**Mozahir Salomão
Bruck**

PUC Minas. E-mail:
mozahir@uol.com.br

Damiany Coelho

PUC Minas.
E-mail:damycoelho@
gmail.com

**Outros tons do sertanejo:
misoginia e feminicídio como
marcas do cancioneiro
rural brasileiro**

**Other tones of the sertanejo:
misogyny and femicide as
marks of the Brazilian rural
songbook**

**Otros tonos del sertanejo:
misoginia y femicidio como
marcas del cancionero
rural brasileño**

RESUMO

Este artigo se propõe a investigar a temática da violência contra a mulher que emerge das letras das canções no repertório da música caipira e da música sertaneja. A partir de um recorte estabelecido por quatro canções que fazem referência a esse problema, que tiveram muito sucesso nos anos 1930, 1950 e finalmente anos 2010, analisadas a partir das letras das canções, tomando-se como apoio a Análise de Conteúdo (AC), busca-se perceber como a misoginia e a violência física contra a mulher aparecem nessas canções, em distintas épocas que vão desde o momento em que tais estilos musicais ganham mais espaço na mídia até o grande sucesso alcançado nas décadas mais recentes pelas variações da chamada música sertaneja e suas variações.

Palavras-chave: Música Sertaneja; Mulher; Feminicídio; Estereótipo.

ABSTRACT

This article proposes to investigate the theme of violence against women that can be emerged from the lyrics of the songs in the repertoire of caipira music and sertaneja music. From a cut established by four songs that refer to this problem, which were very successful in the years 1930, 1950 and finally years 2010, analyzed from the lyrics of the songs, taking as support Content Analysis (CA) , it is sought to understand how misogyny and physical violence against women appear in these songs, at different times from the moment these musical styles gain more space in the media until the great success achieved in recent decades by the variations of the sertaneja music and its variations.

Keywords: Sertaneja music; Woman; Femicide; Stereotype.

RESUMEN

Este artículo se propone investigar la temática de la violencia contra la mujer que puede ser emerge de las letras de las canciones en el repertorio de la música caipira y de la música sertaneja. A partir de un recorte establecido por cuatro canciones que hacen referencia a este problema, que tuvieron mucho éxito en los años 1930, 1950 y finalmente años 2010, analizadas a partir de las letras de las canciones, tomando como apoyo el Análisis de Contenido (AC) , se busca percibir cómo la misoginia y la violencia física contra la mujer aparece en esas canciones, en distintas épocas que van desde el momento en que tales estilos musicales ganan más espacio en los medios hasta el gran éxito alcanzado en las décadas más recientes por las variaciones de la llamada música sertaneja y sus variaciones. Palabras clave: Música sertaneja; Mujer; Femicidio; Estereotipo.

Submissão: 2-10-2018

Decisão editorial: 19-6-2019

Introdução

É perceptível a prevalência do viés romântico do estilo sertanejo brasileiro. Pode-se afirmar, mesmo, que essa é considerada uma de suas principais características. Mas, mostra-se elucidativo, também, buscar rastrear exemplos, nesse mesmo cancionário, de traços e elementos de misoginia e de estereótipos da figura feminina presentes em algumas dessas canções consideradas, geralmente, *românticas*. No caso deste artigo, interessa-nos discutir alguns desses estereótipos construídos e reproduzidos por meio da música sertaneja, observados aqui, especialmente, no contexto da violência contra a mulher. Para tanto, analisamos letras de quatro canções que se tornaram sucesso, de grande circulação popular, e por isso mesmo consideradas representativas pelos autores do artigo, buscando nelas perceber os diferentes modos de idealização da mulher advindos de uma condição subalterna a qual ela é historicamente percebida, condição que ainda se manifesta de diversas maneiras nos dias de hoje. São elas: *Cabocla Tereza* (1936), *Justiça Divina* (1959), *Ele Bate Nela* (2014) e *O Defensor* (2015). O recorte se deu pelo fato de tais canções se mostrarem bastante representativas dos períodos em que tiveram forte circulação e consumo. No entanto, assumimos que, por se tratarem de obras que atravessam distintas

décadas do cancioneiro nacional, certamente resultam, por isso mesmo, de distintos contextos culturais e, por conseguinte, distintas percepções em relação às questões de gênero.

Como exemplo, no ano de 1969, em meio à censura imposta pelo Regime Militar no Brasil com o AI-5, uma música que tematiza a agressão contra uma mulher passa pelo crivo dos militares e atinge relativo sucesso: *Tapinha de Amor*, interpretada por Leo Canhoto & Robertinho (RCA, 1969). A música tratava, de modo quase jocoso, da justificativa de um homem por agredir sua companheira, sem que houvesse, por parte dele, sequer um pedido de desculpa. “Não era preciso chorar desse jeito/Menina bonita, anjo encantador/Aquele tapinha que dei no seu rosto/Não foi por maldade, foi prova de amor”¹ dizem os primeiros versos da canção. Na canção, a agressão emerge, de forma quase literal, como uma “prova do amor” do homem – já que a violência é naturalizada, tratada como forma de afeto. Colocada de maneira tão explícita, essa abordagem em relação à violência contra a mulher soa absurda. Mas, como abordaremos a seguir, 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

¹ Ver: <https://www.letras.mus.br/leo-canhoto-e-robertinho/1474934/> <Acesso em: 20 de maio de 2018>.

modo, “naturalizou” comportamentos misóginos cujas consequências se materializam nas graves estatísticas de agressões simbólicas e físicas contra a mulher e do feminicídio.

O ambiente cultural rural em que o estilo sertanejo surgiu e a partir do qual se espalhou por todo o Brasil foi favorável à representação do homem como aquele que exerce, de distintos modos, dominação sobre a mulher, a quem chama de “sua”. Vale lembrar que o próprio termo *sertanejo* remete a um padrão masculino também estereotipado: o homem forte, “cabra-macho” que, até poucas décadas atrás, tinha respaldo legal para agredir e até matar a sua esposa, alegando a “legítima defesa de sua honra”². Não seria exagero afirmar que a música popular brasileira reproduz enfaticamente muitos dos estereótipos em relação ao domínio do homem ou a uma subalternidade por parte da mulher – construída socialmente e sobre a qual se construiu ao longo da história efetiva expectativa em termos da condição mulher-esposa-filha. Vale lembrar que o contexto das duas canções a serem analisadas é o da Paulistânia³,

² A expressão ganhou força no final dos anos 1970, pois foi o argumento apresentado pelo advogado de Doca Street, que assassinou sua companheira, a mineira Ângela Diniz. O crime gerou comoção nacional e, de certo modo, foi o ponto de partida para campanhas no país de combate à violência contra a mulher. Em seu primeiro julgamento (1979), Doca Street foi condenado a dois anos de prisão, mas pode cumpri-los em liberdade, pois era réu primário. Entre outros fatores, a reação de parte da sociedade fez com que houvesse novo julgamento, sendo Doca Street condenado posteriormente a 15 anos de prisão.

