ou seja, “do mesmo modo que o conhecimento geral pode influenciar os modelos mentais, as proposições ou atitudes podem também ser “particularizadas”

em opiniões específicas e pessoais nos modelos mentais” van Dijk (2013, p. 374). Ademais, as atitudes podem ser construídas a partir de determinadas ideologias.

Desse modo, as ideologias estão inseridas tanto no conhecimento quanto nas atitudes dos grupos (VAN DIJK, 2013) e elas, por sua vez, descrevem como se tornar membro de um grupo ideológico, pois têm estrutura esquemática que representa a imagem de cada grupo. Ainda de acordo com o autor, as ideologias são “cognições sociais mais ou menos permanentes, enraizadas e fundamentais de um grupo. [...] elas operam através de atitudes e modelos antes de se manifestar na ação ou no discurso” (VAN DIJK, 2015a, p. 25).

Ademais, van Dijk (2013, 374) define “ideologias como as representações sociais de base dos grupos sociais”. E elas podem ser formadas e organizadas por uma ou mais das seguintes condições:

- As representações sociais resultantes podem ser subsumidas por uma estrutura ideológica que reflete os interesses do grupo.
- Existem representações sociais que possuem conteúdos e estruturas semelhantes.
- As estruturas dos modelos são semelhantes aos das representações sociais.
- Os membros são repetidamente confrontados com modelos similares.
- Os modelos são consistentes com outros conhecimentos e crenças, ou seja, eles são plausíveis e, portanto, aceitáveis.
- Os autores do discurso (tal como se encontram representados no modelo de contexto) são considerados confiáveis e dignos de crédito (VAN DIJK, 2015a, p. 28).

Dada uma ou outra condição, as representações sociais são organizadas e particularizadas nos modelos mentais que, por sua vez, são as instâncias específicas dessas representações, e são expressas em textos orais ou escritos.

3.4.2 Tópicos

Os tópicos, também nomeados temas ou estruturas temáticas, estabelecem o controle dos significados locais, logo, controlam os significados das palavras e a escolha do léxico. Com isso, “desempenham um papel fundamental na comunicação e interação” (VAN DIJK, 2013, p. 359), pois transmitem as informações principais de forma sucinta. Ou seja, logo nas primeiras proposições, nas breves informações de um texto, o indivíduo é capaz de adivinhar o tópico.

Desse modo, conforme van Dijk (2013), são nomeados de “macroestruturas semânticas” e considerados essenciais nos processos de interação comunicativa, e são, também, derivadas dos significados locais (microestruturas). Assim, essas macroestruturas/tópicos representam o que o discurso “quer dizer”; com isso, eles são inferidos pelos usuários da língua, já que não podem ser diretamente observados. Dessa maneira, “um falante ou um escritor pode assim enfatizar significados, controlar a compreensão e influenciar a formação dos chamados “modelos mentais” do evento tematizado pelo discurso” (VAN DIJK, 2013, p. 360).

Importante enfatizar que não existe somente um tópico possível em um texto, e sim, vários tópicos podem ser inferidos a partir de cada indivíduo, o que demonstra o seu caráter subjetivo.

Embora se acredite que as macroestruturas semânticas definam a noção de tópico geral do discurso, elas nem sempre são explicitamente expressas no texto. Na verdade, elas definem os níveis mais altos do modelo de situação mental que representa sentidos gerais do autor e leitor do discurso. Em outras palavras, tais estruturas do discurso só podem ser definidas em função de estruturas cognitivas subjacentes, tal como a natureza hierárquica dos modelos mentais. Ao mesmo tempo, essas macroestruturas são também aqueles sentidos gerais mais lembrados pelos leitores (VAN DIJK, 2016a, p. s23).

Sendo assim, van Dijk (2021) aponta que os tópicos podem ser extraídos dos textos de três maneiras, por meio das “denominadas “macrorregras”, que apagam, generalizam ou “constroem” informação local em conceitos mais gerais, mais abstratos ou globais” (VAN DIJK, 2021, p. 103).

3.4.3 Lexicalização

A lexicalização se dá pela escolha do léxico, pelo estudo dos significados locais, ou seja, o significado das palavras. Dessa forma, se faz muito importante analisar as palavras escolhidas pelos usuários da língua para compor um discurso, pois, conseqüentemente, são enviesadas de ideologias e crenças. E por meio desta seletiva lexical é possível identificar os modelos mentais, as opiniões, as atitudes e o conhecimento socialmente compartilhado. De acordo com van Dijk, os significados locais são:

o resultado da seleção feita pelos usuários nos seus modelos de eventos ou em suas crenças mais gerais, ou seja, as que são socialmente compartilhadas. Ao mesmo tempo, representam o tipo de informação que, sob o controle dos tópicos globais, influenciam mais diretamente os modelos mentais, e, assim, as opiniões e atitudes dos receptores. Com os tópicos, os significados locais são os mais lembrados e facilmente reproduzidos pelos receptores, e, por isso, com consequências sociais. (VAN DIJK, 2013, p. 361).

Desse modo, a escolha do léxico está relacionada com o sentido que se deseja produzir através do discurso. Significa dizer que a seleção de determinada expressão, termo ou palavra, está diretamente condicionada a uma estratégia discursiva. Por isso, conforme van Dijk (2020), antes de mais nada, a lexicalização é definida pelos usuários da língua, através dos significados ou pelos modelos de eventos subjacentes a eles. “Como uma estratégia geral, as pessoas optam pelas palavras que expressam de maneira mais exata possível a informação específica que está presente nesses modelos de eventos”, (VAN DIJK, 2020, p. 238).

3.4.4 Pressuposição

Para van Dijk (2013, p. 362), “os significados implícitos estão relacionados às crenças fundamentais; entretanto, não são claros, diretos, completos ou precisamente declarados por várias razões contextuais”, e neles estão, conseqüentemente, incluídas as questões ideológicas. Daí a importância da escolha dessa categoria, pois compreendemos que os “não ditos” em um discurso são evidentemente importantes.

Esses “não ditos” podem ser implicados ou pressupostos a partir do conhecimento de mundo dos usuários da língua. Ou seja, para extrair um significado implícito de um texto, é fundamental conhecer o contexto de produção discursiva, que envolve as crenças e as ideologias subjacentes. Assim, “chamamos uma informação de implícita quando ela pode ser inferida do (significado do) texto, sem aparecer explicitamente expressa no texto” (VAN DIJK, 2013, p. 362).

Dessa maneira, o que buscamos identificar, por meio dessa categoria, são as informações que ficam “fora do texto”, “isso significa que a informação implícita é parte do modelo mental dos (usuários) dos textos, mas não do texto em si” (VAN DIJK, 2013, p. 362).

3.4.5 Atores Sociais

Atores sociais “são categorias constituintes das situações sociais. Como parte das situações comunicativas, possuem vários papéis comunicativos, como os tipos de falantes, de escritores ou de produtores e dos receptores” (VAN DIJK, 2013, p. 376). Localmente, podem ser definidos como indivíduos, e, de maneira global, estão relacionados aos grupos, às organizações ou às instituições.

Ainda para o linguista, os atores sociais são aqueles que compõem ou definem as situações sociais, ou seja, são participantes da situação comunicativa e do contexto.

Desse modo,

no cotidiano, como membros de grupos sociais, as pessoas adquirem conhecimento sobre outras pessoas, atividades e grupos. Do ponto de vista cognitivo, esses conhecimentos se tornam representações no momento em que automaticamente são associados a pessoas em situações diferentes por meio dos modelos mentais criados (SILVA, 2022, p. 96).

Sendo assim, a importância dessa categoria na composição da análise está associada ao posicionamento dos atores sociais ao produzirem o discurso, pois indicam suas opiniões e ideologias em relação a eles, assim como, às ações praticadas por eles. Com isso, para realizar uma análise crítica do discurso significativa, é necessário compreender “como os atores são descritos, representados situacional e semanticamente, ou relacionados à estrutura discursiva” (VAN DIJK, 2013, p. 377).

Após a exposição dos elementos da teoria sociocognitiva de van Dijk e apresentação da seleção das categorias analíticas, apresentamos, no próximo capítulo, os aspectos relacionados à metodologia, assim como à seleção do objeto de estudo desta dissertação.

4 METODOLOGIA DE ANÁLISE

Podemos dizer que “pesquisa é a busca de solução de problemas” (PAIVA, 2019, p. 7). Isto, dito de maneira abrangente e englobando diferentes áreas, significa que a pesquisa não se limita a resolver problemas, mas busca compreender a realidade (PAIVA, 2019). Sendo assim, a pesquisa consiste em algo que se faz o tempo todo, ou seja, a busca por respostas para as perguntas levantadas acerca do mundo em que vivemos.

Nesse sentido, as pesquisas têm um ponto em comum: a sistematização da investigação, conforme apontam Trochim, Donnelly e Arora (2016, apud PAIVA, 2019). Os autores afirmam também que ela “tem natureza empírica e é feita para contribuir com o conhecimento público” (TROCHIM; DONNELLY; ARORA, 2016, apud PAIVA, 2019, p. 9). Assim, “fazer pesquisa é uma tarefa de investigação sistemática com a finalidade de resolver um problema ou construir conhecimentos sobre determinado fenômeno” (PAIVA, 2019, p. 11).

Assim, esta investigação sistemática se insere no campo da natureza qualitativa e interpretativa, conforme exposto no item 4.1, com o objetivo de analisar os discursos machistas em letras musicais do gênero sertanejo, de forma a identificar como a mulher é representada socialmente nessas composições. Para isso, estabeleceu-se inicialmente um corpus de análise composto por 14 letras desse estilo musical, datadas do período dos últimos 10 anos (2012 a 2022), a partir dos critérios expostos no item 4.2.

4.1 CARACTERIZAÇÃO DO TIPO DE PESQUISA

Esta pesquisa possui abordagem qualitativa, pois possibilita desenvolver a interpretação de uma realidade social. Essa postura epistemológica “tem a preocupação em compreender os outros, o que fazem ou dizem” (MAGALHÃES; MARTINS; RESENDE, 2017, p. 31). Assim, esse tipo de pesquisa acontece no mundo real com o propósito de “compreender, descrever e, algumas vezes, explicar fenômenos sociais, a partir de seu interior, de diferentes formas” (FLICK, 2007, p. ix, apud PAIVA, 2019, p. 13).

Nessa perspectiva, a pesquisa qualitativa pode:

Descrever a complexidade de determinado problema, analisar a interação entre certas variáveis, compreender e classificar processos dinâmicos vividos por grupos sociais, contribuir no processo de mudança de determinado grupo e possibilitar, em maior nível de profundidade, o entendimento das particularidades do comportamento dos indivíduos. (RICHARDSON et al., 2015, p. 80).

As características basilares da pesquisa qualitativa, propostas por Godoy (1995), afirmam que o ambiente natural, nesse tipo de investigação, é considerado fonte direta de dados, e o pesquisador é considerado um instrumento fundamental. Outro ponto é que a pesquisa qualitativa tem preocupação com o mundo empírico no seu ambiente natural, tendo, portanto, caráter descritivo, pois as pessoas e o ambiente são observados de maneira holística, ou seja, de forma globalizada

Além disso, também busca compreender o significado que as pessoas dão às coisas e à sua vida, valorizando, desse modo, a perspectiva dos participantes. E a respeito do enfoque indutivo e da pesquisa qualitativa na análise dos dados, Godoy (1995) acrescenta que os pesquisadores não principiam por meio de hipóteses preestabelecidas, assim, não têm a preocupação de buscar dados que confirmem ou não tais antecipações.

Os pesquisadores “partem de questões ou focos de interesse amplos, que vão se tornando mais diretos e específicos no transcorrer da investigação” (GODOY, 1995, p. 63). Em concordância, Magalhães, Martins e Resende (2017, p. 30) apontam que:

[...] na pesquisa qualitativa é possível examinar uma grande variedade de aspectos sociais, como o tecido social da vida diária, o significado das experiências e o imaginário dos participantes da pesquisa; a forma como se articulam os processos sociais, as instituições, os discursos, e as relações sociais, e os significados que produzem. (MAGALHÃES; MARTINS; RESENDE, 2017, p. 30).

Sendo assim, a pesquisa qualitativa explora aspectos variados do contexto social, relacionados ao cotidiano e as vivências dos participantes, levando em consideração os significados experienciados e imaginados por eles. Investiga as evidências com base em dados verbais e visuais para compreender um fenômeno de maneira mais aprofundada. Por isso, os resultados desta pesquisa surgem a partir de dados e observações empíricas, coletados de forma sistemática.

4.2 SELEÇÃO DO CORPUS

Em concomitância com as leituras da teoria sociocognitiva dos Estudos Críticos do Discurso, representada por van Dijk (2015, 2018, 2020), e demonstradas no Capítulo 3, realizamos a seleção do corpus que exprimisse discursos machistas no cenário musical sertanejo. Dessa forma, o corpus foi constituído (num primeiro momento) por 14 letras de músicas sertanejas, que no decorrer da pesquisa, passou a configurar 8 letras que denotam, discursivamente, características do machismo por meio das estratégias linguísticas, como explicaremos no decorrer deste capítulo.

Isso não quer dizer que, em outros estilos musicais, não se perceba essa temática nas suas letras, mas a escolha do sertanejo se deu pelo fato de ser um gênero³¹ que representa um percentual significativo de ouvintes espalhados pelo país, e que, com isso, lidera os primeiros lugares nos rankings das rádios e plataformas de música. Pesquisas realizadas indicam que o sertanejo seja o ritmo musical mais ouvido por parte significativa da população brasileira. A começar pela pesquisa pioneira realizada em 2012/2013 pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope), a qual revelou que o sertanejo é a preferência de cerca de 58% dos brasileiros, tornando-se “a música do Brasil”.

Buscando dados mais recentes, em 2018, a *Connectmix* apontou que 73% das músicas mais tocadas em 2018 nas rádios do Brasil foram do gênero sertanejo. O *Spotify* divulgou as músicas mais ouvidas na plataforma em 2021 e destacou que os cinco gêneros mais ouvidos foram: Sertanejo Pop, Sertanejo Universitário, Sertanejo, Funk Carioca e Pop. Ainda, uma recente pesquisa do *Datafolha*, realizada em julho de 2022 com jovens, indicou que o sertanejo é o estilo mais ouvido entre os jovens brasileiros.

A seleção das letras se deu por meio do buscador *Letras.mus.br*³², que teve a escolha justificada pelo fato de ser considerado o maior site de letras de músicas do país,

³¹ A palavra gênero, no contexto, não significa gênero textual, mas uma forma de nomear um estilo musical.

³² O **Letras.mus.br** é uma plataforma colaborativa de letras de música que foi criada em 2003, em Belo Horizonte. Desde sempre, as pessoas podem enviar letras e traduções, que são avaliadas e vão para o site! Hoje isso é bastante comum, mas em 2003 nem tanto: o Orkut, por exemplo, surgiu só uns meses depois. A Wikipédia também era um bebê de 2 aninhos! Conferir em: NOLASCO, L. Letras.mus.br: a história do maior site de letras de música do país. **Letras**, [s.l.], 2019. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/blog/curiosidades-sobre-letras/>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

assim como o mais acessado no Brasil quando se trata de buscas por letras musicais. “Atualmente, somos a plataforma de letras de música mais acessada da América Latina! São 2.7 milhões de letras e traduções, mais de mil *playlists* e milhares de pessoas nos acompanhando nas redes sociais”³³. Dessa forma, com a utilização do site, a escolha das letras se deu da seguinte forma:

- Realizamos a leitura de cinquenta (50) letras sertanejas, buscando identificar os aspectos denotativos do machismo. Utilizamos, também, através de rastreio – via site de pesquisa *Google* –, a busca por tópicos como: “músicas sertanejas machistas”, “o machismo nas letras sertanejas”.
- Especificamos o período da última década (2010) de lançamento das músicas como crivo para a investigação, pois pretendemos mencionar a presença do machismo de forma mais contemporânea, visto que canções como “Cabocla Tereza”, de Tônico e Tinoco (1936), “Maria Chiquinha”, de Sônia Mamede e Evaldo Gouveia (1961), e “Pagode”, de Carreirinho e Tião Carreiro (1996), são exemplos remotos de letras que expressam a violência doméstica, e até mesmo o feminicídio. Sendo assim, compreendemos que esses aspectos são decorrentes de uma cultura patriarcal e machista que permanece na sociedade, e esse aspecto é o que desejamos mostrar, com o agrupamento das letras sertanejas escolhidas. Desse modo, na seleção, definimos os anos de 2014 a 2020, em que as letras escolhidas foram lançadas, por configurar um período mais recente, sendo um dos critérios da pesquisa.
- Por fim, analisamos as práticas discursivas que denotam conhecimento, atitude e ideologia machista por intermédio das categorias analíticas selecionadas: tópicos, lexicalização, pressuposição, atores sociais. Com fito a identificarmos como se dá a representação social (categoria macro de análise) de mulheres nas letras de músicas sertanejas selecionadas para análise.

Utilizando os critérios expostos anteriormente, as seguintes letras de músicas foram elencadas e apresentadas no quadro abaixo, com o nome da canção e seu ano de

³³ NOLASCO, L. Letras.mus.br: a história do maior site de letras de música do país. **Letras**, [s.l.], 2019. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/blog/curiosidades-sobre-letras/>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

lançamento, os nomes dos(as) cantores(as) e dos(as) compositores(as), assim como os potenciais sentidos ideológicos principais da letra.

Quadro 1 – Letras, cantores, compositores e inferências preliminares

Música e ano de lançamento	Cantor(a)	Compositor(a)	Sentidos ideológicos centrais
“Ex-Gordinha” (2014)	Fred e Gustavo	Clayton Cello, Frederico Augusto, Hiago Santana e Hugo Del Vecchio	Mulher objetificada.
“Ele Bate Nela” (2014)	Simone e Simaria	Simone e Simaria	Violência doméstica; relação desigual de poder entre o homem e a mulher (sexo frágil).
“Então Foge” (2015)	Marcos e Belutti	Gabriel Jr. e Douglas Cabral	Chantagem emocional; ameaça.
“O Defensor” (2015)	Zezé Di Camargo e Luciano	Fred Liel e Marco Aurélio	Violência doméstica; relação desigual de poder entre o homem e a mulher (sexo frágil).
“Legítima Defesa” (2016)	Simone e Simaria	Simone e Simaria	Violência doméstica.
“Casa Amarela” (2016)	Guilherme e Santiago	Bruno César, William Santos e Rodrigo Reys	Descontrole e posse por amor (a mulher é culpada).
“Contrato” (2017)	Jorge e Mateus	Bruno Caliman, Lucas Santos e Rafael Latore	Violência patrimonial.
“Ciumento Eu” (2017)	Henrique e Diego (part. Matheus e Kauan)	Danilo D’Ávila, Elcio de Carvalho, Gustavo, Junior Pepato e Lari Ferreira	Controle e posse por amor.
“Vidinha de Balada” (2017)	Henrique e Juliano	Diego Silveira, Lari Ferreira, Nicolas Damasceno e Rafael Borges	Comportamento masculino possessivo e agressivo.
“A Mala é Falsa” (2017)	Felipe Araújo (part. Henrique e Juliano)	Bruno Mandioca, Maycow Mello e Thales Lessa	Violência psicológica.
“Amante Não Tem Lar” (2017)	Marília Mendonça	Juliano Tchula e Marília Mendonça	Depreciação da mulher; rivalidade entre mulheres.
“Propaganda” (2018)	Jorge e Mateus	Henrique Castro, Os Parazim, Márcia Araújo e Diego Silveira	Depreciação da mulher; posse em nome do amor.
“Motel Paraíso” (2019)	Luan Santana	Bruno Caliman	Feminicídio.
“Litrão” (2020)	Matheus e Kauan	Matheus Aleixo, Diego Silveira, De Angelo e Rapha Lucas	Depreciação; posse; violência psicológica.

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Contudo, havia uma inquietação quanto à sistematização do corpus, no sentido de ser mais específico. Com isso, surgiu uma nova forma de selecionar/organizar as

músicas, que foi agrupá-las em duas divisões de estilo do sertanejo: “Universitário” e “Feminejo”, visto que esses dois estilos ganharam bastante destaque nos últimos tempos, tornando-se “um novo ar/respiro” do sertanejo.

O “Universitário”, por sua vez, recebe as marcas comuns à música sertaneja do século XX. Mas, se antes tematiza a vida no campo, foi preciso se adaptar à nova cena musical, passando a falar:

[...] da vida na cidade, de seus amores, sonhos e ilusões. Diferentemente da música sertaneja e da música raiz; o sertanejo universitário, na maioria de suas canções, mantém um discurso particular, em que há um narrador que conta seu “causo” de amor, fama, riqueza, entre outros temas que norteiam a sociedade de consumo moderna. Seu principal elemento é, sem dúvida, a influência da internet, que transformou os rumos da indústria fonográfica. Até o final do século XX um artista precisava das gravadoras e um incentivo gigantesco em rádios para que fizesse sucesso nacional, paradoxalmente, a internet no começo do século XXI, possibilitou que artistas fizessem sucesso internacional, antes mesmo de serem 103 amplamente conhecidos nas rádios do Brasil. Isso tornou as gravadoras, de certa forma, obsoletas, restando a elas apenas a fase final de distribuição dos discos, e dando aspecto independente as produtoras, que ficaram encarregadas de lançarem esses artistas no mercado nacional. (SILVA, 2015, p. 102-103).

Dessa maneira, o Sertanejo Universitário ganhou lugar de destaque, conseguindo, por intermédio da internet, maior exposição, e, conseqüentemente, espaço no cenário musical. Além do “Universitário”, um novo nome surgiu nas paradas musicais: o “Feminejo”³⁴, que, nas palavras de Peres e Silva (2019), ganhou a seguinte definição:

“Feminejo” é uma expressão criada e utilizada pelos meios de comunicação para denominar o que seria uma “extensão” da música sertaneja. Refere-se, mais especificamente, a um grupo de mulheres que estão se destacando cada vez mais no estilo sertanejo, com músicas que falam de comportamentos femininos que antes eram associados como tipicamente masculinos, como, por exemplo, ir a motéis, sair para beber, entre outros. (PERES; SILVA, 2019, p. 144).

Assim, decidimos mesclar os estilos a fim de contemplar essa nova variedade sertaneja. Por isso, foram suprimidas as composições: “O Defensor”, de Zezé Di Camargo e Luciano (2015); Casa Amarela, de Henrique e Diego (2016); “Ciumento

³⁴ [Neologismo] Estilo musical sertanejo cujas letras são cantadas e compostas por mulheres, trazendo uma perspectiva feminina sobre os temas próprios do sertanejo, incluindo músicas que focam no empoderamento, superação e independência da mulher: Marília Mendonça foi a precursora e maior representante do feminejo no Brasil. Etimologia (origem da palavra **feminejo**). Provavelmente pela junção do prefixo femi(n)-, que significa mulher, e do sufixo -ejo, por alusão à palavra sertanejo. Conferir em: FEMINEJO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. [S.l.: s.n.], c2009-2022. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/feminejo/>>. Acesso em: 20 ago. 2022.

