



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS**

VANESSA DOS SANTOS PEREIRA

**“MULHER TAMBÉM TRAI”: O DISCURSO DA TRAIÇÃO EM LETRAS DE
MÚSICAS SERTANEJAS**

Feira de Santana, BA

2020

VANESSA DOS SANTOS PEREIRA

**“MULHER TAMBÉM TRAI”: O DISCURSO DA TRAIÇÃO EM LETRAS DE
MÚSICAS SERTANEJAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Orientadora: Profa. Dra. Palmira Virgínia Bahia Heine Alvarez.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Feira de Santana, BA

2020

Ficha catalográfica - Biblioteca Central Julieta Carteadó - UEFS

Pereira, Vanessa dos Santos

P496m “Mulher também trai”: o discurso da traição em letras de músicas sertanejas / Vanessa dos Santos Pereira. - 2020.
116f.

Orientadora: Palmira Virgínia Bahia Heine Alvarez

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Feira de Santana.
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, 2020.

1. Traição. 2. Música sertaneja. 3. Análise de discurso. 4. Pêcheux, Michel, 1938 -. I. Alvarez, Palmira Virgínia Bahia Heine, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 801:78

Rejane Maria Rosa Ribeiro – Bibliotecária CRB-5/695

TERMO DE APROVAÇÃO

VANESSA DOS SANTOS PEREIRA

“MULHER TAMBÉM TRAI”: O DISCURSO DA TRAIÇÃO EM LETRAS DE MÚSICAS SERTANEJAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Aprovada em 10 de março de 2020.

BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dra. Palmira Virgínia Bahia Heine Alvarez
Orientadora (UEFS)



Prof. Dr. André Luiz Gaspari Madureira
Avaliador Externo (UNEB)



Prof. Dr. Nilton Milanez
Avaliador Interno (UEFS)

À minha família, meu porto seguro.

AGRADECIMENTOS

Este é o momento de expressar minha gratidão aos que me acompanharam durante o mestrado. De antemão, agradeço a todos que emanaram energias positivas e torceram por mim e, de modo particular, àqueles que estiveram comigo e contribuíram para a construção deste trabalho.

A Deus, por ser presente em minha vida, pela sua providência, amor e cuidado constantes. Obrigada por me fortalecer e não me deixar desistir dos meus objetivos.

A minha família: Valmir e Rita, por me ensinarem a acreditar nos meus sonhos e não medirem esforços para me ajudar a alcançá-los, pelo cuidado e por me amar incondicionalmente; a minha irmã, Verônica, por me acalmar nos momentos de aflição, me incentivar e preparar meus chás. Amor, cuidado, carinho e incentivo são algumas palavras que os representam para mim. Eu amo vocês!

Aos meus cachorros, pela companhia nas madrugadas de escrita, pelo carinho e por tornar meus dias mais alegres. Aos que partiram e foram brilhar no céu, guardo-os em meu coração com muito amor e saudade.

A minha orientadora, Palmira Heine, por me conduzir pelas trilhas da Análise do Discurso na graduação e no mestrado. Obrigada pela confiança e encorajamento. Seu apoio, incentivo e orientação foram essenciais para a concretização desta dissertação. Serei eternamente grata!

Aos colegas do Grupo de Estudos e Pesquisa em Análise do Discurso, o GEPEAD, pela troca de conhecimentos e apoio. Nossas discussões contribuíram de forma significativa para meu crescimento enquanto analista de discurso. Vocês são incríveis!

Ao professor Gilberto Sobral, pelas contribuições na banca de qualificação. Ao professor Nilton Milanez, pelo carinho e pelas preciosas considerações nas bancas de qualificação e defesa do mestrado. Ao professor André Gaspari, pela disponibilidade, leitura cuidadosa e pelas observações detalhadas feitas na banca de defesa. Muito obrigada!

A todos que integram o Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (PPGEL), em especial aos docentes pela partilha de conhecimento e por enriquecerem minha trajetória acadêmica.

A minha turma de mestrado, pela união, afeto e troca de experiências. Vocês são incríveis e tornaram o caminho mais leve e agradável. De modo especial, a Jessica, Thyale,

Daniela e Joilma, pelo incentivo, amizade e partilha das dores e delícias da vida acadêmica.
Sou muito grata a vocês por tudo.

Aos meus amigos e amigas, por compreenderem a minha ausência e tornarem nossos
laços mais fortes.

A CAPES pelo financiamento da pesquisa e apoio aos pesquisadores.

GRATIDÃO!

RESUMO

A traição é vista de modo diferente pelos sujeitos, ou seja, a depender da posição discursiva que ele ocupa, este termo pode produzir efeitos de sentidos diversos. O modo de ver a infidelidade é construído com base nas ideologias que conduzem a forma de pensar e agir dos sujeitos. A presente pesquisa visa analisar os modos de funcionamento do discurso da traição em letras de músicas sertanejas lançadas no período de 2015 a 2018. E, a partir das posições-sujeito homem/mulher que enunciam nas letras das músicas, refletir sobre a ideia de que a traição envolve aspectos que tocam nas questões de gênero, sendo um acontecimento que pode significar de diferentes modos para os sujeitos. As relações de gênero são construídas socialmente e se materializam nas práticas cotidianas. Nesse contexto, a música é uma prática discursiva, que deixa marcas do funcionamento da ideologia ao interpelar os sujeitos que nela são construídos. A música materializa ideologias, contribui para a construção da representação dos sujeitos e apresenta, de forma simbólica, posições sociais para o homem e para a mulher. A partir da análise da referida materialidade podemos problematizar sobre o discurso da traição na sociedade, refletindo como o sujeito, inserido em determinadas formações discursivas, produz sentidos e é atravessado por ideologias, através de discursos reproduzidos e/ou silenciados. Este trabalho fundamenta-se na Análise de Discurso Pêcheutiana, tendo como base os postulados teóricos de Pêcheux (2014a; 2014b; 2015) e Orlandi (2007; 2015). Os pressupostos básicos dessa teoria são importantes para este estudo, entre eles destacamos: a noção de ideologia, formações discursivas e ideológicas e as formações imaginárias que permeiam os dizeres sobre a traição e os já-ditos que compõem o interdiscurso. Também utilizamos autores que abordam a traição em seus trabalhos, como Goldenberg (1990, 2006, 2010), Pasini (2010) e Pittman (1994). A partir da seleção do *corpus*, observamos as sequências discursivas e aplicamos o dispositivo teórico-metodológico da Análise de Discurso Pêcheutiana. As análises indicam que os discursos sobre a traição geram sentidos sobre o que é trair e ser traído, enfocando modos de traição em relação a mulheres e homens. Os sujeitos discursivos são interpelados pelas formações ideológicas e filiados a formações discursivas diversas. Isso acontece porque as formações imaginárias que os sujeitos têm do seu lugar e do lugar do seu interlocutor interferem diretamente nas condições de produção do discurso e nos efeitos de sentido. Assim, as imagens que as mulheres e os homens têm dos sujeitos que traem e deles mesmos enquanto sujeitos traidores divergem a depender da posição que ocupam e da formação discursiva à qual estão filiados. Observamos também que as noções de masculinidade e feminilidade moldam as práticas dos sujeitos e conduzem suas ações, estabelecendo, de certo modo, uma relação hierárquica entre homens e mulheres, um controle de corpos e uma construção social de comportamentos aceitos ou não.

Palavras-chave: Traição; Música sertaneja; Análise de Discurso; Pêcheux.

ABSTRACT

Betrayal is seen differently by the subjects, what means that, depending on the discursive position that he occupies, this term can create effects of different meanings. The way of seeing infidelity is built based on the ideologies that guide the subjects' way of thinking and acting. The present research aims to analyze the ways that the discourse of betrayal operates in lyrics of *sertanejo* songs that were released in the period from 2015 to 2018. Then, based on the positions-subject man/woman who enunciate in the lyrics of the songs, reflect on the idea that betrayal involves aspects related to gender issues, being an event that can mean differently for the subjects, the gender relations are socially constructed and they materialize in everyday practices. In this context, music is a discursive practice, which leaves marks on the functioning of ideology by passing over the subjects that are built on it. The music materializes ideologies, contributes to the construct the representation of the subjects and presents, in a symbolical way, social positions for men and women. From the analysis of this materiality, it can be discussed the discourse of betrayal in society, reflecting on how the subject, inserted in certain discursive formations, produces meanings and is crossed by ideologies, through discourses that can be reproduced and/or silenced. This work is based on Discourse Analysis of Pêcheux, based on his theoretical postulates (2014a; 2014b; 2015) and Orlandi's (2007; 2015). The basic assumptions of this theory are important for this study, among them it is highlighted: the notion of ideology, discursive and ideological formations and the imaginary formations that permeate the sayings about betrayal and the already-said that compose the interdiscourse. It was also used authors who address betrayal in their work, such as Goldenberg (1990, 2006, 2010), Pasini (2010) and Pittman (1994). From the selection of the *corpus*, it was observed the discursive sequences and it was applied the theoretical-methodological device Discourse Analysis of Pêcheux. The analyzes indicate that the discourses about betrayal generate meanings about what it is to betray and be betrayed, focusing on ways of betrayal in relation to women and men. The discursive subjects are crossed by ideological formations and affiliated to diverse discursive formations. This happens because the imaginary formations that the subjects have of their place and of the place of their interlocutor directly interfere in the conditions of speech production and in the effects of meaning. Thus, the images that women and men have of the subjects they cheat and of themselves as traitors differ depending on the position they occupy and the discursive formation they are affiliated to. It was also observed that the notions of masculinity and femininity shape the subjects' practices and guide their actions, establishing, in certain way, a hierarchical relationship between men and women, a control of the bodies and a social construction of behaviors that can be accepted or not.

Keywords: Betrayal; Sertanejo music; Discourse Analysis; Pêcheux.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Formações Imaginárias	31
Figura 2 – O referente	32

LISTA DE ESQUEMAS E QUADROS

Esquema 1 – Etapas de análise	65
Quadro 1 – Lista de músicas selecionadas	67
Quadro 2 – Categorias de análise	68

LISTA DE SIGLAS

AD	Análise do Discurso
FD	Formação Discursiva
FI	Formação Ideológica
GEPEAD	Grupo de Estudos e Pesquisa em Análise do Discurso
SD	Sequência Discursiva
UEFS	Universidade Estadual de Feira de Santana

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	ANÁLISE DE DISCURSO: NOSSO LUGAR TEÓRICO	16
2.1	DE ONDE FALAMOS?	17
2.2	ELEMENTOS TEÓRICOS DA ANÁLISE DE DISCURSO PÊCHEUTIANA	26
2.2.1	Discurso	26
2.2.2	Condições de produção	28
2.2.3	Formação Ideológica (FI) e Formação Discursiva (FD)	33
2.2.4	Interdiscurso e Memória Discursiva	38
3	BREVE HISTÓRICO SOBRE A TRAIÇÃO	41
3.1	A TRAIÇÃO PARA HOMENS E MULHERES NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA	45
4	A MÚSICA SERTANEJA NO BRASIL	53
5	ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS EM ANÁLISE DE DISCURSO	62
5.1	DESCRIÇÃO DO CORPUS	66
5.2	SELEÇÃO DAS MÚSICAS	67
5.3	CATEGORIAS DE ANÁLISE	68
6	O FUNCIONAMENTO DO DISCURSO DA TRAIÇÃO NAS MÚSICAS SERTANEJAS	70
6.1	CATEGORIA 1 – DISCURSO DA MULHER SOBRE A TRAIÇÃO DA MULHER	71
6.1.1	Música: <i>Melhor terminar</i>	71
6.1.2	Música: <i>Pessoa errada</i>	74
6.1.3	Música: <i>Traí sim</i>	77
6.2	CATEGORIA 2 – DISCURSO DA MULHER SOBRE A TRAIÇÃO DO HOMEM	80
6.2.1	Música: <i>Motel</i>	80
6.2.2	Música: <i>A culpa é dele</i>	83
6.2.3	Música: <i>Localização</i>	85
6.3	CATEGORIA 3 – DISCURSO DO HOMEM SOBRE A TRAIÇÃO DA MULHER	88
6.3.1	Música: <i>Mundo de ilusões</i>	88
6.3.2	Música: <i>Mulher também trai</i>	91
6.3.3	Música: <i>Traição</i>	94
6.4	CATEGORIA 4 – DISCURSO DO HOMEM SOBRE A TRAIÇÃO DO HOMEM	96
6.4.1	Música: <i>Vítima de um copo</i>	96

6.4.2	Música: <i>Traição à queima roupa</i>	98
6.5	CATEGORIA 5 – DISCURSO SOBRE A TRAIÇÃO SEM POSIÇÃO HOMEM/MULHER DEFINIDA	101
6.5.1	Música: <i>Traição não tem perdão</i>	102
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
	REFERÊNCIAS	109

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação debruça-se sobre letras de músicas sertanejas lançadas entre 2015 e 2018. O objetivo é analisar os modos de funcionamento do discurso da traição a partir das posições-sujeito homem/mulher que enunciam nas músicas. Para tanto, trazemos as noções de sujeito, formações imaginárias e outros elementos básicos da Análise do Discurso Pêcheutiana. Importante destacar que o trabalho ora apresentado está filiado às pesquisas desenvolvidas no Grupo de Estudos e Pesquisa em Análise do Discurso, coordenado pela professora Palmira Heine, da Universidade Estadual de Feira de Santana.

A música constitui-se como prática discursiva, pois materializa ideologias e interpela os indivíduos em sujeitos. Para Pêcheux, nenhum discurso é alheio às suas condições de produção. Os discursos produzem sentidos porque possuem uma memória que lhes sustentam. Por isso, compreendemos o discurso da traição materializado em letras de músicas sertanejas a partir da posição do sujeito enunciador. A referida materialidade nos permite problematizar sobre o discurso da traição na sociedade, uma vez que as formulações discursivas carregam sentidos que significaram anteriormente e são deslocados e atualizados nas condições de produção atuais. Também podemos refletir sobre o modo como sujeito, inserido em determinadas formações discursivas, produz sentidos e é atravessado por ideologias, através de discursos reproduzidos e/ou silenciados, além de tocar nas questões de gênero que são construídas socialmente. Sendo assim, entendemos que a posição-sujeito e as condições de produção, de algum modo, regem o funcionamento do discurso da traição nas músicas analisadas.

No decorrer da pesquisa, elegemos cinco categorias para análise, a saber: Categoria 1 – Discurso da mulher sobre a traição da mulher; Categoria 2 – Discurso da mulher sobre a traição do homem; Categoria 3 – Discurso do homem sobre a traição da mulher; Categoria 4 – Discurso do homem sobre a traição do homem; e, Categoria 5 – Discurso sobre a traição sem posição homem/mulher enunciadores definida. Sobre essas categorias, buscamos observar como os sujeitos homem e mulher falam sobre a traição, seja na posição de sujeito traído ou na posição de sujeito que trai. O que nos permite enveredar por esse processo de construção dos sujeitos é o esquema das formações imaginárias proposto por Pêcheux (2014a), quando ele afirma que o que funciona no processo discursivo é uma série de formações imaginárias, isto é, a imagem que cada sujeito tem do seu próprio lugar e do lugar do outro. A traição envolve aspectos que tocam nas questões de gênero, sendo um acontecimento que pode

significar de diferentes modos para os sujeitos. Nesse sentido, questionamos se os sujeitos homem e mulher falam sobre a traição do mesmo modo e quais imagens criam dos sujeitos que traem e dos que são traídos, uma vez que as relações de gênero são construídas socialmente e se materializam nas práticas cotidianas.