³ Segundo o estudo *PAULISTÂNIA: o imaginário e o território da paisagem cultural caipira*: “A Paulistânia, nome popularmente atribuído a Capitania de São Paulo e registrado na literatura, chegou a compor um vasto território que incluía além do atual

região que serviu de cenário para o sujeito caipira ou sertanejo. Brandão (1983) em seu estudo sobre os caipiras de São Paulo retoma em *Populações Meridionais do Brasil*, estudo de 1920 sobre as populações do centro sul do país, um trecho interessante a respeito do caipira/sertanejo destacando certos “sentimentos e preconceitos” sobre a sua “honra”:

Há, entretanto, certos sentimentos e certos preconceitos — índices infalíveis de nobreza moral — que têm para esses desdenhados matutos uma significação medievalmente cavaleiresca. O respeito pela mulher, pela sua honra, pelo seu pudor, pela sua dignidade, pelo seu bom nome, por exemplo. Ou o sentimento de pundonor pessoal e da coragem física que faz com que o matuto, ferido na sua honra, desdenhe como indigno de um homem o desagravo dos tribunais e apele, de preferência, como nos tempos da cavalaria, para o desforço das armas. (OLIVEIRA, 1973 *apud* BRANDÃO, 1983 s/p).

Oliveira (1973) conforme citado por Brandão (1983) destaca, ainda que, nesse contexto, havia os lugares por onde homens e mulheres poderiam circular: os homens poderiam ser livres para viver a boemia e ocupavam ativamente os centros comerciais enquanto à mulher restava o espaço doméstico, da casa. Elas circularam em outros ambientes de forma muito restrita, geralmente com a permissão do marido:

estado de São Paulo, partes de Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás e Paraná (...) Os bairros rurais então pontuaram o território e formaram o habitat do camponês típico paulista chamado caboclo ou caipira. A respeito de seu habitat, de seu ciclo de atividades agrícolas, os habitantes destes bairros congregam-se por meio de laços solidários no trabalho do campo e nos rituais religiosos”. Disponível em: <<http://www.forumpatrimonio.com.br/paisagem2016/artigos/pdf/425.pdf>>. Acesso: 11 de junho de 2019.

O “comércio” (“a rua”, a cidade, os lugares longe do rancho ou do bairro rural), a mata e a lavoura são os espaços sociais do homem, logo, o domínio do marido. É raro que uma mulher caipira vá a um destes lugares sozinha e por conta própria. Ali, em geral, a esposa acompanha o marido e apenas complementa, com a sua presença e o seu trabalho, mundos e atividades considerados como de homens: o marido, os filhos mais velhos que com ele trabalham, os filhos menores que levam comida do rancho à roça, as equipes masculinas de trabalho ampliado, as grandes e festivas equipes dos mutirões caipira. (OLIVEIRA, 1973 *apud* BRANDÃO, 1983 s/p).

Destacamos esse contexto para entendermos melhor quais os sujeitos potencialmente retratados nas canções de Tonico e Tinoco que, vale considerar, assim como muitas músicas caipiras, nasceram de histórias contadas e circuladas há anos pelos sertanejos, uma visão dominante masculina construída socialmente e que, por extensão, edificou ao longo da história efetiva expectativa em termos da condição mulher-esposa-filha.

As canções analisadas neste trabalho atravessam temporalidades distintas e, por isso mesmo, contextos sociais e culturais diferentes. São separadas entre si por décadas e tais composições surgiram e circularam entre o público, exatamente, em circunstâncias muito diversas e adversas em termos, por assim dizer, dos lugares que a mulher passou a ocupar na sociedade brasileira e das próprias conquistas de sua luta por mais respeito e igualdade em relação aos homens.

Deve ser considerado, portanto, que os surgimentos de tais músicas foram entremeados, no processo histórico brasileiro, por movimentações importantes como fenômenos sociais como a urbanização das ci-

dades e a emigração da maior parte da população das áreas rurais; o avanço, mesmo que claudicante, da alfabetização e uma mais efetiva participação das brasileiras na política – com o direito ao voto conquistado em 1932, depois de uma intensa luta das mulheres e início e avanço do movimento feminista no Brasil, especialmente a partir da passagem da década de 1960 para 1970. De todo modo, mesmo com esses mencionados processos, pode-se afirmar que, durante todo o século XX e até então, prevalece um grave e triste fenômeno social em permanência: as expressões de misoginia e de violência contra a mulher.

Há aqui outra consideração importante: foi a partir da adoção de práticas e políticas públicas como a criação das Delegacias de Mulheres em todos os Estados brasileiros e a promulgação da Lei Maria da Penha (2006) que as mulheres se viram mais estimuladas a denunciarem situações de violência física e psicológica. A Lei pode ser considerada um divisor de águas na forma como a sociedade brasileira entende a violência contra a mulher – o que pode ter refletido na abordagem de produtos culturais a respeito desse tema, pós criação da lei. A Lei Maria da Penha tem caráter popular – sendo reconhecida por 98% da população brasileira⁴ – e atende à seguinte ementa:

Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Preve-

⁴ Segundo pesquisa do Instituto Patrícia Galvão realizada em 2013. Disponível em: < <http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2015/10/9-fatos-que-voce-precisa-saber-sobre-a-lei-maria-da-penha>>. Acesso: 10 de junho de 2019.

nir, Punir e a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências⁵.

Apesar de sua popularidade e de sua presença na mídia, a Lei, por si só, ainda está longe de eliminar diversos tipos de agressões contra as mulheres – verbais, morais e físicas. No Brasil, a cada dois segundos uma mulher é vítima de violência física ou verbal⁶. Em 2013, 13 mulheres morreram todos os dias vítimas de feminicídio, isto é, assassinato em função de seu gênero, sendo que cerca de 30% foram mortas por parceiro ou ex-parceiro. Esse número representa um aumento de 21% em relação à década passada. Já o assassinato de mulheres negras aumentou (54%) enquanto o de brancas diminuiu (9,8%)⁷. Um estudo levantado pelo G1 e pela Globo News aponta, ainda, que o feminicídio no estado de São Paulo cresceu surpreendentes 76% no primeiro trimestre de 2019 em relação ao período anterior, elucidando que essa problemática ainda é constante⁸.

⁵ Segundo ementa disponibilizada em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm>. Acesso> 10 de junho de 2019.

⁶ Fonte: Relógios da Violência, Instituto Maria da Penha. Disponível em: <http://www.relogiosdaviolencia.com.br/>. Acesso em: 08/06/2019.

⁷ Fonte: Mapa da Violência 2015. Disponível em https://www.mapadaviolencia.org.br/mapa2015_mulheres.php. Acesso em 06.06.2019.

⁸ Fonte: Casos de feminicídio aumentam 76% no 1º trimestre de 2019 em SP; número de mulheres vítimas de homicídio cai. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/04/29/casos-de-feminicidio-aumentam-76percent-no-1o-trimestre-de-2019-em-sp-numero-de-mulheres-vitimas-de-homicidio-cai.ghtml>>. Acesso: 11 de junho de 2019.

Como aponta o Relatório da Comissão Parlamentar do Congresso brasileiro que se debruçou sobre a violência contra a mulher, o assassinato é o fim de uma trajetória de agressões simbólicas e físicas sofridas por ela:

O feminicídio é a instância última de controle da mulher pelo homem: o controle da vida e da morte. Ele se expressa como afirmação irrestrita de posse, igualando a mulher a um objeto, quando cometido por parceiro ou ex-parceiro; como subjugação da intimidade e da sexualidade da mulher, por meio da violência sexual associada ao assassinato; como destruição da identidade da mulher, pela mutilação ou desfiguração de seu corpo; como aviltamento da dignidade da mulher, submetendo-a a tortura ou a tratamento cruel ou degradante."(Comissão Parlamentar Mista de Inquérito sobre Violência contra a Mulher (Relatório Final, CPMI-VCM, 2013)).⁹

Optamos por limitar nossa análise para o contexto de músicas sertanejas cuja temática é a relação afetiva homem-mulher, sejam casados ou não. Justificamos nossa escolha: na pesquisa exploratória das letras das canções, a violência contra a mulher ocorre no contexto doméstico. Importante considerar que, em duas delas (*Cabocla Tereza* e *Justiça Divina*), a agressão acaba levando ao feminicídio. É importante considerar que justamente as duas primeiras músicas foram lançadas entre as décadas de 1930 e 1960. Nesse período, os papéis femininos eram ainda mais marcados (BRUHNS, 1995), o que condenava qualquer

⁹ Disponível em <https://www12.senado.leg.br/institucional/omv/entenda-a-violencia/pdfs/relatorio-final-da-comissao-parlamentar-mista-de-inquerito-sobre-a-violencia-contra-as-mulheres>. Acesso em 28/09/2018.

comportamento da mulher que fosse considerado inadequado ou de desvio, entre eles a traição ou abandono do lar. Não por acaso, nessas duas primeiras composições, são justamente essas as “justificativas” usadas pelo assassino para matar suas esposas.