Eu”, de Henrique e Diego (2017); “Contrato”, de Jorge e Mateus (2017); “Vidinha de Balada”, de Henrique e Juliano (2017); “Legítima defesa”, de Simone e Simaria, “Motel Paraíso”, de Luan Santana (2019) e “Litrão”, de Matheus e Kauan (2020), para acrescentar mais 2 músicas do “Feminejo”.

Essas alterações no corpus ocorreram devido à intenção de procedermos com uma análise que exprimisse melhor sistematização, e qualidade nas explanações analíticas, e não a quantidade em relação ao corpus selecionado. Então, foram retiradas as letras das músicas listadas anteriormente, e foram incluídas 2 composições musicais pertencentes ao “Feminejo”:

Quadro 2 – Inclusão das letras de músicas do Feminejo

Música e ano de lançamento	Cantor(a)	Compositor(a)
“Cobaia” (2018)	Lauana Prado	Bruno Caliman
“Rapariga Digital” (2019)	Naiara Azevedo	Elvis Ellan, Maykow Melo, Henrique Castro e Bruno Mandioca

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Redefinido o corpus, ele passou a ser composto por 8 letras, agora sendo 4 letras do sertanejo “Universitário”, e 4 letras - representantes do “Feminejo” - sendo essas letras lançadas no período de 2014 a 2019 conforme tabela a seguir.

Quadro 3 – Letras musicais do Sertanejo Universitário e do Feminejo

Universitário	Feminejo
1. “Ex-Gordinha”, de Fred e Gustavo (2014)	6. “Ele Bate Nela”, de Simone e Simaria (2014)
2. “Então foge”, de Marcos e Belutti (2015)	7. “Amante Não Tem Lar”, de Marília Mendonça (2017)
3. “A Mala É Falsa”, de Felipe Araújo (2017)	8. “Cobaia”, de Lauana Prado (2018)
4. “Propaganda”, de Jorge e Mateus (2018)	9. “Rapariga Digital”, de Naiara Azevedo (2019)

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Com essa reorganização do corpus, pretendemos abordar também a presença da mulher no cenário musical sertanejo, que ganhou corpo e significado nesse ambiente nos últimos anos.

O gênero musical sertanejo presenciou, nos últimos anos, uma destacada participação feminina, em especial de cantoras como Simone e Simaria, Naiara Azevedo e Marília Mendonça, cujas canções estão entre as mais tocadas nas rádios brasileiras e que vêm, dentre outros assuntos, abordando a temática da mulher. Essa abordagem se dá sob óticas diversas, tais como a mulher infiel, independente, bem-sucedida e que se mostra mais livre na escolha de seus parceiros. (PERES; SILVA, 2019, p. 142).

A partir do exposto, então, não somente será feita uma análise de como a mulher é representada socialmente nas letras de músicas sertanejas, mas também uma reflexão de seu papel como participante ativa na composição e interpretação dessas composições. Isso porque “a mulher é tema dominante nos discursos das letras sertanejas que, naturalmente, reproduzem o pensamento que os grupos sociais têm sobre o mundo feminino” (GIL, 2012, p. 189) a partir do viés masculino.

Dito isso, outro ponto foi observado pela pesquisadora, que diz respeito aos compositores das letras selecionadas, e, nessa observação, identificamos que, nas letras do estilo Universitário, a predominância dos compositores é masculina, com exceção da música “Propaganda”, que tem composição mista, com a participação da compositora Márcia Araújo. Há, ainda, 2 composições masculinas no “Feminejo” e 3 participações nas produções mistas.

Em contrapartida, mesmo com o avanço significativo das mulheres no sertanejo, especialmente no “Feminejo”, é possível observar que apenas 1 dessas letras foi escrita exclusivamente por mulheres, e 2 são mistas (homens e mulheres). Esse aspecto observado será demonstrado, no Quadro 15, de forma mais detalhada no capítulo de análises.

Por conseguinte, a partir da exposição metodológica e do objeto de estudo, realizamos as análises observando de que maneira os atores sociais (mulheres) são representados nestas letras sertanejas, especificamente, nos estilos “Universitário” e “Feminejo”. A observação analítica segue explicitada no próximo capítulo deste estudo.

5 ANÁLISE DAS LETRAS DE MÚSICAS SERTANEJAS

Observamos ao descrever a metodologia, no capítulo 4 desta dissertação, a importância de configurarmos a análise a partir das letras de músicas do sertanejo “Universitário” e “Feminejo”. Dessa forma, estabelecemos dois agrupamentos que evidenciam as macroestruturas semânticas (tópicos) que, de acordo com van Dijk (2013, p. 259), “representam o que o discurso ‘quer dizer’ em termos globais”, e estão implícitas. O teórico recomenda iniciar a análise a partir deles, pois “eles fornecem uma ideia geral do assunto de o que corpus trata” (VAN DIJK, 2013, p. 260). Ainda conforme o linguista:

chamamos uma informação de implícita quando ela pode ser inferida do (significado do) texto, sem aparecer explicitamente expressa no texto. Isso significa que a informação implícita é parte do modelo mental dos (usuários) dos textos, mas não do texto em si (VAN DIJK, 2013, p. 362).

Dessa maneira, os significados implicados não estão expressos e ou aparente no texto das letras musicais, mas podem ser identificados ou compreendidos por meio da linguagem, das estruturas linguísticas e/ou discursivas empreendidas na sua produção. Assim, podemos retirar/extrair das letras em análise alguns significados implícitos expostos nas tabelas I e II. Esses significados são extremamente relevantes à nossa análise, pois eles constroem consciente ou inconscientemente a representação social da mulher na sociedade.

Quadro 4 – Inferências nas letras musicais do “Universitário”

Músicas	Sentidos ideológicos centrais
1. Ex. Gordinha (Fred e Gustavo)	Mulher objetificada; gordofobia
2. Então foge (Marcos e Belutti)	Chantagem emocional e ameaça
3. A mala é falsa (Felipe Araújo)	Violência psicológica
4. Propaganda (Jorge & Mateus)	Depreciação da mulher e posse em nome do amor; objetificação

Fonte: Elaborado pela autora (2023) com base no corpus

Quadro 5 – Inferências nas letras musicais do “Feminejo”

Músicas	Sentidos ideológicos centrais
6. Ele bate nela (Simone e Simaria)	Violência física
7. Amante não tem lar (Marília Mendonça)	Depreciação e rivalidade feminina
8. Cobaia (Lauana Prado)	Submissão e inferioridade feminina
9. Rapariga digital (Naiara Azevedo)	Rivalidade feminina

Fonte: Elaborado pela autora (2023) com base no corpus

A partir das categorias analíticas selecionadas — tópicos, lexicalização, pressuposição e atores sociais —, as quais serviram de sustentação para a categoria

macro que é a representação social, elencamos algumas características específicas como: objetificação da mulher, violência física e psicológica e rivalidade feminina. Essa especificação se justifica por buscarmos enfatizar o quão eficientes são as categorias analíticas propostas por van Dijk, pois elas permitem mostrar outras categorias possíveis, além de destacar como se dão as representações dos atores sociais (mulher e homem) por meio das letras sertanejas, com ênfase no ator social mulher.

Assim, seguem-se as análises das letras sertanejas, em que serão observadas as práticas discursivas e a cognição social, tendo a semântica textual como ponto de partida e, em seguida, marcas ideológicas, escolha lexical, estruturas sintáticas e pressupostos. A começar pela análise das letras que compõem o “Universitário” e seguidamente as que pertencem ao “Feminejo. Apontaremos também, mesmo que de maneira breve, os compositores das músicas selecionadas, ou seja, refletiremos sobre a participação das mulheres na composição das letras escolhidas.

5.1 LETRAS MUSICAIS DO “UNIVERSITÁRIO”

Quadro 6 – Ex Gordinha

<p>[...]</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Olha a gordinha na balada 2. Cheia de má intenção 3. Ela quer eu 4. Ah de novo eu 5. Tá viciada na minha boca 6. E eu querendo afastar 7. É confusão não 8. De novo não 9. Ignorei e a coitadinha ficou num canto 10. Na vontade 11. Já tava me apaixonando 12. Ai meu Deus isso não vale 	<ol style="list-style-type: none"> 13. Nem um ano se passou 14. Usei minha melhor cantada 15. Olha ela aí toda malhada 16. Tá top dando ibope na noitada 17. Ei mundinho 18. Que dá tanta volta 19. Cheguei na ex gordinha 20. Tá ainda mais gostosa 21. Olha eu correndo atrás 22. Tudo que ela queria 23. Nem tô acreditando 24. Mudou da noite pro dia
--	---

Fonte: Elaborado pela autora (2022)

A letra musical “Ex Gordinha”, cantada pela dupla Fred e Gustavo, foi lançada no ano de 2014 e obteve o número de 41.800.695 visualizações até o dia 03 de janeiro de 2023. A letra descreve um ambiente de “balada”, em que muitos jovens se divertem e dançam.

Tratamos a letra como um evento onde se pode inferir a participação de um eu-lírico, ator social, que enuncia em primeira pessoa a partir de um lugar social masculino para um tu, a ex-gordinha, mulher e ator social representada na letra. Essa leitura interpretativa nos permite analisar a letra da música a fim de responder aos questionamentos desta dissertação.

O sentido da letra nos permite inferir na participação de um público feminino que parece ser composto por mulheres magras, “bonitas”, bem vestidas e maquiadas; e por uma mulher que foge ao padrão das demais, pois é gorda. Essa representação social só é possível ser referida por ideologia, atitude e conhecimento.

A partir da breve descrição da letra, faremos o que recomenda van Dijk (2005): iniciaremos a análise a partir da categoria **tópicos**. No título “Ex Gordinha”, temos a macroestrutura semântica, uma mulher que era gorda e deixou de ser. E essa macroestrutura pode ser identificada também nas linhas 15 e 24, ao referenciar a ex-gordinha como “malhada”, e evidenciar a mudança do seu biotipo.

A respeito do **tópico**, podemos inferir, também, que a representação da mulher gorda não está associada somente ao biotipo físico, mas a um ideal de corpo, a um “modelo” de mulher. Desse modo, esse “tipo de mulher” não se enquadra no padrão de beleza imposto socialmente às mulheres: magro, alto, curvilíneo e loiro. Portanto, não é valorizado, pior ainda, a pessoa parece ficar em segundo plano, pois o seu corpo é o aspecto mais considerado, a respeito do ator social mulher.

A primeira linha: *Olha a gordinha na balada* demonstra que a figura feminina logo é percebida e identificada como gorda no ambiente de “balada”. Podemos, aqui, analisar a escolha lexical da palavra gordinha, em que o uso do termo no diminutivo sintético não ocorre com a intenção de indicar “algo pequeno” ou “atribuir valor sentimental/afetivo”, mas no sentido irônico/debochado e, principalmente, negativo, uma vez que em nossa sociedade há um grande preconceito contra mulheres que não possuem o corpo “ideal” ou idealizado por um padrão de beleza social e culturalmente construído. Com isso, são acionados modelos mentais que compartilham essa visão preconceituosa da mulher e reforçam o estigma sobre o padrão de beleza feminino.

Ademais, “Ex Gordinha”, elemento catafórico utilizado no título da letra já aponta para uma mudança no corpo da mulher, pois o prefixo ex- seguido pelo substantivo “gordinha” sinaliza “que ela deixou de ser o que era”, para, por consequência, se

encaixar no padrão de beleza construído socialmente. Essa expressão “padrão de beleza” traz implícito o tipo “ideal” de corpo, em específico magro, exigido na sociedade atual. Com isso, reflete uma atitude/opinião das pessoas sobre o corpo feminino, e conforme van Dijk (2013), as atitudes são complexas porque são compostas por um conjunto de proposições avaliativas.

Assim, as atitudes podem influenciar os modelos mentais, neste exemplo, de forma negativa. A mulher, representada inicialmente como gorda na primeira linha, em diálogo com o título, parece sofrer um processo de mudança corporal a partir do esforço empenhado por ela, que tem a intenção de ter um corpo conforme essa opinião social. Podemos supor que a mudança corpórea tenha ocorrido pela adesão a novos hábitos alimentares, pela prática de exercícios físicos, ou até mesmo por meio de procedimentos estéticos.

Nesse cenário que reconhecemos na letra, assumimos a perspectiva de que uma mudança do corpo feminino indica também uma mudança nas ações do homem, porque depois da transformação física da mulher, ele a reconhece de uma maneira diferente. Em outras palavras, “por ter deixado de ser gorda”, ela pode ser escolhida por ele. Esse aspecto aciona o conhecimento compartilhado de que as mulheres, para serem escolhidas, precisam se encaixar no padrão de beleza.

Sabemos que a beleza feminina na nossa sociedade é “capital matrimonial”, “capital de conquista” e “firmou-se a ideia de que, por ser a beleza um bem disponível a todas, só não é bela quem não quer ou não se esforça o suficiente” (ZANELLO, 2018, p. 86). Dessa maneira, tem aumentado significativamente os números de cirurgias plásticas e adeptos a todos os tipos de tratamentos oferecidos em prol da beleza, ou melhor, do padrão de beleza exigido socialmente: “Corpo magro, curvilíneo, que tenham seios definidos, bumbum avantajado, barriga lisa (atualmente considerada barriga negativa), pernas longas e definidas” (OLIVEIRA, 2018, p. 504).

Este padrão de corpo e beleza está em constante exposição pelas mídias e é oferecido com e/ou como produto pela publicidade, que reforça as exigências estéticas, consideradas como ideais, para serem alcançadas pelas mulheres (OLIVEIRA, 2018).

Assim, é possível identificarmos que a macroestrutura semântica da letra musical, de forma geral, é a objetificação da mulher, que não vem exposta de forma direta. Tal

condição consiste em atribuir valor à mulher simplesmente pelo aspecto físico (de acordo com o padrão de beleza), sendo ela desvalidada quando “gorda” e validada quando “malhada”. Essa atribuição valorativa está totalmente ligada a um objeto/coisa, no entanto, isso ocorre na letra musical e nos permite inferir que esse comportamento masculino em relação às mulheres é totalmente objetificado.

Como vimos, a macroestrutura semântica da letra ocorre de forma indireta, pois “definidos como significados globais, os tópicos não podem ser observados diretamente, mas inferidos ou previamente determinados no discurso pelos usuários da língua”, (VAN DIJK, 2013, p. 359). Por meio das escolhas lexicais como “malhada, gostosa”, o leitor/ouvinte aciona uma representação de uma mulher ideal, isto é, “um falante ou um escritor pode assim enfatizar significados, controlar a compreensão e influenciar a formação dos chamados ‘modelos mentais’ do evento tematizado pelo discurso” (VAN DIJK, 2013, p. 360).

Retomando o primeiro trecho, nas linhas 2, 3 e 4, *Cheia de má intenção / Ela quer eu / Ah de novo eu*, a primeira expressão ocorre em sentido figurado, pois a má intencionalidade da mulher está relacionada à conquista, ao flerte, o que deixa o rapaz convencido do seu interesse. Nas demais linhas, o homem demonstra autoestima elevada, autoconfiança e revela, segundo Gama e Zanello (2019), “o narcisista exaltado”³⁵. Importante observarmos a escolha das palavras *de novo eu*, pois sugere que já tenha acontecido algo entre os dois e pode estar prestes a acontecer novamente.

E essa **pressuposição** pode ser confirmada nas linhas 5 a 8, pois informa implicitamente que já houve um beijo, contudo, o rapaz não quer mais se relacionar com ela. A palavra viciada apresenta valor semântico negativo, e reflete o condicionamento e a dependência emocional da mulher a esse homem. O que configura mais uma representação social da mulher — como alguém carente — que está sempre em busca de um homem para validar sua existência social.

No trecho *Ignorei e a coitadinha ficou num canto / Na vontade* (de castigo, uma punição social), aqui ocorre, novamente, o uso do diminutivo sintético, que confere a

³⁵ “O narcisista exaltado” conforme Gama e Zanello (2019) é uma característica de homens autocentrados, que se outorgam, a prerrogativa de dizer e saber o que é melhor para as mulheres, e ainda, atestar que “ele” é a melhor coisa que poderia acontecer na vida de uma mulher.

carga semântica a alguém que se tem piedade, ainda maior compaixão. Nesse sentido, a palavra *coitadinha* foi escolhida para depreciar a figura feminina.

Assim, a mulher é ignorada, mesmo que o homem já tenha demonstrado sentimento amoroso, conforme indicado nas linhas 11 e 12. O termo verbal, apaixonando, empregado no gerúndio caracteriza a ação verbal por tempo prolongado, ou que ainda está em desenvolvimento, em andamento. Mas o verbo utilizado em linguagem informal, “tava”, indica tempo passado, portanto findado. Na sequência, o uso da interjeição *ai*, simboliza dor, questionamento e reclamação, que é completada por *meu Deus isso não vale*.

Essa fuga dos homens em relação às mulheres pode sinalizar a crença recorrente: com tantas mulheres disponíveis, para que ter somente uma; também, pressupõe que a característica física inicial dela (gorda) seria um demérito, já que as mulheres, impulsionadas pela representação de mulher ideal, buscam se adequar ao máximo ao padrão social de beleza, como já mencionado, a fim de se colocarem num lugar de maior visibilidade para a escolha dos homens.

Representar aquela mulher que não é escolhida, que é rejeitada, “deixada no canto” por um homem, constrói um discurso que valida o comportamento masculino de poder e domínio. Pois são eles, os homens, que a partir de seus critérios e julgamentos escolhem, e elas, as mulheres, são escolhidas. Mais uma vez, a mulher é objetificada, pois o que se deixa num canto, ou se é escolhido, geralmente são objetos ou coisas, não pessoas. Pensando nisso, Zanello (2018) utiliza a metáfora “Prateleira do amor”.

A metáfora que criei para ilustrar essa condição é a seguinte: as mulheres se subjetivam na “prateleira do amor”. Essa prateleira é profundamente desigual e marcada por um ideal estético que, atualmente, é branco, louro, magro e jovem. Trata-se de uma configuração cuja construção histórica foi impulsionada pelo crescimento do individualismo e do capitalismo (ZANELLO, 2018, p. 84).

Retornando, a expressão “ficou num canto”, nos remete a ideia de objeto de rejeição, de algo sem importância, sem necessidade, atribuindo ainda mais o carácter depreciativo destinado à mulher retratada na música.

Contudo, o trecho: *Nem um ano se passou / Usei minha melhor cantada / Olha ela aí toda malhada / Tá top dando ibope na noitada*, mostra uma cronologia de tempo entre passado e presente, mas um tempo breve, menos de um ano, e demonstra que ela

mudou (fisicamente) e ele (comportamentalmente). Podemos identificar que essas mudanças ocorreram devido à influência das atitudes sociais, já que as opiniões das pessoas exercem grande persuasão sobre os atores sociais.

Em específico, a mudança dele consiste em inverter a posição de interesse: antes partia dela, e agora, parte dele, que para conquistá-la oferece a sua melhor “cantada” (jeito de flertar com alguém). Enquanto a mudança dela, do corpo dela, está na nova referência “malhada”, que sugere um novo corpo, não mais aquele gordo, mas outro, com contornos que evidenciam a atividade física desempenhada, já que o termo malhada, faz parte do campo semântico relacionado à prática de exercícios físicos.

Também em linguagem informal e figurada, as expressões “tá top” e “dando ibope” significam, respectivamente, com qualidade, bom, e chamando atenção, sendo percebida, olhada, cobiçada. A marca temporal (nem um ano se passou) indica a mudança corporal da mulher — que antes não se encaixava no padrão de beleza (magra, alta, loira) —, agora consegue a inclusão devido ao seu novo corpo, está, portanto em posição de destaque na “Prateleira do amor”.

Devido a essas mudanças, o homem se rende, o que pode ser confirmado no trecho: *Ei mundinho / Que dá tantas voltas / Cheguei na ex-gordinha / Tá ainda mais gostosa*. Então, as **escolhas lexicais** sugerem que a “Ex Gordinha” passa a ser “gostosa”, ou melhor, “ainda mais gostosa”. O emprego dos advérbios ainda e mais na frase *tá ainda mais gostosa* nos sugerem que ela já era, de acordo com o homem, contudo ele “fugia” do possível relacionamento por ela estar fora do perfil de beleza exigido pela sociedade, e/ou por não querer um relacionamento.

Seja uma ou outra a opção do homem, ficam evidentes as **pressuposições** em relação ao ator social mulher, a maneira depreciativa que é representada. Dizer que a mulher ficou “gostosa” não indica uma construção discursiva reformulada positivamente, porque essa escolha lexical condiciona a mulher ao seu caráter sensual e sexual, apta a satisfazer os desejos masculinos e a se encaixar nos padrões pré-estabelecidos.

E nas últimas linhas, *Olha eu correndo atrás*, que denotativamente significa demonstrar interesse, conquistar algo ou alguém, nesse caso, alguém. O *olha eu*, indica espanto por estar realizando a ação; *Nem tô acreditando*, o que coloca o homem numa postura diferente de antes, até porque, “correr atrás” é uma atitude

endereçada às mulheres (na crença recorrente), e não aos homens, e isso gera um desconforto para ele. Mas a letra musical garante e eleva novamente a autoestima masculina quando atesta *Tudo o que ela queria*, sem levar em consideração os sentimentos da mulher, e se ela ainda tem interesse na relação.

Por fim, a última linha da música, *Mudou da noite pro dia*, minimiza o tempo de quase um ano de esforços diários para se conquistar um novo corpo, e pressupõe algo que a transformação do corpo feminino foi rápida e aparentemente fácil de ser conquistada. Ou seja, só não se encaixa no padrão aquela que não quer ou não se esforça suficientemente para isso, Zanello (2018).

O que nos revela o quanto é sofrido e árduo para os **atores sociais** (mulheres) ocuparem um “bom lugar na prateleira”, o quanto o poder e a dominação dos **atores sociais** (homens) colaboram com a perpetuação de atitudes machistas. De acordo com van Dijk (2013, p. 374), “as atitudes são opiniões socialmente compartilhadas”, e são complexas, pois têm caráter avaliativo e podem influenciar os modelos mentais. Desse modo, a mudança de atitudes sociais implica mudanças discursivas, portanto, necessárias.

Quadro 7 – Então foge

1. Pois é	12. Fala só pra não me dar moral que tá quase fazendo as malas
2. Para de dar na trave com teu sentimento	13. Que vai pra Curitiba, vai tentar a vida e não ir embora
3. De mascarar desculpas com esse argumento	14. Seria errar de novo
4. Isso não é legal pra uma mulher inteligente	15. Mas eu tô sabendo que você só quer fugir, fugir, fugir de mim
5. De um metro e setenta e três	16. Então foge, foge, foge da verdade
6. Pois é	17. Foge, foge da felicidade
7. Por mais que esconda os teus anseios	18. Vai tentar se convencer que acabou
8. Tá deixando aflorar teus devaneios	19. E vê se consegue, segue, segue esse seu caminho
9. Sua boca diz não quer	20. Tenta me deixar sozinho
10. E meu ouvido diz duvido, duvido, duvido	21. Vai sentir na pele a falta de um grande amor
11. Invento que tá saindo desse relacionamento	

Fonte: Elaborado pela autora (2022)

A letra da música “Então foge” foi composta por Gabriel Jr. e Douglas Cabral, e é interpretada pela dupla sertaneja Marcos & Belutti. A canção foi lançada como primeiro single do álbum *Acústico Tão Feliz*, no dia 1º de dezembro de 2014, e obteve até o dia 03 de janeiro de 2023 o número 68.981.402 de visualizações, sendo uma música com obtenção de um número significativo de reproduções.