Este trabalho está dividido em seções que vão desde a teorização da pesquisa até a análise da materialidade. Na primeira seção, apresentamos nosso lugar teórico, nos filiando aos postulados da Análise de Discurso Materialista, mais precisamente aos estudos de Michel Pêcheux, que fundamentaram a pesquisa. Na segunda, tecemos algumas considerações sobre a traição, com base em outras áreas do conhecimento, como a Antropologia, a Sociologia, a Psicologia e o Direito. Na terceira, fizemos algumas considerações sobre a música sertaneja no Brasil. Na quarta, discutimos os aspectos teórico-metodológicos em Análise do Discurso, o modo como estruturamos nosso *corpus* e os procedimentos para a análise dos dados. Na quinta seção, realizamos a análise da materialidade discursiva, mostrando o funcionamento do discurso da traição nas letras de músicas sertanejas, a partir das posições-sujeito das categorias selecionadas, além de trazer uma reflexão sobre as questões de gênero que permeiam as sequências discursivas. Por fim, nas considerações finais, fazemos algumas reflexões sobre as imagens criadas pelos sujeitos, a partir das formações imaginárias.

2 ANÁLISE DE DISCURSO: NOSSO LUGAR TEÓRICO

Pensar a traição como um elemento discursivo é, antes de tudo, compreender os modos como esse comportamento humano é discursivizado, falado, dito. Assim, culturalmente, na sociedade patriarcal em que vivemos, sabe-se que a traição é, muitas vezes, considerada natural quando relacionada ao homem e motivo de espanto quando relacionada à mulher. Discursos que consideram a traição como algo biológico para os homens são usados para justificar esse comportamento infiel como algo natural, inevitável, silenciando que o ato da traição é, antes de tudo, um ato cultural e histórico que representa um dos pilares da masculinidade: o homem precisa a todo momento provar para a sociedade sua virilidade e capacidade sexual ativa, já a mulher precisa construir sua doçura e afetividade. Há alguns anos seria inimaginável que uma mulher confessasse publicamente a infidelidade, e, ainda que a partir de músicas, seria incomum ouvir letras que colocassem a mulher no lugar daquela que trai e não da que é traída.

Pelo Código Civil de 1916 (que vigorou até 2002) a mulher era um ser tutelado, como os menores, e o adultério feminino poderia ser punido se houvesse suspeita ou prova da relação íntima com um homem que não fosse o marido, mesmo que esporádica, enquanto o adultério masculino somente seria punido se comprovada a manutenção de uma concubina por um longo tempo. Assim, enquanto a punição do adultério para as mulheres tinha relação com o contato físico delas com outros homens, para os homens tinha relação com a sua função social de provedor do lar, ou seja, sua relação física com outras mulheres pouco significava perante a lei, mas a manutenção de uma concubina poderia significar a transgressão do seu papel de chefe de uma única família (ZECHLINSKI, 2006, p. 91).

Desse modo, as próprias leis refletiam discursos diferentes sobre a traição masculina e feminina. Enquanto a masculina era vista como algo mais tolerável, a feminina era completamente abominada. Tais representações perpassam, sobretudo, pela questão de gênero que indica o que é ser homem e ser mulher na sociedade, e impõem comportamentos aceitáveis ou reprováveis para os sujeitos a partir de sua masculinidade ou feminilidade.

No entanto, com as mudanças engendradas pelo movimento feminista, pela luta em prol da igualdade de gênero, a configuração dos papéis sociais masculinos e femininos começa a se modificar, indicando inclusive mudanças nas leis. As formas tradicionais de relacionamento nas quais os homens seriam os provedores da família e as mulheres seriam as donas de casa e rainhas do lar sofrem abalos diante da modificação dos hábitos sociais e não

mais é aceita com naturalidade a ideologia que age para colocar os sujeitos em seus “devidos lugares” e o discurso que naturaliza a mulher como aquela dependente do marido, aquela que é responsável por manter um casamento, mesmo sem amor.

As modificações sócio-históricas nas noções de masculinidade e feminilidade geraram também mudanças discursivas: o que antes era silenciado, não dito, o que estava na fonte da censura, passa a ser dito, passa a circular também em diversas materialidades, inclusive na música. Neste trabalho, observamos o modo como a música sertaneja, enquanto elemento de discurso, materializa ideologias e faz circular discursos sobre sujeitos colocados na posição de homens ou mulheres que traem e são traídos. Interessa, portanto, observar os modos de discursivização dos sujeitos que traem e são traídos.

Antes de falar sobre o discurso da traição e o modo como os sujeitos são constituídos a partir desse discurso em músicas sertanejas, tema de nosso trabalho, iremos discorrer sobre a Análise de Discurso, fazendo uma breve retomada de alguns conceitos basilares que constituem essa teoria.

2.1 DE ONDE FALAMOS?

A Análise de Discurso de base materialista (doravante AD) é uma teoria que surgiu em 1960 e tem como principal representante o filósofo francês Michel Pêcheux. Com a publicação do texto *Análise Automática do Discurso* (1969), Pêcheux busca elaborar uma teoria do discurso, na qual questiona o modo de analisar os textos como uma sequência linguística fechada em si mesma e afirma que é necessário referi-la a um conjunto de discursos possíveis. Assim, numa perspectiva completamente diferente das vigentes na época, ele propõe um novo objeto de estudo: o discurso; e o define como “efeito de sentidos” entre os pontos A e B, sendo A e B a representação dos sujeitos no discurso. O referido filósofo considera os aspectos extralinguísticos constitutivos da língua e estabelece uma relação entre língua, ideologia e sujeito. Como efeito de sentidos, o discurso indica que a língua é opaca e não transparente, isto é, os sentidos não se apresentam de maneira neutra para os sujeitos, pois são desde sempre constituídos a partir de um “já-lá” que representa, antes de tudo, uma inscrição histórica da memória na linguagem. Sendo assim, o analista, atravessando a opacidade da linguagem, questiona-se sobre o que poderia ser dito de uma forma ou de outra

para gerar sentidos. O que é dito sobre a traição em músicas sertanejas que, por terem uma grande abrangência de público, faz circular sentidos sobre homens e mulheres que traem e são traídos e traídas? Esse questionamento será respondido no decorrer do texto.

Para Pêcheux (2014a), havia a necessidade de uma teoria que desse conta de estudar a linguagem compreendida como elemento de dizer e não dizer, como estrutura constituída na e pela ideologia e marcada pela historicidade, e não como algo que ficasse apenas no sistema interno, como faziam os linguistas na época. Ele propõe que na teoria do discurso deve-se fazer “o estudo das variações específicas (semânticas, retóricas e pragmáticas) ligadas aos processos de produção” e “o estudo da ligação entre as ‘circunstâncias’ de um discurso – que chamaremos daqui em diante suas *condições de produção* – e seu processo de produção” (PÊCHEUX, 2014a, p. 73-74, grifo do autor). Assim, a Análise de Discurso diverge das teorias formais por considerar relevantes os aspectos externos à língua, como a ideologia, a história e o sujeito. Desse modo, a AD se ocupa também das condições de produção do discurso que marca a construção e a inserção histórica do objeto em análise. Para compreender a língua além do aspecto formal e traçar a metodologia da teoria do discurso, Pêcheux busca contribuições em outras áreas do conhecimento: a Linguística, o Materialismo Histórico e a Psicanálise. Essas contribuições são apresentadas no texto de 1975, intitulado *A propósito da Análise Automática do Discurso: atualizações e perspectivas*, que ele escreveu em parceria com Catherine Fuchs.

Em *A propósito da Análise Automática do Discurso: atualizações e perspectivas* (1975), Michel Pêcheux e Catherine Fuchs pontuam que a Análise do Discurso é herdeira da articulação de três campos do conhecimento científico: a Linguística, o Materialismo Histórico e a Psicanálise. Sobre o quadro epistemológico dessa teoria, os autores afirmam que

Ele reside, ao nosso ver, na articulação de três regiões do conhecimento científico:

1. o materialismo histórico, como teoria das formações sociais e de suas transformações, compreendida aí a teoria das ideologias;
2. a linguística, como teoria dos mecanismos sintáticos e dos processos de enunciação ao mesmo tempo;
3. a teoria do discurso, como teoria da determinação histórica dos processos semânticos (PÊCHEUX; FUCHS, 2014a, p. 160).

A Linguística contribui para a elaboração da concepção de língua como estrutura relativamente autônoma constituída pela história. A partir de uma releitura de Saussure, Pêcheux concorda que a língua é um sistema dotado de estrutura e regras próprias, entretanto ele critica o estruturalista afirmando que a língua é um sistema relativamente autônomo,

marcado pela exterioridade constitutiva. Ao considerar aspectos externos à estrutura linguística como constitutivos, estabelece-se que a língua existe porque está inserida na história. Nesse sentido, Pêcheux concebe a língua como opaca e cheia de equívocos, afirmando, pois, que não existe uma relação direta entre linguagem-pensamento-mundo. Não existe um sentido único para as palavras, elas mudam de sentido de acordo com as posições que os sujeitos enunciadore ocupam no discurso. Se as posições mudam, consequentemente, o sentido também muda. Desse modo, pensando na materialidade em análise, cabe refletir sobre os sentidos de traição. Tal sentido não é único, ele varia a depender da posição-sujeito que se encena nas músicas analisadas. Interessa, neste trabalho, a traição que passa a ser elemento de discurso, carregando, portanto, sentidos e marcas de ideologia que constituem, nesse caso, a masculinidade e a feminilidade na sociedade contemporânea. Os sentidos de traição carregam também elementos da memória histórica que retoma sentidos sobre homens e mulheres.

No que se refere ao Materialismo Histórico, a Análise do Discurso concebe o sujeito inserido numa estrutura social, desvencilhando-se da noção de sujeito cartesiano, do “penso, logo existo”. É um sujeito desde sempre falado, dito, construído e não apenas um sujeito que fala e diz. A partir da releitura de Marx por Althusser, Pêcheux considera que o sujeito faz parte de uma classe social e compartilha ideologias, portanto, é construído sócio-historicamente. Sendo assim, é fundamental para a AD a posição que o sujeito ocupa na esfera do discurso, pois é a partir dessa posição que ele se filiará a determinadas formações discursivas e ideológicas. Consideramos que a noção de ideologia trazida por Althusser é a maior contribuição do materialismo histórico para a Análise do Discurso. Para Pêcheux, a relação entre o sujeito, a língua e a realidade é permeada por relações ideológicas, isto é, todo sujeito é ideológico e a língua é, portanto, um meio de materialização da ideologia. Neste sentido, deslocamos a música do *locus* do puro entretenimento para concebê-la como materialidade da ideologia, pois é a partir dela que os sentidos são construídos, implicando ditos e silêncios que constituem a tensão entre o dizer e o não dizer, entre paráfrase e polissemia.

Em *Aparelhos Ideológicos de Estado* (AIE) (1985), Althusser considera que a ideologia tem existência material, uma vez que se materializa nas práticas institucionais, tais como: a igreja, a escola, a política, entre outros. Desse modo, a ideologia atravessa as relações entre o sujeito e a sociedade, mesmo que não seja percebida, ela está presente através dos mecanismos que conduzem as práticas sociais. Sobre o funcionamento dos Aparelhos Ideológicos do Estado, Althusser (1985) afirma que

[...] os Aparelhos Ideológicos do Estado funcionam principalmente através da ideologia, e secundariamente através da repressão, seja ela bastante atenuada, dissimulada, ou mesmo simbólica. (Não existe aparelho puramente ideológico). Desta forma, a Escola, as Igrejas “moldam” por métodos próprios de sanções, exclusões, seleção etc... não apenas seus funcionários mas também suas ovelhas (ALTHUSSER, 1985, p. 70).

De acordo com Althusser (1985), todos os Aparelhos de Estado funcionam ora através da repressão, ora através da ideologia. Os Aparelhos Repressivos do Estado (ARE) funcionam primordialmente através da repressão e da violência, mas também têm um funcionamento ideológico que guiam as ações de repressão. Os Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE) funcionam primordialmente através da ideologia, mas não deixam de ter também um viés de repressão, uma vez que utilizam mecanismos de exclusão e silenciamento dos que são considerados fora da ordem do Estado. Os aparelhos repressivos compreendem o governo, a administração, o exército, a polícia, os tribunais, as prisões, etc. Já os aparelhos ideológicos compreendem a igreja, as escolas, a família, a imprensa, entre outros.

[...] a categoria de sujeito é constitutiva de toda ideologia, mas, ao mesmo tempo, e imediatamente, - acrescentamos que a categoria de sujeito não é constitutiva de toda ideologia, uma vez que toda ideologia tem por função (é o que a define) “constituir” indivíduos concretos em sujeitos. É neste jogo de dupla constituição que se localiza o funcionamento de toda ideologia, não sendo a ideologia mais do que o seu funcionamento nas formas materiais de existência deste mesmo funcionamento (ALTHUSSER, 1985, p. 93-94, grifo do autor).

O papel da ideologia é constituir indivíduos em sujeitos. Afirmamos isso tomando como base as três hipóteses de Althusser (1985) para explicar o conceito de ideologia: 1) a ideologia pressupõe uma relação imaginária entre o homem e sua real condição de existência; 2) a ideologia tem uma existência material, ela existe sempre em um aparelho ideológico e na sua prática; 3) os indivíduos são interpelados em sujeitos pela ideologia. Assim, a ideologia constitui as práticas sociais, ela se materializa nas ações dos sujeitos. Deslocando essa concepção para o *corpus* em análise, trazemos a noção de infidelidade discursivizada nas músicas sertanejas como algo construído na ideologia que indica os lugares “naturais” que sujeitos homens e mulheres devem ocupar.

A Psicanálise contribui com a noção de sujeito marcado pelo inconsciente, através da releitura de Freud por Lacan. De acordo com os pressupostos lacanianos, a existência do “eu” não pode ser separada da existência do “Outro”. Ou seja, o sujeito não é único, não está sozinho, não é origem do dizer e não controla os sentidos, mas é constituído pela presença do

Outro - as vozes do inconsciente. Quando um sujeito enuncia, há outras vozes ali presentes, que habitam no inconsciente e atravessam a fala do sujeito. Por isso, Heine (2012, p. 23) afirma que “o inconsciente seria, portanto, o lugar do ‘Outro’, que estaria sempre interferindo no ‘eu’”.