Com relação aos procedimentos metodológicos, realizada a pesquisa exploratória, o que se observou foi a prevalência – em termos de nossa temática, da misoginia e da violência contra a mulher – do controle do homem sobre o corpo da mulher, que culmina em agressão ou assassinato, tornando a mulher uma vítima. A partir da análise dessas canções, buscou-se observar como as canções se referiam a tais situações e circunstâncias – considerando-se se tratarem de músicas de um sertanejo de épocas e contextos tão diferentes, e como a abordagem sobre agressão e feminicídio evoluiu – ou gerou novas problematizações – a respeito do tema.

Em seguida, procuramos entender como os estereótipos sobre o gênero já apontavam um caráter “submisso” da mulher em relação ao homem e como tais estereótipos – que mostram, prevalentemente, a posição da mulher no casamento – foram refletidos na música sertaneja brasileira. Para nossas observações, optamos pela técnica da Análise de Conteúdo (AC), de natureza qualitativa, por meio da qual procuramos perspectivar os estereótipos femininos e suas construções dentro do movimento *feminejo*. Optamos pela análise conteudística (AC) pois ela estaria em um patamar mais contextual, abrangendo outros elementos que vão além do discurso:

(...) a compreensão do contexto evidencia-se como indispensável para entender o texto. A mensagem da comunicação é simbólica. Para entender os significa-

dos de um texto, portanto, é preciso levar o contexto em consideração. É preciso considerar, além do conteúdo explícito, o autor, o destinatário e as formas de codificação e transmissão da mensagem (MORAES, 1999, s/p).

Portanto, o trabalho metodológico empreendido teve como pilar a análise qualitativa, voltada para o conteúdo poético em si, no caso deste artigo, as letras das músicas, buscando perceber os perfis de mulher oriundos dos imaginários dos compositores de música sertaneja, considerados seus contextos histórico-culturais.

Estereótipos: mulheres à margem

As duas primeiras canções (*Cabocla Tereza* e *Justiça Divina*) são do repertório da música caipira, popular no contexto rural. Datam, respectivamente, dos anos 1930 e 1950 e foram eternizadas nas vozes de uma das duplas mais consagradas da época: Tonico e Tinoco. Já as outras duas canções – *Ele bate nela* e *O Defensor* – são contemporâneas, de artistas que figuram na lista dos mais tocados nas rádios nos últimos anos: de Zezé di Camargo e Luciano e Simone e Simaria, sendo que esta dupla feminina pode, certamente, ser vinculada ao que se denomina, neste trabalho, de movimento feminejo. Em *Cabocla Tereza* (1936) e *Justiça Divina* (1959), temos duas narrativas que remetem a uma vivência no interior, marcada pelo bucolismo da vida no campo, ainda muito usual no Brasil em tempos em que o êxodo vivia uma de suas primeiras ondas no século XX. A história da música caipira remonta diretamente à mistura cultural que deu origem ao caipira/sertanejo do interior do país, com influências portuguesas/ibéricas e indígenas.

Recebe influência, ainda, da viola portuguesa, que foi utilizada para auxiliar a catequisar indígenas, junto à catira ou cateretê, dança que mistura influências ibéricas e indígenas (NEPOMUCENO, 1992, p. 56). Segundo Oliveira (2006, p.44):

a dupla caipira está relacionada a formas europeias, como a técnica do fabordão, de harmonização vocal que no Brasil chegaram com os portugueses. A despeito disto, vale observar que uma série de subgêneros constituintes da música sertaneja, e dos quais se tem registro desde o século XIX, tais como o catira e o cururu, já traziam a dupla duetando em terças.

Nesse cenário, que cultua a tradição, o patriarcalismo e os hábitos católicos, os papéis sociais de gênero eram bem marcados. Destacamos o papel da mulher nesse contexto, apresentado pelo teórico Antônio Cândido (1971) e pelo maestro Duprat, que analisaram também os músicos caipiras-rurais e seus hábitos no interior. É de Duprat o depoimento a seguir, de quando o autor testemunhou como era a vivência de quem fazia música caipira, nos anos 1970:

Todo o trabalho de campo foi uma coisa do maior constrangimento. A gente só encontrava velhos, de mais de cinquenta anos, curtindo aquelas modas de viola, e tome nhém-nhém-nhém... (...) A música sertaneja é um repertório desse tamaninho, sempre a mesma choradeira, com letras machistas e reacionárias, naquela de defender patrão mesmo (CAGNO, 1978, p. 107 *apud* ALONSO, 2011, p. 226).

Antônio Candido, importante crítico literário e pesquisador da cultura brasileira, também se debruçou sobre essa realidade da época caipira: “No empalissado construído à frente das residências para

as danças e cantos, só penetra [a mulher] para servir café, pão ou quentão”, pois somente “lhe cabe preparar alimentos e atender os pedidos dos convidados” (CÂNDIDO, 1971, p. 274 *apud* CORREA, 2017). A análise de Correa (2017) sobre a clássica tese de Doutorado de Antônio Candido (1971)¹⁰ apresenta ainda mais detalhes sobre o sujeito caipira: vai de encontro ao estereótipo de fragilidade feminina – já que a mulher costumava pegar o trabalho no campo ainda mais pesado que o homem, além de viver uma dupla jornada, cuidando também da casa e dos filhos. Ainda assim, a vivência da mulher era limitada às vontades e desejos de seu marido. O corpo feminino era maltratado pelo trabalho de sol a sol, pela jornada dupla, pelos diversos partos e, como veremos adiante, pela violência doméstica.

Ao casar-se, a mulher desempenhava dupla função: econômica, ajudando o companheiro no plantio, colheita e no cuidado dos animais; e doméstica, na qual lhe competia “todo o trabalho de casa (...) fazer roupas, pilar cereais, fazer farinha, além das atribuições culinárias e de arranjos doméstico” (CÂNDIDO, 1971, p. 263). As jornadas laboriosas femininas eram mais árduas que a de seus companheiros e, por isso, elas apresentavam marcas de “sinais dolorosos das provocações físicas a que são submetidas, além das sucessivas maternidades” (CÂNDIDO, 1971, p. 263). Assim, os homens apresentavam-se como os maiores beneficiados

¹⁰ A Tese de Doutorado em Sociologia, publicada nos anos 1950 e reeditada em 1971, recebe o nome de: *Os parceiros do Rio Bonito*. Foi considerada um marco da vivência rural por muitas décadas tida como a representação da “formação do largo e fundo consenso entre as classes sociais no campo brasileiro” (OLIVEIRA, 2002 *apud* GIMENES, 2018, p. 421) Disponível em: [<http://www.scielo.br/pdf/rieb/n69/2316-901X-rieb-69-00418.pdf>]. Acesso: 11 de junho de 2019.

pelo casamento, pois conseguiam a satisfação sexual, ajuda na lavoura e alimentação regular, gozando de "'apreciável liberdade de movimentos, inclusive eventuais transgressões de caráter sexuais"' (CÂNDIDO, 1971, p. 275 *apud* Correa, 2017, p. 5).