De narrativa amorosa, “Então foge” apresenta uma relação de amor entre um homem e uma mulher em que ela demonstra não querer mais o relacionamento. Com isso, ao dizer como se sente, que não deseja mais a relação, a mulher é descredibilizada e ofendida pelo parceiro por duvidar dos sentimentos dela. Ainda, o homem faz chantagem emocional e ameaças, dessa forma, demonstra sua incapacidade de aceitar o término proposto pela parceira.

O fato de o homem demonstrar essa dificuldade, no sentido de não ter o poder de decisão, confere a ele e a muitos homens uma atitude de dominação, que está relacionada a “uma dinâmica de poder presente principalmente nos relacionamentos heterossexuais: a dificuldade masculina em aceitar a rejeição das mulheres e a ideia de que cabe ao homem o direito de decidir quando a relação acaba” (GAMA; ZANELLO, 2019, p. 172). Essa dificuldade masculina pode ser colocada como um **tópico** presente nesta letra.

Assim também, a chantagem emocional e a ameaça podem ser entendidas como **macroestruturas semânticas** da letra musical, ou seja, aquilo que não está dito, mas está subentendido, como afirma van Dijk (2013). Isso pode ser percebido logo no início, através do título, “*Então Foge*”, em que há uma ordem (com tom ameaçador), já que as palavras então — que sugere conclusão, não há mais o que fazer — e foge — que indica fuga, uma saída sem autonomia e liberdade.

Desse modo, os **atores sociais**, que são abordados nesta pesquisa de maneira global conforme van Dijk (2013), são remetidos ao grupo (homens e mulheres). No caso da letra “Então foge”, esses atores são identificados por meio das palavras: mulher e sozinho, como pode ser observado nas linhas 4 e 20: *Isso não é legal pra uma mulher inteligente / Tenta me deixar sozinho*. Essas palavras indicam se tratar, de fato, de uma mulher e um homem num contexto amoroso.

Esses **atores sociais** estão envolvidos num conflituoso relacionamento amoroso porque não demonstram concordância com a possibilidade de término da relação, em que a mulher não deseja mais o relacionamento, enquanto o homem, quer permanecer. Desse modo, podemos observar que a opção oferecida — por ele — para o fim da relação é composta de ameaças, mesmo que essas ameaças pareçam ser de aconselhamentos, como exposto nas primeiras linhas de 1 a 3: *Pois é / Para de dar na trave com teu sentimento / De mascarar desculpas com esse argumento*.

A começar pela expressão, “pois é”, que tem a função de indicar uma confirmação ou resignação, podemos observar que há uma certa ironia, pelo fato de o homem não concordar com a decisão da mulher. Ele se diz submeter à vontade dela, mas isso, evidentemente, não acontece. Ainda, “dar na trave” significa não fazer “gol”, acertar, mas sim errar. Desse modo, a decisão da mulher é desconsiderada, e mais, sugere algo errado que ela deseja fazer e “pagará” por isso.

Seguidamente, o verbo “mascarar”, usado na linha 3, informa que os argumentos utilizados pela parceira não são verdadeiros, não têm valia, dando descrédito ao seu dizer, e completa com tom sarcástico, nas linhas 4 e 5: *Isso não é legal pra uma mulher inteligente / De um metro e setenta e três*. Além do descrédito, há a tentativa de constranger, de insinuar que a mulher é reconhecida como alguém competente, mas ao mesmo tempo, induz a sua descredibilidade.

A segunda parte da letra, composta pelas linhas de 6 a 10, faz-nos inferir que, de fato, há uma tentativa de término do relacionamento do casal, entretanto, mais uma vez, essa parte da letra confirma a não escuta do homem e o descrédito dado a sua parceira, reforçado pelas chantagens e ameaças. E enfatiza novamente o **tópico**, pois é essa categoria que define a “coerência geral (global) que confere unidade necessária a um texto”, van Dijk (2015, p. 32).

Assim, os sentidos gerais expressos nas linhas: 6. *Pois é / 7. Por mais que esconda os teus anseios / 8. Tá deixando aflorar teus devaneios*, exprimem características do machismo tão vigente em nossa sociedade. Aqui, as **escolhas lexicais** do verbo “esconda” e do substantivo “devaneios” denotam sentidos negativos, uma vez que esconder é faltar com a verdade, enquanto “devaneios” sugere a ideia de falta de lucidez, portanto ele duvida do que ela diz, e pior, põe em xeque a sua sanidade mental.

Para van Dijk (2020, p. 238) “a escolha lexical é antes de mais nada definida pelos significados ou pelos modelos de eventos subjacentes dos usuários da língua”, em outras palavras, os termos são escolhidos para expressar de forma mais exata e específica a informação que está inserida nos modelos. Dessa forma, ao optar pelas escolhas citadas, busca-se acionar crenças relacionadas a quem é considerado mais lúcido (homem) e quem é considerado com maior probabilidade a distúrbios mentais (mulher).

Outra **escolha lexical** importante pode ser vista nas linhas 9 e 10: *Sua boca diz não quer / E meu ouvido diz duvido, duvido, duvido*. Aqui, são acionadas as partes sensoriais: boca e ouvido, no sentido de desconsiderar novamente a fala da mulher, duvidando do que ela diz e capacitando o que ele ouve. Assim, o emprego do verbo duvidar, utilizado seguidas vezes em primeira pessoa do discurso, produz o recurso sonoro configurado como aliteração, que reforça o quanto a voz da mulher não é ouvida.

Nesse sentido, a **lexicalização** contribui para acionar modelos mentais produzidos e mantidos pelo discurso machista, além de também, auxiliar na construção de crenças pejorativas e discriminatórias em relação às mulheres.

Ainda, nas linhas de 11 a 15 é possível identificar com a escolha do verbo “inventa” que não há verdade nas palavras da mulher, apenas invenção, ou seja, ela não quer ir embora, não quer sair do relacionamento. Faz isso, diz isso, apenas para “não dar moral”, expressão que sugere que a parceira não quer demonstrar que gosta do parceiro e ainda deseja a relação. E o fato de dizer que vai embora para outra cidade, tentar a vida e não ir embora, *Seria errar de novo*.

O último enunciado deixa **pressuposto** que a mulher já teria feito isso antes e estaria cometendo o erro novamente. Essa informação não está escrita, mas está implícita. “Chamamos uma informação de implícita quando ela pode ser inferida do (significado do) texto, sem aparecer explicitamente expressa o texto”, (VAN DIJK, 2013, p. 362). Sendo assim, a locução “de novo” é a responsável pela implicatura do sentido aferido. Ainda, a escolha do advérbio “só” indica o quão insignificante é a iniciativa da mulher de querer romper com o relacionamento.

Por fim, nas linhas 16 a 21, ocorre efetivamente a chantagem emocional e a ameaça: *Então foge, foge, foge da verdade / Foge, foge da felicidade / Vai tentar se convencer que acabou / E vê se consegue, segue, segue esse seu caminho / Tenta me deixar sozinho / Vai sentir na pele a falta de um grande amor*. Podemos observar o uso das figuras de som aliteração e assonância como recursos que enfatizam a repetição da ordem dada por ele.

O emprego das formas verbais no modo imperativo indica a ordenança por parte do homem, contudo, essa solicitação é feita com tom extremamente irônico e debochado. Isso é perceptível a partir do momento em que sugere que a fuga é da felicidade e de

um grande amor, o que nos faz inferir que esses sentimentos são algo muito desejado pelas pessoas e que nenhuma gostaria de fugir deles, pelo contrário, a busca pela felicidade e pelo amor é algo desejado.

Também, a escolha do verbo “tenta”, soa perfeitamente como uma ameaça, pois o sentido sugere que ao tentar realizar o rompimento com o parceiro, ela sofrerá uma consequência: *vai sentir na pele a falta de um grande amor*. Esta, por sua vez, indica a dor, o sofrimento causado pela ação da mulher, pois “sentir na pele” está relacionado a todo sofrimento que a falta dele pode ocasionar na vida dela.

Diante do exposto, percebemos que a fala da mulher, seus desejos e sua liberdade de escolha são totalmente ignoradas, e esse aspecto está relacionado à dominação masculina, reflexo da cultura patriarcal. Dominação esta que oportuniza vários tipos de violências contra as mulheres, pois essa relação assimétrica de poder sugere ao homem o caráter de dominador. A violência física é a mais exposta, entendida e identificada como tal, enquanto os outros tipos, como a violência psicológica, sexual, moral e patrimonial, demoram a ser identificadas pelas próprias vítimas e pela sociedade.

À custa dessa morosidade, os danos psíquicos causados às mulheres são irreversíveis como: opressão, humilhação e desprezo da mulher, sendo esses aspectos considerados um fator de redução da autoestima feminina (NATALE, 2015), e desempoderamento delas. A violência psicológica funciona como um processo que tem a intenção de determinar ou manter o domínio sobre a parceira, e esse tipo de violência segue em repetição e se reforça com o tempo (SOARES, 1999).

Saffioti e Almeida (1995) apontam que a violência psicológica se inicia com controle sistemático do outro, e seguidamente vêm o ciúme e o assédio, as humilhações e a abjeção. Muitas vezes, o ciúme, as atitudes de posse, os comportamentos abusivos realizados pelos homens são “entendidos” pelas mulheres, muitas vezes, como sinônimo de amor e cuidado. Contudo, sabemos que o conteúdo violento de algumas letras de músicas “é representativo da naturalização e romantização da violência contra as mulheres” (GAMA; ZANELLO, 2019, p. 174). E nisso, a violência se torna camuflada, disfarçada, e justificada romanticamente.

Sabemos também, que o conceito de violência está muito condicionado à realização do ato físico, e isso demonstra um desconhecimento, de uma parcela da sociedade,

que está aquém de outros tipos. Compreender que essa prática significa, conforme Saffioti (2004, p. 17), “[...] a ruptura de qualquer integridade da vítima”, é fundamental. Pois, dessa forma, ocorrerá o entendimento de que a violência não está relacionada somente ao físico, há outras e várias formas de violentar as mulheres.

Como atestado pela Lei n. 11.340/2006: “configura violência doméstica e familiar contra a mulher qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial” (Lei Maria da Penha, art. 5 e 7). Sendo esta legislação clara, objetiva e esclarecedora no que tange a diversidade de violências contra as mulheres.

Ainda, um aspecto relevante nesse viés é demonstrado pelos estudos de Tomazi (2019) e Tomazi e Natale (2015), que identificam fatores banais, justificativas embasadas na ideologia machista, que os homens utilizam como argumentos para justificarem as violências cometidas por eles. Com isso, as notícias ao divulgarem essa problemática, partem desses artifícios e colaboram na disseminação, manutenção, banalização e naturalização da violência contra as mulheres.

Quadro 08 – A mala é falsa

1. É, agora tá com tempo pra me escutar
2. Agora diz que ama e que vai mudar
3. Eu sei que a cena é forte, vai doer agora
4. Arrumei minha mala, tô caindo fora

5. Você não percebeu, mas esfriou
6. Caiu na rotina, você descuidou
7. Eu só queria um pouco de carinho
8. Fica tranquila amor eu tô fingindo

9. A mala é falsa, amor
10. Engole o choro, embora eu não vou
11. Agora vê se aprende a dar valor
12. Mata minha sede de fazer amor

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Com o número de 303.566.176 visualizações até o dia 03 de janeiro de 2023, do vídeo clipe no canal do Youtube, a música “A mala é falsa”, lançada no ano de 2017 pelo cantor Felipe Araújo, com participação especial da dupla Henrique e Juliano, apresenta um discurso que se tem como **tópico** a violência psicológica, uma vez que apresenta a relação amorosa pautada nesse problema social.

Sabemos que o tópico expressa a informação mais importante dos modelos mentais, mas também são utilizados pelos usuários da língua para construir esses modelos (VAN DIJK, 2015). Desse modo, representa o que o discurso “quer dizer”, com isso, as informações não estão totalmente na superfície textual, mas precisam ser identificadas e explicitadas.

Na busca por uma explicitação dos sentidos da letra musical, partiremos da contextualização de “A Mala é falsa”, a qual conta a história de um casal, envolvido em um relacionamento amoroso, e que estão discutindo a relação. Na discussão, o homem diz que vai embora, contudo, essa decisão não é verdadeira, mas sim, uma forma de tornar o momento mais tenso para a mulher, pois é nela que ele coloca a culpa e a responsabilização da crise relacional, e conseqüentemente, o término do relacionamento.

Esses apontamentos já começam a ser **pressupostos** no título da música: “A mala é falsa”, pois nos faz inferir se tratar de algo que não é verdadeiro, pois a escolha do adjetivo “falsa” denota esse significado. A escolha da palavra “mala” sugere partida/viagem de um lugar para o outro. Porém a adjetivação desse substantivo não se refere à veracidade do produto (objeto mala), e sim, a uma estratégia para desfazer a chantagem emocional feita pelo homem contra à mulher.

Podemos confirmar que os **atores sociais** se tratam de um homem e uma mulher, a partir do adjetivo “tranquila” utilizado na linha 8; enquanto para o homem, foram os significados implícitos que auxiliaram na confirmação, a exemplo, a linha 12: *Mata minha sede de fazer amor*, que indica um comportamento considerado masculino, sendo este uma prática comum entre esse grupo social.

Um aspecto, suscitado pela letra musical, diz respeito a maneira como muitos homens agem com as mulheres quando estão envolvidos amorosamente. Eles, muitas vezes, partem violentamente em protesto às suas parceiras, essa violência é noticiada diariamente nos jornais, nas redes sociais e entre outros. Essa problemática urge ser pensada e discutida pela sociedade na busca de compreender quais são os fatores que tornam um número significativo de homens em agressores.

Ao arrumar a mala, para mostrar à companheira que está indo embora, saindo do relacionamento, não ocorre uma violência física, mas sim, uma violência psicológica. Essa informação não está escrita na letra musical, mas como sabemos, utilizando as

palavras de van Dijk (2020, p. 255), “o discurso nunca é completamente explícito”; por isso, a necessidade de analisar as estruturas linguística/discursiva para apreender os sentidos discursivos. Ainda, há uma atitude social que naturaliza a prática da violência psicológica por não considerá-la, efetivamente, um tipo de violência.

Também é possível por intermédio do conhecimento socialmente compartilhado compreender que a violência psicológica, assim como outros tipos, costuma não ser percebida como tal, o que gera um certo apagamento dessas violências, como se não existissem. Para essa compreensão é preciso que o usuário saiba que a sociedade atual é herdeira de uma cultura machista; que o número de mulheres violentadas é diário e crescente; que a violência contra as mulheres é um assunto “tabu”, dentre outros.

Retomando o início da letra, podemos perceber, logo na linha 1, *É, agora está com tempo de me escutar*, que o homem inicia a conversa com a acusação de que não era escutado pela mulher, e a justificativa para a escuta é a falta de tempo dela. Assim, a palavra que pressupõe essa informação é “agora”, advérbio de tempo, que indica momento presente, recente, e também a interjeição “é”, produzida pelo som vocálico que faz transparecer o sentimento de raiva dele.

Ainda, na linha 2, a repetição do “agora” indica que há uma tentativa por parte da mulher para resolver a situação, contudo, o advérbio imprime a ideia de que não é mais possível, que não há mais tempo para a resolução do problema. Isso confirma o abuso emocional praticado pelo parceiro da relação, pois se coloca numa posição de poder. Essa palavra é conceituada por van Dijk (2015) como uma propriedade das relações intergrupais, em termos do controle exercido, de um grupo em relação a outro.

As linhas 3 e 4 atestam o exercício de controle do homem na situação: *Eu sei que a cena é forte, vai doer agora / Arrumei minha mala, tô caindo fora*. Para a manutenção do poder, o indivíduo se vale do recurso dramático oferecido pela linguagem, e a categoria **pressuposição** nos permite, por intermédio da **lexicalização**, elaborar os significados implícitos. A começar pela caracterização do evento em “cena forte”, em que a palavra “cena” nos remete ao campo semântico das representações, encenações, teatro, drama, palco e outros, e no tempo presente (agora).

Outrossim, ao antecipar o sofrimento da parceira, afirmando que vai doer, não fisicamente, mas emocionalmente. O motivo da “dor” é a mala arrumada — que representa, de fato, a realização do ato de ir embora — juntamente com a expressão “tô caindo fora”, que expressa figuradamente o sentido de sair da relação, deixar a companheira, o relacionamento amoroso, isso imprime dor.

A justificativa para o término está nas próximas linhas: 5. *Você não percebeu, mas esfriou* / 6. *Caiu na rotina, você descuidou*, essas afirmativas indicam que a culpa é da mulher, pois foi incapaz de perceber que o relacionamento “esfriou”. A escolha desse **léxico** significa figuradamente que a relação não é mais algo íntimo, cuidado, aconchegante, caloroso, porque a mulher não se comportou de maneira ideal para sustentar a relação: ela “descuidou”. Essa ideia, construída socialmente, de que a mulher é a responsável pela manutenção do relacionamento, outorga ao homem a postura de exigir dela tal ação.

Podemos observar que a marca temporal dos verbos “esfriar” e “descuidar” no pretérito do indicativo revelam que as ações não realizadas pela parceira o levaram a tomar a decisão de “ir embora”. Em nenhum momento é mencionado que, em muitos casos, a rotina de um relacionamento faz com que as atitudes mudem, ou seja, ocorrem menos expressões de carinho, sexo, entre outros, e a mulher é sempre culpabilizada. Isso certifica, aos homens, que em uma relação o papel dele e da parceira já estão bem estruturados socialmente.

Dessa forma, esse aspecto do cuidado evidencia o modelo mental estabelecido socialmente de que as mulheres são responsáveis, — incumbidas de cuidar (casa, filhos, marido) — são elas que devem fazer o relacionamento dar certo. Mesmo diante de uma rotina estressante e repleta de desafios para a mulher contemporânea, ela deve priorizar a relação com o seu parceiro, sendo esta capaz de satisfazer seus anseios e necessidades emocionais/sexuais entre outras: 7. *Eu só queria um pouco de carinho*.

Outro ponto que podemos destacar é que além de todo o cuidado que a mulher deve empenhar ao parceiro e às demandas do dia a dia, ela precisa “se cuidar” também. Entretanto, o cuidado exigido a ela diz respeito não ao seu bem-estar físico e emocional, mas está relacionado ao cuidado com o seu corpo, prioritariamente. Isso pode ser comprovado, quando o “descuidou” é usado para mencionar o corpo da

mulher por: ganhar peso (quilinhos a mais), estar em desacordo com o padrão de beleza estabelecido, e pior, referir ao corpo feminino depois de ter filho.

Tudo isso são violências psicológicas, e elas geram muito sofrimento às mulheres de todas as idades, classes, etnias e raças. Pois o que percebemos é que essas representações sociais fazem parte da maioria dos contextos, lugares e espaços de interação social. E são as ideologias, crenças e atitudes discriminatórias que buscam — sempre — reafirmar o “lugar” (de desigual) da mulher na sociedade.

Retomando, a expressão “cair na rotina” tem o significado de que o relacionamento sucumbe à rotina do casal, e os bons momentos a dois deixam de ser prioridade no dia a dia. Existem sites, blogs, livros orientando os casais a saírem dessa situação, contudo o direcionamento oferecido coloca as mulheres em primeiro plano (ou único), reforçando que o papel do cuidado é delas. De acordo com Zanella, (2018, p. 118):

Um importante aspecto apregoado ao dispositivo amoroso é a responsabilidade das mulheres sobre a manutenção das relações: de um lado, trata-se da quantidade de energia despendida, e da atenção e tempo dedicado; e por outro, o papel do silêncio como performance ideal na manutenção do “bem-estar” da relação.

E se as mulheres não conseguem satisfazer esse ideal de cuidado podem ser violentadas emocional e psicologicamente como observamos nas linhas: 9. *A mala é falsa, amor* / 10. *Engole o choro, embora eu não vou*. São notórias a chantagem emocional e a ameaça presentes nessas afirmações, e aqui, é possível visualizarmos mentalmente a cena de um casal discutindo, ele dizendo que estava mentindo e que não vai embora, e ela chorando. Desse modo, a inferência de que o homem realiza a chantagem, de que ele é o protagonista da ação, e não a mulher, é reforçada pela tese de que homem não chora porque chorar é “coisa de mulher”.

Este mecanismo de controle, de quem pode ou não manifestar seus sentimentos através do choro, é estabelecido por meio de estereótipos (masculino e feminino) do patriarcado que tem no machismo a sua manifestação objetiva. Isso não é prejudicial somente às mulheres, mas também aos homens.

No caso delas, a estereotipia de sexo frágil é consumada e consagrada pelo choro, pois não sendo capaz de uma outra forma de manifestar suas insatisfações, chora. Ainda, as mulheres são consideradas “poliqueixosas”, ou seja, fazem muitas queixas, reclamações e choram por motivos considerados banais (reclamam e choram por

tudo). Enquanto a eles não é pertinente chorar, demonstrar suas emoções porque essa característica não representa o que é ser homem/masculino.

Podemos observar, também, o discurso de posse e virilidade do homem em relação a sua parceira no último trecho: 11. *Agora vê se aprende a dar valor / 12. Mata minha sede de fazer amor*. O valor exigido dela é agradá-lo, fazer as suas vontades, e especificamente, satisfazer seus desejos sexuais, não levando em consideração o desejo, ou não, dela. Assim, “a mulher na música é apenas um objeto de prazer e satisfação, quantificada e ridicularizada” (OLIVEIRA; CABRAL, 2014, p. 19).

Em outras palavras, a realização do ato sexual não implica desejo dos dois envolvidos, e nisso, acontece o “sexo sem vontade como forma de barganha relacional”, Zanello (2018, p. 118). Pois saciar a sede de fazer amor dele não inclui a vontade dela, pelo contrário, o desejo da mulher sequer é questionado na nossa sociedade, apenas o desejo masculino, sendo que “a virilidade e a masculinidade se definem pela posse do corpo da mulher, tratado como objeto de dominação, controle e uso dos homens” (BARBOSA, 2013, p. 324).

Nesta análise foi possível observarmos que os **atores sociais** — homem e mulher — são representados de maneiras bem distintas, pois a representação ocorre a partir da cognição pessoal e social, van Dijk (2015). Em outras palavras, as crenças e os conhecimentos pessoais, compartilhados entre os grupos sociais, estabelecem tais representações.

Dessa maneira, na letra de “A Mala é falsa”, o homem é representado como protagonista da ação e das decisões que envolvem a relação, detentor do poder: ele demonstra ter autoestima elevada e exige que seus desejos sejam atendidos pela parceira. Em contrapartida, a mulher é representada como coadjuvante na cena relacional, considerada frágil, impotente, sem voz: é culpabilizada pelo esfriamento, e “possível término” do relacionamento amoroso, e além disso, sofre violência psicológica.

Portanto, o que podemos atestar com esta análise, especificamente, mas não destoante das demais, que a RS da mulher é atravessada pelos vieses patriarcalistas, sexistas e machistas que compõem a nossa sociedade. Sendo eles responsáveis pela construção do ator social “mulher”, de forma em que ela é negligenciada, atacada, manipulada, questionada, julgada, entre tantas outras atitudes. Ainda, ela sucumbe

aos relacionamentos abusivos, na esperança de mudança do homem, por ter sido “escolhida”, e na crença comum, do “até que a morte os separe”.