Ao conceber o sujeito a partir dos postulados de Lacan, há um deslocamento dessa noção, já que o sujeito deixa de ser considerado o dono do seu discurso para ser constituído pela presença do grande Outro, o inconsciente. Desse modo, o sujeito é marcado pela incompletude, que também é constitutiva da linguagem. Acerca da incompletude, acrescenta Orlandi (2015a):

A condição da linguagem é a incompletude. Nem sujeitos nem sentidos estão completos, já feitos, constituídos definitivamente. Constituem-se e funcionam sob o modo de entremeio, da relação da falta, do movimento. Essa incompletude atesta a abertura do simbólico, pois a falta é também o lugar do possível (ORLANDI, 2015a, p. 50).

Na Análise do Discurso, não existe um indivíduo puro, concebido de modo separado das condições históricas e sociais que o constituem, mas um sujeito que mobiliza uma dimensão social e coletiva, que ao enunciar o faz a partir de um determinado lugar, a partir de uma interpelação ideológica. É a posição ocupada pelo sujeito que determinará o que pode e deve ser dito. Sobre essa questão, afirma Pêcheux (2014a, p. 81): “Fica bem claro, já de início, que os elementos A e B designam algo diferente da presença física de organismos individuais”. Assim, postula-se que não se trata de um sujeito empírico, um ser no mundo, mas de um sujeito constituído por uma instância social, isto é, os lugares ocupados pelo sujeito do discurso o constituem.

Atravessado pela linguagem e pela história, sob o modo do imaginário, o sujeito só tem acesso a parte do que diz. Ele é materialmente dividido desde sua constituição: ele é sujeito de e é sujeito à. Ele é sujeito à língua e à história, pois para se constituir, para (se) produzir sentidos ele é afetado por elas. Ele é assim determinado, pois se não sofrer os efeitos do simbólico, ou seja, se ele não se submeter à língua e à história ele não se constitui, ele não fala, não produz sentidos (ORLANDI, 2015a, p. 46).

Assim compreendido, o sujeito é duplamente assujeitado: primeiro, à língua e, segundo, à ideologia. Esses dois elementos são indispensáveis para que ele se constitua como tal. O sujeito discursivo é entendido como uma posição e o modo como ele ocupa essa

posição não lhe é claramente acessível, ou seja, pelo trabalho da ideologia, o sujeito não se dá conta da interpelação.

A ideologia é, pois, indispensável para o estabelecimento da noção do sujeito pêncheutiano. É através dela que o sujeito se insere no processo discursivo, inscreve-se na história e produz o efeito ilusório de que ele mesmo é a fonte do dizer. “O trabalho ideológico é um trabalho da memória e do esquecimento pois é só quando passa para o anonimato que o dizer produz seu efeito de literalidade, a impressão do sentido-lá” (ORLANDI, 2015a, p. 47). Essa impressão é decorrente do esquecimento, outro fator que contribui para a noção de sujeito. Segundo Pêncheux (1975), há dois tipos de esquecimentos no discurso. Vejamos quais são e como funcionam.

O esquecimento número 1, também conhecido como esquecimento ideológico, é da instância do inconsciente. De acordo com Orlandi (2015a), esse esquecimento resulta do modo pelo qual os sujeitos são interpelados pela ideologia. O sujeito tem a ilusão de ser a origem do dizer, quando, na verdade, ele retoma já-ditos. Isso quer dizer que as palavras significam a partir de sentidos preexistentes, o que o sujeito diz significa porque já significou em algum outro momento da história. Ao enunciar, o sujeito não se dá conta de que outras vozes ecoam em seu discurso, o que evidencia o modo como ele é afetado pela ideologia. Nesse esquecimento, o sujeito acredita estar proferindo as primeiras palavras e que essas significam apenas do modo que ele deseja, entretanto os sentidos não estão nas palavras em si, eles são determinados pela maneira como o sujeito se inscreve na história. Logo, os sentidos significam porque estão inscritos na história e não pela vontade do sujeito.

Para exemplificar o esquecimento número 1, observamos o título da música *Pessoa errada*, que foi analisada nesta dissertação. Neste caso, o sujeito enunciator retoma sentidos para a expressão *pessoa errada*, tais como: pessoa que trai, que não segue os padrões comportamentais de fidelidade socialmente difundidos, entre outros. Esses sentidos já estão inscritos na língua e na história, o sujeito apenas os retoma para enunciar a partir da posição que ocupa no discurso. O fato de o sujeito acreditar que é origem dos sentidos é um efeito ideológico. Sobre o esquecimento, afirma Orlandi (2015a):

Os sujeitos “esquecem” que já foi dito – e este não é um esquecimento voluntário – para, ao se identificarem com o que dizem, se constituírem em sujeitos. É assim que suas palavras adquirem sentidos, é assim que eles se significam retomando palavras já existentes como se elas se originassem neles e é assim que sentidos e sujeitos estão sempre em movimento, significam sempre de muitas e variadas maneiras. Sempre as mesmas, mas, ao mesmo tempo, sempre outras (ORLANDI, 2015a, p. 34).

Sendo assim, os discursos não têm origem no sujeito, pelo contrário, eles já existem na história e na memória discursiva. Isso não equivale dizer que não existe singularidade, o que existe é um movimento entre o mesmo e o diferente em decorrência de diferentes posições do sujeito. Assim, o funcionamento da linguagem tem como base a tensão entre a paráfrase – diferentes formulações sobre o mesmo dizer, que produz sentidos equivalentes – e a polissemia – deslocamento dos processos de significação, que produz sentidos diferentes.

O esquecimento número 2 é da instância da enunciação. Por meio dele, os sujeitos podem retomar o que foi dito e reformular seu discurso. A formação de famílias parafrásticas revela que o dizer pode sempre ser outro. Por esse motivo, esse esquecimento está relacionado à paráfrase, pois ao dizer algo, o sujeito poderia ter feito de outro modo. Consoante Orlandi (2015a), isso indica que há no sujeito uma ilusão referencial que o faz acreditar na existência de uma relação direta entre pensamento, linguagem e mundo, fazendo-o acreditar que controla os sentidos.

Para exemplificar o esquecimento número 2, observemos o título de uma música sertaneja que foi analisada neste trabalho: *Traição não tem perdão*. Ao dizer que traição não tem perdão, o sujeito poderia dizer que *traição tem perdão* ou *traição não tem explicação*. A escolha de uma palavra ou de outra significa no dizer, apesar de, nem sempre, o sujeito ter consciência disso. Essa escolha é feita a partir das formações discursivas e ideológicas às quais o sujeito está filiado: uma palavra pode remeter a um discurso religioso, outra pode remeter a um discurso racional que exige explicações para as coisas.

O assujeitamento é, portanto, uma característica importante atribuída ao sujeito da AD, mas isso não quer dizer que ele seja passivo e indiferente. O sujeito é preso e livre simultaneamente. Ele possui uma liberdade relativa, uma vez que será sempre interpelado pelas ideologias. E é livre para transitar entre as formações discursivas com as quais se identifica. O sujeito na AD é assujeitado porque ele ocupa uma posição, tal como podemos ver no trecho da música *Melhor Terminar*: “*Não sou do tipo que procura amante / Mas aconteceu e foi interessante*”. Ao observar esse trecho, notamos que há um deslocamento do sujeito do discurso de uma posição para outra. Ele sai da posição de pessoa fiel e passa a ocupar a posição de pessoa que trai. Isso é possível devido à heterogeneidade das formações discursivas, o que dá ao sujeito a possibilidade de transitar entre elas. Isso acontece, também, porque a língua reflete os lugares sociais dos sujeitos.

Analisar o sujeito do discurso é, portanto, observar o funcionamento das instâncias sociais, históricas, linguísticas e ideológicas que fazem parte de sua constituição. Desse modo,

Fernandes (2008) afirma que o sujeito discursivo tem existência em um espaço social e ideológico, em determinado momento da história, e a voz desse sujeito revela seu lugar social, sendo essa voz composta por outras vozes sociais.

A Análise de Discurso configura-se como uma disciplina de entremeio, pois faz interseções com os campos teóricos Linguística, Materialismo Histórico e Psicanálise, porém não se une completamente a eles. A AD importa dessas disciplinas alguns conceitos que considera pertinentes, mas também refuta e questiona outros tópicos, a fim de elaborar seu próprio método de observar e analisar a língua. Assim, Orlandi (2015a) afirma que a AD concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade e que esta mediação é o discurso, o que torna possível a permanência e a continuidade, o deslocamento e a transformação do homem e da realidade na qual está inserido.

A AD Pêcheutiana passou por três fases. A primeira é marcada pela publicação do texto *Análise Automática do Discurso* (AAD-69) por Pêcheux, em que o autor apresenta a noção de “maquinaria discursivo-estrutural” como um método a ser utilizado para analisar discursos. Nesta época, o ponto de partida era um conjunto fechado de sequências discursivas, selecionadas e agrupadas de acordo com a relação lógico-semântica, que seriam analisadas através de uma máquina discursiva.

Dessa forma, a primeira fase da AD priorizou os discursos parafrásticos em detrimento dos polissêmicos. Além disso, as condições de produção eram tidas como estáveis e homogêneas, conforme enfatiza Pêcheux (2014a):

O ponto de partida da AD-I é um *corpus* fechado de sequências discursivas, selecionadas (o mais frequentemente pela vizinhança de uma palavra-chave que remete a um tema) num espaço discursivo supostamente denominado por *condições de produção* estáveis e homogêneas (PÊCHEUX, 2014a, p. 308, grifos do autor).

Ainda nessa fase, surgem as noções de discurso e condições de produção. O sujeito é assujeitado por estar preso a condições históricas e linguísticas que determinam seu discurso, ainda que tivesse a ilusão de ser origem do dizer. O discurso era resultado das condições de produção estáveis e homogêneas, por isso era também homogêneo. Embora tenha trazido grandes contribuições para os estudos da linguagem com a máquina discursiva, a AD-1 recebe diversas críticas dos linguistas da época, o que fomenta uma segunda fase da teoria.

A segunda fase da Análise de Discurso é marcada por revisões da teoria Pêcheutiana. Nesta fase, Pêcheux e Fuchs apresentam a noção de formação discursiva (FD), tomada de

empréstimo de Michel Foucault. A FD é considerada heterogênea, porque é atravessada por outras formações discursivas, como estabelece Pêcheux (2014a):

Uma FD não é um espaço estrutural fechado, pois é constitutivamente “invadida” por elementos que vêm de outro lugar (isto é, de outras FD) que se repetem nela, fornecendo-lhe suas evidências discursivas fundamentais (por exemplo sob a forma de “pré-construídos” e de “discursos transversos”) (PÊCHEUX, 2014a, p. 310).

A noção de formação discursiva, advinda de Foucault, é trabalhada por Pêcheux dentro da noção de formação ideológica, que não é considerada por Foucault. Apesar de tomar emprestada a noção de formação discursiva, Pêcheux faz algumas modificações. Para este pensador, a formação discursiva é definida como aquilo que pode e deve ser dito em determinada conjuntura, enquanto que, para Foucault, a FD é considerada como um conjunto de enunciados com regularidades discursivas. Além disso, a concepção de pré-construído também é apresentada e caracterizada como os já-ditos que advêm de outros lugares e são retomados na construção do discurso e, por fim, a ideia de que a FD é intrinsecamente ligada à Formação Ideológica, uma vez que não existe discurso fora da ideologia.

O método da maquinaria discursiva começa a ser repensado na AD-2, mas com poucas inovações. A mudança detém-se no “nível da *construção* dos *corpora* discursivos, que permitem trabalhar sistematicamente suas influências internas desiguais, ultrapassando o nível da justaposição contrastada” (PÊCHEUX, 2014a, p. 311, grifos do autor). Desse modo, os campos menos estabilizados passaram a ser trabalhados pela Análise do Discurso. O sujeito continua assujeitado pela ideologia à medida que necessita se filiar a uma formação discursiva para enunciar.

A noção de maquinaria discursiva é definitivamente desconstruída na terceira fase (AD-3), com a publicação dos livros *Les verites de La Palice* (1975) - traduzido para o português como *Semântica e discurso* - e *Discurso: estrutura ou acontecimento* (1983). Essa fase é marcada pela noção do primado do interdiscurso, ou seja, “o primado teórico do outro sobre o mesmo se acentua, empurrando até o limite a crise da noção de máquina discursiva estrutural” (PÊCHEUX, 2014a, p. 311). O sujeito é descentrado, marcado pela presença do outro e submetido às formações discursivas e ideológicas.

A seguir, serão apresentados os elementos básicos da Análise do Discurso postulados por Michel Pêcheux ao longo de suas formulações teóricas.

2.2 ELEMENTOS TEÓRICOS DA ANÁLISE DE DISCURSO PÊCHEUTIANA

Nesta subseção, buscamos explicar um pouco mais sobre os elementos teóricos básicos da Análise de Discurso Pêcheutiana que são fundamentais para a compreensão da proposta teórico-metodológica, no que se refere ao processo discursivo e como este é permeado por fatores linguísticos e pela exterioridade constitutiva. Procuramos, portanto, conhecer sua particularidade no modo de conceber o discurso, o sujeito, as condições de produção, as formações imaginárias, a formação discursiva, a formação ideológica e o interdiscurso, assim como o silêncio e suas formas de significar.

2.2.1 Discurso

O discurso é o objeto de estudo da Análise de Discurso Materialista, teoria que surgiu em 1960, a partir de questionamentos feitos por Michel Pêcheux sobre a dimensão social e histórica que ficava de fora dos estudos linguísticos formais.

A noção de discurso na AD é dotada de complexidade, uma vez que o discurso é atravessado por aspectos sociais, históricos e ideológicos e não se resume a aspectos internos à língua. O discurso é compreendido como efeito de sentidos entre interlocutores, assim como afirma Pêcheux (2014a, p. 81): “[...] o termo discurso, que implica que não se trata necessariamente de uma transmissão de informação entre A e B mas, de um modo mais geral, de um ‘efeito de sentidos’ entre os pontos A e B”. Faz-se necessário ressaltar que os pontos A e B designam lugares dentro de uma esfera social e não sujeitos empíricos. Nesse sentido, o sujeito da AD é um sujeito discursivo, isto é, aquele que é construído na atividade discursiva.

De acordo com Orlandi (2015a), o termo discurso sugere a ideia de curso, de movimento, assim, o discurso é palavra em movimento, através do estudo discursivo observa-se o homem falando. O discurso é o lugar onde podemos observar a relação entre língua e ideologia, compreendendo como a língua produz sentidos por e para os sujeitos. É preciso, pois, considerar os elementos que o constituem: a ideologia e a história. Isso quer dizer que todo discurso é marcado por fatores ideológicos e construído historicamente pela coletividade, pois o discurso é, sobretudo, social.

Refuta-se, na Análise do Discurso de Linha Francesa, a ideia de que um signo linguístico possui um sentido preestabelecido; ao contrário, os sentidos dos signos linguísticos ou ainda dos enunciados dependem da ideologia aos quais se filiam, dos sujeitos que os produzem e das condições histórico-sociais em que são gestados. Dessa forma, considera-se a língua opaca (HEINE, 2012, p. 18).