Importante frisar que estamos tratando de uma reprodução de estereótipos de gênero marcados em uma sociedade patriarcal. Basta notar as primeiras músicas analisadas, ainda sob o contexto rural, onde os papéis de gênero sempre foram muito pautados por aspectos religiosos, especialmente. Segundo Amâncio (1993), os papéis sociais de gênero são "internalizados através da socialização, de modo que a orientação apreendida de papel adequado à identidade de gênero e as expectativas que lhe estão associadas surgem como principais determinantes, tanto das diferenças entre sexos quanto das diferenciações entre os gêneros." (Amâncio, 1992, p. 2). Isso faz com que haja um círculo vicioso com os estereótipos negativos atribuídos à mulher, que dificilmente se alteram.

Podemos perceber originalmente que o mito patriarcal começa a sedimentar-se pelo discurso religioso e reforça-se através dos cânones sociais, que, valendo-se de estereótipos, constroem um 'perfil feminino'. Daí que esses estereótipos mistificam-se, tornando-se cada vez mais impermeáveis aos modelos do que seja 'ideal' masculino e feminino, gerando protótipos que dificilmente perdem força" (SILVA, 1995, p. 110).

Segundo Scott (1990), "o gênero é uma das referências recorrentes pelas quais o poder político tem sido concebido, legitimado e criticado. Ele não apenas faz referência ao significado da oposição homem/mulher; ele também o estabelece" (SCOTT,

1990, p. 92). Portanto, em um primeiro momento, as definições de gênero pautadas em estereótipos sobre o homem e a mulher estabelece alguns padrões, totalmente binários.

Em estudo sobre a obra *Pode o Subalterno Falar* (Spivak, 2010), Bacelar (2016) também aponta uma visão interessante sobre o conceito de gênero, pautada também pelos estudos de Scott:

Como podemos notar, a utilização do gênero como categoria analítica torna nítida a desigualdade entre os sexos em todo tipo de relação social e de poder, além disso, questiona o patriarcado e sua hegemonia de dominação. 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).

Dessa maneira, podemos considerar que a mulher caipira parecia exercer papéis sociais bem marcados, estereotipados e delimitantes, o que nos leva a concluir que sua subjetividade e suas escolhas são controladas, na maioria das vezes, por um sujeito masculino. Sujeito que, como veremos mais detalhadamente na análise das canções selecionadas, sente-se no direito de posse do corpo feminino, a ponto de decidir que a mulher não deve mais viver.

Para refletir sobre os estereótipos criados em torno da mulher, nos valem os estudos de Dyer (1999) e de Lippman (2008). Ao definir os papéis dos estereótipos, Dyer (1999) aponta para algumas particularidades desse conceito, que vai muito além do uso já banalizado do termo. Segundo o autor, os estereótipos são como caracterizações que ditam padrões sobre um determinado sujeito, padrões esses que, mesmo tendo sido formados socialmente, muitas vezes são ti-

dos como naturais e inerentes a ele. Ou seja, no caso do nosso estudo em questão, é como se ser mulher dependesse de uma série de variáveis apresentadas como naturais e incontestáveis a este gênero.

Segundo o autor, os estereótipos por si só não necessariamente representam algo negativo – já que foram a partir deles que os comportamentos sociais se solidificaram e que o próprio contexto social se organizou. A carga negativa atribuída aos estereótipos ocorre quando eles delimitam o papel social de certos grupos – não por acaso, os minoritários, como é o caso das mulheres. Como destaca Fast (1981), “a sensação de ser mulher é a sensação de ser uma marginal, constante e permanente”.

Citando Klapp (1962), Dyer retoma a ideia de que os estereótipos são as representações de sujeitos que estão à margem da sociedade: “Em seu livro, *Heroes, Villains and Fools* (1962), Klapp define os tipos sociais como representação daqueles que ‘pertencem’ à sociedade. Eles são os tipos de pessoas que esperamos encontrar em uma sociedade, enquanto os estereótipos são aqueles que não pertencem, que estão à margem (DYER, 1993, p.3)¹¹. Portanto, os estereótipos, ao reduzirem e limitarem o indivíduo a certos contextos e papéis sociais, acabam ajudando a sociedade a criar padrões de conduta específicos para homens e mulheres, por exemplo. Lippmann (2008) também nos dá uma dimensão da importância desses

¹¹ Tradução nossa para: “In his book, *Heroes, Villains and Fools* (1962) Klapp defines social types as representations of those who ‘belong’ to society. They are the kinds of people that ‘one expects, and is led to expect, to find in one’s society, whereas stereotypes are those who do not belong, who are outside of one’s society. (DYER, 1999, p. 3).

padrões estereotipados para a construção de certos perfis sociais:

As mais sutis e difundidas de todas as influências são aquelas que criam e mantêm o repertório de estereótipos. Conta-nos sobre o mundo antes de nós o vermos. Imaginamos a maior parte das coisas antes de as experimentarmos. E estas preocupações, ao menos que a educação tenha nos tornado mais agudamente conscientes, governam profundamente todo o processo de percepção (LIPPMANN, 2008, p. 91).

Podemos concluir que o estereótipo feminino, por assim dizer, está refletido nos mais diversos produtos culturais, como na própria música sertaneja. Sobre o aspecto mimético da música em relação ao cotidiano, Valverde (2012, p.49) salienta:

Antes de ser um simples formato musical e muito antes de ser um discurso, a canção é, pois, um acontecimento musical exemplar, capaz de acolher a narração de inúmeros acontecimentos da vida real ou simplesmente mimetizá-los. (...) mais do que uma fantasia ideal sobre o sujeito, ela se mostra como uma forma possível de autocompreensão, segundo o espelho mediático de nossa.

Uma vez consolidados, os estereótipos se solidificam e circulam através do tempo e espaço, seja por meio da arte ou de produtos culturais. De acordo com Lippmann (2008, p.85): “Na confusão brilhante, ruidosa do mundo exterior, pegamos o que a nossa cultura já definiu para nós, e tendemos a perceber aquilo que captamos na forma estereotipada para nós por nossa cultura”. É por isso que podemos reconhecer diversos comportamentos esperados para o perfil feminino, sobretudo nas canções.

As mulheres eternizadas na música sertaneja: de “caboclas” a “santas”, sempre silenciadas

A música sertaneja reside no imaginário popular do brasileiro. Cresceu junto à expansão fonográfica do país e deu os primeiros passos quando os discos começaram a ser comercializados em grande escala, ainda na década de 1920. As duplas caipiras de Cornélio Pires, junto com João Pacífico e Raul Torres & Florêncio¹², abriram a estrada para que outras tivessem sucesso relevante ao gravar modas caipiras décadas mais tarde, em um tempo em que o mercado fonográfico já estava amadurecido. Nomes como Tonico & Tinoco, Miltoninho, Inezita Barroso, Tião Carreiro & Pardinho, As Galvão e Cascatinha & Inhana são alguns facilmente lembrados quando o assunto é música sertaneja considerada “de raiz”.