Esse conhecimento, compartilhado pelos indivíduos e pelos grupos sociais, funciona como pedagogia afetiva³⁶ (ZANELLO, 2018), pois busca condicionar as mulheres às relações tóxicas, abusivas e violentas — para a manutenção dessas relações —, mesmo que sejam tão danosas para a saúde física, psíquica e emocional delas. Ainda, de acordo com Tomazi (2019, p. 215) “a violência nunca começa com um tiro no rosto, na cabeça ou com facadas pelo corpo. É preciso mostrar que esses casos de violência contra a mulher começam muito antes do feminicídio ocorrer”.

Quadro 9 - Propaganda

1. Ela queima o arroz	11. Só faço isso pra malandro não querer crescer o olho
2. Quebra copo na pia	12. Tá doido que eu vou
3. Tropeça no sofá, machuca o dedinho	13. Fazer propaganda de você
4. E a culpa ainda é minha	14. Isso não é medo de te perder, amor
5. Ela ronca demais	15. É pavor, é pavor
6. Mancha as minhas camisas	16. Tá doido que eu vou
7. Dá até medo de olhar	17. Fazer propaganda de você
8. Quando ela tá naqueles dias	18. Isso não é medo de te perder, amor
9. É isso que eu falo pros outros	19. É pavor
10. Mas você sabe que o esquema é outro	20. É minha, cuida mesmo, pronto e acabou

Fonte: Elaborado pela autora (2022)

Cantada por Jorge e Matheus, a letra da música “Propaganda” foi publicada em 21 de março de 2018 no canal oficial da dupla, na plataforma digital Youtube, e alcançou significativos números de acessos. No dia 03 de janeiro de 2023, o vídeo contava com 464.426.141 visualizações, número relevante para uma música que apresenta a mulher de forma tão depreciativa, revelando a insegurança (medo de perder) do homem.

A letra musical apresenta o contexto de uma relação amorosa em que “Ele” faz comentários depreciativos em relação à parceira, enquanto “Ela” não se pronuncia em nenhum momento. Por meio dessa breve contextualização é imperativo a compreensão de que a letra da música tem como **tópico** a objetificação feminina.

³⁶ A pedagogia afetiva faz parte de tornar-se pessoa, membro de certo grupo, em determinada cultura. Em culturas sexistas, tornar-se pessoa é acoplado ao tornar-se homem ou mulher e, portanto, implica em pedagogias afetivas (e performáticas) distintas. (ZANELLO, 2018, p. 57).

Ademais, os pronomes “minha” e “ela”, utilizados na escrita, possibilitam constatar que se trata, realmente, de uma mulher.

No que diz respeito ao **tópico** identificado, podemos lançar o primeiro olhar analítico ao título: “Propaganda”. A palavra escolhida para intitular a música pertence ao universo da mídia, do consumo, do capitalismo, sendo o gênero textual propaganda uma maneira de divulgar, anunciar e vender serviços e produtos. Ela é um modo específico e sistemático de persuasão, que visa influenciar com fins ideológicos, como também políticos, as emoções, as atitudes, as opiniões ou ações de um determinado grupo.

Desse modo, já a partir do título, podemos confirmar a objetificação da mulher como **tópico** principal, pois a **escolha lexical**, propaganda, contextualiza as mulheres no mesmo campo semântico de mercadoria, objeto, produto. Com isso, entendemos que “ser membro de um grupo ideológico (e se identificar com tal grupo) requer, provavelmente, que o indivíduo aceite algumas crenças ideológicas centrais” (VAN DIJK, 2018, p. 219). Ou seja, fica evidente que o homem, retratado na letra musical, reflete o comportamento de muitos, que possui a crença de que a mulher é um ser inferior socialmente.

Podemos observar que as linhas *1. Ela queima o arroz / 2. Quebra copo na pia / 6. Mancha as minhas camisas*, apontam os defeitos da mulher desempenhando a função de dona de casa, visto que uma “boa mulher”, na nossa sociedade, precisa desempenhar bem as atividades domésticas. Os verbos “queima”, “quebra” e “mancha”, usados no presente do indicativo, demonstram as ações dela, e essas ações têm valores semânticos negativos, indicam a sua incapacidade de realizar as demandas da casa.

Assim, essa desqualificação para os afazeres da casa a coloca num lugar preterido de escolha masculina, visto que “eles” sempre escolhem e “elas” são escolhidas na “prateleira do amor”. E se, a mulher apresenta ineficiência doméstica, ela não receberá uma boa avaliação do grupo, e não terá lugar de destaque na tal prateleira.

Com isso, a mulher é representada socialmente como cuidadora, aquela responsável pelos cuidados da casa, dos filhos e do marido. Caso ela não detenha tal habilidade (essa atitude de cuidar) é subjugada. Paralelo ao cuidar está o amor, que segundo Zanello (2018, p. 83) “o amor, em nossa cultura, se apresenta como a maior forma (e

a mais invisível) de apropriação e desempoderamento das mulheres”. Ainda, a estudiosa acrescenta:

Se o cuidar é “natural”, seremos demandados (e nos exigiremos) a funcionar nesse dispositivo. Executar tal cuidado exige dispêndio de energia física e psíquica, além de um saber fazer, “savoir-faire”. Ou seja, é trabalho. No entanto, recebeu uma “capa afetiva”, para transformar em “espontaneidade” o que é fruto de um processo gendrado de subjetivação, ao qual a cultura presta sua grande contribuição (ZANELLO, 2018, p. 130)

Outro ponto observado nas linhas: *5. Ela ronca demais / 7. Dá até medo de olhar / 8. Quando ela tá naqueles dias*, é que a depreciação ocorre também em relação aos aspectos fisiológicos. Desse modo, conforme Oliveira e Cabral (2014), a mulher na música, além de objetificada, é quantificada e ridicularizada, no instante em que se expõem suas “qualidades”. Com isso, percebemos o quanto são desiguais e problemáticas as representações sociais entre homens e mulheres, já que a soberania, superioridade e o poder são mantidos por um grupo em detrimento ao outro.

No que tange a relação desigual de poder entre homens e mulheres, van Dijk (2018), ratifica que tanto o exercício como a manutenção do poder estão ancorados numa estrutura ideológica, no caso da desigualdade entre os gêneros, entendemos se tratar de uma ideologia machista, conservadora e patriarcal. Ainda, para o autor, “essa estrutura, formada por conexões fundamentais, socialmente compartilhadas e relacionadas aos interesses de um grupo e seus membros, é adquirida, confirmada, ou alterada, principalmente, por meio da comunicação e do discurso” (VAN DIJK, 2018, p. 43).

Percebemos, por meio do discurso, que a manutenção do poder masculino é exercida quando utiliza o ronco, o período de tensão pré-menstrual e a desqualificação doméstica na tentativa de afastar algum possível pretendente a mulher (mantendo o domínio da relação), e não necessariamente, agredi-la. Contudo, a agressão ocorre, mesmo que de maneira sutil, pois muitos não identificam esse discurso violento e machista. Falamos não da agressão física, mas da psicológica, tipo esse de violência, que é realizada, nas palavras de van Dijk (2013), com a “representação-negativa-do-outro”, em que as características, consideradas “ruins”, são enfatizadas.

A informação mencionada, em relação à estratégia de afastamento do outro em relação à mulher, pode ser confirmada nas linhas: 9. *É isso que eu falo pros outros / 10. Mas você sabe que o esquema é outro / 11. Só faço isso pra malandro não querer crescer o olho.* Entendemos o uso do contra-argumento, iniciado pela palavra *mas*, na linha 10, como um recurso que nega o que é dito anteriormente na prerrogativa de mudar a perspectiva discursiva. Com isso, a contra-argumentação pode acionar o modelo mental do “amor romântico”, ou seja, o homem age dessa forma com a intenção de proteger a amada, e ainda, que ela é muito valorizada por ele.

Ademais, o pronome “isso” encapsula todos os defeitos listados, mostrando que o dito referido à parceira não condiz com a verdade. É uma estratégia argumentativa que objetiva desqualificar a imagem feminina, pois o medo de “perdê-la” faz com que ele a deprecie para as outras pessoas, construindo em mais uma atitude que deixa à mostra a violência psicológica.

Assim, observamos que a categoria **lexicalização** mobiliza a atenção para as escolhas das palavras, pois o significado inserido nelas, pode reforçar os modelos mentais machistas.

Analisando o substantivo “esquema”, fica **pressuposto** o sentido de algo arquitetado, planejado, esquematizado para depreciar a parceira. Contudo, o esquema empenhado pelo homem aponta mais um sentido, o de considerar a mulher totalmente diferente do que é dito por ele, de ser o contrário do que afirma. Ou seja, de ele ser apaixonado e ter admiração por ela, sendo a palavra “outro” um encapsulador implícito dessa possibilidade, ao afirmar “que o esquema é outro”.

Como sabemos, as **atitudes** machistas dos homens são constantemente justificadas: ciúme, culpabilização da mulher (que provoca), e até mesmo, alegação de legítima defesa, no caso de feminicídio. Isso nos faz pensar que eles acreditam que podem fazer o que quiserem, pois sempre terão uma boa justificativa. Aqui, na letra musical, o comportamento masculino é justificado na prerrogativa de proteção da mulher: “só faço isso pra malandro não crescer o olho”, para que ela não seja desejada por outro homem.

A expressão citada é elaborada no sentido figurado, e que quer dizer: para ninguém, em específico. Podemos inferir também que todo aquele que tivesse tal intenção se

enquadraria na qualificação de “malandro”. Descartando os diferentes tipos de homens que poderiam se interessar ou desejar a mulher comprometida.

Fica evidente, até o momento, a postura obsessiva do homem em relação à mulher, que também demonstra um sentimento de posse extrema, pois ele acredita ter encontrado a “mulher ideal”. É perceptível, ainda, que o homem se sente apavorado com a possibilidade de não ter essa mulher, dessa maneira prefere desqualificar a imagem de sua amada, na tentativa de não perdê-la para outro. Podemos fazer essa constatação na sequência da letra: 12. *Tá doído que eu vou* / 13. *Fazer propaganda de você* / 14. *Isso não é medo de te perder, amor* / 15. *É pavor, é pavor*.

O uso da negação na linha 14 indica uma estratégia para justificar a ação verbal do homem ao difamar a parceira, o que van Dijk (2018, p. 161) nomeia de “negações de intenção”, que “são estrategicamente muito eficazes, uma vez que o acusador não tem muito como provar intenções negativas”.

Quando afirma, na linha 14, “não é medo de perder”, **fica pressuposto** que existe sim, o medo, e este é tão significativo que gera pânico. Ou seja, o sentimento de posse é tão marcante que potencializa o medo, a ponto de ele se transformar, possivelmente, numa fobia. Para tanto, o recurso utilizado, como a repetição do predicado nominal “é pavor”, reforça a ideia de desconforto do homem com a possibilidade de perda, mesmo que imaginária.

O ato de fazer “propaganda” depreciativa da mulher, e não elencar verdadeiramente as qualidades da parceira (o que de fato o gênero propaganda faz, intencionado a “falar bem do produto”), indica a dificuldade que muitos homens têm em considerar as potencialidades das mulheres, de as colocar no mesmo nível de valorização. Esse fato apresenta uma característica pouco levantada socialmente que é insegurança masculina, já que o modelo mental construído em torno do homem é de alguém forte, seguro, dominante e poderoso. Entretanto, na possibilidade da perda da parceira, torna-se nítido o quanto inseguro está diante da situação.

Consideramos que o machismo é fortemente estruturado e delibera segurança, poder dominação aos homens. Essa crença de domínio masculino pode ser chamada, conforme van Dijk (2018, p. 216), de “factual” “porque pessoas, grupos ou culturas inteiras as consideram como verdadeiras de acordo com seus respectivos critérios de verdade”. E quando o homem não tem o domínio ou a posse do poder, se sente

apavorado, a ponto de compreendermos que, a perda da pessoa amada estaria mais relacionada ao sentimento de perda (fracasso) do que ao sentimento de amor em si.

Ainda, a última linha: *É minha, cuidado mesmo, pronto e acabou*, o pronome possessivo “minha” enfatiza posse, que ela é dele, como se fosse uma coisa, um objeto. Desse modo, além de indicar mais uma vez a postura obsessiva do homem, acontece também, a objetificação da mulher.

Como já mencionamos anteriormente, a objetificação pode ser diretamente inferida por meio do título da música, visto que se faz propaganda de produtos, serviços e objetos com intuito de vendê-los. Já as palavras “pronto” e “acabou” colocam semanticamente um ponto final para qualquer possibilidade de discussão e questionamento sobre a conduta depreciativa do parceiro.

Outro aspecto observado é que a mulher não tem oportunidade de enunciar, apresentar suas opiniões, desejos, ela é dita somente pelo outro (exotopia), e isso demonstra a postura de submissão exigida às mulheres. O silêncio feminino “trata-se de uma estratégia de sobrevivência e enfrentamento (mesmo em situações de violência), na qual a mulher se responsabiliza pela manutenção e pela ‘paz’ da relação amorosa e familiar” (ZANELLO, 2018, p. 118). Além disso, a relação estabelecida entre o dominador e o dominado favorece a voz ao primeiro, e não ao segundo, sendo assim:

a vivência do amor reserva, aos homens e às mulheres, espaços diferentes e privilegiados de subjetivação, produzindo implicações identitárias gendradas, capazes de criar, reforçar e manter situações de desigualdade de gênero, dentro e fora do campo afetivo (GAMA E ZANELLO, 2019).

Compreendemos, desse modo, que a postura machista, que é estrutural, além de naturalizada na nossa sociedade, pode por meio desses discursos de dominador e dominado reforçar e, conseqüentemente, manter modelos mentais embasados nessa ideologia. Com isso, a representação social da mulher ocorre sempre por esse viés de dominação masculina e a coloca numa posição extremamente desfavorável e condicionada aos “prazeres e caprichos” masculinos. Lugar este que a mulher pode ser julgada como objeto de posse e de domínio exercidos “naturalmente”.

“Essa naturalização da desigualdade e, portanto, o lugar de homem e de mulher na sociedade têm como efeito a repetição de padrões de dominação e de submissão que

são incorporados, aprendidos e repassados ao longo dos tempos" (TOMAZI; CUNHA, 2022, p. 313).

Assim, a ideologia machista favorece aos **atores sociais** (homens) o lugar de prestígio, poder, escolha, protagonismo, dominação dentre outros, em total desfavorecimento aos **atores sociais** (mulheres). E esse fato, assinala de forma “natural”, as diferenças existentes entre esses grupos sociais, entretanto, elas só existem porque são construídas socialmente (TOMAZI; CUNHA, 2022). Assim, urge a necessidade, por intermédio da prática discursiva, de promover a mudança nas práticas sociais.

5.2 LETRAS MUSICAIS DO “FEMINEJO”

Quadro 10 - Ele bate nela

<ol style="list-style-type: none"> 1. Era uma moça 2. Uma moça muito especial 3. Que namorava um cara 4. Que também parecia ser especial 5. Ele demonstrava 6. Ser um homem diferente 7. Mesmo com sua gentileza 8. Não conquistou a família da gente 9. E ele demonstrava amor 10. E jurava que nunca te enganou 11. Que seria sempre um anjo na vida dela 12. Que nunca maltrataria ela 13. E ela confiou 14. E entregou todo o seu amor 15. E esse cara com um tempo 16. A sua máscara quebrou 	<ol style="list-style-type: none"> 17. E agora ele bate, bate nela 18. E ela chora 19. Querendo voltar pros braços de sua mãe 20. E agora 21. Eu tô sem saída 22. E se eu for embora 23. Ele vai acabar com a minha vida 24. Aaaaai, aaaaai 25. Quanta dor eu sinto no meu peito 26. Devia ter feito as coisas direito 27. Aaaaai, aaaaai 28. Oh Deus me tire desse sofrimento 29. Porque viver assim eu não aguento 30. Só quero ser feliz
---	---

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

A letra da música “Ele bate nela” de autoria e interpretação das cantoras Simone e Simaria abre espaço, nesta dissertação, para a observação das letras que se inserem no movimento “Feminejo”. Lançada em 2014, no canal do YouTube, a música obteve o número de 69.415.561 visualizações até o dia 03 de janeiro de 2023.

“Ele bate nela” conta a história de um casal envolvido em um relacionamento amoroso. No começo da relação o homem parecia ser alguém especial para a mulher, da mesma forma, ela para ele. Contudo, depois de um tempo, o rapaz que antes demonstrava amor, passou a demonstrar seu lado agressivo, que culminou na violência física contra a parceira.

O título da música, “Ele bate nela”, é claro e direto, com isso apresenta o **tópico** que será desenvolvido na letra musical: a violência física contra a mulher. O agressor, sinalizado pelo pronome pessoal “Ele”, é caracterizado como “um cara” que começa a namorar uma “moça” que é considerada *especial*, assim como ele também parecia ser, conforme exposto nas primeiras linhas: 1. *Era uma moça* / 2. *Uma moça muito especial* / 3. *Que namorava um cara* / 4. *Que também parecia ser especial*.

Pensando na **lexicalização**, observamos primeiramente a forma verbal “era” que nos remete a uma estrutura narrativa e nos faz lembrar das histórias ficcionais iniciadas por “Era uma vez”, e pode implicitamente retomar histórias que se repetem cotidianamente, mas que não são ficções. Embora pareçam histórias de amor com final feliz, em que a moça (princesa) encontra o “príncipe encantado”, na realidade se desfaça tão logo as agressões se iniciam. Ainda, viver uma história com “príncipe” e “viveram felizes para sempre” faz parte do desejo de realização de muitas mulheres, e não alcançar isso, pode gerar frustração, sentimento de incompetência, e até mesmo, adoecimento emocional.

Identificamos também, que o valor semântico da palavra *especial*, atribuído à mulher, significa que ela é alguém diferente das demais, e podemos inferir — até mesmo pelo uso do substantivo moça — que traz consigo a conotação de pureza, de “alguém para casar”. Nesse aspecto, podemos identificar que coexiste no próprio **léxico**, a presença de uma herança conservadora e patriarcal, que valorizava a moça pura (virgem) e julgada como melhor do que as outras.

Assim, “a mulher ideal, para casar, era aquela tida como pura, generosa, fiel e assexuada. Nela, valorizava-se como capital matrimonial o recato e a virgindade”, (ZANELLO, 2018, p. 64). Com isso, foi criada uma separação entre as mulheres “para casar” e “para curtição”, e que as separa não somente para os homens, mas também, entre elas, o que causa significativo distanciamento e rivalidade entre as mulheres. E isso estabelece a crença comum de que “as mulheres não são amigas”, que não há confiança entre elas.

Enquanto, o termo *especial* usado para ele — que é o cara, e não o moço — denota o sentido de bom caráter e virilidade, como bem diz Roberto Carlos: “Esse cara sou eu”. Alguém que esbanja qualidades e postura autônoma, bem diferente para a figura feminina que é uma donzela, frágil e dependente. Desta forma, são colocados em

funcionamento sentidos que, no imaginário popular, apontam para uma construção discursiva filiada à ideologia machista, já que evidencia os estereótipos de homem (cara) e mulher (moça), favorecendo um em relação ao outro.

O trecho 5. *Ele demonstrava* / 6. *Ser um homem diferente*, nos sugere que o “ser diferente” não se enquadra no imaginário construído em torno do macho-alfa-hetero-branco de supremacia histórica (MASSMANN, 2021), mas sim, em um novo/diferente perfil masculino. Entretanto, consoante as linhas: 9. *E ele demonstrava amor* / 10. *E jurava que nunca te enganou* / 11. *Que seria sempre um anjo na vida dela* / 12. *Que nunca maltrataria ela*”, os argumentos utilizados são elaborados, num viés romântico, recheado de juras de amor (MASSMANN, 2021).

Em contrapartida, tais juras não foram cumpridas, além de não passarem credibilidade aos familiares da moça, isso pode ser observado no trecho, correspondente às linhas 7 e 8: *Mesmo com sua gentileza* / *Não conquistou a família da gente*. Com isso, podemos perceber que há na letra a marcação de dois tempos: o início do relacionamento em que o homem “parecia” ser especial, “demonstrava” amor, ser diferente, era gentil; e de um tempo decorrido do começo da relação (não é possível indicar ao certo) com “não conquistou”, a máscara “quebrou” os quais indicam um rompimento das “boas” atitudes dele na cronologia temporal.

Esse aspecto nos faz acionar o dito: “no início tudo são flores”, e revela o conhecimento partilhado, de que um relacionamento amoroso só é bom na sua fase inicial. Essa crença funciona argumentativamente a favor dos relacionamentos que envolvem abusos, maus tratos e violências, pois justifica que com o decorrer do tempo isso se torna “normal”. Faz parte de uma hegemonia que valida os relacionamentos abusivos, violentos e as atitudes machistas.

Mesmo os familiares não recomendando o relacionamento, a “moça” decide ficar com o “cara”, fato que evidencia como as mulheres consideram importante serem escolhidas e estarem com alguém. Acreditam e esperam que um “anjo”, um “príncipe” aparecerá em suas vidas, e muitas vezes, relacionamentos que já se iniciam com indícios de abusos são levados adiante na esperança de mudança, confiantes na crença, de que “quando casar melhora”, ou pior, “de que a mulher pode mudar o homem”, transformar um ‘perebado” (ZANELLO, 2018) em “príncipe encantado”.

Várias tecnologias de gênero participam na criação, recriação, e manutenção da crença de que é possível transformar mesmo uma besta em príncipe encantado, dependendo apenas do amor, da dedicação, e da paciência da mulher”. Em outras palavras, caso isso não aconteça, é bem possível que tenha havido uma suposta “falha” na própria mulher. Não podemos esquecer nunca que o término de uma relação amorosa, em nossa cultura, coloca identitariamente em xeque a mulher, e não ao homem, mesmo que o pivô da separação tenha sido algum comportamento dele. (ZANELLO, 2018, p. 95)

A confiança que a mulher deposita no homem, de acordo com a letra, fica **pressuposto** que ela se entrega de corpo e alma na relação, conforme as linhas 13 e 14: *E ela confiou / E entregou todo o seu amor*. Essa confiança e entrega da mulher, no início do relacionamento amoroso, nos apresenta a **implicação**, que muitas mulheres têm a necessidade, o desejo, até mesmo o sonho, de estarem com alguém. Como já mencionamos, é mais do que uma questão emocional, amorosa, é uma questão identitária para elas, e essas características indicam a **representação social** da mulher como alguém carente e irracional.

O uso da conjunção aditiva “e” reforça a adição das informações no decorrer da letra musical, com o intuito de enfatizar o encadeamento das atitudes dela na relação amorosa. Ainda, a marca temporal dos verbos “confiou e entregou” no pretérito do indicativo atestam a cronologia dos acontecimentos. Essa marcação temporal é importante para destacar o desenvolvimento relacional do casal.