Assim, entendemos que o signo linguístico não tem um sentido único e não estabelece uma relação direta com o objeto a que se refere, porque a relação é mediada pelos sujeitos na atividade discursiva. Dito de outro modo, o signo não é transparente, ou seja, ele pode mudar de sentido a depender da posição que o sujeito ocupa e das ideologias que o interpelam. Tomemos como exemplo o termo traição. Em geral, a traição é compreendida como um desvio de conduta dentro de um relacionamento, o que torna a pessoa infiel. Se pensarmos em dois sujeitos que ocupam posições distintas: 1) sujeito que trai e 2) sujeito traído, podemos ter acepções distintas para a mesma palavra. Isso acontece porque toda palavra carrega uma bagagem ideológica que tem relação com a posição ocupada pelo sujeito que enuncia. Para o sujeito na posição 1, a traição pode ter o sentido de erro, um deslize que deve ser relevado, principalmente se esse sujeito for homem, pois a traição masculina é um ato naturalizado socialmente. Enquanto que, para o sujeito na posição 2, a traição pode ter o sentido de escolha, uma opção feita pelo sujeito e um ato que não merece perdão. Veremos mais sobre esta temática nas seções de análise da materialidade discursiva.

Consideremos a hipótese de que, a um estado dado das condições de produção, corresponde uma estrutura definida dos processos de produção do discurso a partir da língua, o que significa que, se o estado das condições é fixado, o conjunto dos discursos suscetíveis de serem engendrados nessas condições manifesta invariantes semântico-retóricas estáveis no conjunto considerado e que são características do processo de produção colocado em jogo. Isto supõe que é *impossível analisar um discurso como um texto*, isto é, como uma sequência linguística fechada sobre si mesma, mas que é necessário referi-lo ao *conjunto de discursos possíveis* a partir de um estado definido das condições de produção (PÊCHEUX, 2014a, p. 78, grifo do autor).

Embasado na reflexão acima, entendemos que, para compreender o funcionamento do discurso, é preciso levar em consideração suas condições de produção, que são da ordem do histórico-social e do aspecto ideológico. Conforme afirma Pêcheux (2014a), não podemos analisar um discurso fora das suas condições de produção, o mecanismo de colocação dos protagonistas e do objeto de discurso. Isso revela que as palavras não possuem um sentido em

si mesmas, mas que o sentido é determinado pelas condições de produção e pelas posições ideológicas às quais os sujeitos estão filiados.

É no discurso que o sujeito se constitui, pois ao enunciar ele se inscreve em um determinado discurso já existente e marcado ideologicamente. Por isso, dizemos que o sujeito não é a origem do dizer. Os discursos existem antes da existência do sujeito. A inserção do sujeito no processo discursivo se dá pela interpelação ideológica, pois não existe sujeito sem discurso, tampouco discurso sem ideologia. Os sujeitos enunciadores das músicas sertanejas inserem-se no processo discursivo através da ideologia. A partir da posição que este sujeito ocupa, ou seja, do lugar social do qual enuncia, ele irá se filiar a determinada formação ideológica, assim, seu discurso e seu modo de enunciar serão determinados pelas formações discursivas que o permeiam.

2.2.2 Condições de produção

Para compreender o funcionamento do discurso e o processo de produção de sentidos é importante considerar outra noção básica da Análise do Discurso: a noção de condições de produção.

De acordo com os postulados da AD Pêcheutiana, o discurso não surge ao acaso, muito menos no momento da enunciação. O que temos são as condições de produção. Segundo Orlandi (2015a), as condições de produção compreendem os sujeitos e a situação. Elas podem ser consideradas em sentido estrito, que se referem ao contexto imediato, e em sentido amplo, que incluem o contexto social, histórico e ideológico. Ao trabalhar com o conceito de condições de produção, a AD leva em consideração tanto o contexto imediato quanto o contexto amplo. Desse modo, Pêcheux se distancia da pragmática, que trabalha com o contexto imediato e com sujeitos empíricos. Para ele, a história e a ideologia contribuem para a construção de um imaginário social que afeta os sujeitos. Portanto, nós, analistas do discurso, analisamos o processo discursivo extrapolando o contexto imediato, pois o que nos interessa são as relações que a língua, a história e a ideologia estabelecem entre si.

Para compreender o funcionamento discursivo devemos considerar o aspecto linguístico, sem esquecer de fazer referência ao mecanismo de colocação dos protagonistas e do objeto do discurso, as condições de produção. Assim diz Pêcheux (2014a):

Nosso propósito não é, com efeito, o de discutir uma sociologia das condições de produção do discurso mas definir os elementos teóricos que permitem pensar os processos discursivos em sua generalidade: *enunciaremos a título de proposição geral que os fenômenos linguísticos de dimensão superior à frase podem efetivamente ser concebidos como um funcionamento* mas com a condição de acrescentar imediatamente que *este funcionamento não é integralmente linguístico, no sentido atual desse termo*, e que não podemos defini-lo senão em referência ao mecanismo de *colocação* dos protagonistas e do objeto de discurso, mecanismo que chamamos “condições de produção” do discurso (PÊCHEUX, 2014a, p. 78, grifo do autor).

Sendo assim, é impossível analisar o discurso sem referi-lo ao “conjunto de discursos possíveis”, isto é, não podemos analisar o discurso considerando apenas a materialidade linguística. Nesse sentido, ao observar o funcionamento do discurso da traição nas músicas sertanejas, devemos considerar as condições de produção dessas músicas. O contexto de produção das músicas sertanejas com temática de traição, principalmente no tocante à traição da mulher, está relacionado a diversos fatores dos quais destacamos: a modernização da música sertaneja, as conquistas das mulheres na sociedade e a liberdade para falar sobre temas como a infidelidade, o ciúme, a violência, entre outros. Tudo isso contribuiu para que as mulheres conseguissem espaço e fossem ouvidas numa sociedade que durante muito tempo as silenciou.

As atuais condições de produção permitiram que as mulheres dessem voz às suas inquietações, sofrimentos e desejos. Nas músicas analisadas, percebemos que tanto os homens quanto as mulheres falam sobre a traição e ambos ocupam a posição de sujeitos que traem, por isso a traição nas músicas sertanejas é discursivizada de modo diferente a depender da posição-sujeito, retomando aspectos históricos e da memória. Apesar de homens e mulheres poderem ocupar uma mesma posição, o discurso desses sujeitos está filiado, em grande parte, a formações discursivas distintas. Isso não significa que o oposto não pode acontecer, isto é, ambos estarem filiados à mesma FD.

Segundo Heine (2012), a Análise do Discurso vai de encontro aos postulados da Pragmática, pois considera que o contexto é uma configuração histórica e social da qual deriva o discurso. Na AD, os sentidos derivam das posições ideológicas dos sujeitos. Nesse sentido, nas condições de produção, temos os protagonistas do discurso, que não designam pessoas físicas, mas lugares dentro de uma estrutura social. A seguir, falaremos sobre as representações dos protagonistas do discurso a partir do conceito de formações imaginárias.

Para analisar o processo discursivo é preciso refletir sobre o jogo de imagens dos protagonistas do discurso, estes não designam uma “presença física de organismos

individuais”, mas representam “lugares determinados dentro da estrutura de uma formação social” que funcionam num processo discursivo como um conjunto de formações imaginárias. Por conseguinte, nos processos discursivos o que funciona “[...] é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que *A* e *B* se atribuem cada um a *si* e ao *outro*, a imagem que eles fazem de seu próprio lugar o do lugar do outro” (PÊCHEUX, 2014a, p. 82, grifo do autor). Assim, as formações imaginárias não são um lugar em si, mas a imagem que o sujeito faz desse lugar.

Ao definir o discurso como efeito de sentidos entre os pontos A e B, Pêcheux enfatiza que esses pontos não se referem a organismos vivos, pessoas, mas a lugares que podem ser ocupados numa estrutura social. Ao dizer que os lugares são representações que os sujeitos fazem, o filósofo esclarece que os sujeitos criam imagens desses espaços. Desse modo, o lugar de esposa (mulher casada) possui determinadas características socialmente construídas. Logo, há uma representação social do lugar de esposa, assim como há representações do lugar de mulher, mãe, filha, entre outros. A respeito disso, o autor afirma:

Nossa hipótese é a de que esses lugares estão *representados* nos processos discursivos em que são colocados em jogo. Entretanto, seria ingênuo supor que o *lugar como feixe de traços objetivos* funciona como tal no interior do processo discursivo; ele se encontra aí representado, isto é, *presente, mas transformado* [...] (PÊCHEUX, 2014a, p. 81-82, grifo do autor).

No momento da inserção do sujeito no discurso, acontece o processo imaginário de representações, conforme apresentado na figura a seguir. De acordo com o jogo de imagens apresentado por Pêcheux, os sujeitos refletem sobre sua própria posição e a posição do outro. Na perspectiva de A, o sujeito reflete sobre seu próprio lugar: “quem sou eu para lhe falar assim?” e sobre o lugar social do interlocutor: “quem é ele para que eu lhe fale assim?”; na perspectiva de B, o sujeito também reflete sobre sua posição: “quem sou eu para que ele me fale assim?” e sobre a imagem que ele tem do outro: “quem é ele para que me fale assim?”. Logo, o fato de o sujeito falar de um modo e não de outro é, pois, um efeito das formações imaginárias. Neste ponto, questionamos: será que o modo de enunciar sobre a traição é o mesmo tanto para o homem quanto para a mulher, segundo as posições-sujeito presentes nas letras das músicas sertanejas?

Pêcheux (2014a) afirma, portanto, que todo processo discursivo pressupõe a existência de formações imaginárias, conforme o jogo de imagens exposto a seguir:

Figura 1: Formações Imaginárias

Expressão que designa as formações imaginárias	Significação da expressão	Questão implícita cuja “resposta” subentende a formação imaginária correspondente
A {	$I_A(A)$	Imagem do lugar de A para o sujeito colocado em A
	$I_A(B)$	Imagem do lugar de B para o sujeito colocado em A
B {	$I_B(B)$	Imagem do lugar de B para o sujeito colocado em B
	$I_B(A)$	Imagem do lugar de A para o sujeito colocado em B

Fonte: Pêcheux, 2014a, p. 82.

Como vimos, a posição dos protagonistas do discurso interferem nas condições de produção, uma vez que essas posições implicam em antecipações por parte de quem enuncia em relação a seu interlocutor. O mecanismo da antecipação faz com que os sujeitos se coloquem no lugar de seu interlocutor e, assim, antecipe o sentido que suas palavras produzem (ORLANDI, 2015a). Ele regula o modo de enunciar, dirige o processo de argumentação, uma vez que o sujeito falará de uma forma e não de outra, tomado pela ilusão de controlar os sentidos. Segundo o mecanismo da antecipação,

[...] todo sujeito tem a capacidade de experimentar, ou melhor, de colocar-se no lugar em que o seu interlocutor “ouve” suas palavras. Ele antecipa-se, assim, a seu interlocutor quanto ao sentido que suas palavras produzem. Esse mecanismo regula a argumentação, de tal forma que o sujeito dirá de um modo, ou de outro, segundo o efeito que pensa produzir em seu ouvinte. (ORLANDI, 2015a, p. 37).

Assim, as formações imaginárias interferem diretamente nas condições de produção do discurso. O fato de o sujeito enunciar de determinada forma e não de outra é efeito dessas formações imaginárias. Além disso, a capacidade do sujeito de antecipar os efeitos de sentido derivados de seu dizer é importantíssima para o processo discursivo. No entanto, como se

trata de representações, isso não garante que o sujeito consiga concretizar, de fato, essa antecipação, uma vez que “[...] existem nos mecanismos de qualquer formação social regras de projeção, que estabelecem as relações entre as *situações* (objetivamente definíveis) e as *posições* (representações dessas situações)” (PÊCHEUX, 2014a, p. 82, grifo do autor).

A imagem que temos de um sujeito que trai, por exemplo, não advém do nada. Ela se constitui no confronto entre o simbólico e o social, em processos que ligam os discursos ao imaginário. Desse modo, consideramos que uma mulher na posição de sujeito que trai fale “x” enquanto que um homem na mesma posição fale “y”. Contudo, isso nem sempre acontece, o que indica que os sujeitos não controlam os sentidos. O sujeito que trai estabelece representações do sujeito traído, assim como o sujeito traído o faz.

Além das representações dos protagonistas do discurso, o referente, aquilo sobre o que se fala, também faz parte das condições de produção. Pêcheux (2014a, p. 83, grifo do autor) acrescenta que o referente “se trata de um *objeto imaginário* (a saber, o ponto de vista do sujeito) e não da realidade física”. Assim, o autor representa:

Figura 2: O referente

	Expressão que designa as formações imaginárias	Significação da expressão	Questão implícita cuja “resposta” subentende a formação imaginária correspondente
<i>A</i>	$I_A(R)$	“Ponto de vista” de <i>A</i> sobre <i>R</i>	“De que lhe falo assim?”
<i>B</i>	$I_B(R)$	“Ponto de vista” de <i>B</i> sobre <i>R</i>	“De que ele me fala assim?”

Fonte: PÊCHEUX, 2014a, p. 83.

Tratando especificamente das músicas que escolhemos para análise, buscamos compreender a formação imaginária que A e B têm do referente, neste caso, a traição. Nesse sentido, o ponto de vista da mulher sobre a traição está relacionado aos sentimentos, à noção de família, ao cuidado com o outro; enquanto que o ponto de vista do homem sobre a traição está relacionado ao prazer, aos desejos e à virilidade. São as imagens que constroem as diferentes posições do sujeito. Assim, o que funciona no discurso não é a mulher ou o homem vistos como sujeitos empíricos, mas a mulher e o homem vistos enquanto posição discursiva estabelecida pelas formações imaginárias.

As representações imaginárias que os sujeitos do discurso fazem de si e do outro advêm de processos discursivos anteriores, mas que interferem no processo discursivo a ser analisado. Isso implica dizer que a representação imaginária construída nas músicas sertanejas acerca da traição resulta de pré-construídos, de já-ditos que são retomados. A depender da posição do sujeito enunciador, teremos efeitos de sentidos diferentes sobre o mesmo referente em análise.

2.2.3 Formação Ideológica (FI) e Formação Discursiva (FD)

[...] é a ideologia que, através do “hábito” e do “uso”, está designando, ao mesmo tempo, *o que é e o que deve ser* [...]. É a ideologia que fornece as evidências pelas quais “todo mundo sabe” o que é um soldado, um operário, um patrão, uma fábrica, uma greve, etc., evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado “queiram dizer o que realmente dizem” e que mascaram, assim, sob a “transparência da linguagem”, aquilo que chamaremos *o caráter material do sentido* das palavras e dos enunciados (PÊCHEUX, 2014b, p. 146, grifo do autor).