Dois pesquisadores que se debruçaram na história da música sertaneja, Alonso (2011) e Nepomuceno (1992), curiosamente começam suas narrativas contando a história de João Pacífico, o que é interessante para a nossa perspectiva, já que foi justamente Pacífico o compositor da tão consagrada e já citada *Cabocla Tereza* (gravada pela primeira vez em 1936). Como afirmado, a música já reside no imaginário popular. Milhares de brasileiros já cantaram a história da *tal Tereza*, mulher que foi assassinada “por amor” e por vingança, por ter traído o marido.

¹² No caso da música caipira, pesquisadores que ajudaram a historicizar o gênero concordam que os primeiros registros de músicas notadamente caipiras nasceram em 1929, em um disco de 78 rotações, financiados e gravados pelo empresário e músico, Cornélio Pires (NEPOMUCENO, 1992; ALONSO, 2011). Nesse compacto estavam as músicas *Moda de Pião* e *Jorginho do Sertão*, compostas (ou devidamente assinadas) pelo próprio Cornélio Pires e interpretadas pela dupla Caçula e Mariano.

É interessante observar que mesmo canções relacionadas a questões amorosas, muitas vezes são citadas como exemplos das regras morais que devem prevalecer na família. Uma vez mais, o caso de 'Cabocla Tereza' é significativo, já que expressa um fato apontado por outros estudos – Beltrão (1993), Mattos e Faria (1996) – voltados para as relações de gênero na sociedade brasileira. 'Cabocla Tereza', nesse sentido, não foge à regra ao afirmar a moral patriarcal, que permite ao marido matar a mulher adúltera (OLIVEIRA, 2009, p. 52).

A canção, assim como boa parte daquelas consagradas na música caipira, não tem refrão – constituem-se de versos livres, em forma de uma narrativa. Outro aspecto comum às canções sertanejas mais clássicas é a variação de pessoas no discurso. Inicialmente, o ouvinte é apresentado à cena do crime, presenciada pelo narrador-testemunha, que chega no local já avistando o corpo da mulher.

Lá no alto da montanha / Numa casa bem estranha
/ Toda feita de sapé / Parei uma noite o cavalo /
Pra modi de dois estalos /Que ouvi lá dentro batê /
Apeei com muito jeito / Ouvi um gemido perfeito / E
uma voz cheia de dô: / "Vancê, Tereza, descansa /
Jurei de fazer vingança / Pra mordí de nosso amor" /
Pela réstia da janela / Por um luzinha amarela / De um
lâmpião apagando / Eu vi uma caboca no chão / E
o cabra tinha na mão / Uma arma alumando / Virei
meu cavalo a galope / E risque de espora e chicote
/ Sangrei a anca do tar / Desci a montanha abaixo
/ Galopendo meu macho / O seu dotô fui chamar /
Vortemo lá pra montanha / Naquela casinha estranha
/ Eu e mais seu dotô / Topemo um cabra assustado/
Que chamando nós prum lado / A sua história contou
(TORRES E PACÍFICO, RCA, 1936).

Nos versos posteriores, o narrador-testemunha reproduz a fala do assassino, dando-lhe espaço para falar:

Há tempos eu fiz um ranchinho / Pra minha cabocla
morar / Pois era ali nosso ninho / Bem longe desse
lugar / No alto lá da montanha / Perto da luz do luar
/ Vivi um ano feliz / Sem nunca isso esperar / E muito
tempo passou / Pensando em ser tão feliz / Mas a
Tereza, dotô / Felicidade não quis / Pus meus sonhos
nesse olhar / Paguei caro meu amor / Por mór de ou-
tro caboclo / Meu rancho ela abandonou / Senti meu
sangue ferver / Jurei a Tereza matar / O meu alazão
arriei / E ela fui procurar / Agora já me vinguei / É esse
o fim de um amor / Essa cabocla eu matei / É a minha
história dotô. (TORRES e PACÍFICO, RCA, 1936)¹³.

Ao determo-nos sobre a letra da música, podemos observar um silenciamento da voz feminina – uma ausência bastante simbólica. Tereza já está morta, não pode falar – analogamente, a morte da personagem reflete também o silêncio da voz feminina que predominou durante boa parte da história da música sertaneja. Em *Cabocla Tereza*, destaque-se, ainda, que o assassino ganha, na trama poética, um certo status de empatia.

Como assinala Alencar (2006, p.161): “Efetivamente, as frequentes regravações de *Cabocla Tereza* parecem indicar a manutenção da identificação dos ouvintes com o tema da canção, como que a atestar que a problemática da violência contra a mulher ainda não envelheceu”. Dessa maneira, somos apresentados à história trágica a partir de dois pontos de vista: a do narrador, que aparece brevemente contando como se deparou com a cena do crime,

¹³ Ver: < <https://www.letras.mus.br/tonico-e-tinoco/89201/> > Acesso em: 22 de maio de 2018.

e a do próprio homem assassino, que conta a história sob sua perspectiva. O assassino, a quem o primeiro narrador chama de “um cabra assustado”, apresenta sua falecida esposa como aquela que não quis toda a vida de amor que ele tinha a oferecer, e o trai. Essa é uma clara tentativa de justificar o crime, por parte do homem traído. Ainda sobre *Cabocla Tereza*, Oliveira (2009) conclui:

É em relação com este patriarcalismo – muito presente no universo da música sertaneja, na sua relação com o meio rural – que se pode compreender a imunidade de certas canções que também tratam de amor às críticas feitas às canções de dor-de-cotovelo dos anos 40 e 50. Apesar delas também tratarem de traições, adultérios, frustrações amorosas, elas são percebidas pelo signo de ‘raiz’ (OLIVEIRA, 2009, p. 52)

Percebe-se que um tema tão opressor à mulher acaba sendo tratado de maneira banalizada quando vira produto cultural e vai parar nas rádios e na TV – e isso não é exclusivo da música sertaneja, já que podemos encontrar “outras Caboclas Terezas” em estilos musicais dos mais variados. Vale lembrar, ainda, que *Cabocla Tereza* foi composta em um contexto rural dos anos 1930, quando a “legítima defesa da honra” ainda era alegada por muitos advogados que defendiam homens acusados de assassinar suas companheiras:

Nosso antigo Código Penal (que vigorou entre 1890 e 1940), previa em seu artigo 27 que se excluía a ilicitude dos atos cometidos por aquelas pessoas que “se acharem em estado de completa privação de sentidos e de inteligencia no acto de commetter o crime”. Basicamente ele estava dizendo que não era considerada criminosa a pessoa que cometesse um

crime quando estava em um estado emocional alterado. Era esse artigo que alguns juristas usavam para justificar a legítima defesa da honra. Mas reparem que, em nenhum momento, ele está dizendo que a pessoa pode matar o(a) parceiro(a) que está traindo. Isso era interpretação desses juristas¹⁴.

Já a segunda canção a ser analisada, *Justiça Divina*, também ficou consagrada na voz de Tonico e Tinoco, foi gravada nos anos 1959. A música, quase em tom moralista, é “baseada numa história real que se tornou um folclore do município de Monte Alegre de Minas-MG” (BARBOSA e LEHFIELD, 2017, p. 535):

Dois jovem se casava / No Arraiá de São José / Morava a felicidade / No seu rancho de sapé / O marido arranhou uma amante / Desprezô sua muié / E largô da sua esposa / Foi simhora do povoado / Foi vivê com sua amante / Esqueceu o dever sagrado / Um dia a amante falô / Com seu gesto enciumado / Vai dar fim na sua esposa / Pra nois viver sussegado / Já vencido da paixão / Como quem tá enfeitiçado / E matô sua muié / Enterrô num descampado / Vivero assim muitos ano / Como quem fosse casado / (TONICO e RIBEIRO, WARNER, 1959)¹⁵

Nesse caso, quem abandona o lar é o marido e, nessa história, mesmo sendo o homem quem abandona o lar, é a mulher quem sofre as consequências desse abandono, pagando a traição do marido com sua própria vida. Outro ponto chama a atenção: o marido não comete o crime sozinho. Ao contrário, tem outra mulher (a amante) como sua comparsa.