Nesse sentido, com o passar do tempo, ela percebe que o “cara” não era o “anjo” que dizia ser, e assim: 16. *A sua máscara quebrou*. A palavra máscara indica que algo está por trás, escondido, não aparente, e essa **escolha lexical** deseja enfatizar a atitude, o comportamento fingido do homem no início do relacionamento. Ainda, significa dizer, que o que estava escondido — apareceu, o não revelado — revelou-se, não há mais como esconder a atitude agressiva do parceiro.

No trecho: 17. *E agora ele bate, bate nela / 18. E ela chora / 19. Querendo voltar pros braços de sua mãe*, confirmam a violência física sofrida pela mulher. A utilização do advérbio “agora” indica o momento presente, marcando assim, a cronologia temporal que mencionamos, marcando tempo passado e tempo presente. Também, o desejo dela de sair da relação amorosa e retornar para a casa da mãe, a qual é figurada metonimicamente como “braços”. Esse ponto representa que o ator social (mulher), é dependente, incapaz de seguir só e de resolver a questão.

Não podemos deixar de mencionar que a música “Ele bate nela” tem a intenção de fazer uma denúncia a um problema social tão impactante e recorrente no Brasil e no mundo que é a violência doméstica contra a mulher, conforme podemos observar na figura a seguir:

Figura 5 - “Ele bate nela”, aborda a temática da violência doméstica

Sertanejas dão o troco e fazem letras contra o machismo que domina o gênero



A dupla Simone (grávida) e Simaria, em cena do clipe da música “Ele Bate Nela”, que fala sobre violência doméstica
Imagem: Reprodução

<https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2015/04/02/girl-power-no-sertanejo.htm>

A matéria, intitulada: “Sertanejas dão o troco e fazem letras contra o machismo que domina o gênero”, foi exibida em 02 de abril de 2015, um ano depois do lançamento de “Ele bate nela”, no site Uol Entretenimento. E traz também a imagem das cantoras Simone e Simaria, que é a compositora da música, com a legenda que informa a denúncia social da letra musical: violência doméstica. Ainda, Simaria relata: “quando componho, penso no que as pessoas passam. E a verdade é que isso [violência doméstica] é bastante comum ainda. Eu queria falar disso, mas de um jeito que não fosse muito pesado. Então compus essa história com amor” (UOL, 2015).

Consideramos a intenção positiva da cantora, contudo, entendemos que não tem como falar dessa problemática social de forma leve, numa “história de amor”. A iniciativa da dupla é relevante e necessária, no entanto, compreendemos também, ao analisar a letra, que a mulher poderia ser posta de maneira mais ativa e protagonista na cena em questão. Destacamos quatro aspectos que indicam as seguintes representações sociais da mulher.

Primeiro, a **representação social** da mulher é de alguém frágil, que chora e quer o colo da mãe e sente-se insegura, como identificamos nas linhas 18 e 19: *E ela chora*

/ querendo voltar pros braços de sua mãe. Implicitamente, há uma atitude social que considera a mulher incapaz de resolver os problemas de sua vida, para isso, necessita sempre de alguém para ajudá-la, no caso, seria ajudada pela mãe. Ademais, a **escolha lexical** “chora” reforça esse conhecimento compartilhado de fragilidade e indefesa feminina.

E, segundo, conforme o próximo trecho, que corresponde às linhas 20 a 23: *E agora / Eu tô sem saída / E se eu for embora / Ele vai acabar com a minha vida,* apresenta atitudes e sentimentos como o medo, a passividade e a vulnerabilidade feminina. É evidente que as mulheres em situação de violência doméstica sentem-se fragilizadas, inseguras, ameaçadas, com medo. Todavia, acreditamos que o foco da letra musical não deveria ser somente denunciar essa problemática social colocando e representando a mulher de maneira vulnerável, pelo contrário, deveria apresentar um discurso mais emancipador e confiante às mulheres em situação de violência.

E não há nada de emancipador nos enunciados citados, pelo contrário, estar sem saída é estar encurralado, sem nenhuma opção de mudança, de possibilidade, de sair daquela situação. Ainda, sugere passividade à mulher quando menciona que se ela fizer algo, como ir embora, perde a sua vida. Esses discursos acionam modelos mentais que reforçam a permanência das mulheres em situações de violências e validam a dominância do homem sobre a mulher.

E o terceiro aspecto que destacamos, está relacionado à cultura de culpabilização da mulher, conforme a última parte da letra: *24. Aaaaai, aaaaai / 25. Quanta dor eu sinto no meu peito / 26. Devia ter feito as coisas direito.* Não bastasse sofrer com a violência física, ainda, a mulher sente-se culpada, acredita que poderia ter agido de maneira diferente para evitar o ocorrido. A atitude social de que a mulher é capaz de modificar o comportamento do homem/agressor (tão vigente na nossa sociedade) coopera com o sentimento de culpa que muitas mulheres carregam, pois sentem e sofrem a responsabilização pelo fracasso da relação.

E finalmente, o quarto, é a RS da mulher como sofredora, aquela que se vitimiza: *27. Aaaaai, aaaaai / 28. Oh Deus me tire desse sofrimento / 29. Porque viver assim eu não aguento / 30. Só quero ser feliz.* O sofrimento dela é materializado, nessas últimas linhas da música, pelo uso da interjeição “ai” que expressa o sentimento/sensação de dor, podendo ser ela física e emocional. A mulher se sente incapaz de sair da relação

doentia e violenta, e pede ajuda a Deus para livrá-la daquela situação, utilizando o verbo “tirar” no modo imperativo, que sugere pedido, solicitação, ajuda e fica **pressuposto** que somente o auxílio divino seria capaz de ajudá-la efetivamente.

E por se sentir incapaz de resolver o problema, de sair da relação, surge a crença de que as mulheres, muitas vezes, provocam a situação de violência, e permanecem nela porque gostam de apanhar. “É desse tipo de modelo mental que surgem estereótipos como “mulher gosta de apanhar”, “mulher é tão apaixonada que não denuncia” (TOMAZI, 2019, p. 210 e 211).

Sabemos o quanto são prejudiciais esses discursos machistas, pois eles reforçam e reafirmam modelos mentais, que, por meio da linguagem, são transmitidos pelos indivíduos nos seus grupos sociais, de forma a naturalizar e banalizar a violência doméstica.

A banalização da violência contra a mulher põe em circulação discursos que reforçam a dominação (masculina) e a subordinação (feminina) de modo que a mulher passa a ser significada como propriedade do homem, portanto, submissa a ele. Neste jogo entre a memória discursiva e os sentidos (re)produzidos na música em estudo parece haver uma espécie de banalização da violência contra mulher de modo que o homem pode até lhe tirar a vida (MASSMANN, 2021, p. 350).

O fato de os **atores sociais** (mulheres) terem sido escolhidas, e estarem em um relacionamento amoroso, pode indicar **implicitamente** um sentimento de privilégio delas. “Ser escolhida” pode ser entendido, de fato, como um privilégio social para muitas mulheres, e com isso, acabam buscando forças na opinião popular: “ruim com ele, pior sem ele”, e acreditam realmente, que é melhor ter alguém (mesmo sendo numa relação abusiva, violenta) do que ficarem sozinhas. Essa atitude social compartilhada indica, mais uma vez, a naturalização da violência contra as mulheres.

Por fim, não podemos deixar de mencionar o fato de as artistas Simone e Simaria, 5 anos depois do lançamento de “Ele bate nela”, terem sido convidadas, pelo Governo Federal, para liderarem uma campanha de conscientização sobre a violência contra a mulher. Assim, em 2019, as cantoras se colocaram à frente da campanha de combate à violência doméstica. No momento, os compositores Pablo Bispo, Ruxell, Sérgio Santos e Winnie produziram a música “Amor que dói”, especialmente para essa ação, e para ser interpretada pelas cantoras.

Quadro 11 - Amante não tem lar

1. Só vim me desculpar	14. E a culpa foi minha
2. Eu não vou demorar	15. Minha responsabilidade eu vou resolver
3. Não vou tentar ser sua amiga	16. Não quero atrapalhar você
4. Pois sei que não dá	
5. Você vai me odiar	17. E o preço que eu pago
6. Mas eu vim te contar	18. É nunca ser amada de verdade
7. Que faz um tempo	19. Ninguém me respeita nessa cidade
8. Eu me meti no meio do seu lar	20. Amante não tem lar
	21. Amante nunca vai casar
9. Sua família é tão bonita	22. E o preço que eu pago
10. Eu nunca tive isso na vida	23. É nunca ser amada de verdade
11. E se eu continuar assim	24. Ninguém me respeita nessa cidade
12. Eu sei que não vou ter	25. Amante não vai ser fiel
	26. Amante não usa aliança e véu
13. Ele te ama de verdade	

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Num primeiro gesto analítico, a letra musical “Amante não tem lar”, publicada em 13 de janeiro de 2017 no canal oficial da cantora sertaneja Marília Mendonça na plataforma digital Youtube, mostra um embate entre amante e esposa, reforçando, com isso, a rivalidade feminina, pois é possível identificar a disputa e antagonismo entre a “mulher oficial” e a “amante”.

“Amante não tem lar” alcançou o total de 454.316.226 visualizações até 03 de janeiro de 2023. A letra retrata um triângulo amoroso envolvendo um homem e duas mulheres, sendo uma a esposa, e a outra, a amante. A mulher vai até a casa da esposa de seu amante pedir desculpas a ela pelos atos cometidos, se responsabilizando e se culpando pela relação extraconjugal do homem. Dessa forma, é possível constatar a submissão dessa mulher e o quanto ela se menospreza a fim de redimir esse homem dos seus erros.

Podemos identificar os **tópicos**, as macroestruturas semânticas, que representam, nas palavras de van Dijk (2013) o que o discurso “quer dizer” de maneira global a partir do título da letra musical “Amante não tem lar”. O que esse título “quer dizer”, quais significados podem ser extraídos dele? Primeiro, a punição estipulada pela sociedade ao afirmar que essa mulher/amante não tem o direito de ter um lar (família) é prejudgada; segundo, a culpabilização do ato recai sobre a mulher.

E dessa forma, a "amante" é vilã, culpada e “inferiorizada em detrimento da mulher oficial que, apesar de traída, ainda corresponde à identidade principal da mulher na lógica do dispositivo amoroso: a de esposa” (GAMA; ZANELLO, 2019, p. 176).

A escolha da palavra “lar” para compor o título, “Amante não tem lar”, confere o sentido mais profundo para o espaço doméstico (casa) que poderia ter sido usada, mas essa palavra relaciona-se mais ao espaço físico, moradia. Enquanto “lar”, sugere abrigo, conforto, família, uma construção do casal, e não é considerado um “lugar” de direito da mulher “amante”. Fica evidente que a **lexicalização** está relacionada com o sentido que será produzido pelo discurso, isto é, a escolha de certas palavras e expressões já estão condicionadas a significados convencionais.

Como dissemos inicialmente, a letra da música narra uma mulher (amante) indo à casa de outra (esposa) para relatar que vive um caso de amor com o marido dela, mas antes de fazer o relato, pede desculpa, conforme as primeiras linhas: *1. Só vim me desculpar / 2. Eu não vou demorar / 3. Não vou tentar ser sua amiga / 4. Pois sei que não dá.* A escolha do **léxico** “só”, na primeira frase, sugere que não há outra intenção da amante, além de contar o ocorrido e se desculpar, e que será breve.

O uso do advérbio “só”, nas palavras de (VAN DIJK, 2022, p. 25), “poderia ser parafraseado como “apenas” ou “não mais que” e, portanto, tem uma função quantificadora no sentido de minimizar a força de uma atividade”. Nesse sentido, tem a intenção de simplificar a atitude da mulher, ou seja, não quer incomodar, mas apenas e brevemente, fazer o relato. Isso pode ser confirmado com a utilização da palavra “não” repetida nas linhas 2, 3 e 4, que indicam o desconforto da mulher na situação e a preocupação dela em incomodar.

Identificamos o uso da palavra “só” na categoria gramatical de advérbio, entretanto o foco é na função que esse termo exerce na modificação do verbo, assim é importante compreender que “além disso, as funções interacionais e sociais precisam de uma análise cognitiva” como postura (VAN DIJK, 2022, p. 25). Significa que a mulher envolvida na interação social precisa (re)ativar o modelo mental a respeito do que está vivenciando, e nisso, ela localiza o conhecimento compartilhado em relação à “amante”. Desse modo, entende o tipo de interação que precisa ter na situação comunicativa, e aciona atitudes sociais para minimizar sua ação.

Ademais, por meio da escolha lexical “amiga”, na linha 3. Não vou tentar ser sua amiga, identificamos a pressuposição de que as mulheres não são amigas verdadeiras, não são confiáveis, e por essa atitude social, a amizade entre elas está sempre em questionamento. Esse e outros questionamentos a respeito do

comportamento feminino, nos faz inferir que a mulher se coloca numa postura de inferioridade, pois traz consigo a **representação social** da mulher/amante que é estigmatizada, inferiorizada, julgada e até condenada socialmente. Uma condenação possível é o ódio que muitas mulheres expressam em relação às outras, pelo fato de se sentirem ameaçadas pela beleza ou comportamento de outra.

No caso da letra, a amante afirma na linha 5. *Você vai me odiar*, e com essa afirmação, pressupõe que já é estabelecido esse sentimento entre as mulheres. E acrescenta nas linhas 6. *Mas eu vim te contar* / 7. *Que faz um tempo* / 8. *Eu me meti no meio do seu lar*, trazendo para ela toda a responsabilidade e eximindo a do homem, e pior, assumindo a culpa (da falha do amante) para si.

É possível constatar a submissão da mulher/amante e o quanto ela se menospreza, se inferioriza, a fim de redimir a responsabilidade do homem no relacionamento extraconjugal, como podemos observar no trecho: 13. *Ele te ama de verdade* / 14. *E a culpa foi minha* / 15. *Minha responsabilidade eu vou resolver* / 16. *Não quero atrapalhar você*. Aqui, observamos o modo como a amante se sente, e acredita, ser a culpada por “enfeitiçar” um homem casado, pois ele não seria capaz de conter seus instintos, (GAMA; ZANELLO, 2019) algo que faz parte do comportamento masculino, sendo este, naturalizado pela sociedade, então não há responsabilização pelos atos dele.

Ainda utiliza a justificativa: 9. *Sua família é tão bonita* / 10. *Eu nunca tive isso na vida* / 11. *E se eu continuar assim* / 12. *Eu sei que não vou ter*, que apresenta primeiramente o ideal de família e o desejo de se ter uma, pois “a mulher oficial/esposa” traz os implícitos, nas palavras de van Dijk (2005), a **pressuposição** ocorre sob a forma de “dar a entender”. Isto é, “dá a entender”, que a esposa é aquela que conseguiu se colocar bem socialmente, porque se casou.

Com isso “é marcada a separação e a diferença entre mulheres “de família”, para casar, e as “outras” (ZANELLO, 2018, p, 66). Essas duas **escolhas lexicais** “esposa” e “outra” atribuem valores semânticos de positividade e negatividade e rotulam as mulheres. A negatividade destinada à amante (a outra) reforça o desejo do casamento (não generalizando, mas considerando boa parte das mulheres), pois por meio do casamento terão um “lar”, terão uma identidade social, como afirma Zanello (2018), o casamento para as mulheres é uma questão identitária.

Ademais, dentre os sentimentos de ser escolhida, culpa, inferioridade, submissão e baixa autoestima, experimentados pela personagem feminina na letra musical, coexiste também, a autopunição da mulher por estar em uma relação triangular. Desse modo, determina uma sentença para si própria, pois acredita que ao assumir o papel de amante, jamais irá se realizar enquanto mulher, verificamos isso nas linhas 17 a 21: *E o preço que eu pago / É nunca ser amada de verdade / Ninguém me respeita nessa cidade / Amante não tem lar / Amante nunca vai casar.*

No trecho citado, duas palavras nos chamam a atenção: “nunca” e “respeita”. A primeira, reforça a ideia de negação de forma mais enfática, porque denota o sentido de impossibilidade de realização: *nunca será amada e nunca se casará*. Enquanto a segunda, está associada à condição de ser desrespeitada, acusada, prejudgada entre outros. Pois, numa cultura machista, o casamento é desejo construído em todas as mulheres, porque oferece a elas “o reconhecimento social necessário, distintivo de uma mulher ‘bem-sucedida’” (ZANELLO, 2018, p. 125).

Com isso, percebemos que “os **atores sociais** só são capazes de construir modelos mentais de ação e discurso caso possuam e utilizem um conhecimento de mundo socialmente partilhado e genérico” (VAN DIJK, 2017, p. 181). Ou seja, a mulher representada na letra musical se coloca na condição de inferior, de culpada, de infeliz e tantas outras, por ter construído, por intermédio das crenças compartilhadas, um modelo mental que representa a mulher que exerce a posição social de “amante”.

Assim, a sentença dada pela mulher, que representa uma mulher indefinida em termos de ser qualquer amante, faz parte de um imaginário coletivo, está nas atitudes de muitas pessoas, e é transmitida pela cognição social. Também está ancorado — cognitiva e socialmente — o fato de o homem não ser responsabilizado em nenhum momento por seu comportamento poligâmico, pois a poligamia para o homem não é julgada da mesma maneira que a praticada por uma mulher. Isso só reforça a desigualdade entre os binários, os estereótipos construídos em torno da mulher, e os julgamentos preconceituosos em relação à figura feminina.

No que diz respeito a poligamia, podemos identificar que há uma ideologia machista que sustenta de formas diferentes quando o ato polígamo é realizado por homens e quando é realizado por mulheres. Dessa forma, há também uma atitude social que compartilha a crença de que “os homens podem e as mulheres não”. Assim, ideologia

é antes de tudo uma espécie de crença, ou seja, uma representação mental, assim como outras formas de “cognição social, tais como: conhecimento, opiniões, atitudes, normas e valores. Mas, diferentemente das opiniões pessoais, elas são essencialmente compartilhadas por coletividades sociais” (VAN DIJK, 2015b, p. s54), em outras palavras, não existe ideologia pessoal, ela é coletiva.

Retomando à letra, percebemos que a autopunição da mulher ocorre a partir do julgamento de valor social para homens e mulheres, no caso de relacionamentos que envolvem traição. A mulher sente-se culpada e realiza a autopunição que pode ser identificada, mais uma vez, nas linhas 25 e 26, com a repetição das frases, das linhas 22 a 24, e acrescentando novos argumentos a respeito da “amante”, consoante às linhas: 25. *Amante não vai ser fiel* / 26. *Amante não usa aliança e véu*.

Essa argumentação é preconceituosa, pejorativa, discriminatória e estereotipada porque coloca em pauta a fidelidade das mulheres, alegando que elas não são fiéis, já que a escolha do advérbio de negação “não” confirma essa proposição. Ficando posta mais uma **representação social** da mulher, infiel. Conforme van Dijk (2015a, p. 28), “conhecimentos e opiniões individuais acerca de eventos particulares são transformados em *scripts* socialmente partilhados sobre episódios estereotipados e, portanto, em atitudes de grupo”.

Outro ponto está relacionado ao uso da simbologia, através da “aliança” e do “véu”. Esses símbolos estão inseridos no campo semântico/discursivo do casamento. Não tê-los indica a **pressuposição** de que as mulheres só serão felizes e realizadas se conseguirem se casar, até porque, retomando Zanello (2018), o casamento para as mulheres representa mais do que um vínculo com o parceiro, representa uma questão identitária. O que legitima a atitude, enraizada em nossa sociedade, de que o casamento é a melhor coisa para uma mulher.

Sabemos o quanto as mulheres são subjugadas em nossa cultura, e ser amante, entre outros significados, significa também, não ser alguém confiável e fiel, como percebemos por meio da letra sertaneja. Portanto, isso sustenta a mentalidade e a generalização de que toda mulher deseja o casamento, pois “há uma naturalização de que toda mulher tem que ter um homem e, se não tem, é porque nenhum a quis” (ZANELLO, 2018, p, 94). O não casar demonstra o fracasso feminino, nesse quesito, construído socialmente.

Quadro 12 - Cobaia

1. Você tem	13. Pra quando você sair do banho
2. Um emprego pra mim? Olha aí	14. Posso ser a cobaia
3. Qualquer coisa que	15. Pra quando você fizer seus planos
4. Que me mantenha perto de você	
5. Posso fazer	16. Quando for beijar alguém
6. Cafuné no cabelo	17. Testa esse beijo em mim
7. Vigio o seu sono, sei lá	18. Antes de amar, meu bem
8. Até provo o seu beijo	19. Testa esse amor em mim
9. Pra ver se a barba vai me arranhar	
10. Eu posso ser fiscal do seu olhar	20. Me prenda, me abraça e não saia
11. Nem precisa pagar	21. Aceito esse emprego de cobaia
	22. Me prenda, me abraça e não saia
12. Pego sua toalha	23. Aceito esse emprego de cobaia

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

A música “Cobaia”, lançada em 2018 e interpretada pela cantora Lauana Prado, obteve o número de 548.485.933 de visualizações na plataforma YouTube até o dia 03 de janeiro de 2023. No mesmo ano, 2018, “Cobaia” viralizou no Brasil e em Portugal, e se colocou entre as 100 músicas mais tocadas no Spotify Brasil, além de se colocar também nas principais playlists de música sertaneja da plataforma.

A letra musical apresenta uma mulher conversando com um homem, perguntando se ele tem um emprego para ela. E se coloca totalmente à disposição do homem, dizendo que realiza diversas coisas como: cafuné no cabelo, provar o beijo, pegar a toalha, entre outras, somente para ficar perto dele. Pede também, para ser presa, abraçada e que o homem não saia de perto dela.

A começar pelo título, entendemos que “cobaia” traz a significação de algo ou alguém submetido a testes e experimentos científicos, nos remete, primeiramente, à possibilidade de se tratar de um animal (geralmente usado para esses fins). Contudo, “a cobaia” é personificada por uma mulher que se coloca numa posição de total submissão e objetificação. Sendo esses os **tópicos** extraídos do título da música, que de acordo com van Dijk (2005) são inferidos por meio do contexto, e também expressos pelos títulos.

Na primeira parte da letra musical: *1. Você tem / 2. Um emprego pra mim? Olha aí / 3. Qualquer coisa que / 4. Que me mantenha perto de você*, fica evidente o lugar de submissão e de vulnerabilidade que a mulher se coloca. Esse aspecto nos faz inferir o quanto as mulheres anseiam ter um parceiro, o quanto desejam ser escolhidas, ser amadas, a ponto de se sujeitarem a relacionamentos doentios e abusivos, como

demonstrado na letra. De acordo com Zanello, (2018) a vulnerabilidade das mulheres as coloca no “mercado amoroso” e elas acabam aceitando “qualquer negócio”.

Por meio do substantivo “emprego” podemos inferir que há uma **representação social** construída da mulher como serviçal, alguém para servir. Além disso, pode ser qualquer tipo de serviço, o que sugere a maneira submissa e inferior que a mulher se coloca diante do homem. A função do servir feminino é algo histórico e faz parte da composição estrutural do papel da mulher na sociedade, dos afazeres destinados a ela, que nos remete a frase clássica “isso é coisa de mulher”.