A ideologia permite ao sujeito ocupar diferentes posições nos grupos sociais existentes. É através dela que temos as representações das posições sociais designadas aos sujeitos, seja um soldado, um operário, um patrão, entre outras posições sociais. Segundo Pêcheux (2014b), o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia. Para a Análise de Discurso Pêcheutiana, não existe sujeito sem ideologia, pois ela é a condição necessária para a constituição do sujeito e dos sentidos. As ideologias têm uma existência material, por isso o discurso é considerado um de seus aspectos materiais. Linguagem e ideologia estão interligadas, de modo que todo discurso é ideológico. Essa é a relação entre a ideologia e o discurso. Acerca disso, Heine (2012) afirma:

Linguagem e ideologia são vinculadas estreitamente e não existe discurso que não seja marcado pela ideologia. Toda e qualquer palavra enunciada carrega uma carga ideológica que tem relação com a posição ocupada pelo sujeito que enuncia. [...] a ideologia é um ponto de fundamental importância para a compreensão do modo como o sentido é gerado e constituído (HEINE, 2012, p. 21).

Através da ideologia, os sujeitos pensam e agem de determinada forma, filiando-se a determinados grupos e assumindo posições no discurso. Segundo Orlandi (2015), ideologia e

inconsciente são estruturas-funcionamentos, porque produzem um tecido de evidências: a do sentido e a do sujeito. “A evidência do sentido – a que faz com que uma palavra designe uma coisa – apaga o seu caráter material” (ORLANDI, 2015a, p. 44), ou seja, dá uma ilusão de transparência da linguagem. Enquanto que a evidência do sujeito apaga o fato de o sujeito ser interpelado pela ideologia. Essas evidências funcionam pelos esquecimentos número 1 e número 2, já explanados anteriormente.

Os sentidos são construídos a partir das posições ocupadas pelos sujeitos. Assim, podemos afirmar que o sentido nos é dado pelas formações discursivas. As palavras, expressões e proposições não têm um sentido único, ou seja, o sentido não é transparente, pelo contrário, ele “é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas” e pelas formações discursivas (ORLANDI, 2015a, p. 40). Assim, de acordo com Pêcheux (2014b):

as palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições, isto é, em referência às formações ideológicas (no sentido definido mais acima) nas quais essas posições se inscrevem (PÊCHEUX, 2014b, p. 146-147, grifo do autor).

Conforme já foi dito, para a AD, as palavras não têm um sentido em si mesmas, uma vez que os sentidos mudam de acordo com a posição do sujeito do discurso, isto é, de acordo com as formações discursivas nas quais estão inscritos. No processo discursivo, os sujeitos podem mudar de posição. Quando o sujeito fala a partir da posição de sujeito traído, por exemplo, o que ele diz deriva seu sentido em relação à formação discursiva a qual está filiado, do mesmo modo que outros sujeitos o fazem quando ocupam essa mesma posição. Quando, ao descobrir uma traição, a mulher fala “Você traiu a mulher errada”, ela está na posição-sujeito mulher traída falando como as mulheres traídas falam. Nesse sentido, podemos afirmar que é a posição-sujeito mulher traída falando, não a mulher em si. Isso quer dizer que a posição do sujeito lhe confere identidade, isto é, a diferencia de outras posições, como a posição-sujeito mulher que trai.

A noção de formação discursiva é fundamental para compreender o processo discursivo, pois ela nos permite observar e reconhecer as regularidades do discurso. O conceito de FD, introduzido por Michel Foucault na *Arqueologia do Saber* (1969), passou por reformulações e sofreu um deslocamento teórico. Deixou de ser considerada como um conjunto de enunciados com regularidades discursivas e passou a ser um elemento integrado à

formação ideológica e definido como aquilo que determina o que pode e deve ser dito em determinada circunstância.

Pêcheux define as formações discursivas do seguinte modo:

Chamaremos, então, *formação discursiva* aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, 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, 2014b, p. 147, grifo do autor).

As palavras, expressões e proposições adquirem seu sentido no interior das formações discursivas na qual são produzidas. Nesse sentido, “os indivíduos são ‘interpelados’ em sujeitos-falantes (em sujeitos de *seu* discurso) pelas formações discursivas que representam ‘na linguagem’ as formações ideológicas” (PÊCHEUX, 2014b, p. 147, grifo do autor). Toda formação discursiva é, pois, regida por uma ideologia, que naturaliza o modo de pensar e agir do sujeito. Pêcheux acrescenta ainda que a FD é heterogênea em relação a si mesma e em relação a outras formações discursivas, pois em seu interior se relacionam por igualdade, diferença e divergência. As formações discursivas são sempre regidas pelas formações ideológicas, isso quer dizer que toda formação discursiva está submetida a alguma formação ideológica. É possível que em uma determinada formação ideológica encontremos diferentes formações discursivas. Isso é reflexo das diferentes posições-sujeito dentro de uma mesma formação ideológica. Acerca da relação entre FD e FI, Orlandi (2015) pontua:

As formações discursivas, por sua vez, representam no discurso as formações ideológicas. Desse modo, os sentidos sempre são determinados ideologicamente. Não há sentido que não o seja. Tudo o que dizemos tem, pois, um traço ideológico em relação a outros traços ideológicos. E isto não está na essência das palavras mas na discursividade, isto é, na maneira como, no discurso, a ideologia produz seus efeitos, materializando-se nele (ORLANDI, 2015a, p. 41).

As formações discursivas não são blocos homogêneos e rígidos, pois são marcadas pela heterogeneidade, isso faz com que suas fronteiras sejam fluidas, permitindo que o sujeito transite entre as formações discursivas com as quais se identifica. É justamente por seu caráter heterogêneo que podemos encontrar diferentes formações discursivas em um mesmo discurso. Ao tomarmos como exemplo a sequência discursiva “*Mulher também trai*”, título de uma música sertaneja, observamos que há duas formações discursivas: 1) mulher trai e 2) homem

trai. Assim, embora não esteja dito que o homem trai, recuperamos esse sentido através da memória discursiva.

“O sentido de dado enunciado se constitui como tal pelo fato de se inscrever em uma dada formação discursiva que está ligada a determinada formação ideológica” (HEINE, 2012, p. 30). Assim, os sentidos produzidos acerca do discurso da traição nas músicas sertanejas são construídos a partir da inscrição do sujeito em determinada formação discursiva e do seu posicionamento ideológico, considerando as condições de produção do discurso. Com base nisso, o discurso da traição presente nas músicas sertanejas constrói imagens do homem e da mulher que trai, a partir da retomada de já-ditos historicamente construídos e presentes na memória discursiva.

[...] uma memória não poderia ser concebida como uma esfera plana, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos (PÊCHEUX, 2015b, p. 50).

A memória discursiva é o que torna possível todo dizer, nela estão os já-ditos que estão na base do dizível e que retornam no momento da enunciação. Para Orlandi (2015a, p. 29), a memória é tratada como interdiscurso, este “disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada”. Nas músicas analisadas, tudo que já foi dito sobre a traição, o sujeito que trai, o sujeito traído e, também, todos os dizeres sobre os motivos que levam à infidelidade e que significaram em diferentes momentos da história estão, de certo modo, significando novamente nos discursos produzidos. Os já-ditos nos auxiliam na compreensão do funcionamento discursivo, pois podemos remeter o que está dito a uma memória e identificá-lo na história, evidenciando sua filiação ideológica.

Toda formação discursiva possui uma forma-sujeito, que é uma construção social e ideológica. O sujeito do discurso se identifica em maior ou menor grau com a forma-sujeito de uma formação discursiva, constituindo-se como sujeito do seu discurso. Contudo, o sujeito pode se movimentar no interior de uma formação discursiva, o que caracteriza sua heterogeneidade.

Em *Semântica e Discurso* (2014b), Pêcheux discute as modalidades resultantes da relação de desdobramento entre o sujeito da enunciação e o sujeito universal, caracterizadas pelos processos de identificação, contra-identificação e desidentificação.

A modalidade de identificação consiste numa superposição “entre o sujeito da enunciação e o sujeito universal”, na qual caracteriza o discurso do “bom-sujeito”, ou seja, aquele que sofre a determinação da formação discursiva. Nessa modalidade, o sujeito do discurso se identifica totalmente com a forma-sujeito a qual ele se filia. Sobre esta modalidade, afirma Pêcheux (2014b):

A primeira modalidade consiste numa superposição (um recobrimento) entre o sujeito da enunciação e o sujeito universal, de modo que “a tomada de posição” do sujeito realiza seu assujeitamento sob a forma do “livremente consentido”: essa superposição caracteriza o discurso do “bom sujeito” que reflete espontaneamente o Sujeito (em outros termos: o interdiscurso determina a formação discursiva com a qual o sujeito, em seu discurso, se identifica, sendo que o sujeito sofre cegamente essa determinação, isto é, ele realiza seus efeitos “em plena liberdade”) (PÊCHEUX, 2014b, p. 199, grifo do autor).

A segunda modalidade caracteriza o discurso do “mau sujeito”, aquele que mantém um distanciamento da formação discursiva, mas não se desliga completamente dela. Deste modo, abre espaço para diferentes posições-sujeito em uma mesma FD. Assim afirma Pêcheux (2014b, p. 199-200): “[...] o sujeito, ‘mau sujeito’, ‘mau espírito’, se contra-identifica com a formação discursiva que lhe é imposta pelo ‘interdiscurso’ como determinação exterior de sua interioridade subjetiva [...]”. Nesta modalidade, há um distanciamento entre o sujeito e a forma-sujeito da FD.

É importante ressaltar que as duas primeiras modalidades ocorrem dentro de uma mesma formação discursiva, isto é, o sujeito ainda permanece na FD, porque não se desidentificou completamente com sua forma-sujeito. A contra-identificação abre espaço para que o sujeito se identifique com as formas-sujeito de outras formações discursivas, se desidentificando ou não com a qual está filiado.

A terceira modalidade consiste no deslocamento da forma-sujeito e sua anulação, bem como a identificação com outra forma-sujeito. O que caracteriza essa modalidade é a ruptura completa de uma FD para filiar-se a outra FD e, consequentemente, à sua forma-sujeito.

Na realidade, o funcionamento dessa terceira modalidade constitui um *trabalho* (transformação-deslocamento) da forma-sujeito e não sua pura e simples *anulação*. Em outros termos, esse efeito de desidentificação se realiza paradoxalmente por um *processo subjetivo de apropriação dos conceitos científicos e de identificação com as organizações políticas “de tipo novo”*. A ideologia “eterna” enquanto categoria, isto é, enquanto processo de interpretação dos indivíduos em sujeitos – não desaparece; ao contrário, funciona de certo modo às avessas, isto é, sobre e contra si

mesma, através do “desarranjo-rearranjo” do complexo das formações ideológicas (e das formações discursivas que se encontram intrincadas nesse complexo) (PÊCHEUX, 2014b, p. 201-202, grifo do autor).

Sendo assim, na terceira modalidade de subjetivação, o sujeito não fica sem ideologia, pois à medida que ele se desidentifica com uma FD, ele sai de determinada FI, porém encontra-se já interpelado por outra FD, mesmo que não completamente. Esse processo não significa uma anulação da forma-sujeito, o que implicaria em uma possível ausência de interpelação ideológica. O que acontece é um deslocamento em que o sujeito do discurso questiona a forma-sujeito da formação discursiva a qual estava filiado e rompe completamente com ela, identificando-se imediatamente com outra formação discursiva e assumindo outra forma-sujeito. A interpelação do sujeito falante como sujeito do discurso se dá pela identificação deste com o sujeito universal da formação discursiva. Sendo assim, o sujeito enunciator é um efeito das modalidades dessa identificação.

2.2.4 Interdiscurso e Memória Discursiva

O interdiscurso é outra noção de extrema importância para a Análise de Discurso. Já na primeira fase da AD, Pêcheux (2014a, p. 76) dizia que todo discurso parte de outro anteriormente dito, ou seja, o discurso não teria um início, pois “o discurso se conjuga sempre sobre um discurso prévio, ao qual ele atribui o papel de matéria-prima”. Esse conceito é retomado e bastante discutido na terceira fase da AD, na qual Pêcheux define o interdiscurso como um “todo complexo com dominante das formações discursivas” (PÊCHEUX, 2014b, p. 149). De acordo com essa definição, o interdiscurso compreende todos os dizeres, isto é, tudo que já foi dito e esquecido e que regula as formações discursivas.

Orlandi (2015a) afirma que o interdiscurso funciona como uma memória do dizer. É um conjunto de enunciados que foram ditos e já esquecidos, mas que permanecem na história e, ao serem retomados, são ressignificados, produzindo novos sentidos. Conforme dito anteriormente, é a formação discursiva que determina o que pode e deve ser dito, logo, as palavras adquirem sentido na formação discursiva na qual são produzidas.

O interdiscurso possui dois elementos constitutivos, os quais Pêcheux (2014b) intitulou de pré-construído e articulação. O pré-construído, termo introduzido por Paul Henry, corresponde ao “sempre já-aí” da interpelação ideológica, ou seja, uma construção anterior ao

que é construído na enunciação. “Ele marca a existência de um descompasso entre o interdiscurso como lugar de construção do pré-construído, e o intradiscurso, como lugar da enunciação por um sujeito” (COURTINE, 2014, p. 74). Enquanto que a articulação é o que constitui o sujeito em sua relação com o sentido, de modo que ela representa, no interdiscurso, a forma-sujeito da formação discursiva. Orlandi (2015a) estabelece a relação entre o interdiscurso (eixo vertical) e o intradiscurso (eixo horizontal). O primeiro é o conjunto de todos os já-ditos e esquecidos, e o segundo é formulado no momento da enunciação, o que é dito em determinado momento, em condições dadas. Sendo assim, todo discurso pressupõe a existência desses dois eixos, pois todo dizer parte de outros dizeres e ao enunciar o sujeito o faz de determinado modo, em um determinado momento. Courtine (2014) estabelece a relação do pré-construído com a articulação dos enunciados:

O interdiscurso, enquanto lugar de constituição do pré-construído, fornece os objetos dos quais a enunciação de uma sequência discursiva se apropria, ao mesmo tempo que (ele) atravessa e conecta entre si esses objetos; o interdiscurso funciona, assim, como um discurso transversal, a partir do qual se realiza a articulação com o que o sujeito enunciatador dá coerência “ao fio do discurso”: o intradiscurso de uma sequência discursiva aparece nessa perspectiva como um efeito do interdiscurso sobre si próprio (COURTINE, 2014, p. 75).

Salientamos que é impossível apreender o interdiscurso em sua totalidade, pois não conseguimos retomar tudo que já foi dito e esquecido em diferentes momentos e lugares. O que retomamos são apenas traços desse interdiscurso, uma vez que este é saturado e comporta todos os dizeres. Por isso, ele se distingue da memória discursiva, conforme assegura Indursky (2009, p. 7):

O interdiscurso não é dotado de lacunas. Ao contrário. Ele se apresenta totalmente saturado. Esta é a natureza do interdiscurso: reunir todas as vozes anônimas e todos os sentidos que já foram produzidos. E é por comportar todos os sentidos que ele se distingue da memória discursiva (INDURSKY, 2009, p. 7).