¹⁴ Retirado de: < <http://direito.folha.uol.com.br/blog/cime-traio-e-legtima-defesa-da-honra>>. Acesso em 12 de junho de 2019.

¹⁵ Ver: <<https://www.lettras.mus.br/tonico-e-tinoco/91122/>> Acesso em: 26 de maio de 2018.

É interessante notar que, ao narrar a história, fica claro que quem arquitetou o crime foi a amante – fazendo com que toda a culpa pelo assassinato da esposa abandonada recaia para outra mulher, enquanto o homem assume uma postura de passividade, como se fosse convencido/manipulado pela mulher a cometer um crime tão bárbaro. Bessanezi (2004, p.531) explica sobre a “má fama” atribuída à amante em um cenário extraconjugal:

Toda a revolta, se houvesse, deveria recair sobre a outra, a rival, a amante do marido. A esposa teria de fazer tudo o que estivesse ao seu alcance para sobrepujá-la, de preferência sem enfrentamentos diretos e sim mostrando ao marido que ela, como boa esposa, poderia ser melhor companheira que a outra.

Além disso, Bruhns (1995), retomando alguns autores clássicos, mostra que essa capacidade de “manipulação” da mulher diz respeito ao seu caráter “quente”, uma teoria que durante muito tempo se consolidou em nossa sociedade. Portanto, temos aqui este outro perfil de mulher estereotipado socialmente: a mulher manipuladora, que leva o homem a cair em tentação duplamente: ao trair a esposa e ao assassiná-la.

Ele bate nela: a vítima em evidência

Como visto até aqui, de certo modo, a personagem feminina vítima de violência foi representada nas canções de música sertaneja a partir de uma perspectiva do imaginário masculino, levando em conta que todas as músicas citadas neste artigo até então foram compostas e interpretadas por homens. Só a partir dos anos 2010 é que uma canção sertaneja vai

dar luz à mulher, à vítima – curiosamente, composta por duas mulheres. Ter uma música categorizada como sertaneja que tematize a violência doméstica em que se privilegia a perspectiva da vítima – ou seja, da mulher – é representativo e, no mínimo, abre espaço para que possamos falar de um novo momento da música sertaneja: a hora em que um grupo maior de cantoras assume a primeira pessoa das canções e, mais que isso, com músicas que abordem sua vivência, narradas em suas próprias vozes.

A esse fenômeno atual de mulheres que atuam na música sertaneja foi dado o nome de *feminejo*, termo que acabou caindo no gosto midiático e será aplicado ao longo deste texto para se referir ao movimento em questão. Apesar de alguns jornalistas tentarem explicar o termo como uma “fusão de feminismo e sertanejo”¹⁶, o primeiro radical do termo viria do termo feminino.

Segundo Corrêa (2017, p.1):

Além do “sertanejo pegação” e do sertanejo ostentação”, a variabilidade popular da música sertaneja contemporânea apresenta subdivisões a partir de outras temáticas abordadas: “sertanejo universitário romântico” ou “sertanejo melody” (como Luan Santana) e o “sertanejo rosa”, duplas formadas por um homem e uma mulher (como Maria Cecília e Rodolfo); e também de seu hibridismo melódico expresso por categorias como “arrochanejo”, “popnejo”, “funknejo”, “rocknejo”, “sambanejo”, “pagonejo” e “gospelnejo”. Em 2017, eis que a indústria cultural

¹⁶ Ver exemplos como: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/10/02/internas_viver,667592/donas-do-sertanejo-elas-cantam-o-empoderamento-mas-rejeitam-titulo-d.shtml>; <<https://tab.uol.com.br/feminismo-sertanejo>>.

brasileira busca a consolidação de uma nova variável: o “feminejo”, subgênero feminino do sertanejo”.

Essas cantoras assumiram o papel de representar uma espécie de “visão feminina” aos lamentos típicos da música sertaneja, gerando debates e análises midiáticas sobre o conteúdo empoderador dessas canções em relação às mulheres¹⁷. Um exemplo notório saído do *feminejo* é a dupla Simone e Simaria – formada por ex-cantoras de forró do interior de Fortaleza, que começaram a carreira como *backing vocals* do cantor Frank Aguiar – que, em 2014, lança a música *Ele Bate Nela*. A canção assume uma clara postura contra a violência doméstica, em uma abordagem que, até então, não era pauta na música sertaneja.

Surpreendentemente, um clipe de música sertaneja abria espaço para uma conscientização, mesmo que sutil, sobre o tema: no fim do vídeo de *Ele Bate Nela*, há uma mensagem apontando para a necessidade de denunciar qualquer tipo de violência contra a mulher, dando destaque para o número 180, do Disque-Denúncia. A performance das cantoras no videoclipe também é simbólica: Simone – deixando à mostra a barriga de oito meses de gravidez – e Simaria cantam cada verso da música com

¹⁷ “Em meados de 2015 uma nova vertente do sertanejo universitário ganha destaque: o feminejo, nome utilizado para definir a atual representação musical feminina dentro do estilo sertanejo universitário. A estética do feminejo dialoga diretamente com o sertanejo universitário cuja predominância da representação masculina permaneceu até meados de 2015. De acordo com o historiador Gustavo Alonso Ferreira em entrevista para o Nexo Jornal, as cantoras deste estilo “são as porta-vozes das mulheres” Retirado do estudo: Representações Femininas No Feminejo de Marília Mendonça. Disponível em: < <http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2017/resumos/R57-1146-1.pdf>>. Acesso: 11 de junho de 2019.

uma expressão séria, com punhos cerrados, como se reagissem a uma postura agressiva. Expressões corporais que indicam sofrimento e raiva se misturam na performance das intérpretes, que buscam interpretar o sentimento da vítima.

A letra, assinada pela própria dupla em parceria com Laurinelson Ribeiro¹⁸, aponta para pessoas diferentes no discurso: enquanto, nos primeiros versos, o narrador se posiciona como um parente da vítima, no refrão, Simone e Simaria cantam na primeira pessoa, como se falassem pela própria mulher agredida:

Era uma moça/Uma moça muito especial/Que namorava um cara/ Que também parecia ser especial/Ele demonstrava /Ser um homem diferente/Mesmo com sua gentileza/ Não conquistou a família da gente (...)/E agora ele bate, bate nela/E ela chora/Querendo voltar pros braços de sua mãe/E agora/Eu tô sem saída/ (...)
(SIMONE E SIMARIA, SOCIAL MUSIC, 2014)¹⁹.

É importante notar que o estereótipo da subalternidade feminina – que mantém a mulher em posição de vítima, tão comum no contexto da violência doméstica – se mantém também nesse exemplo. Acuada e ciente da sua posição de inferioridade em relação ao companheiro que tem total domínio sobre seu corpo, a mulher pede ajuda – recorre à religião, pedindo para Deus aliviar seu sofrimento, mas não recorre à justiça. A canção, assim como as analisadas

¹⁸ Todas as canções usadas neste trabalho contam com registro no site da UBC (União Brasileira de Compositores). Usamos o site da instituição como fonte para consultar os compositores de cada canção, e dar-lhes o devido crédito.