Numa sociedade ideologicamente machista, as mulheres têm bem definidas essas “coisas de mulher”, que estão relacionadas a todo tipo de prática que as coloca como inferiores, submissas e dominadas. Por exemplo, os cuidados da família, da casa, dos filhos são destinados, especificamente, às mulheres, por isso elas são representadas socialmente como: cuidadoras, do lar, donas de casa, tirando delas a possibilidade de acessarem outros espaços que delegam mais poder social. Com isso, prevalece a dominação masculina, entendida por van Dijk (2015a, p. 21) “como um abuso de poder social, isto é, como um desvio dos modelos ou normas de (inter)ação aceitos, para favorecer o grupo mais poderoso”.

Desse modo, a **escolha lexical** da palavra emprego **pressupõe** a disponibilidade da mulher e o desejo dela de realizar as funções que sugere, até mesmo pelo fato de não cobrar pelos “serviços”, ou seja, um emprego sem remuneração para satisfazer o homem. A par disso, percebemos que a letra “Cobaia” contribui com o mecanismo de segregação sexual do trabalho (VICENTE, 2013) por colocar o trabalho feminino, empreendido pela mulher na letra, numa condição de total desvalorização dela e das ações de cuidado oferecidas por ela.

Sabemos o quanto é problemática a questão laboral para as mulheres pelo motivo de estarem relacionadas às profissões que coincidem com o estereótipo tradicional de feminilidade, por questões salariais inferiores aos dos homens, pelo difícil acesso a cargos econômicos, políticos, entre outros. Enquanto os homens podem escolher e desempenhar qualquer profissão, eles geralmente obtêm boas remunerações salariais, e podem progredir na carreira profissional (FERREIRA, 1993). Desse modo, compreendemos que a desvalorização e desqualificação do trabalho feminino se trata da desigualdade entre os binários.

Essa desigualdade é reforçada pela letra musical ao indicar que a mulher deseja apenas uma coisa: estar perto do homem, e com isso aciona a atitude social em relação a submissão e servidão femininas. A mulher oferece ao homem diversos “serviços” como: 5. *Posso fazer* / 6. *Cafuné no cabelo* / 7. *Vigio o seu sono, sei lá* / 8. *Até provo o seu beijo* / 9. *Pra ver se a barba vai me arranhar* / 10. *Eu posso ser fiscal do seu olhar* / 11. *Nem precisa pagar* / 12. *Pego sua toalha* / 13. *Pra quando você sair do banho*. A utilização dos verbos “posso”, “vigio”, “provo”, “pego” — no presente do indicativo — sugerem as ações as quais ela se disponibiliza fazer.

No trecho seguinte, correspondente às linhas 16 a 19, *Quando for beijar alguém / Testa esse beijo em mim / Antes de amar, meu bem / Testa esse amor em mim*, nos remete novamente, a ideia do título, ao utilizar o verbo “testar”, e aciona o sentido de “teste”, experimento, e também o modelo mental da mulher objetificada. Pois ao posicionar a figura feminina desse modo, a desvalorização dela torna-se notória, até mesmo porque **pressupõe** a ideia de algo para uso, e que pode ser descartado quando não houver mais interesse masculino.

O corpo feminino está relacionado a satisfação sexual masculina, é um corpo erotizado, manipulado e abusado, muitas vezes, para servir aos desejos do homem. A mulher representada na música se submete a esses “serviços” pela “compensação” de estar com alguém, e isso é apresentado de forma romantizada, sendo mais uma maneira de naturalizar as práticas abusivas. De acordo com Bourdieu (2007, p. 31):

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está constituída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este cria, organiza, expressa e organiza o desejo - o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação.

Essas músicas, com letras pejorativas que objetificam a figura da mulher, a colocam como submissa, subordinada, passiva diante dos desejos sexuais masculinos, transmitem a **representação social** da mulher como objeto sexual. Ademais, não levam em consideração seus sentimentos, assim como, o prazer feminino, e por isso, as letras musicais funcionam perfeitamente como tecnologias de gênero. Esse termo, cunhado por Lauretis (1987), significa dizer, que as letras como tecnologias, são capazes de reproduzir e criar subjetividades e identidades (ZANELLO, 2019, p. 165).

E ainda, outro ponto que não é levantado, como foi possível observar em outras letras, está relacionado ao comportamento masculino diante da situação, seja como agressor, bígamo, indiferente, machista, possessivo, entre outros, não é questionado. O que se questiona é o comportamento da mulher, o que ela faz para causar mal-estar, desentendimento e até mesmo violência física. A letra da música “Cobaia” suscita a indiferença do homem em relação à atitude submissa e vulnerável da mulher.

Conforme van Dijk (2020, p. 255) “o discurso nunca é completamente explícito”, por isso, analisar as estruturas linguísticas/discursivas são fundamentais para chegar a uma compreensão mais ampla dos significados implícitos. No caso, do homem se colocar numa postura indiferente e passiva diante das intenções da mulher, demonstra algo que não está escrito em palavras, mas pode ser apreendido por meio de um olhar mais crítico e analítico.

Assim, o **pressuposto** da passividade do homem, neste contexto, coloca em voga, a crença estabelecida socialmente em torno da virilidade e da masculinidade, pois esses aspectos direcionam e estabelecem o modo de agir do homem. Sendo este incapaz de dizer não, de negar os seus instintos e de “recusar” uma mulher. Não faz parte da ideologia de poder e dominação masculina, muito pelo contrário, aceitar e ter muitas mulheres consagra a sua virilidade.

Esse conhecimento compartilhado faz transparecer a ideologia machista, que percorre não somente a mente do homem, mas também a da mulher. Pelo fato (no caso da letra em análise) da mulher se colocar na condição de objeto de prazer e satisfação masculina. Com isso, ela participa de maneira consciente — ou não — dessa composição estruturada no machismo. Hintze (2020, p. 14) destaca que “as mazelas causadas pelo machismo se dão, em nível da sociedade, das instituições e, especialmente, nos aspectos subjetivos”.

Por fim, o trecho *20. Me prenda, me abraça e não saia / 21. Aceito esse emprego de cobaia*, indica que “muitas mulheres suportam melhor o desamor do que não ter alguém. E adoecem. Não pelo amor como entidade metafísica, mas por um modo de entender e viver o amor como questão identitária” (ZANELLO, 2018, p. 95).

Os **atores sociais** representados na letra musical, de fato, se colocam e são colocados em “papéis” bem distintos. Podemos identificar que a exposição do homem

é feita a partir da representação de alguém considerado “maravilhoso”, “poderoso”, que tem a “mulher aos seus pés”.

Diferentemente, a **representação social** da mulher, considerada alguém fragilizada, inferiorizada, submissa e dependente emocionalmente. Esse conhecimento compartilhado reforça a ideologia machista que favorece o poder social aos homens. Nesse sentido, “as ações dos outros são indiretamente controladas através da influência sobre condições mentais de ação, tais como intenções, planos, conhecimento ou crenças” (VAN DIJK, 2015a, p. 21).

Retomando, os **tópicos** “expressam as informações mais importantes (de nível mais elevado) dos modelos mentais, e também são usados pelos leitores para construir esses modelos” (VAN DIJK, 2015a, p. 32). Percebemos então, que a macroestrutura semântica identificada logo no início desta análise — mulher submissa e objetificada — é construída por atitude, conhecimento e ideologia machistas. Portanto, essa informação topicalizada culmina na **representação social** da mulher, de maneira bem desigual, em relação à representação do homem na nossa cultura.

Conforme a socióloga feminista Saffioti, a desigualdade é instituída pela tradição cultural, pelas estruturas de poder, pelos agentes envolvidos na trama de relações sociais, isto é, não ocorre de forma natural. “Nas relações entre homens e entre mulheres, a desigualdade de gênero não é dada, mas pode ser construída, e o é, com frequência” (SAFFIOTI, 2015, p. 75).

Quadro 13 - Rapariga digital

<ol style="list-style-type: none"> 1. Solta meu braço 2. A vida é minha o que quiser fazer eu faço 3. Abaixa o tom de voz que não sou surda, não 4. Nem perde o seu tempo dando explicação 5. Logo você, bebê, o rei da esperteza 6. Deixou o celular desbloqueado na minha mesa 	<ol style="list-style-type: none"> 7. Eu e você já era 8. Quer conhecer uma pessoa, pega o celular dela 9. Essas piriguete de internet, rapariga digital 10. Nunca vão superar uma mulher real 11. Essas piriguete de internet que todo mundo mordeu 12. Quer trair, cê trai com uma mais bonita do que eu
--	--

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

O vídeo da música "Rapariga Digital", com interpretação da cantora Naiara Azevedo, foi lançado na plataforma digital Youtube em 28 de fevereiro de 2019, e obteve o número de 150.309.995 visualizações até o dia 03 de janeiro de 2023. A referida cantora surgiu na cena musical sertaneja no ano de 2011, quando a dupla Carlos e

Jader faziam sucesso com *single* “Sou Foda”, que incomodou Naiara, pois, para ela, a letra retratava a mulher de forma negativa.

Então, a sertaneja resolveu oferecer uma resposta ao sucesso “Sou foda”. Quis expressar os seus sentimentos, e para isso, compôs em 15 minutos, como ela mesma diz, a música “Coitado”. E postou, de forma amadora e caseira, um vídeo com a composição no YouTube, que apresenta uma letra inversa à da música “Sou Foda”, em que o homem se exalta, se valoriza, se acha “foda”. A letra “Coitado” prioriza e fortalece o ponto de vista feminino, em que a mulher é colocada numa posição de superioridade e não submissão.

Voltando à letra musical que será analisada, “Rapariga digital” narra a situação que envolve um homem e uma mulher em um acalorado momento de discussão, em que ela se coloca numa postura ativa e de enfrentamento ao parceiro, o qual segura o seu braço, usa tom de voz alterado, na tentativa de justificar uma possível traição. No caso, a mulher descobre a traição ao olhar o celular do parceiro, a partir daí, começa o desentendimento do casal.

Iniciando pelo título, podemos identificar que as palavras que o compõem informam que existe um “tipo de mulher” caracterizada como “Rapariga digital”. Esta mulher, inserida no universo digital, é representada como inferior, pois é considerada uma “rapariga” (mulher fácil), que se relaciona amorosamente com diversos homens, e esse aspecto a torna desprezível e prejudgada. Com isso, destacamos assim, o **tópico**: rivalidade feminina, pois utiliza a relação antagônica entre as mulheres, no caso da letra, a “real” e a “digital”, “retratando e reforçando a rivalidade e a competição entre as mulheres, na prateleira do amor” (GAMA; ZANELLO, 2019, p. 176).

Interessante pensarmos como ocorreu o início da carreira de Naiara Azevedo, pois ele representa uma atitude de resistência aos padrões e comportamentos machistas, sempre intencionados a inferiorizar a mulher. Fica evidente, também, que Naiara se insere no movimento “Feminejo”, pela tentativa de expor em algumas composições atitudes de mulheres empoderadas, que discursam assuntos, até então, não apresentados pela mulher em letras sertanejas. No caso de “Rapariga Digital”, a voz da mulher aparece de forma ativa, contudo, coloca a mulher em condição de rivalidade.

Analisando o primeiro trecho da letra: *1. Solta meu braço / 2. A vida é minha o que quiser fazer eu faço / 3. Abaixa o tom de voz que não sou surda, não*, observamos que a mulher assume a ação da situação e se posiciona de maneira decidida e segura. Condições essas que diferem da postura e conduta estabelecida socialmente às mulheres de passividade e subordinação. O que ocorre são os comandos dados ao homem por meio das ações verbais: “solta” e “abaixa”, demonstrando uma atitude de autoridade.

Dizer que “a vida é minha” é a expressão oposta do que antigamente era impossível de realizar por medo de represálias sociais. Deste modo, a mulher demonstra o ‘orgulho’ de sua identidade e se aproveita do seu lugar discursivo nas relações vigentes” (DE ARRUDA, 2020, p. 64). Como se ela, através do pronome possessivo “minha”, tão usado pelos homens — no sentido de posse — passa a ser tomado como posse dela, que ela pode escolher, decidir, determinar e conduzir a sua vida.

Esses aspectos sinalizam as relações de poder historicamente estabelecidas entre o homem e a mulher. Mais uma vez destacamos que o poder é entendido por van Dijk (2018) em termos de controle. Segundo o autor o controle está interligado ao discurso (prática social), assim também, às mentes das pessoas, ou seja, conhecimentos, opiniões, atitudes, ideologias, assim como as representações que fazemos cognitivamente, sejam pessoais ou sociais.

Na parte que segue: *4. Nem perde o seu tempo dando explicação*, é possível observar a relação de poder estabelecida entre os dois, e sendo exercido por ela, que não quer nem ouvir a explicação dele. Isso é sinalizado pelo uso do advérbio de negação “nem”, seguido do verbo “perde”, ou seja, os argumentos dele não serão ouvidos por ela.

Dessa forma, fica **pressuposto** que o homem fez algo, e está querendo se explicar para a parceira, no intuito de resolver a situação. Contudo, ela está muito segura do seu valor e do seu posicionamento, demonstrando não estar interessada em solucionar o problema. Essa **pressuposição** pode ser confirmada nas linhas: *5. Logo você, bebê, o rei da esperteza / 6. Deixou o celular desbloqueado na minha mesa / 7. Eu e você já era / 8. Quer conhecer uma pessoa, pega o celular dela.*

As **escolhas lexicais** utilizadas para se referir ao parceiro: “bebê” e “rei da esperteza” indicam o uso da ironia, figura de linguagem utilizada com a intenção de “diminuir”, menosprezar, e até mesmo debochar. Com isso, expõe o homem, diferentemente dos

moldes machistas, que o enaltecem, valorizam e prestigiam. Ainda, sugere que ele não é “nada esperto” ao deixar o celular desbloqueado, pois a mulher aproveitou para olhar, e descobriu uma possível “outra” ou “outras” se relacionando ou flertando com o companheiro.

Não podemos deixar de mencionar a **implicação** presente na linha 6, que cita o fato de o celular estar desbloqueado e a mulher olhar as conversas alheias. Essa parte da letra aciona a atitude social de que a mulher espiona, investiga, invade a privacidade do parceiro, pois é insegura e desconfiada, e estabelece assim, a **representação social** dela. Contudo, a letra não traz o pressuposto de que o homem pode ser responsável pela insegurança feminina, pois o que dá a entender, implicitamente, que eles escondem coisas no celular, se são fiéis ou não é possível descobrir.

Entretanto observamos que a atitude do homem não é posta em discussão. A letra enfatiza que a insegurança feminina não está relacionada à infidelidade masculina (considerada culturalmente “natural”), mas sim, a uma problemática que parte, tão somente, da mulher, ou seja, faz parte da natureza feminina. Esses discursos legitimam e reforçam os estereótipos negativos construídos em torno da mulher embasados na ideologia machista.

Ainda, faz uma paródia com a expressão “quer conhecer uma pessoa, dê poder a ela”, com a reescrita “quer conhecer uma pessoa, pega o celular dela”. Podemos perceber que não há, portanto, dominação absoluta e controle das relações, pois há uma tentativa de posse de um em relação ao outro. Ele (o homem) tenta se justificar de uma possível traição, com uma postura agressiva, e ela (a mulher) se vale de um discurso carregado de autoafirmação e empoderamento.

Contudo, a discursividade da letra em prol do empoderamento feminino acaba se desfazendo. Primeiro, quando aciona a crença da “mulher-espiã”, sendo aquela que investiga (o celular, a carteira, os bolsos do marido), invade a privacidade do homem. E segundo, quando destina ofensas a outras mulheres, e estimula a rivalidade feminina, que pode ser identificada no refrão da letra: 9. *Essas piriguete de internet, rapariga digital* / 10. *Nunca vão superar uma mulher real* / 11. *Essas piriguete de internet que todo mundo mordeu*.

As **escolhas lexicais** “piriguete” e “rapariga” transmitem significados locais, tais como, o significado das próprias palavras (VAN DIJK, 2013). Transmitem sentidos

pejorativos e denotam caráter de mulher fácil, oferecida, prostituta, entre outros. Com isso, faz a separação entre esse “tipo” de mulher e a mulher “real”, considerando uma melhor do que a outra, uma real. que existe, verdadeira. e a outra virtual. falsa, de mentira. Fato que potencializa o comportamento de rivais, inimigas, e que oferecem ameaça umas às outras.

Observamos, então, que há duas **representações sociais** de mulher. Isso pode ser identificado de acordo com as escolhas lexicais feitas para nomear e caracterizar cada uma delas. A primeira mulher é considerada “superior” e “real”; enquanto a segunda é “rapariga digital”, “piriguete de internet”, e não uma mulher “real”. Essas informações estão implícitas nas linhas que compõem o refrão, de forma a fazer efetivamente uma comparação, assim como, uma separação entre as mulheres.

Ademais na linha 12. *Quer trair, cê trai com uma mais bonita do que eu*, nesse contexto, podemos entender que a beleza é compreendida como um fator de ameaça para muitas mulheres o que potencializa a rivalidade entre elas. Nas palavras da psicóloga Zanello (2018, p. 85) “a beleza feminina, real, ainda era ressentida como perigosa”, isso no século XVIII. Contudo, em pleno século XXI, parece haver ainda, esse pensamento sobre a beleza da mulher.

Assim compreendemos que as discursividades são construções históricas e estruturais. Algumas são modificadas com o passar do tempo, porém algumas permanecem. Por isso a importância de analisar o discurso que pode ser considerado “um dos principais meios pelos quais as representações sociais são adquiridas, compartilhadas e corroboradas” (VAN DIJK, 2015a, p. 27).

Desse modo, pontuamos, assim como Arruda (2020), que há na letra musical um discurso engajado e comprometido em recuperar uma posição de não submissão das mulheres, contudo, deixa desvelar também o discurso machista, que potencializa estereótipos e a rivalidade entre as mulheres. Com isso, temos **representações sociais** diferentes para cada uma delas nesta letra sertaneja. Sendo uma mulher “real” e a outra “digital”, que aciona o modelo mental de que uma é “verdadeira” e a outra é “falsa”.

Mais uma vez a utilização do **léxico** portador de significados locais. Enquanto a palavra “verdadeira” por si só indica valor positivo, de verdade, a palavra “falsa” indica valor negativo, de mentira. Essas construções são ideologicamente machistas pelo

fato de contribuir com a desigualdade social, aqui, não entre homem e mulher, mas entre mulher e mulher. Fato que nos faz certificar que a ideologia machista não é exercida somente pelos homens — como ainda pensam muitas pessoas — ela faz parte também das atitudes de muitas mulheres.

Após o exposto, analisaremos brevemente a presença das mulheres na escrita dessas letras, ou seja, a representatividade delas como compositores e não apenas intérpretes. Na sequência, faremos alguns apontamentos em relação a esse aspecto.

5.3 A PARTICIPAÇÃO DAS MULHERES NA COMPOSIÇÃO DAS LETRAS DE MÚSICAS SERTANEJAS

É fato que a participação feminina nos espaços sociais e culturais não é incentivada e valorizada, porque a sociedade contemporânea estigmatiza a mulher e a coloca na condição de inferioridade. Compreendemos que isso é algo estruturado e herdado de uma cultura machista e desigual. E não é nada fácil para a mulher acessar esses espaços, pois precisa romper com algo estabelecido e arraigado há muito tempo.

Desse modo, para discorrer a respeito da representatividade das mulheres na composição de letras de músicas sertanejas, se faz necessário ter em mente que o direito de fala está estritamente relacionado a mecanismos de poder. Significa dizer que transmitir uma informação por meio de um discurso, seja ele oral, verbal ou musical, sinaliza intencionalidades que operam de diferentes maneiras nas esferas sociais (JACOMETTI; GUIMARÃES, 2021). Isto é, há uma estruturação de poder estabelecida que determina ou garante o acesso à produção do discurso.

No caso da produção musical, o artigo intitulado “A representação da mulher compositora na imprensa brasileira: O que mudou do início do século XX para o XXI?” aponta que o lugar de compositor/criador era destinado ao homem, algo inalcançável para mulheres (JACOMETTI; GUIMARÃES, 2021, p. 48). Esse fato se justifica devido às relações de poder entre os grupos dominantes e os grupos dominados, os quais garantem o acesso a uns, e não, a outros.

Interessante observarmos que a mulher é pauta, tema, enredo nas letras musicais, entretanto ela é posta de maneira passiva no cenário composicional. Assim, “a mulher é vista como musa, como criatura: uma estátua sem vontades a ser admirada por

homens, cuja história e existência é narrada pelo observador masculino” (JACOMETTI; GUIMARÃES, 2021, p. 49). A passividade destinada às mulheres configura as marcas e os resquícios de uma sociedade estruturada nos moldes patriarcais, dominantes e machistas.

Para a feminista Safiotti (2015, p. 49) “as brasileiras têm razões de sobra para se opor ao machismo reinante em todas as instituições sociais, pois o patriarcado não abrange apenas a família, mas atravessa a sociedade como um todo”.

Todavia, é imperativo reconhecer que a partir dos movimentos feministas, houve um aumento do acesso das mulheres às diversas esferas sociais. No cenário musical sertanejo, em específico no “Feminejo”, as mulheres têm realizado várias conquistas, uma delas é serem compositoras. Além de grandes intérpretes, muitas conseguiram compor, lançar suas músicas e obter sucesso, assim como reconhecimento.

Entretanto, ainda há muito o que se conquistar, especialmente, no quesito respeito e igualdade entre homens e mulheres. É incômodo e tocante percebermos, o quanto ainda existem atitudes e comportamentos extremamente machistas. A exemplo disso, a cantora e compositora Marília Mendonça foi retratada, por Gustavo Alonso, na Folha de S. Paulo (2021), de maneira, no mínimo indecorosa, diante da inesperada e trágica morte da artista no auge da sua carreira aos 26 anos:

Nunca foi uma excelente cantora. Seu visual também não era dos mais atraentes para o mercado da música sertaneja, então habituado com pouquíssimas mulheres de sucesso [...] Marília Mendonça era gordinha e brigava com a balança. Mais recentemente, durante a quarentena, vinha fazendo um regime radical que tinha surpreendido a muitos. Ela se tornava também bela para o mercado (ALONSO, 2021, apud JACOMETTI GUIMARÃES 2021, p. 52).

Esse registro elitista, gordofóbico e machista representa o quanto necessitamos de mudanças discursivas, com ímpeto de mitigar práticas e atitudes discriminatórias contra as mulheres. Negar um talento a partir de um corpo (considerado fora do padrão de beleza estabelecido socialmente) é uma forma cruel e operante do machismo. Fato que leva muitas mulheres (como já mencionamos) a realizarem diversos tipos de dietas, variados procedimentos estéticos e cirúrgicos para se encaixarem nesse padrão, e comporem bem à “prateleira do amor” (ZANELLO, 2019). Isso revela que mesmo que tenham ocorrido mudanças significativas, há ainda, muitos afazeres diante dessa problemática social.

A partir do exposto, no quadro 14, intitulado Composições, lançamos um breve empenho analítico sobre a participação das mulheres na autoria das letras de músicas sertanejas que compõem o corpus dessa pesquisa. Além de expor na sequência, no quadro 15, o número de visualizações, no YouTube, de cada letra sertaneja.