Um sentido pode ser esquecido ou interditado no âmbito de uma formação discursiva, mas não pode ser apagado do interdiscurso (INDURSKY, 2009). Sendo assim, mesmo que um sentido seja esquecido ou interditado, ele pode ser recuperado pela mesma formação discursiva em outro momento ou por outra FD. Observando nosso *corpus*, constatamos que tudo o que já foi dito sobre a traição e significou em algum momento da história está, de certo modo, significando nas músicas que analisamos. Os sentidos produzidos por alguém em

outros momentos têm efeitos sobre os sentidos que são gerados pelas músicas sertanejas que falam sobre a traição. Isso acontece porque as palavras significam pela história e pela língua.

Courtine (2014), em *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*, apresenta o domínio de memória, ao fazer uma articulação entre a língua e a história. Para ele, o domínio de memória é constituído por um conjunto de sequências discursivas que antecedem outras sequências discursivas, no sentido em que algumas formulações aparecem em enunciados e formam redes de formulações que produzem efeitos de lembranças, de transformação, de esquecimento e de ruptura do já-dito. Em outras palavras, o domínio de memória representa o interdiscurso como “instância de constituição de um discurso transversal”. Assim, “é a partir do domínio de memória que poderemos apreender os funcionamentos discursivos de encaixe do pré-construído e de articulação de enunciados” (COURTINE, 2014, p. 112).

A noção de memória discursiva, de acordo com Courtine (2014), corresponde à existência histórica do enunciado no seio de práticas discursivas reguladas pelos aparelhos ideológicos. Nem tudo pode ser dito no interior de uma formação discursiva, uma vez que nem todos os sentidos são permitidos pela ideologia. Logo, a memória discursiva não é saturada como o interdiscurso, ela é repleta de lacunas, pois não recobre todos os sentidos. Com base nos postulados do referido linguista, Indursky (2009) reitera:

Se a memória discursiva se refere à existência histórica do enunciado no seio de práticas discursivas reguladas pelos aparelhos ideológicos, isto significa que ela diz respeito aos enunciados que se inscrevem nas FD, no interior das quais eles recebem seu sentido. E mais: se a memória discursiva se refere aos enunciados que se inscrevem em uma FD, isto significa que ela não cobre todos os sentidos, como é o caso do interdiscurso, mas apenas os sentidos autorizados pela Forma-Sujeito no âmbito de uma formação discursiva. Mas não só: a memória discursiva também diz respeito aos sentidos que devem ser refutados. Ou seja: ao ser refutado um sentido, ele o é a partir da memória discursiva que aponta para o que não pode ser dito na referida FD (INDURSKY, 2009, p. 8).

As noções de interdiscurso e memória discursiva estão associadas, porém suas definições não devem ser tomadas como sinônimas, pois não se sobrepõem nem se confundem. Enquanto a memória discursiva refere-se à existência histórica de um enunciado e está restrita a uma formação discursiva específica, o interdiscurso diz respeito, conforme Courtine (1999), às formulações que marcam diferentes enunciados articulados linguisticamente, ele representa a memória pertencente a todas as formações discursivas.

3 BREVE HISTÓRICO SOBRE A TRAIÇÃO

A traição tem sido vista como um comportamento que fere os ideais de amor romântico, de fidelidade e de compromisso. Dentro da perspectiva do casamento monogâmico, a traição implica a quebra do compromisso matrimonial ou de uma relação amorosa entre dois parceiros, pois há o rompimento do contrato social estabelecido quando as pessoas começam um relacionamento. Neste trabalho pretendemos refletir sobre a ideia de que a traição envolve aspectos que tocam nas questões de gênero, sendo um acontecimento que pode significar de diferentes modos para os sujeitos, uma vez que se apresenta de diversas formas e em contextos variados. Assim, ressalta-se que alguns estudos antropológicos têm indicado que a concepção de traição está, historicamente, relacionada à questão de gênero, uma vez que existem diferentes representações para o homem e para a mulher construídas no imaginário social, representações que se baseiam nos ideais do patriarcalismo, no qual ao homem é permitido trair para atender aos seus desejos biológicos, enquanto que para a mulher este comportamento é vedado, sendo sua sexualidade controlada e submetida à vontade do homem provedor. Segundo Machado (2000, p. 14):

Participam, homens e mulheres de “relações conjugais” que supõem um “contrato conjugal”, muitas vezes tradicional, baseado na troca entre a “sexualidade virtuosa da mulher” e “seus afazeres domésticos” (cuidados com os filhos e a casa), de um lado, e a situação de “provedor” do companheiro. Mesmo, sendo cúmplices e pactuantes deste contrato conjugal tradicional, as representações de um e outro se diferenciam.

Assim, é do patriarcalismo que vem a noção de homem como provedor em um relacionamento conjugal, e da mulher, por sua vez, como submissa. É, portanto, em prol da honra e do poder de provedor de uma família, que o homem na sociedade patriarcal é colocado como aquele que, em troca de proteção à mulher, pode controlá-la e submetê-la. E é também da sociedade patriarcal que advém discursos que relativizam o comportamento infiel masculino, incentivando múltiplas relações sexuais para um homem, mesmo que este seja comprometido, a fim de reafirmar e fortalecer sua sexualidade, uma vez que esta última é uma das características deste homem provedor. “Um dos elementos nucleares do patriarcado reside exatamente no controle da sexualidade feminina, a fim de assegurar a fidelidade ao marido” (SAFFIOTI, 2015, p. 51). A partir da ideologia patriarcal, poder-se-ia controlar a prole submetendo a mulher ao homem (ao marido), assegurando assim o controle de sua

sexualidade: “para garantir a fidelidade da mulher e, por conseguinte, a paternidade dos filhos, aquela é entregue, sem reservas, ao poder do homem: quando este a mata, não faz mais do que exercer o seu direito” (ENGELS, 2012, on-line). Por outro lado, a partir do patriarcalismo, ao homem “se concede o direito à infidelidade conjugal, sancionado ao menos pelo costume (o Código de Napoleão outorga-o expressamente, desde que ele não traga a concubina ao domicílio conjugal)” (ENGELS, 2012, on-line).

Nesse sentido, é possível afirmar que as noções de masculinidade e feminilidade moldam as práticas dos sujeitos e conduzem suas ações, estabelecendo, de certo modo, uma relação hierárquica entre homens e mulheres, um controle de corpos e uma construção social de comportamentos aceitos ou não. As relações de gênero são construídas socialmente e se materializam nas práticas dos sujeitos.

De acordo com o dicionário on-line Aulete digital, traição possui, basicamente, quatro acepções: 1) ação ou resultado de trair (-se); 2) quebra da lealdade; 3) Crime de quem atenta contra a segurança de sua pátria; 4) infidelidade amorosa. Nesta dissertação, consideraremos as acepções referentes à traição amorosa, contidas nos itens 1, 2 e 4. Ademais, frequentemente será usado o termo infidelidade para se referir à traição, isso porque consideramos esses dois termos sinônimos. Na literatura, há outros conceitos para a traição, como a “quebra da confiança e rompimento do acordo conjugal sobre exclusividade sexual no relacionamento monogâmico” (ZAMPIERI, 2004, p. 155), e, o descumprimento de um acordo entre os cônjuges que era baseado no amor, na estima e no respeito mútuo (PITTMAN, 1994). Existem dois tipos principais de infidelidade: a sexual, quando se mantém qualquer contato físico íntimo, e a emocional, que se refere à existência de uma conexão mais íntima, que começa com um flerte e evolui para a paixão.

O termo adultério também é usado para definir a infidelidade em um relacionamento. Normalmente, seu conceito está sempre atrelado ao casamento, podendo ou não ter como consequência a separação. Consideraremos, portanto, o adultério também como um comportamento social derivado da traição, tendo em vista que se trata de um ato que fere o acordo entre o casal. Esse ato sempre foi considerado um atentado contra os deveres do matrimônio, por isso o Estado interferia, inclusive através de leis, com o objetivo de proteger a família, a moral e os bons costumes.

Historicamente a prática de Adultério costumava ser punida com mais severidade quando praticado pela mulher do que quando praticado pelo homem. Um bom exemplo disso é o artigo 279 do Código Penal Brasileiro de 1890, que punia a mulher adúltera com a pena de prisão celular de um até

três anos, a mesma pena somente se aplicava ao marido adúltero se este mantivesse uma concubina “teúda e manteúda”, ou seja, caso sustentasse uma amante. Quando o homem mantinha uma simples relação sexual fortuita fora do casamento não havia crime (ICIZUKA; ABDALLAH, 2007, p. 214).

Diante disso, fica evidente a diferença do conceito de traição para homens e mulheres, evidenciando que tal conceito permeia a questão de gênero e a construção social da masculinidade e feminilidade. No trecho acima, é possível observar a forma como a legislação brasileira favorecia o homem quando este tinha comportamento infiel, enquanto que à mulher o tratamento era mais severo, pois se ela tivesse apenas uma relação fora do casamento seria punida, podendo, inclusive, ser presa. Essa distinção só foi extinta com o artigo 240 do Código Penal de 1940, seis anos após as mulheres conquistarem o direito ao voto. A legislação brasileira deixou de considerar essa prática como crime com a Lei nº 11.106/05, de 28 de março de 2005, que revogou o artigo 240 do Código Penal de 1940. Essa mudança ocorreu devido aos acontecimentos históricos e sociais, como a entrada da mulher no mercado de trabalho, o que provocou mudanças também na esfera política.

A crescente presença das mulheres no mercado de trabalho provocou mudanças no cenário político: surgiram as reivindicações dos direitos da mulher; foram questionadas as desigualdades de tratamento perante a lei; fez-se resistência às diferentes formas de violência contra as mulheres e passou a ser questionado o papel da mulher na família e na sociedade. As mulheres ganharam o direito ao voto pela primeira vez no Brasil em 1934 e, em 1940, o Código Penal vigente deixou de fazer qualquer distinção ao gênero da pessoa que praticava o Adultério, punindo homens e mulheres da mesma forma (ICIZUKA; ABDALLAH, 2007, p. 222).

No entanto, em alguns países muçumanos, o adultério é considerado um crime passível de pena de morte, conforme vemos no seguinte trecho:

Ainda hoje, existem países onde o Adultério é considerado crime punível com a pena de morte. Em certos países muçumanos como o Irã e a Nigéria, a pena aplicada aos adúlteros é a lapidação, que consiste em enterrar as vítimas até o peito ou o pescoço e apedrejá-las até a morte (ICIZUKA; ABDALLAH, 2007, p. 213).

Outro marco importante na legislação brasileira foi a aprovação da Lei nº 6.515/77, conhecida como Lei do Divórcio. A Igreja Católica se posicionou contra a aprovação dessa lei, uma vez que considera o casamento como algo sagrado e indestrutível, baseado no dogma “o que Deus uniu, o homem não deve separar”. Além disso, o sétimo mandamento da Igreja

Católica diz: “Não adulterarás!”, constituindo uma formação discursiva religiosa cristã que rege o que o sujeito dessa FD pode ou não fazer, nesse caso, ele não pode cometer adultério.

As concepções de infidelidade podem variar de acordo com a cultura, tendo em comum o padrão de comportamento para homens e mulheres. Del Priore (2014) comprova tal afirmação ao discorrer sobre as tradições na América portuguesa, entre os séculos XVI e XVIII: “Adultério feminino? Passível de ser punido com a morte. Afinal, os homens sentiam-se obrigados a lavar sua honra com sangue. O poder masculino dentro do casamento era total. Traições masculinas? Consideradas normais” (DEL PRIORE, 2014, p. 52).

Há determinados comportamentos que são autorizados para os homens, porém, caso as mulheres o façam pode ter graves consequências, uma delas é que o marido pode matar em defesa da honra. Na cultura hebraica, os maridos tinham permissão para sacrificar a esposa caso ela não sangrasse na primeira relação. A infidelidade do homem é justificada pelo seu instinto natural de poligamia, ao passo que a infidelidade feminina é vista como um comportamento que mancha a honra do homem e, por isso, merece punição.

As aventuras extraconjugais das mulheres eram severamente punidas. Como a honra do marido dependia do comportamento da esposa, se ela a manchasse era colocada de lado. Já a infidelidade masculina era explicada pelo comportamento “naturalmente poligâmico” do homem. Em casa, a paz conjugal deveria ser mantida a qualquer preço e as aventuras consideradas como passageiras (DEL PRIORE, 2014, p. 161).

Nas sociedades modernas prevalecem as relações monogâmicas, por razões de ordem moral e religiosa, de acordo com Lévi-Straus (1966). É importante frisar que a noção de infidelidade varia também nas sociedades monogâmicas e poligâmicas. Nas monogâmicas, a infidelidade se refere ao fato de alguém ter mais de um parceiro conjugal, mas nas sociedades poligâmicas esta noção varia, uma vez que o relacionamento com várias pessoas é permitido. Beauvoir (2016a) afirma que o modelo de família patriarcal oprime a mulher, pois a torna propriedade do marido. Quando os costumes passam a valer para ambos os gêneros, a mulher vinga-se do marido e, neste contexto, a infidelidade feminina se configura como uma vingança da mulher, por ela ser subjugada e oprimida.

É o aparecimento da família patriarcal baseada na propriedade privada. Nessa família a mulher é oprimida. O homem, reinando soberanamente, permite-se, entre outros, o capricho sexual: dorme com escravas ou hetairas, é polígamo. A partir do momento em que os costumes tornam a reciprocidade possível, a mulher vinga-se pela infidelidade: o casamento completa-se naturalmente com o adultério. É a única defesa da mulher contra

a servidão doméstica em que é mantida; a opressão social que sofre é a consequência de uma opressão econômica (BEAUVOIR, 2016a, p. 85).

Na sociedade brasileira, a família patriarcal historicamente foi vista como um modelo ideológico, conforme aponta Corrêa (1984). É a partir dela que as noções de feminilidade e masculinidade têm sido forjadas e padrões têm sido questionados e rompidos. Ao longo das últimas décadas, porém, a posição da mulher na sociedade tem se modificado. As lutas feministas têm sido decisivas para questionar a posição imposta às mulheres pelo patriarcalismo que estabelece opressão e submissão. Desse modo, têm sido questionadas as práticas que naturalizam a infidelidade para o homem, como se esta fosse dada naturalmente ao patriarca pela sua formação biológica da qual este não pode escapar. Tais modificações também geraram mudanças nas leis, em práticas sociais que concebem a relação monogâmica como uma escolha de casais e não como uma imposição social, baseada na desigualdade de gênero.

Do mesmo modo, o que antes era silenciado, pois não se podia falar de uma mulher que trai, agora vem à tona, inclusive através de músicas, como a música sertaneja, objeto deste trabalho. No entanto, parte-se do princípio que mulheres e homens não falam sobre traição da mesma forma, uma vez que há um já-lá (o do interdiscurso) que recuperado pela história ainda gera sentidos sobre a feminilidade e a masculinidade em relação à questão da traição. É sobre este viés que discorreremos no próximo tópico.