¹⁹ Fonte que disponibiliza a letra e o videoclipe: <<https://www.letras.mus.br/simone-simaria-as-coleguinhas/ele-bate-nela/>>. Acesso em: 23 de abril de 2018.

anteriormente, segue o padrão lamurioso da música sertaneja: a mulher implora a Deus, chora, se arrepenhe pela escolha errada, mas a canção não apresenta uma saída para o seu sofrimento.

Especialistas acreditam que as músicas não são apenas um retrato de uma sociedade que naturaliza a violência doméstica, mas também têm um papel ativo em estimular, em certa medida, feminicídio. O machismo está tão presente na cultura popular que, muitas vezes, dificulta que a própria mulher perceba que é vítima de relacionamentos abusivos (COHEN, 2015)²⁰.

A canção de *Simone e Simaria*, ao dar voz à vítima, faz com que ela própria reflita sobre os abusos cometidos pelo seu parceiro. Dificilmente esse tipo de reflexão seria gerada nas canções analisadas anteriormente, por exemplo, já que elas sequer dão uma voz à vítima, e ainda apontam a mulher, de certa forma, como causadora da própria agressão. É interessante notar que tanto em *Cabocla Tereza* e *Justiça Divina*, são apresentados motivos para que o homem tenha “perdido o controle” e agredido sua companheira – motivos que passeiam pelas próprias atitudes da mulher. Em *Ele Bate Nela*, o foco não é apresentar motivos para que a mulher tenha sido agredida, mas destacar o seu sofrimento, mostrando a gravidade da agressão para a estabilidade psicológica da vítima.

O homem defensor

Após o lançamento de *Ele Bate Nela*, foram lançadas outras canções que tematizam a violência

²⁰ Retirada de reportagem d'O Globo: <https://oglobo.globo.com/sociedade/especialistas-acreditam-que-musicas-banalizam-violencia-contra-mulher-18067514>.

doméstica sob uma perspectiva favorável à vítima. Até mesmo a dupla de homens já consagrada Zezé Di Camargo & Luciano gravaram uma canção com essa temática no ano seguinte ao lançamento da música de Simone e Simaria. O clipe de *O Defensor* foi retirado do DVD *Ao Vivo Zezé Di Camargo e Luciano – Flores*²¹, lançado em 2015. A faixa foi uma das músicas de trabalho do projeto, por isso ganhou uma versão mais elaborada em aspectos de edição.

O vídeo mostra Zezé e Luciano se apresentando em primeiro plano, enquanto o telão exibe projeções de flores. A escolha desse elemento para compor o cenário não foi arbitrária, já que as projeções exibidas no telão se alternavam a cada música, geralmente com uma imagem que faça analogia à letra da canção. A simbologia da flor é importante para compreender os referenciais que são dados para a música. Na visão romântica²², a flor é signo que define perfume, delicadeza e pureza (BRANDÃO, 1989). Não à toa, poemas, filmes, músicas e outros produtos culturais se apropriam da flor como forma de representação da mulher – ou ao menos de uma mulher idealizada, que atenda a esses adjetivos. Uma mulher forte, independente e com poucos traços que simbolizam o feminino dificilmente seria associada à imagem de uma flor.

Esse estereótipo de mulher delicada e pura, muitas vezes, é associada à imagem de um homem forte – um defensor de uma musa frágil. Basta lembrar dos

²¹ Fonte: clipe oficial de *O Defensor* disponível no canal oficial da dupla no Youtube. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=bextID2Fxsg>>. Acesso> 11 de junho de 2019.

²² Referimo-nos aqui, à estética do Romantismo como escola literária, que coloca a flor como metáfora relacionada à “delicadeza” da mulher pueril.

casais Ceci e Peri, idealizados por José de Alencar em *O Guarani* (1857), ou da temática clássica da música sertaneja, que, como visto, coloca o homem como provedor, autossuficiente e ao mesmo tempo, necessário para que a mulher saia de um contexto violento.

A mulher projetada em *O Defensor* não é diferente. A letra conta a história de um homem apaixonado por uma mulher que sofre agressões do companheiro. O amor idealizado, aqui, aparece tanto no fato de se tratar de um amor impossível, típico das gerações românticas do século XIX, quanto na maneira como a mulher é retratada.

Mais uma vez ele te feriu/E é a última vez /Que ele vai pôr a mão em você (...) Estou aqui, seu defensor/Eu vim pra te buscar, eu vou te amar/E onde ele bateu, eu vou te beijar/Eu só quero curar suas feridas (...) / Porque eu sou seu anjo/Seu defensor, te amo.(...) (ZEZÉ DI CAMARGO E LUCIANO, SONY MUSIC, 2015)²³.

Fragilizada pela agressão, a mulher não teria para onde recuar. A voz protagonista da canção, masculina (como evidencia o substantivo masculino já no título), então promete protegê-la, amá-la, “beijar as feridas que ele deixou”, como aponta a própria letra. O ‘defensor se intitula como o “anjo” da mulher amada, usando outro signo relevante: o “anjo”, sujeito que ao mesmo tempo é puro, dotado de bondade, superior aos humanos e que têm função de protegê-los, segundo os preceitos da doutrina cristã.

Em nenhum momento o defensor se dirige diretamente ao seu rival. Seu desejo é tirar a mulher amada daquela vida, e não necessariamente vingá-la

²³ Fonte: <<https://www.letras.mus.br/zeze-di-camargo-e-luciano/o-defensor/>>. Acesso em 23 de abril de 2018.

ou entrar em combate com a outra figura masculina. O sujeito atribui à justiça, quando, no refrão, sugere que a mulher denuncie. Apesar de se colocar como defensor da mulher, como alguém de quem ela precisa para parar de sofrer, a música não coloca o sujeito feminino em total posição de passividade. Como num jogral romântico, o homem tenta convencer a mulher de que aquela é a melhor decisão para sua vida – mas quem decide, no fim das contas, é ela. Aqui, tem-se o “cortejo” típico das relações patriarcais (também idealizadas pelo Romantismo) em que o homem precisa dar o primeiro passo para conquistar a sua amada. Mais uma prova do amor romântico, idealizado e quase impossível.

O clipe do single também reforça o estereótipo de romantismo atribuído à canção. Além da projeção de flores ao fundo, Zezé e Luciano cantam sussurrado sob uma batida que remete ao bolero – a ideia de sedução permeia tanto a linha melódica da canção até a performance dos artistas. No primeiro refrão, Zezé chega a interpretar sutilmente o movimento de um tapa no rosto, ao cantar “onde ele te bateu, eu vou beijar”, de maneira quase sedutora. Os gestos corporais indicam uma espécie de flerte/cortejo, uma arma de conquista.

A temática de *Ele Bate Nela* e *O Defensor* é a mesma – tirando o fato de que, na música de Simone e Simaria, não há defensor nenhum. A letra se pauta no sofrimento da mulher agredida e ela é trazida como protagonista da canção, sem que haja destaque para os atributos de um homem. Não há o cortejo ou qualquer romantização da situação da mulher agredida. Acuada, a mulher quer “voltar para os braços” não de um amante “defensor”, mas para

de outra mulher que exerce total influência em sua vida, a mãe. É a primeira vez que o tema da violência doméstica é levantado de forma crítica, e a primeira vez que essa temática não é aproveitada para um discurso romântico que coloca o homem como herói e salvação do clamor feminino.