Quadro 14 – Composições

Composição masculina	Composição feminina	Composição mista
1. Ex-Gordinha (U) 2. Então Foge (U) 3. A Mala É Falsa (U) 4. Rapariga Digital (F)	1. Ele Bate Nela (F)	1. Propaganda (U) 2. Amante Não Tem Lar (F) 3. Cobaia (F)

Fonte: Elaborado pela autora (2022)

Legenda: (U) Universitário, (F) Fêmeinejo

Observando o quadro, que separa as letras musicais de acordo com seus compositores, vemos que apenas uma (1) composição é de autoria feminina, sendo quatro (4), composições de autoria masculina, e três (3), composições mistas. Ainda, podemos visualizar que no sertanejo “Universitário”, das quatro (4) letras escolhidas para compor o corpus, três (3) delas são de autoria masculina, e apenas uma (1), é autoria mista (homem e mulher), ou seja, nenhuma letra do sertanejo “Universitário” foi composta por mulher.

Em contrapartida, do total de quatro (4) letras representantes do “Fêmeinejo”, uma (1) é de autoria masculina, uma (1) feminina e duas (2) de autoria mista. Ou seja, nesse cenário, que envolve mais as mulheres, em que o movimento “Fêmeinejo” é considerado delas e para elas, é notória e um pouco mais significativa a presença das mulheres nas composições.

Quadro 15: Número de visualizações até o dia 03 de janeiro de 2023

Universitário	Número de visualizações
1. “Ex-Gordinha”, de Fred e Gustavo (2014)	41.800.695
2. “Então foge”, de Marcos e Belutti (2015)	68.981.402
3. “A Mala É Falsa”, de Felipe Araújo (2017)	303.566.176
4. “Propaganda”, de Jorge e Mateus (2018)	464.426.141
Fêmeinejo	Número de visualizações
6. “Ele Bate Nela”, de Simone e Simaria (2014)	69.415.561
7. “Amante Não Tem Lar”, de Marília Mendonça (2017)	454.316.226
8. “Cobaia”, de Lauana Prado (2018)	548.485.933
9. “Rapariga Digital”, de Naiara Azevedo (2019)	150.309.995

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Ao observarmos os dados numéricos, que informam a quantidade de visualizações das músicas na plataforma YouTube, duas letras sertanejas ganham destaque:

“Propaganda” e “Cobaia”. A primeira, interpretada por Jorge e Mateus, faz parte o “Universitário”, enquanto a segunda, com interpretação de Luana Prado, pertence ao “Feminejo”, e supera todas as demais no quesito número de visualizações. Cobaia, uma composição viral, foi algo que nos surpreendeu durante a pesquisa.

Não consideramos positivo o número de visualizações de “Cobaia” (ou seja, a participação das mulheres ter gerado esse quantitativo), pelo fato de ser uma letra que faz analogia da mulher com um animal em teste laboratorial, que a coloca no lugar de total servidão e submissão. Pelo contrário, nos traz questionamentos: o que faz uma letra se tornar um viral, qual o público que visualizou, mais homens ou mulheres, quem se identifica com esses discursos, entre outros. Contudo, não conseguiremos essas respostas para serem apresentadas nesse estudo, ficando assim, para outros trabalhos de pesquisa e reflexões.

A partir da exposição dos quadros 14 e 15, verificamos que ainda temos muitas lutas a serem enfrentadas e muitas mudanças necessárias para serem conquistadas em prol da equidade entre os atores sociais (homens e mulheres). Portanto, identificar o modo como as letras de músicas sertanejas contribuem para a manutenção do machismo na sociedade, e a maneira como as mulheres são representadas socialmente por intermédio delas, é fundamental.

Desse modo, esta dissertação contribui como fonte de pesquisa para outros estudos sobre essa problemática social além de propor aos discentes e docentes envolvidos na prática educacional um olhar mais crítico e reflexivo sobre os discursos machistas.

5.4 REPRESENTAÇÃO SOCIAL DOS ATORES: MULHER E HOMEM

Por meio das categorias de análise, tópicos, implicaturas e pressuposições, lexicalização e atores sociais, pudemos identificar outras categorizações que contribuem na representação social de mulheres. Como já mencionado, a ênfase desta dissertação é a Representação Social de mulheres em letras de músicas sertanejas, por isso, neste item damos ênfase a essa categoria procurando demonstrar como ela se apresenta nas letras. Contudo, pudemos observar também como o homem é representado.

No quadro abaixo, podemos observar que as categorias demonstradas são efetivadas por intermédio de uma ideologia machista. Nas palavras de van Dijk (2015b, p. s54), “as ideologias são sistemas de crenças compartilhadas por grupos com finalidade de promover seus interesses e orientar suas práticas sociais e políticas”. Significa dizer que o compartilhamento dessas crenças coopera com a manutenção delas, cria (uma espécie de memória coletiva) com modelos que representam tudo que está ao nosso redor.

Quadro 16: Categorias específicas que representam as mulheres

Categorias	Ocorrências no “Universitário”	Ocorrências no “Feminejo”
<p><u>Objetificação:</u> Padrão de beleza; posse; submissão; inferioridade; depreciação da mulher.</p>	2	1
<p><u>Violências física e psicológica:</u> Chantagem; ameaças; medo; culpabilização da mulher; sexo.</p>	2	1
<p><u>Rivalidade feminina:</u> Autoestima baixa; depreciação; humilhação; padrão de beleza.</p>	-	2

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Como podemos observar, as três categorizações contidas no quadro 15, são relativas às mulheres, sendo a objetificação feminina exposta em duas letras do “Universitário”, e em uma, do “Feminejo”. Inseridos à objetificação estão o corpo da mulher (como objeto sexual e sinônimo de posse masculina); o padrão de beleza imposto

socialmente (loira, alta, magra), e quando foge disso sofre depreciação; e os aspectos relacionados à inferiorização e à submissão das mulheres em relação aos homens.

Na categoria violências física e psicológica, temos as atitudes masculinas realizadas por meio de chantagem emocional e ameaças, com duas ocorrências no “Universitário” e uma no “Feminejo”. Entendemos que há uma naturalização das práticas violentas e abusivas contra as mulheres, com isso, fica demonstrado que o exercício do poder e da dominação masculina é algo estabelecido socialmente. Esse conhecimento, enviesado ideologicamente, é representado em *scripts* que “são formados através de inferências a partir de modelos repetidamente partilhado” (VAN DIJK, 2015a, p. 24).

Com isso, podemos observar que os principais sentimentos suscitados nas mulheres são: medo (da violência, do abandono, de não ser “escolhida”), culpa (de ser amante, do comportamento agressivo do homem, de não ter cuidado bem do relacionamento), e inferiorização. Ainda, é negligenciado a elas o prazer sexual, pois o sexo é somente para a realização e prazer masculino. Essa atitude social demonstra o quanto a cultura de desigualdade entre os binários é latente na nossa sociedade, além disso, as atitudes sociais têm um papel fundamental na “construção e legitimação da dominação” (VAN DIJK, 2015a, p. 25).

E a última categoria, rivalidade feminina, consta somente no “Feminejo”. As duas ocorrências indicam competitividade, comparação, depreciação e humilhação entre as mulheres. Outro aspecto diz respeito a baixa autoestima, devido ao padrão de beleza imposto em que muitas mulheres buscam alcançar o biotipo “perfeito” para se colocarem bem na “prateleira do amor” (ZANELLO, 2018). Esse arquétipo construído socialmente é extremamente prejudicial à saúde mental das mulheres, assim como um lugar de subjetivação feminina, e que provoca, reforça e estimula a rivalidade entre elas.

Quadro 17: Categorias específicas que representam os homens

Categorias específicas	Ocorrências no “Universitário”	Ocorrências no “Feminejo”
Autoestima elevada: Convencido; o cara; exaltação do homem.	4	4

<p><u>Protagonismo:</u> Dominação; poder; aquele que escolhe/decide.</p>	4	3
---	---	---

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

No caso da representação social do homem, extraímos as categorias: autoestima elevada e protagonismo. Elas conferem a exaltação do homem, devido aos aspectos que outorgam a ele o lugar de escolha, posicionamento, decisão, poder e dominação. Bem diferente da forma em que ocorre a representação social da mulher, que é considerada frágil, dependente, insegura, sofrida, vulnerável, inferior, submissa, invalidada, desrespeitada, violada, entre outros.

Essas representações de homens e mulheres ficam armazenadas na cognição (pessoal e ou social), são transmitidas nas práticas sociais, e ficam arquivadas na memória como modelos mentais, que “por sua vez, são as instâncias específicas dessas representações sociais” (VAN DIJK, 2013, p. 373). Desse modo, entendemos que as representações desses atores sociais, tanto um quanto outro, são construídas a partir de uma ideologia machista, composta por um sistema de crenças (VAN DIJK, 2015b).

As atitudes são opiniões socialmente compartilhadas entre os grupos sociais, e numa sociedade machista, essas atitudes são construídas em torno de discursos que naturalizam a supremacia e dominação masculina. Assim como os conhecimentos que embasados nessa crença perpetuam e reforçam a desigualdade entre esses atores sociais. “Então, percebemos que a naturalização não cria a hierarquia entre “masculino” e “feminino” e, portanto, a desigualdade” (HINTZE, 2020, p. 32).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos, nessas considerações finais, uma síntese dos resultados obtidos, e também as reflexões em relação às descobertas que fizemos sobre o discurso em letras de músicas sertanejas, buscando demonstrar como desenvolvemos as análises para cumprir os objetivos desta pesquisa.

Numa análise discursiva das oito letras de músicas sertanejas selecionadas, buscamos responder a principal questão desta pesquisa: como se dá a Representação Social de mulheres em letras de músicas sertanejas. Foi possível identificar discursos carregados de machismo (estruturado socialmente) que representam as mulheres a partir desse prisma, e identificarmos esse aspecto, por meio das categorias analíticas selecionadas.

Na análise dos **tópicos**, a estratégia utilizada foi observar, logo de início, a partir dos títulos das letras, as macroestruturas semânticas, porque incorporam as principais informações do discurso e são fundamentais para a produção e compreensão discursiva (VAN DIJK, 2015a, p. 32). Observamos os tópicos em “dois níveis: o (micro)nível local dos sentidos da palavra e da oração; o (macro)nível global que formam a macroestrutura semântica”, assim como propõe o linguista.

Nessas macroestruturas inferimos os sentidos ideológicos centrais em cada composição, como nas letras do “Universitário”: “Ex Gordinha” e “Propaganda”, a mulher é objetificada, se evidencia a gordofobia, posse e depreciação feminina; em “A mala é falsa” e “Então foge”, percebemos a realização da violência psicológica, chantagem emocional e ameaça. Já no “Feminejo”, nas letras “Amante não tem lar” e “Rapariga digital”, é notória a rivalidade feminina e a depreciação da mulher; enquanto em “Ele bate nela” ocorre diretamente a violência física; e em “Cobaia”, podemos identificar a submissão e inferiorização da mulher.

Outro ponto que identificamos está relacionado a voz dos atores sociais, sendo predominantemente masculina: no caso das letras que compõem o “Universitário”, a mulher é silenciada, em nenhum momento aparece o posicionamento discursivo dela de forma direta. Ou seja, a voz feminina, quando surge, ocorre implicitamente, por meio do discurso indireto, cuja fonte do dizer é o homem. Além do mais, essa “fala” é impregnada de julgamentos negativos, pois a mulher é considerada louca ou mentirosa quando expressa o desejo de sair da relação amorosa, suscitado pelas

letras “Então foge” e “A mala é falsa”, enquanto nas outras duas letras, não ocorre de nenhuma forma.

Interessante observar que nas letras do “Feminejo” o discurso é realizado diretamente pela mulher, ou seja, em primeira pessoa do discurso em três letras analisadas, e em uma ocorre em terceira e primeira pessoas. Compreendemos que é de extrema importância as letras musicais sertanejas colocarem as mulheres como protagonistas (falantes), pois essa prática discursiva valida a participação delas no cenário sertanejo. Contudo, o que identificamos é que a voz feminina, nessas letras, potencializa estereótipos que estão relacionados à fragilidade, inferioridade, submissão, rivalidade, depreciação, entre outros, mesmo buscando ser uma voz que representa e faz jus à mulher.

Essas escolhas colocam em questionamento a possibilidade de que se ouve falar: que o “Feminejo” surgiu para “empoderar” as mulheres, para que elas pudessem ser as protagonistas nas letras, e discursar de um ponto de vista diferente ao do homem. Além disso, ser um meio de denúncia contra as problemáticas que envolvem esses atores sociais e as violências e abusos sofridos por esse grupo. Essa característica de denúncia pode ser observada na música “Ele bate nela”, contudo a atitude da mulher é de fragilidade, onde a mulher se sente culpada pela escolha que fez.

Não estamos desconsiderando que a violência é algo muito complexo para a mulher (que vai se sentir sim fragilizada), mas somente relatar o fato, não posicionando a mulher como forte, independente e capaz de sair da relação não há nada de emancipador; há sim, um implícito discursivo apregoado no estereótipo feminino de sexo frágil. Sendo esse conhecimento social uma forma de manutenção, reforço e reprodução da ideologia dominante, que de acordo com van Dijk (2015a, p. 23) proporciona coerência e funciona “como grandes blocos de construção e mecanismos de inferência das atitudes”.

Já a letra que busca enfatizar a emancipação das mulheres é “Rapariga digital”, que logo nos primeiros versos: “*Solta o meu braço/ a vida é minha o que quiser fazer eu faço/ abaixa o tom de voz que não sou surda, não*” busca demonstrar o posicionamento de uma mulher forte, decidida, evidenciando que o poder não está centralizado no homem. Essa mulher não aceita ser tratada de qualquer forma, se posiciona. Entretanto, a letra reforça o estereótipo de que toda mulher vasculha o

celular do namorado/marido, e o pior, aquela que vê a outra mulher como inimiga, evidenciando a rivalidade entre elas, e as diferenças pontuais separam essas mulheres entre qualificada e desqualificada, honesta e vadia, bonita e feia dentre outros.

Dessa forma, ao descrevermos as estruturas linguístico-discursivas, presentes nas letras, percebemos que a Representação Social da mulher é pautada em uma ideologia machista. Com isso, ao analisarmos os atores sociais (homem e mulher) observamos que as representações sociais ocorrem de forma muito distinta entre esses atores. Há uma sobreposição de um grupo em relação ao outro: enquanto o grupo constituído por homens exerce o abuso de poder e a dominação, o grupo representativo de mulheres é condicionado à desvalorização, dominação, posse, depreciação, inferioridade, submissão, violências, entre outros, como apontados no quadro 15.

Sendo assim, com a contribuição da categoria **lexicalização**, foi possível identificar a maneira como as mulheres são representadas socialmente, como exemplos, os adjetivos usados nas letras: gordinha, viciada, coitadinha, malhada, gostosa, moça, amante, rapariga, piriguete, real, digital; ainda, escolhas lexicais que indicam atitudes e sentimentos femininos: chora, odiar, preço, pago, errar, foge, trai, devaneios, dor, sofrimento, anseios, cobaia, e outras. E frases: “nunca ser amada de verdade”, “ninguém me respeita”, “amante não tem lar”, “nunca vai se casar”, “a culpa é minha”, “você descuidou”, “aceito esse emprego de cobaia”, “e agora ele bate nela”, “ele vai acabar com a minha vida”.

Ao observarmos o quadro 16, que aponta o masculino como poderoso, dominante, superior, repleto de autovalorização e autoestima elevada, as escolhas das palavras anjo, cara, especial e das expressões, “foge da verdade”, “foge da felicidade”, “tá viciada na minha boca”, “tudo que ela queria”, “ela quer eu”, “ele te ama de verdade”, “eu só queria um pouco de carinho”, “engole o choro”, “mata minha sede de fazer amor”, “vai doer agora”, “tô caindo fora”, “agora vê se aprende a dar valor”, demonstram opiniões e atitudes correspondentes à uma sociedade machista. A partir desse viés ideológico, o homem é colocado no lugar de escolha, decisão, poder, e isso, reforça os modelos mentais (desiguais) para homens e mulheres.

Investigamos, especificamente, os movimentos sertanejos “Universitário” e “Feminejo” no intuito de observarmos as características de cada um, em relação às representações sociais de mulheres. Assim, não verificamos, diferenças pontuais quanto à problemática social em questão, porque como foi possível observar, o discurso machista e as representações discriminatórias, estereotipadas e preconceituosas relacionadas às mulheres, se fazem presentes nos dois movimentos sertanejos. Conseqüentemente, esses aspectos negativos podem influenciar na construção, manutenção e reprodução de ideologias machistas, além de não contribuírem na prevenção e/ou mitigação da desigualdade instaurada entre homens e mulheres.

Dessa forma, analisando as macroestruturas, as escolhas do **léxico**, os **significados implícitos e pressupostos**, assim como, a descrição dos **atores sociais**, foi possível reconhecer a representação social da mulher. As estruturas discursivas (localizadas por meio das categorias) refletem ideologias machistas, atitudes de dominação e poder masculino, violências, e conhecimentos socialmente compartilhados que modelam as mulheres como seres inferiores, pois estão repletos de crenças discriminatórias.

Partindo do que foi exposto, entendemos a importância desta dissertação no sentido de contribuir com novas pesquisas relativas ao tema, com reflexões acerca do machismo que culminam em representações sociais que marginalizam e violentam as mulheres. Assim, também, como professora atuante, desejo inserir na minha prática docente, as reflexões e todo conhecimento adquiridos durante a realização desta pesquisa. Anseio compartilhar com os colegas de trabalho e, especialmente, com meus alunos, as contribuições acadêmicas deste estudo, e levar a possibilidade — a eles — de uma reflexão mais crítica e analítica dos textos e dos discursos que nos circulam.

Minha proposta de atividade didática é a realização do “Clube de Leitura Mulheres em Pauta” com o objetivo de promover a leitura a partir do compartilhamento de ideias e a ampliação do repertório sobre o machismo e as problemáticas sociais relacionadas à mulher. A metodologia envolve ações que possibilitam o protagonismo do estudante, na elaboração e realização dos encontros, visando à promoção do trabalho colaborativo, por meio das escolhas de variados gêneros textuais, que serão lidos em

reuniões mensais como: letras de músicas, leis, notícias, reportagens, charges, crônicas, livros literários, entre outros.

Em cada encontro, um ou dois discentes fazem a mediação da discussão de forma descontraída e motivadora, para que os participantes despertem cada vez mais o interesse pela leitura, com intuito de desenvolverem o hábito de ler e estimular o senso crítico. O clube, contudo, não se limitará aos alunos, aos professores e aos funcionários da instituição, os familiares dos envolvidos também são convidados a participar do “Clube de Leitura Mulheres em Pauta”. Desse modo, considero importante não somente para os analistas críticos do discurso, mas para todos os cidadãos, “é fundamental a consciência explícita do seu papel na sociedade” (VAN DIJK, 2018, p. 114).

Como pesquisadora dos Estudos Críticos do Discurso, compreendo que podemos transformar, modificar e (re)construir, por intermédio da linguagem, novos discursos, pensamentos, crenças, atitudes e ideologias. E com isso, enfrentar o problema social da desigualdade de gênero que afeta gravemente a nossa sociedade. Compreender como as representações sociais de mulheres são construídas discursivamente é fundamental, no sentido de promover mudanças discursivas, concomitantemente, mudanças de modelos mentais.

Findamos desta forma uma exposição crítica, interpretativa e analítica de 8 letras de músicas sertanejas, nas quais foi possível identificar várias representações sociais de mulheres. E todas elas, apresentam caráter pejorativo, preconceituoso, e muito desigual. Entretanto, entendemos, conforme van Dijk (2013, p. 356) que “não se faz uma análise ‘completa’ do discurso”, ou seja, é preciso priorizar o que será analisado. E nessa priorização, muitos outros pontos não são discutidos, oferecendo assim, a possibilidade de outras análises posteriormente.

7 REFERÊNCIAS

- A ERA de Ouro do Rádio. **Cidade das Artes - Notícias**, Rio de Janeiro, jan. 2015. Disponível em: <<http://cidadedasartes.rio.rj.gov.br/noticias/interna/587>>. Acesso em: 05 de jul. 2022.
- ADORNO, T. W. **Indústria cultural e sociedade**. Seleção de textos ALMEIDA, J. M. B. de. 14. ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.
- ALONSO, A. **Cowboys do Asfalto**: Música sertaneja e modernização brasileira. 2011. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/16631/Tese-gustavo-alves-alonso-ferreira.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 10 de nov. 2022.
- AMORIM, T. **Discurso jornalístico como uma tecnologia de gênero: aproximações teóricas** 1. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Belém - PA – 2 a 7/09/2019.
- AMOSSY, R.; PIERROT, A. H. **Estereótipos e clichês**. Coordenação da tradução por Mônica Magalhães Cavalcanti. Tradução de Alane Ciulla et al. São Paulo: Contexto, 2022.
- ANDRADE, P. R. Análise Crítica do Discurso: ideias introdutórias e a perspectiva de Teun van Dijk *In*: **Análise crítica do debate sobre caçadas de Pedrinho na imprensa**: racismo, controle discursivo e polarização ideológica. Vitória, 2016, p. 44 a 80.
- ANTUNES, E. **De caipira a universitário**: a história do sucesso da música sertaneja. [S.l.]: Matrix, 2012.
- ARRUDA JÚNIOR, F. De.; ABREU HOLANDA, J. Discursos materializados em canções de Naira Azavedo: relações de poder e resistência . **Revista Heterotópica**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 50–67, 2020. DOI: 10.14393/HTP-v2n2-2020-56592. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/RevistaHeterotopica/article/view/56592>. Acesso em: 07 de jul. 2023.

AS MÚSICAS mais tocadas em 2018 - Sertanejo. **ConnectMix**, [s.l.], [20-?]. Disponível em: <<https://www.connectmix.com/as-musicas-mais-tocadas-em-2018-sertanejo>>. Acesso em: 20 de jun. 2022.

BACELAR, B. V. A mulher subalterna em “Pode o subalterno falar?” de GayatriSpivak. **NEARI EM REVISTA**, [S.l.], v. 2, n. 2, p. 21-31, 2016. Disponível em: <<https://revistas.faculdedamas.edu.br/index.php/neari/article/view/387>>. Acesso em: 20 de maio 2022.

BARBOSA, M. J. S. (2013). **Chorar, verbo transitivo**. *Cadernos Pagu*, (11), 321–343. Recuperado de <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634637>>

BIOGRAFIA - Roberta Miranda. **Roberta Miranda**, [s.l.], [20-?]. Disponível em: <<http://robertamiranda.com.br/biografia-mobile/>>. Acesso em: 07 de nov. 2022.

BIOGRAFIA de Sula Miranda. **Letras**, [s.l.], c2022. Disponível em: <<https://www.lettras.com.br/sula-miranda/biografia>>. Acesso em: 10 de nov. 2022.

BLAU, T. G.; CADONÁ, E. (Des)construção de gênero no cenário sertanejo universitário. **Revista Psicologia em Foco**, Frederico Westphalen, v. 11, n. 16, p. 68-88, 2019.

BORRILLO, D. **Homofobia**: história e crítica de um preconceito. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRASIL. Lei n. 11.340 de 7 de agosto de 2006. Lei Maria da Penha. Coíbe a violência doméstica e familiar contra a mulher. Brasília, DF: Presidência da República, 2006. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm. Acesso em: 28 out. 2023.

BRUCK, M. S.; COELHO, D. **Outros tons do sertanejo**: misoginia e feminicídio como marcas do cancioneiro rural brasileiro. *C&S, São Bernardo do Campo*, v. 41, n. 2, p. 5-40, 2019.