3.1 A TRAIÇÃO PARA HOMENS E MULHERES NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

Alguns pesquisadores têm se debruçado sobre a questão da traição, buscando comparar o modo de homens e mulheres conceberem os comportamentos infieis.

A antropóloga Miriam Goldenberg afirma que, ao observar as diferenças de gênero na sociedade brasileira, a infidelidade se tornou tema central em suas pesquisas. Em *Por que homens e mulheres traem?* (2010), a pesquisadora observou, entre outros aspectos, que existe uma distância entre o discurso dos homens que se classificaram como monogâmicos¹ e seus comportamentos. Para os monogâmicos infieis, o comportamento infiel masculino é atribuído

1 Homens que se classificaram como monogâmicos na pesquisa feita pela antropóloga. Isso não significa que eles tenham sido fiéis às suas esposas.

pelos próprios a elementos externos às suas vontades. Na pesquisa realizada por Goldenberg (2010), foi possível notar que nenhum deles apontou o desejo por outra mulher ou a necessidade de uma aventura como motivo para a traição, pelo contrário, eles buscaram justificar a traição por motivos que fogem do seu controle, tais como: assédio feminino, problemas no casamento, entre outros. Diante disso, a pesquisadora concluiu que, nesse caso, “a infidelidade não é uma situação desejada ou esperada, mas um acidente de percurso que deve ser corrigido: com o rompimento ou com a reestruturação do casamento” (GOLDENBERG, 2010, p. 131).

Outro ponto que chamou a atenção da antropóloga foi o diferente posicionamento de homens e mulheres no tocante às causas da traição. Segundo a pesquisadora, os homens dizem ter uma natureza propensa à infidelidade; já as mulheres colocaram a insatisfação com o parceiro como motivo principal. Esse fato nos faz retomar discursos historicamente construídos, como a ideia de que o homem precisa atender aos seus instintos sexuais incontroláveis e, por isso, trai. Já a mulher só trai porque falta a ela atenção ou amor na relação a dois. Além disso, muitas mulheres adotam o discurso de vítima da dominação masculina, consequência da ideologia patriarcal. Sob esse viés, a traição feminina configura-se como uma reação a essa subjugação, um tipo de vingança. Outro dado interessante é que “no discurso dos homens e das mulheres, a culpa da traição é sempre do homem: seja por sua natureza incontrolável, seja por seus inúmeros defeitos (e faltas) no que diz respeito ao relacionamento” (GOLDENBERG, 2013, p. 19). Sobre tais questões coloca-se a seguir a citação de Arent (2009):

A postura feminina diante da presumida infidelidade masculina traz consigo um ganho secundário. Agindo assim, elas aliviam o sentimento de culpa que surge mesmo quando a traição é exercida apenas no plano da fantasia, ou de modo parcial (mediante a troca de beijos na boca e de carícias, sem a consumação do ato sexual, por exemplo). Afinal, a culpa é do parceiro, potencialmente traidor (ARENT, 2009, p. 160).

Na sociedade patriarcal e machista, os homens são educados para aproveitar as oportunidades de mostrar e afirmar sua masculinidade e sexualidade (GOLDENBERG, 1990). Os estudos realizados por Abreu (2006) corroboram tal afirmação:

Diferentes estudos realizados em culturas diversas ressaltam que o fato de os homens serem infiéis tem a ver com o sentimento de identidade masculina relacionada à identidade sexual. Para o homem (*sic*) trair é a possibilidade de provar sua masculinidade, porque a sociedade assim o educou. Assim,

relacionamentos sexuais frequentes com outras mulheres, fora do vínculo conjugal é um modo de afirmação de masculinidade (ABREU, 2006, p. 87).

Outro fator que está relacionado à traição é o silêncio, o segredo. Zampieri (2004) apresenta duas ideias que estão presentes nas práticas dos sujeitos: 1) trair é normal, não precisa falar sobre isso; 2) trair é perigoso, não pode ser descoberto. Nesse sentido, se trair for um hábito, isso será considerado normal para determinada sociedade. Em contrapartida, a traição pode trazer sofrimento e, por isso, deve ser ocultada, silenciada. Diante disso, ela pontua que o segredo não é uma traição:

Essas pessoas não pensam no casamento como um acordo entre iguais. Elas não vêem o segredo como uma traição, um indicador de falta de confiança na parceria. A maioria das pessoas não consegue abandonar duas idéias sobre a infidelidade: de que ela é tão normal que não precisa ser mencionada e de que ela é tão perigosa que não deve ser revelada (ZAMPIERI, 2004, p. 167).

A construção social, histórica e cultural da sexualidade fez com que os homens criassem um código de honra entre eles para não revelar para as mulheres as traições deles próprios e dos amigos. O mesmo não acontece com as mulheres. Para elas, contar para outras mulheres que estas estão sendo traídas parece ser a coisa certa a fazer. Isso evidencia o quanto os comportamentos dos homens e das mulheres divergem no que concerne a este aspecto, conforme aponta Zampieri (2004):

Existe inclusive, um código de honra entre os homens para que não contem às mulheres sobre as infidelidades de seus amigos, colegas de trabalho ou parentes. [...] E contar às amigas sobre as infidelidades de homens conhecidos parece ser parte de éticas femininas. Aos homens foi ensinado que as mulheres reagem emocionalmente às coisas e que simplesmente não entendem as realidades do mundo e, particularmente, as realidades masculinas, de modo que cabe a eles protegê-las de coisas que elas não entenderiam. As mulheres podem ser tão protetoras quanto os homens, fingindo vê-los como heróis enquanto os protegem como se fossem infantis. Uma coisa que se traz da infância é o medo de ficar desamparado ao admitir uma falha. A maioria dos pais pune as crianças que admitem seus erros. Assim, são ensinadas a mentir, supondo corretamente que serão tratadas com maior brandura, se os pais estiverem inseguros em relação a sua culpa. Assim também, homens e mulheres mentem uns para os outros por medo de punições ou de rejeições (ZAMPIERI, 2004, p. 170-171).

A partir da segunda metade do século XIX, alguns acontecimentos, como a entrada da mulher no mercado de trabalho, a evolução dos métodos contraceptivos e a Lei do divórcio, acentuaram mudanças no papel de homens e mulheres na sociedade. Nessa conjuntura, a

mulher assumiu uma posição de independência em relação a si e às suas decisões, ao passo que os homens passaram a se envolver mais com a família e com suas emoções, mostrando que o papel masculino também passou por transformações. Essas mudanças tanto para a mulher quanto para o homem refletem nas relações afetivas, acrescentando novas práticas, como os relacionamentos abertos e a opção de não se casar. Com o advento da pílula anticoncepcional, o sexo passou a ser associado ao prazer e não servir apenas para a reprodução da espécie. Nesse sentido, os sujeitos passaram a buscar a satisfação sexual, principalmente as mulheres que foram muito reprimidas ao longo da história. Apesar dessas mudanças, os estereótipos sobre os gêneros continuam presentes, ditando o que é “coisa de homem” e o que é “coisa de mulher”. Assim, há um conflito entre um modelo tradicional e um novo modelo de família, de casamento e de amor.

As transformações sociais acarretaram mudanças no papel do homem e da mulher e são um dos fatores que contribuem para a fragilidade das relações afetivas e amorosas. Entre os principais problemas enfrentados pelos casais está a infidelidade, pois ser infiel é um comportamento considerado negativo e prejudicial aos relacionamentos. Essa concepção está relacionada às consequências que tal comportamento provoca, como o sofrimento e a decepção à pessoa traída. “A traição produz reações como a raiva, o espírito de vingança, uma queda de autoestima, o ciúme, o medo da solidão, todos esses, sentimentos potencialmente letais para o casal” (PASINI, 2010, p. 140). Nesse sentido, a separação pode ser uma forma de acabar com o sofrimento.

Apesar dessas mudanças na sociedade, em muitos casos, as mulheres continuam sendo julgadas conforme os valores patriarcais tradicionais, principalmente, no que tange ao modo como vivem sua sexualidade. Zampiere (2004) destaca que quando o casamento acaba devido à infidelidade do marido, a culpa recai bastante sobre as mulheres. Essa ideia advém da construção de feminilidade que responsabiliza a mulher pelo cuidado com o lar, o marido, os filhos e o casamento. A construção histórica da memória sobre traição nos permite retomar os papéis de homem e mulher na sociedade patriarcal. Sob esta perspectiva, é dever da mulher zelar para que tudo se mantenha em ordem de acordo com a moral vigente, suprimindo todas as necessidades do marido para que este não lhe seja infiel. Isso evidencia as coerções morais e sexuais que as condicionam, colocando-as como responsáveis pelos problemas enfrentados no casamento. A mulher traída passa ser culpada pelo comportamento infiel masculino, sendo julgada como incapaz de manter o casamento e ressaltando a sua incapacidade de manter o interesse sexual do marido, conforme aponta o estudo de Goldenberg (1990):

A esposa é representada como uma mulher com faltas, desvalorizada, principal responsável pela necessidade de o marido buscar uma OUTRA. A culpa não é do marido traidor, mas da esposa traída. Essa culpa e a sensação de fracasso das esposas que descobrem que o marido tem uma amante são retratadas de forma emocionante no conto de Simone de Beauvoir “A mulher desiludida” (1986) (GOLDENBERG, 1990, p. 29-30).

A culpa da traição como sendo da pessoa traída também circula em outras instâncias, como na instância cultural. Nesse caso, os sentidos históricos da culpa feminina são subvertidos e a culpa da traição é colocada sobre o sujeito traído, seja homem ou mulher. Culpar a pessoa traída é uma atitude que também se faz presente na música *Mil perdões*, de Chico Buarque. Nessa música, a mulher vive oprimida e controlada pelo marido, por fim, ela o trai e o responsabiliza pela traição, como vemos nos dois últimos versos “*Te perdoo / por te trair*”. A traição, neste caso, é motivada pela opressão vivida pela mulher. A culpa também recai sobre o sujeito traído na peça *Perdoa-me por me traíres* (1957), de Nelson Rodrigues, na qual o marido pede perdão à esposa por ter sido traído por ela. O ato de o homem pedir perdão contraria os valores morais masculinos da sociedade patriarcal, entretanto reforça a ideia de que o culpado pela traição é quem foi traído.

Uma pesquisa realizada por Censi e Costa (2014) revelou que os valores passados pelas famílias aparecem como justificativa para o comportamento de trair, sendo a traição algo moldado culturalmente desde a família. Desse modo, se a família acredita que os homens têm uma necessidade de ter mais relações sexuais e conseguem separar sexo e amor, diferentemente das mulheres, isso faria com que a traição fosse tratada como algo que faz parte essencialmente do escopo biológico do homem. As “relações sexuais de homens com várias mulheres não só eram permitidas, como frequentemente desejadas” (DEL PRIORE, 2014, p. 166). Esses valores produzem comportamentos diferentes para os sujeitos. Os homens acreditam que devem trair para serem reconhecidos socialmente, para confirmar sua masculinidade, ao passo que as mulheres vivem numa constante espera e desconfiança de uma possível traição do parceiro. Além disso, podem reproduzir a crença de que as mulheres precisam de um homem para se sentir completas, tornando o comportamento infiel algo tolerável e que deve ser aceito e suportado pela mulher.

Em meados do século XX a manifestação da sexualidade feminina continuava sendo considerada um perigo: recato sexual era um selo de garantia de uma mulher honrada e pura. Já aos rapazes, a moral social permitia experiências sexuais antes do casamento e com várias mulheres, pois o homem tinha essas *necessidades naturais*. Dessa forma, enquanto havia uma restrição da sexualidade feminina aos parâmetros do casamento

convencional, as experiências sexuais masculinas eram amplamente favorecidas e aceitas (ZECHLINSK, 2006, p. 28, grifo da autora).

A manifestação da sexualidade é mais um fator de distinção entre os gêneros, uma vez que, segundo o patriarcalismo, os homens possuem liberdade para exercer sua sexualidade, enquanto que as mulheres são privadas de tal prática. De acordo com os estudos de Blow e Hartnett (2005), atitudes permissivas referentes à sexualidade tendem a favorecer a infidelidade, enquanto que atitudes restritivas tendem a minimizar a possibilidade de uma traição. Segundo os preceitos religiosos, a infidelidade é vista como um desvio de conduta muito grave, no entanto, há uma relativização, muitas vezes, da traição para homens e mulheres num casamento. Sendo assim, a crença e a filiação a uma religião visam contribuir para o prolongamento da fidelidade nos relacionamentos, mas também relativizam o comportamento infiel dos homens em nome da manutenção da família. Neste caso, as mulheres são induzidas a aceitarem a traição do marido com o objetivo de manterem o matrimônio.

“O romantismo das relações familiares, que são muitas vezes as mais cruéis, servem para garantir a função do casamento e da maternidade” (TIBURI, 2019, p. 65). Desse modo, os princípios morais e religiosos objetivam manter determinada ordem familiar e, para isso, retomam e reforçam fundamentos históricos acerca da masculinidade e da feminilidade. Há, portanto, enunciados que circulam nesses domínios religiosos como “quem ama, perdoa a traição”, “o homem tem a carne fraca” que comumente são utilizados para relativizar o comportamento infiel dos maridos e induzir a mulher a aceitar tal comportamento masculino a fim de manter seu casamento.

A construção de uma ideia de feminilidade em relação à descoberta de uma traição também é outra forma de culpabilizar a mulher devido à infidelidade do parceiro. O comportamento emocional de raiva ou indignação externado por uma mulher ao descobrir uma traição do companheiro faz com que ela seja tachada como louca e descontrolada. Conhecida como *Gaslighting*², esta prática consiste no questionamento da sanidade e do sentimento da mulher, seja de raiva, ciúme, frustração relacionado com algo que o homem tenha feito. Isso é qualificado como violência psíquica ou violência de controle/cerceamento.

²O termo *gaslighting* surgiu da peça teatral *Gas Light*, de 1938, na qual o marido, com o objetivo de internar a esposa como louca e tomar sua fortuna, tenta fazê-la duvidar de sua sanidade mental. Uma das estratégias psicológicas utilizadas por ele era diminuir o gás que alimentava as luzes da casa. Assim, quando a mulher questionava sobre a baixa luminosidade, ele dizia que não tinha problema algum com a iluminação. Por esse motivo, a peça foi nomeada *Gas Light*.

É usada com o objetivo de manipular a mulher, culpá-la por algo, fazê-la acreditar que está tendo alucinações, duvidar de sua memória e capacidade de percepção da realidade. Esta é uma forma de subjugação da mulher, pois a considera como descontrolada, incapaz de dominar os próprios sentimentos e atitudes.

Kolontai (2011) aponta que a sociedade capitalista favoreceu o surgimento de um novo tipo de mulher, aquela que participa ativamente da vida social e econômica. Entretanto, esse sistema só favoreceu as mulheres que desprezaram as virtudes consideradas historicamente femininas e assimilaram a luta pela vida, questionando os padrões estabelecidos para os diferentes gêneros. Nesse sentido, é feita uma seleção natural entre as mulheres pertencentes às diversas camadas sociais.