Considerações finais

Sob a perspectiva analisada, podemos perceber que os estereótipos femininos, tão atualizados culturalmente no tempo, se refletem e se propagam por meio de produtos culturais de forte expressão no Brasil, como é o caso das músicas sertaneja e caipira. A partir da análise de músicas específicas de diferentes épocas, notamos, por meio desse recorte, alterações consideráveis em termos dessas representações estereotipadas que, de certa forma, acabam por tentar justificar a agressão masculina a partir de uma “falha de comportamento” da mulher – ou do que é esperado para o seu papel social – seja por meio de uma traição ou do abandono do lar por parte desta. Só a partir dos anos 2010 é que esse tipo de abordagem das canções sertanejas (que, de certa forma, culpabilizava a mulher e criticava de maneira sutil o comportamento do agressor) passa a ceder espaço para uma visão mais crítica acerca da violência contra a mulher. Nas duas canções analisadas nesse período, o incentivo à denúncia contra qualquer tipo de agressão ao sujeito feminino é bastante claro, principalmente na música *Ele Bate Nela*, interpretada por duas mulheres, Simone e Simaria. No caso de *O Defensor*, porém, mesmo com a crítica à violência, ainda está presente uma visão totalmente estereotipada da mulher, que a coloca em posição de passividade, como se esta

dependesse de outro homem para sair do contexto violento onde está inserida.

Portanto, pode-se considerar que durante a maior parte do século passado a cultura midiática musical brasileira conviveu com uma normalização da subalternidade do sujeito feminino, sendo que, em termos sociais, os efeitos historicamente se mostraram e se mostram muito danosos para a mulher, já que ajudam a manter esses estereótipos que acabam cerceando ou dificultando sua presença e respeito aos seus direitos nos mais diferentes contextos sociais. Por assim dizer, mesmo com o fortalecimento dos movimentos de defesa da mulher – que inegavelmente tem levado a conquistas e reconsideração da condição social e dos papéis sociais da mulher e levanta debates sobre conteúdos machistas e patriarcais em nosso contexto cultural – os estereótipos de subalternidade imbricados ao sujeito feminino desde tempos remotos ainda se veem refletidos em diversos produtos culturais, especialmente aqueles divulgados massivamente pelos *media*, como é o caso da música sertaneja.

Referências

ALENCAR, Maria Amélia Garcia. Crimes da paixão: valores morais e normas de conduta na música popular brasileira. **ArtCultura**, v. 8, n. 13, 2006.

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto**: música sertaneja e modernização brasileira. Tese de Doutorado em História. Universidade Federal Fluminense, 2011.

AMÂNCIO, Lígia. Assimetrias nas representações de gênero. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 34, p. 9-22, 1992.

BARBOSA, LEHFELD: As flores do campo estão pisadas no jardim: o retrato da violência contra a mulher e do feminicídio nas zonas rurais brasileiras In: <http://seer.rdl.org.br/index.php/anacidil/article/view/237>. Acesso em: 24 de abril de 2018.

BACELAR, Bruna Valença. "A mulher subalterna em "Pode o subalterno falar?" de Gayatri Spivak." **NEARI EM REVISTA**2.2 (2016).

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos Dourados. In: DEL PRIORE, Mary (org.) **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004. Disponível em: <<https://democraciadireitoegenero.files.wordpress.com/2016/07/del-priore-histc3b3ria-das-mulheres-no-brasil.pdf>>. Acesso: 23 de janeiro de 2019.

BRANCO, L. Castelo & BRANDÃO, R. Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro, LTC – Livros Técnicos e Científicos, 1986.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os caipiras de São Paulo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. Disponível em> http://www.apartilhadavida.com.br/wp-content/uploads/2017/03/capiras_sao_paulo.pdf. Acesso: 11 de junho de 2019.

BRASIL, **Relatório Final da Comissão Parlamentar Mista de Inquérito sobre a Violência contra a Mulher** (CPMI) do Congresso Nacional, 2013, p. 1003.

BRASIL, Lei no 11.340, de 7 de agosto de 2006. **Lei Maria da Penha**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/11340.html>Acesso em: 25 out.2016.

BRUHNS, Heloísa. Corpos femininos na relação com a cultura. In: ROMERO, Elaine (org.). **Corpo, mulher e sociedade**. Campinas: Papirus, 1995.

BUTLER, J. (1990). **Problemas de gênero - Feminismo e subversão de identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COHEN, Marina. **Especialistas acreditam que músicas banalizam violência contra a mulher**. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/especialistas-acreditam-que-musicas-banalizam-violencia-contramulher-18067514>. Acesso: 28 de maio de 2018.

Comissão Parlamentar Mista de Inquérito sobre Violência contra a Mulher (Relatório Final, CPMI-VCM, 2013).

CORREIA, Lays Matias Mazoti. Sociologia do ruído: questões de gênero e música caipira. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (**Anais Eletrônicos**), Florianópolis, 2017.

CORTIZO, María del Carmen; GOYENECHE, Priscila Larratea. Judicialização do privado e violência contra a mulher. **Revista Katálisis**, ISSN-e 1982-0259, Vol. 13, Nº. 1. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3333009>. Acesso em: 14 de setembro de 2018.

CRUZ, M. A. S. **A musa sem máscara**: a imagem da mulher na música popular brasileira. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

DYER, R. The role of stereotypes. In: MARRIS, P.; THORNHAM; S. **Media studies: a reader**. 2nd ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

HALL, Stuart (ed.). **Representation: cultural representations and signifying practices**. Londres: Sage/The Open University, 1997. Disponível em: <http://www.pf.jcu.cz/stru/katedry/spol_vedy/emmirreader/03Stuart%20Hall_the%20spectacle%20of%20the%20other.pdf>. Acesso em 23 de abril de 2018.

LIEL, Fred: **O Defensor**: Gravada por Zezé de Camargo e Luciano (2015); Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/zeze-di-ca-margo-e-luciano/o-defensor.html>>. Acesso: 21 de maio de 2018.

LIPPMAN, W. Estereótipos. In: Steinberg, C. S. (Org.) **Meios de Comunicação de Massa**. Trad. Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1972.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias das Sexualidades. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O Corpo Educado**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MACHADO, Lia Zanotta (1998) Matar e Morrer no Masculino e no Feminino. In LIMA, Ricardo, OLIVEIRA, Djaci e GERALDES, Elen (orgs.) **A Primavera já Partiu**. Petrópolis: Ed. Vozes e M.N.D.H..

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 198.

OLIVEIRA, Allan de Paula. **Migulim foi pra cidade ser cantor**: uma antropologia da música sertaneja. 352 f. Tese. (doutorado em Antropologia Social). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina.

SILVA, Maritza Maffei da. Mulher, Identidade Fragmentada. In: ROMERO, Elaine (Org.). **Corpo, Mulher e Sociedade**. Campinas, SP: Papius, 1995.

TONICO; RIBEIRO, Dirceu. **Justiça divina**. Gravada por Tonico e Tinoco (1959). Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/tonico-e-tinoco/89201/>>. Acesso em: 4 out. 2017.

TORRES, Raul; PACÍFICO, João. **Cabocla Tereza**. Gravada por Tonico e Tinoco (1977). Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/tonico-e-tinoco/89201/>>. Acesso em: 4 out. 2017.

VALVERDE, Monclar. **A formatação da audição**: A inscrição dos modos de escuta musical no campo da tonalidade. Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura, v. 10, n. 1, jan-abr. 2012.