BUENO, A. L. D. **A produção do sexismo na linguagem**: gênero e poder em dicionários da língua portuguesa. In: **Simpósio Internacional de Educação Sexual**, 4., 2015, Maringá. UEM, 2015. p. 1-15.

CALDAS, W. **Acorde na aurora**: música sertaneja e indústria cultural. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1979.

CASCATINHA e Inhana. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo634948/cascatinha-e-inhana#:~:text=Texto-,Cascatinha%20e%20Inhana%20%C3%A9%20uma%20dupla%20sertaneja%20formada%20por%20Francisco,o%20pai%20aos%205%20anos>>. Acesso em: 03 de nov. 2022.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de Análise do Discurso**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2020.

CONFIRA os artistas e músicas mais ouvidos em 2021 no Spotify. **PlayBPM**, [s.l.], c2022. Disponível em: <<https://playbpm.com.br/noticias/artistas-musicas-mais-ouvidos-2021-spotify/>>. Acesso em: 07 de nov. 2022.

CONTEXTO. In: **INFOPÉDIA**. Porto: [Porto](https://www.infopedia.pt), c2003-2022. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/contexto>>. Acesso em: 07 de Nov. 2022.

CONTEXTO. In: **MEU Dicionário**. [S.l.: s.n.], 2019-2022. Disponível em: <<https://www.meudicionario.org/context%C3%B5es>>. Acesso em: 10 de nov. 2022.

CONTIERI, A. Á. **“As mais tocadas”**. Uma análise de representações da mulher em letras de canções sertanejas. 2015. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

CORTEZ, F. N.; SILVA, M. S. R.; CARVALHO, M. C. M. **Da música raiz ao sertanejo universitário**: um estudo discursivo sobre o caipira em produções midiáticas. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO SUDESTE, 20., 2015, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: [s.n.], 2015. p. 1-13.

DIAS, A. H. C. **Sertanejo caipira ou caipira sertanejo**: As definições da música rural brasileira na coleção 'nova história da música popular brasileira'. **Revista de História Bilros: História (s), Sociedade (s) e Cultura (s)**, [s.l.], v. 2, n. 3, n.p. 2014.

ECO, U. **Apocalípticos e Integrados**: A Canção do Consumo. [S.l.]: Perspectiva, 2006.

ESCOLA DA DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Vamos falar sobre masculinidade?** São Paulo: EDEPE, 2016. Disponível em: <https://www.mpba.mp.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/direitos-das-mulheres/publicacoes/cartilha_masculinidade_machismo_feminilidade_1.pdf>. Acesso em: 10 de nov. 2022.

Especialistas acreditam que músicas banalizam violência contra mulher. *O Globo*, [s.l.], 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/especialistas-acreditam-que-musicas-banalizam-violencia-contra-mulher-18067514>. Acesso em: 28 de maio 2018.

ESTILO caipira. **Mulher**, [s.l.], jun. 2016. Disponível em: <<https://www.mulher.com.br/comportamento/estilo-caipira>>. Acesso em: 10 de nov. 2022.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Tradução de Izabel Magalhães. Brasília, DF: Ed. UnB, 2001.

FAIRCLOUGH, N.; WODAK, R. Análisis crítico del discurso. In: VAN DIJK, T. A. (Org.). **El discurso como interacción social: estudios sobre el discurso II**: una introducción multidisciplinaria. Barcelona: Gedisa, 2000, p. 367-404.

FEMINEJO. In: **DICIO, Dicionário Online de Português**. [S.l.: s.n.], c2009-2022. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/feminejo/>>. Acesso em: 20 de ago. 2022.

FERREIRA, C. S da. **Ethos discursivo na constituição lítero-musical da moda de viola**. 2015. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

FERREIRA, V. "Padrões de segregação das mulheres no emprego: uma análise do caso português no quadro europeu", In: Boaventura de Sousa Santos (org.), **Portugal: Um Retrato Singular**, Porto, Afrontamento. 1993.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Violência contra mulheres em 2021**. [S.l.: s.n.], 2021. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/03/violencia-contra-mulher-2021-v5.pdf>>. Acesso em: 28 de maio 2022.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **VISÍVEL E INVISÍVEL: A VITIMIZAÇÃO DE MULHERES NO BRASIL 4ª EDIÇÃO**. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2023/03/visiveleinvisivel-2023-relatorio.pdf> Acesso em 22 de outubro de 2023.

FUGIR. In: **MICHAELIS: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=1e1K>. Acesso em: 17 de jan. 2023.

GAMA, M. S. B.; ZANELLO, V. Dispositivo amoroso e tecnologias de gênero: uma investigação sobre a música sertaneja brasileira e seus possíveis impactos na pedagogia afetiva do amar em mulheres In: **Gênero, subjetivação e perspectivas femininas**. Organização SILVA, E. O., OLIVEIRA, S. R. de, ZANELLO, V. -. Brasília, DF: Technopolitik, 2019, p. 163 a 183.

GODOY, A. S. Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. **Revista de administração de Empresas**, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-63, 1995.

Google Scholar. **Categorias de análise Van Dijk**. Disponível em: https://scholar.google.com.br/scholar?start=20&q=categorias+de+an%C3%A1lise+van+dijk&hl=pt-BR&as_sdt=0,5. Acesso em: 03 de jan. 2023.

GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere: introdução ao estudo da filosofia**. [v. 1]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999

HINTZE, H. **Desnaturalização do machismo estrutural na sociedade brasileira**. 1. ed. Jundiaí: Paco, 2020.

IRINEU, L. M. Abordagem discursiva das Representações Sociais: sistematização de um construto teórico-metodológico. **Mandinga – Revista de Estudos Linguísticos**, Redenção-CE, v. 03, n. 01, p. 8-18, jan./jun. 2019.

IRINEU, L. M. (org.) et al. **Análise de Discurso Crítica: conceitos-chave / Organizadores: Lucineudo Machado Irineu, Adriana dos Santos Pereira, Ametista de Pinho Nogueira Silva, Ana Lorena dos Santos Santana, Fernando Henrique Rodrigues**

de Lima e Suellen Fernandes dos Santos; Prefácio de Viviane Vieira.– 1. ed.– Campinas, SP: Pontes Editores, 2020.

JACOMETI, A. L.; GUIMARÃES, K. K. **A representação da mulher compositora na imprensa brasileira: O que mudou do início do século XX para o XXI?**. MusiMid 2, no.3 (2021): 45-54

JUNIOR, J. Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. **Comunicação Mídia e Consumo**, [S. l.], v. 3, n. 7, p. 31–47, 2008. DOI: 10.18568/cmc.v3i7.69. Disponível em: <https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/69>. Acesso em: 17 out. 2023.

JODELET, D. **As representações sociais**. Rio de Janeiro: UFRJ - Faculdade de Educação, dez. 1993, pp. 31-61. Tradução: Tarso Bonilha Mazzotti.7, p. 31-47, 2008.

JOÃO Mineiro e Marciano. **Caras**, [s.l.], [20-?]. Disponível em: <https://caras.uol.com.br/perfil/joao-mineiro-e-marciano.phtml>>. Acesso em: 07 de nov. 2022.

LARAIA, R. de B. **Cultura: um conceito antropológico**.14. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LAURETIS, T. de. **A tecnologia do gênero in Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Org.: HOLLANDA, H. B. de. Rio de janeiro, Rocco, 1994.

LETRAS. [S.l.], c2003-2022. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/>>. Acesso em: 07 de nov. 2022.

MACEDO, N. D. **Introdução à pesquisa bibliográfica**. São Paulo: Loyola, 1994.

MAGALHÃES, I.; MARTINS, A. R.; RESENDE, V. de M. **Análise de discurso crítica: um método de pesquisa qualitativa**. Brasília, DF: Ed. UnB, 2017.

MAGALHÃES, I. **Introdução: a Análise de Discurso Crítica**. D.E.L.T.A. São Paulo, n.21/Especial, 2005. p. 1-9.

MARTINS, J. de S. **Capitalismo e tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária do Brasil**. São Paulo: Pioneira, 1975.

MASSMANN, D.; DA SILVA, J. W. F. S.; BATISTA, J. N.; SANTOS, J. de J. **Artivismo de gênero: discursos de/sobre a mulher no “feminejo”**. *Leitura*, [S. l.], n. 69, p. 343–

355, 2021. DOI: 10.28998/2317-9945.2021v0n69p343-355. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/11983>. Acesso em: 04 de jul. 2023.

MEDEIROS, C. S. de. **Formação ideológica**: o conceito basilar e o avanço da teoria. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO, 4., 2009, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: UFRGS, 2009. p. 1-5. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/4SEAD/SIMPOSIOS/CacianeSouzaDeMedeiros.pdf>>. Acesso: 30 de maio 2022.

MOSCOVICI, S. **On social representations**. In: FORGAS, J. P. (Ed.). *Social cognition: perspective oneveryday undertanding*. London: Academic Press, 1981, p. 181-209.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. 11^o ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

NATALE, R. **A representação social da violência de gênero contra a mulher no Espírito Santo**. 2015. 176 p. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.

NETO, C. O que é Indústria Cultural (com exemplos). **Significados**, [s.l.], c2011-2022. Disponível em: <https://www.significados.com.br/o-que-e-industria-cultural/#:~:text=Ind%C3%BAstria%20cultural%20%C3%A9%20o%20nome,com%20Outros%20tipos%20de%20mercadoria>>. Acesso em: 04 de ago. 2022.

NETO, C. **O que é Patriarcado**. *Significados*, [s.l.], c2011-2022. Disponível em: <https://www.significados.com.br/patriarcado/>>. Acesso em: 29 de maio 2022.

NOGUEIRA, S. Cultura, política e transformação em Gramsci. In: FIRMIANO, F. D.; GONÇALVES, M. A. (Org.). **Horizontes da luta social** – os sujeitos da política. Belo Horizonte: Bookjuris, 2010. p. 13-49.

NOLASCO, L. Letras.mus.br: a história do maior site de letras de música do país. **Letras**, [s.l.], 2019. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/blog/curiosidades-sobre-letras/>>. Acesso em: 13 de ago. 2022.

OLIVEIRA, D. L.; CABRAL, E. B. **A música e sua influência na propagação de conceitos discriminatórios, ofensivos e banalização do papel da mulher**: um

estudo sob o olhar da psicanálise. In: Semana de Ciência e Tecnologia da PUC-GO, 2014, Goiânia. **Anais** [...], p. 1-36. Goiânia: 2014.

OLIVEIRA, R. S. de. **O corpo feminino: erotização e objetificação**. Revista Serviço Social em Perspectiva – Montes Claros, Edição Especial, março de 2018. p.497-508. *Anais do I Encontro Norte Mineiro de Serviço Social – I ENMSS*.

O BRASIL é sertanejo. **Época**, [s.l.], nov. 2013. Disponível em: <<https://epoca.oglobo.globo.com/vida/noticia/2013/11/o-brasil-be-sertanejob.html>>. Acesso em: 20 de nov. 2022.

O MARXISMO ocidental: sintoma da crise da cultura moderna. **Estado da Arte**. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/o-marxismo-ocidental-sintoma-da-crise-da-cultura-moderna/>. Acesso em: 08 de set. 2022.

O QUE é Caboclo. *Significados*, [s.l.], 2011-2022. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/caboclo/#:~:text=Caboclo%20%C3%A9%20a%20designa%C3%A7%C3%A3o%20dada,modo%20r%C3%BAstico%2C%20desconfiado%20ou%20tra%C3%A7oeiro>>. Acesso em: 07 de nov. 2022.

O QUE é holístico? *Significados*, [s.l.], 2011-2022. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/holistico/>>. Acesso em: 27 de ago. 2022.

O QUE é o Spotify? *Spotify*, [s.l.], c2022. Disponível em: <<https://support.spotify.com/br/article/what-is-spotify/>>. Acesso em: 07 de nov. 2022.

O QUE foi a Escola de Frankfurt? Entenda o papel da indústria cultural e da teoria crítica. *Brasil Paralelo*, [s.l.], jul. 2022. Disponível em: <<https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/o-que-foi-escola-de-frankfurt>>. Acesso em: 05 de ago. 2022.

OLIVEIRA, D. B. A Tese da Legítima Defesa da Honra: o que é e por que é inconstitucional. **Politize**, [s.l.], 29 jul. 2021. Disponível em: <<https://www.politize.com.br/tese-da-legitima-defesa-da-honra/>>. Acesso em: 12 de abr. 2022.

ONU MULHERES. Planeta 50-50 até 2030: **Conferências**. Disponível em: <http://www.onumulheres.org.br/planeta5050-2030/conferencias/>. Acesso em: 13 de fev. 2023.

PAIVA, V. L. M. de O. **Manual de pesquisa em estudos linguísticos**. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2019.

PANSEMIÓTICA. In: **CIBERDÚVIDAS da Língua Portuguesa**. [S.l.: s.n.], 1997. Disponível em: <<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/pansemiotica/1075>>. Acesso em: 22 de ago. 2022.

PERES, A. S. E. P.; SILVA, D. C. da. **A produção simbólica da mulher nas canções do “feminejo”**. *Revista Homem, Espaço e Tempo*, [s. l.], v. 13, n. 1, p. 141-160, 2019. Disponível em: <<https://rhet.uvanet.br/index.php/rhet/article/view/313>>. Acesso em: 10 de nov. 2022.

PESQUISA Comportamento do Consumidor: MÚSICA. **Opinion Box**, [s.l.], 2019. Disponível em: <https://d335luupugsy2.cloudfront.net/cms/files/7540/1556130050OPB_pesquisa_comportamento_musica_infografico_final_links.pdf>. Acesso em: 7 nov. 2022.

PIUNTI, A. **O IBOPE disse que o sertanejo é a música do Brasil. O que isso significa?** *Universo Sertanejo*, [s.l.], nov. 2013. Disponível em: <<https://universosertanejo.blogosfera.uol.com.br/2013/11/01/o-ibope-disse-que-o-sertanejo-e-a-musica-do-brasil-o-que-isso-quer-dizer/>>. Acesso em: 10 nov. 2022.

RAJAGOPALAN, K. **Por uma Linguística Crítica**. *Línguas & Letras*, [S. l.], v. 8, n. 14, p. p. 13–20, 2000. DOI: 10.5935/rl&l.v8i14.900. Disponível em: <https://saber.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/900>. Acesso em: 28 dez. 2022.

RÊSES, E. D. S. **Do conhecimento sociológico à teoria das representações sociais**. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 6, n. 2, 2007. DOI: 10.5216/sec.v6i2.920. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/920>. Acesso em: 25 de mar. 2023.

RICHARDSON, R. J. et al. **Pesquisa social: métodos e técnicas**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2015.

ROCHA, B. M. de O. **Sertanejo universitário: apontamentos históricos, estruturais, sonoros e temáticos**. 2019. 135 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

RODRIGUES, I.; LAIGNIER, P.; BARBOSA, M. **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, 17., 2012, Ouro Preto. **Anais...** Ouro Preto: UFOP, 2012. p. 1-12.

RHORMENS, D. P. **O negócio da música sertaneja no Brasil**: tocando as emoções, as relações, o corpo e a alma. 2018. 306 f. Dissertação (Mestrado em Administração) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Administração, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

SAFFIOTI, H. I. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 16, p. 115–136, 2001. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644541>. Acesso em: 18 out. 2023.

SAFFIOTI, H. I. B. **Gênero patriarcado violência**. - 2.ed.—São Paulo : Expressão Popular : Fundação Perseu Abramo, 2015. 160p.

SARETTO, P. **O que há de feminista no Fêmejejo?** Gênero musical, identidades de gêneros e disputas dentro da música sertaneja. 2022. 109 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

SERTANEJO é o estilo musical mais ouvido entre os jovens brasileiros, mostra Datafolha. *Folha Ilustrada*, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/10/sertanejo-e-o-estilo-musical-mais-ouvido-entre-os-jovens-brasileiros-mostra-datafolha.shtml>>. Acesso em: 08 de nov. 2022.

SERTANEJO. In: **DICIO, Dicionário Online de Português**. [S.l.: s.n.], c2009-2022. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/sertanejo/>>. Acesso em: 12 de abr. 2022.

Sertanejas dão o troco e fazem letras contra o machismo que domina o gênero. **UOL Música**. Disponível em <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2015/04/02/girl-power-no-sertanejo.htm>> Acesso em 29 de outubro de 2023.

SESSA, A. **Jean Wyllys - Do BBB Ao Autoexílio**: Discurso, Representação Social E Lgbtqia+Fobia. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. Vitória, 2022.

SESSA, A; SILVA, M. A. da. A Análise Crítica do Discurso na Linguística. In: LINS, M. P. P.; SOUZA JÚNIOR, R. C.; MARLOW, R. M. (org.). **O lugar na Linguística: percursos de uma (r)evolução**. – Vitória: PPGEL-UFES/GM Gráfica e Editora, 2019.

SILVA, G. B. R. da. **Nomeando os bois**: o que é o chamado sertanejo universitário? In: SIMPÓSIO DE PESQUISA ESTADO E PODER, 5., 2015, Marechal Cândido Rondon. **Anais...** Marechal Cândido Rondon: UNIOESTE, 2015. p. 101-106.

SILVA, M. A. da. **Assédio sexual contra mulheres em transporte público**: Uma análise discursivo-crítica de notícias do jornal on-line A Gazeta. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. Vitória, 2022.

SOARES, B. M. **Mulheres invisíveis**: violência conjugal e as novas políticas de segurança. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

TOMAZI, M. M.; NATALE, R. [Des]caminhos da violência de gênero no Brasil: discurso, mídia e representação social. In: SILVA, D. H. G.; PARDO, M. L. (Org.). **Pasado, presente y futuro de los Estudios en América Latina**. Buenos Aires: Aled, 2015. p. 136-155.

TOMAZI, M. M.; ROCHA, L. H. P. da; ORTEGA, J. C. Violência machista em manchetes jornalísticas. In: TOMAZI, M. M.; ROCHA, H. P.; POMPEU, J. C. (Org.). **Estudos discursivos em diferentes perspectivas**: mídia, sociedade e direito. São Paulo: Terracota, 2016. p. 43-64.

TOMAZI, M. M.; & CABRAL, A. L. T. Argumentação e estratégias textual-discursivas em uma sentença absolutória: violência machista contra a mulher. *Language and Law/Linguagem e Direito*, 4(2), 2017, p. 50-71.

TOMAZI, M. M. (Des)construção de face da mulher nos títulos de notícias sobre feminicídio. **Interdisciplinar-Revista de Estudos em Língua e Literatura**, Aracaju, v. 31, n. 15, p. 197-219, 2019.

TOMAZI, M. M.; ROCHA, J. M. A representação social sob a perspectiva sociocognitiva dos Estudos Críticos do Discurso. In: REZENDE, P; BRAMBILA. G. [Orgs.]. **Percursos em linguística: teorias, abordagens e propostas**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2021, p. 149-156.

TOMAZI, M. M.; CUNHA, G. X. **Manchetes Jornalísticas Sobre Violência Contra Mulheres: Análise Da Multifuncionalidade Do Conector “E”**. PERcursos Linguísticos, [S. l.], v. 12, n. 31, p. 310–332, 2022. DOI: 10.47456/pl.v12i31.38189. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/percursos/article/view/38189>. Acesso em: 28 out. 2023.

TRIBOS musicais. **Kantar Ibope Media**, [s.l.], 28 out. 2013. Disponível em: <<https://www.kantaribopemedia.com/tribos-musicais/>>. Acesso em: 22 de maio 2022.

TUDO sobre Paula Fernandes. **Na Telinha**, [s.l.], c2022. Disponível em: <<https://natelinha.uol.com.br/famosos/tudo-sobre/paula-fernandes>>. Acesso em: 7 nov. 2022.

VAN DIJK, T. A. Análise Crítica do Discurso multidisciplinar: um apelo em favor da diversidade. **Linha d’Água**, v. 2, n. 26, p. 351-381, 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/65164/71595>>. Acesso em: 27 de ago. 2022.

VAN DIJK, T. A. Discurso-cognição-sociedade: estado atual e perspectivas da abordagem sociocognitiva do discurso. **Letrônica**, Porto Alegre, v.9, n. supl, p. s8-s29. 2016a.

VAN DIJK, T. A. Análise crítica do discurso. Tradução de Raquelli Natale, Micheline Mattedi Tomazi e Lúcia Helena Peyronton da Rocha. In: TOMAZI, M. M. et al. (Org.). **Estudos discursivos em diferentes perspectivas: mídia, sociedade e direito**. São Paulo: Terracota, 2016b, p. 19-42.

VAN DIJK, T. A. **Discurso y conocimiento: una aproximación sociocognitiva**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2016.

VAN DIJK, T. A. **Ideología: una aproximación multidisciplinaria**. Barcelona: Gedisa, 1999.

VAN DIJK, T. A. Discurso e cognição na sociedade. **Revista Portuguesa de Humanidades**, [s.l.], v. 19, n. 1, p. 19-52, 2015a.

VAN DIJK, T. A. **Discurso e contexto: uma abordagem sociocognitiva**. Tradução de Rodolfo Ilari. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2020.

VAN DIJK, T. A. **Discurso e Poder**. Organização de Judith Hoffnagel e Karina Falcone. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

VAN DIJK, T. A. Ideologia. Tradução de Pedro Theobald. **Letras de Hoje**, Porto Alegre. 50, n. esp. (supl.), p. s53-s61, 2015b.

VAN DIJK, T. A. **Discurso e contexto**: uma abordagem sociocognitiva. Tradução de Rodolfo Ilari. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2020.

VAN DIJK, T. A. Análise Crítica do Discurso Multidisciplinar: um apelo em favor da diversidade. **Linha d'água**, n. 26 (2), p. 351-381, 2013.

VAN DIJK, T. A. **Discurso, notícias e ideologia**: estudos na Análise Crítica do Discurso. Porto: Campo das Letras, 2005.

VAN DIJK, T. A.; MEDEIROS, B. W. L.; ANDRADE, M. L. C. V. O. Análise crítica do discurso multidisciplinar: um apelo em favor da diversidade. **Linha D'Água**, [S. l.], v. 26, n. 2, p. 351-381, 2013. DOI: 10.11606/issn.2236-4242.v26i2p351-381. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/65164>>. Acesso em: 25 de set. 2023.

VICENTE, M. **O gênero nas estruturas organizacionais: a diferenciação entre homens e mulheres na ocupação de funções, no acesso ao poder e nos salários**

https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/9840/1/CIES-WP153_Vicente.pdf

VIEIRA, J. A. et al. **Olhares em Análise do Discurso Crítica**. Brasília, DF, 2009. Disponível em: <<http://www.cepadic.com/pdf/Livro%20Olhares%20em%20ADC.pdf>>. Acesso em: 08 de set. 2022.

WODAK, R. **Do que trata a ACD** – um resumo de sua história, conceitos importantes e seus desenvolvimentos, *Linguagem em (Dis)curso - LemD*, Tubarão, v. 4, n.esp, p. 223-243, 2004. Disponível em:<http://portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/File/297/313>. Acesso em: 08 de set. 2022.

ZANELLO, V. **Saúde mental, gênero e dispositivos** – cultura e processos de subjetivação. 1. ed. Curitiba: Appris Editora, 2018.