A transformação da mentalidade da mulher, de sua estrutura interior, espiritual e sentimental, realizou-se primeiro e, principalmente, nas camadas mais profundas da sociedade, ou seja, onde se produz necessariamente a adaptação ao trabalho, nas condições radicalmente transformadas de sua existência (KOLONTAI, 2011, p. 18).

Ao se filiar a novos valores morais e sexuais, a mulher questiona os princípios que a mantinha submissa e dependente do homem e passa a lutar por espaço e voz na sociedade, rompendo o silêncio que durante muito tempo a manteve subjugada. A luta das mulheres por igualdade de direitos e liberdade sexual provocou diversas mudanças na sociedade, como o direito ao voto, a inserção no mercado de trabalho e alterações no código civil. Essas conquistas ampliaram a representatividade feminina e construíram novos ideais de mulher e de feminilidade.

Pensar sobre os comportamentos de gênero em relação à traição é um desafio, principalmente porque vivemos em uma sociedade na qual ainda há retomadas de já-ditos provenientes do patriarcado em diversos domínios, principalmente no domínio religioso, no qual muitas vezes vigora a ideia de que a mulher é considerada submissa ao homem, o que resulta na desigualdade de gênero. Na esfera cotidiana, ainda há a retomada de discursos que diferenciam o comportamento feminino e masculino em relação à traição, ancorando-se numa memória histórica e social que compõe o dizer. Tal memória é retomada pelo viés da linguagem, do discurso e do uso de palavras para definir homens e mulheres de forma diferente em relação ao seu comportamento infiel. Isso é um indício do funcionamento ideológico que diferencia naturalmente os sujeitos. Por exemplo, quando o homem trai, ele é considerado “macho”, “ganhão”, “pegador”, evidenciando a virilidade desse sujeito, colocando-o como um homem que é sexualmente destacado e construindo dele uma imagem

positiva. Em contrapartida, quando a mulher trai, ela é vista como “vagabunda”, “piranha”, “galinha”, “cachorra”, “puta”, a que não presta, demonstrando que tal comportamento é mal visto pela sociedade. Assim, se a linguagem não é alheia à ideologia, se o discurso é desde sempre ideológico, deve-se compreender que as palavras não são neutras, elas já se revestem de sentidos, antes de tudo históricos, que visam classificar os sujeitos de modo diferente a partir de comportamentos semelhantes.

Desse modo, nos interessa observar as formas como o homem e a mulher são discursivizados quando se fala sobre traição em letras de músicas sertanejas. Como dissemos anteriormente, se consideramos a música como elemento discursivo que materializa ideologias, analisar a discursivização da traição nas músicas é buscar compreender como os sentidos circulam cotidianamente nessa materialidade, fazendo retomar pontos da memória que constitui o já-lá da interpelação ideológica. E tal retomada se ancora na história como um ir e vir, carregando ecos das representações sociais e culturais de gênero, uma vez que o discurso não é alheio à história.

4 A MÚSICA SERTANEJA NO BRASIL

O gênero musical abordado nesta dissertação é a música sertaneja. Realizaremos um breve percurso pela história desse gênero no Brasil, a fim de mostrar as principais mudanças ocorridas e os fatos mais relevantes. Esta seção foi construída a partir das pesquisas e considerações realizadas, principalmente, mas não só, por Caldas (1977, 1987, 2005), Nepomuceno (1999), Antunes (2012), Alonso (2015) e Costa (2015).

A aproximação com outros gêneros musicais, como o *funk*, o axé e a música eletrônica é uma das principais características da música sertaneja contemporânea. Esse diálogo com outros gêneros musicais contribuiu para as diversas mudanças que ocorreram na música sertaneja ao longo do tempo. Alguns artistas resistem em aceitar essas influências, na tentativa de conservar uma tradição desse gênero; entretanto, os estudos mostram que a música sertaneja tende a dar “continuidade no processo de modernização do gênero, transformando-o em um produto bastante diferente daquele apresentado no começo do século XX” (COSTA, 2015, p. 80).

A partir disso, podemos dizer que, a depender do período, esse gênero musical possui uma denominação específica. Música caipira, música sertaneja raiz, sertanejo romântico e sertanejo universitário são as principais classificações desse gênero musical que consegue unir diversos ritmos em suas músicas e tem conquistado um público cada vez mais abrangente. Destacamos que nem sempre é possível definir com precisão cada uma dessas classificações, pois as fronteiras não são fechadas e há períodos de transição.

Ressaltamos que há diferenças entre a música sertaneja e a música caipira. Para explicar essa distinção, recorremos a Costa (2015) que faz considerações acerca dessa questão e estabelece uma definição de música sertaneja. Vejamos:

As possibilidades requerem que a música caipira seja tratada a partir de suas óticas divergentes: por um lado, exclusivamente como aquela música produzida e que circula no contexto dos rituais de trabalho e religiosidade do interior paulista; ou, por outro lado, que também seja contado como música caipira aquela música que, mesmo no contexto da indústria do disco, tenha conseguido preservar as raízes, a tradição rural. Qualquer que seja a compreensão do que vem a ser a música caipira, *a música sertaneja compreende aquela inspirada na música caipira, que passou a ser produzida no âmbito das gravadoras, ganhou circulação tanto no ambiente urbano quanto no ambiente rural, e é constante e explicitamente modificada pelas influências recebidas de outros gêneros musicais* (COSTA, 2015, p. 81, grifo nosso).

De acordo com a afirmação do autor, a música caipira é aquela produzida num contexto rural propriamente dito, marcada pela religiosidade e por temas do cotidiano, que tem conseguido conservar sua tradição. Já a música sertaneja é aquela produzida no contexto urbano, frequentemente influenciada por outros gêneros musicais, mas que tem suas raízes na música caipira. Caldas (1977, p. 19-20) também estabeleceu a diferença entre essas duas vertentes afirmando que a música caipira “se prende muito mais ao folclore paulista, nada tendo a ver com a música sertaneja produzida atualmente no meio urbano-industrial”. Por outro lado, Alonso (2015) considera que a distinção entre música caipira e música sertaneja foi uma construção apurada para distinguir artistas do campo considerados legítimos e ilegítimos, conforme citação a seguir:

[...] a divisão estanque entre caipiras e sertanejos foi uma construção muito apurada no sentido de distinguir artistas do campo considerados legítimos e ilegítimos. Se os sertanejos eram românticos, os caipiras também cantaram o melodrama. Se sertanejos foram conservadores, Tonico & Tinoco, símbolos da distinção caipira, foram apologetas em tempo integral do regime [...]. Essa distinção respondia a questões de gosto, estéticas, políticas e teóricas. E as questões estéticas que distinguiram sertanejos e caipiras respondiam muitas vezes ao que a crítica denunciava como proletarização do camponês. *Os sertanejos eram migrantes alienados e desprendidos dos valores musicais “legítimos”. Os artistas que referendavam a tradição eram louvados caipiras, parte da herança do verdadeiro camponês* (ALONSO, 2011, p. 213, grifo nosso).

Rosa Nepomuceno, em *Música caipira – da roça ao rodeio* (1999), apresenta um histórico da música sertaneja. Segundo a autora, a viola caipira chegou ao Brasil através dos navios portugueses e serviu para conquistar os índios. Além de divertir os portugueses e alegrar a vida dos viajantes, a viola também ajudava os jesuítas na catequese dos índios. Esse instrumento conservou seu caráter popular e passou a integrar diversas manifestações artísticas brasileiras. Antunes (2012) também fala sobre a importância da viola para a construção da história da música sertaneja:

Não se pode contar a história da música sertaneja sem antes mencionar como a viola chegou ao nosso país. A viola está profundamente ligada à formação desse estilo musical e, muito antes de desembarcar no Brasil, já fazia parte da vida dos portugueses, tendo se originado de instrumentos árabes (como o alaúde) que foram introduzidos na Península Ibérica durante a invasão islâmica (ANTUNES, 2012, p. 12).

As primeiras músicas sertanejas surgiram no Brasil em meados de 1920. Eram também chamadas de modas, chulas e emboladas, e tinham a viola como principal instrumento. Em 1929, a música sertaneja começa a ser difundida através das gravações, realizadas por Cornélio Pires, de causos e fragmentos de cantos rurais do interior dos estados de São Paulo, Minas Gerais e Mato Grosso do Sul. Cornélio Pires é o principal nome quando se trata da relação entre a música caipira e a indústria fonográfica, ou seja, da transformação da música caipira em produto comercial. Sua iniciativa foi tão importante que ele é considerado um dos primeiros produtores independentes de disco do país.

Um marco das décadas de 1920 e 1930 é a presença dos cantores nos estúdios das gravadoras, segundo Nepomuceno (1999). A partir de 1930, “as emissoras já dividiam suas instalações entre o estúdio e um auditório capaz de abrigar um pequeno público, aproximando os ouvintes dos artistas do rádio” (COSTA, 2015, p. 89). Essa aproximação entre a música sertaneja e as emissoras decorreu da popularização desse meio. Diante disso, Ariovaldo Pires, sobrinho de Cornélio Pires, idealizou os programas de calouros. Esses programas tinham o intuito de revelar novos talentos e promover uma maior interação entre os ouvintes e os artistas.

Antunes (2012) afirma que a consolidação da expressão *música sertaneja* ocorre a partir da década de 1940:

Foi somente nos anos 40 que o termo “música sertaneja” começou a ser usado com mais frequência, rivalizando assim com a “música caipira”, pois o gênero já representava 40% do mercado fonográfico. A criação dessa expressão “música sertaneja” é atribuída ao cantor e compositor Diogo Mulera (1918-1967), conhecido como Palmeira, que era também diretor da gravadora Chantecler. Ele dizia que as duplas que gravavam tangos, rancheira e boleros não cantavam mais música caipira e sim sertaneja (ANTUNES, 2012, p. 39).

Nessa época, as canções versavam sobre a vida do homem do interior, bem como a beleza e a tranquilidade da paisagem campestre. Nepomuceno (1999, p. 28) afirma que a música caipira surgiu “no médio-Tietê e no centro-sul do estado paulista” e expandiu para outras regiões. Esse gênero musical é conhecido, hoje, como música caipira ou música sertaneja de raiz e possui um modo diferenciado de cantar, basicamente composto por instrumentos como a viola, o acordeão e a gaita. Destacam-se nesta época os cantores Tonico e Tinoco, Alvarenga e Ranchinho, entre outros.

Com o passar do tempo, as duplas sertanejas passaram a ser compostas por vozes masculinas e femininas, conforme aponta ANTUNES (2012, p. 42): “Até os anos 1940 a

grande maioria das duplas era formada por duas vozes masculinas, mas não tardou para essa rotina ser quebrada com o surgimento de uma dupla mista (homem e mulher)”. Um exemplo desse estilo foi a dupla Cascatinha e Inhana, formada por Francisco dos Santos e Ana Eufrosina da Silva. Eles foram uma das principais duplas sertanejas do Brasil e fizeram tanto sucesso que receberam o apelido de “Sabiás do Sertão”. As duplas contribuíram para a expansão da música sertaneja e “foram o alicerce sólido que possibilitou o surgimento de inúmeras outras duplas e compositores de talento” (ANTUNES, 2012, p. 51).

Na década de 1950, tiveram destaque Inezita Barroso, as Irmãs Galvão e as Irmãs Castro, marcando a presença feminina no cenário artístico sertanejo. As canções traziam temas do amor e do cotidiano da época. Em suma, as décadas de 1940 e 1950 foram marcadas pela influência de outros estilos musicais, inclusive mexicanos e paraguaios:

No final de 50, nessa mistura de México e Paraguai, filmes de Roy Rogers, boleros e emboladas, a velha moda de viola ainda era a base da música sertaneja. Todas aquelas influências entravam como ingredientes nesse caldo cada vez mais grosso, já com o sabor original alterado. Naquela confusão de mariachis, sanfonas e violas, grandes nomes ainda surgiam, com o coração e os ouvidos sintonizados na música rural tradicional, tentando manter a receita criada pelo caboclo, no fogo de chão (NEPOMUCENO, 1999, p. 148).

Waldenyr Caldas considera que a década de 1970 foi marcada pela crescente urbanização, industrialização e expansão da indústria fonográfica. Esses fatores contribuíram para uma mudança no estilo e nas temáticas das músicas sertanejas, que deixaram de tratar sobre a terra, a fauna, a flora, a plantação e a vida no campo. Assim diz o autor:

A urbanização e consequente inserção desta modalidade musical na indústria cultural não se restringe, entretanto, ao aparecimento de um novo tema a ser cantado em prosa e verso. O compositor rural, que antes, em seus versos, falava das condições da agricultura, da boiada, da vida no campo, cede lugar ao compositor urbano, que explora o amor vivido na cidade grande, o disco voador, a multidão que passa, enfim, temas essencialmente urbanos. Dessa forma, vamos ver que a urbanização da música sertaneja é, antes de tudo um fenômeno sociológico de grande importância, que ocorre não apenas no meio urbano, mas que atinge toda a cultura das regiões Centro-Oeste, Sudeste e Sul do Brasil (CALDAS, 1977, p. 11-12).

Os cantores começaram a inovar o gênero sertanejo trazendo aspectos do samba e do calango de roda. Artistas como Sérgio Reis e Renato Teixeira marcaram esse momento ao realizar shows em rodeios e circos, além de terem suas canções tocadas nas rádios AM. Essa difusão do gênero se estendeu às rádios FM e televisão, passando a tocar também em novelas.

Na década de 1980, Roberta Miranda lançou seu primeiro disco, marcando o reaparecimento das mulheres na música sertaneja. Nascida em João Pessoa, na Paraíba, ela marca a presença do povo nordestino nesse gênero musical, predominante nas regiões Centro-Oeste e Sudeste. Ela começou a fazer parte desse universo e incentivou outras tantas mulheres a ocuparem esse espaço da música que era dominado pelos homens. Outro marco importante dessa década é a presença de Inezita Barroso na televisão, pois ela ficou um tempo sem gravar discos com frequência e voltou a ter destaque na mídia quando começou a apresentar o programa *Viola, Minha Viola*, como afirma Costa (2015, p. 96):

Após alguns anos sem gravar discos com regularidade, Inezita Barroso foi convidada, em 1980, para apresentar um programa de TV intitulado *Viola, Minha Viola*, transmitido pela TV Cultura de São Paulo. Ao lado de Moraes Sarmiento, Inezita se tornou um importante nome ligado à preservação das raízes caipiras, rejeitando o que considerava “moderninho”. Mesmo à frente do programa de TV, e apresentando sucessivos programas em emissoras de rádio, teria ficado sem gravar discos entre 1981 e 1984. Só a partir de 1996 é que voltou a ter alguma constância na gravação de CDs.

Ainda na década de 1980, os artistas da música sertaneja, que haviam conquistado muitos prêmios, passaram a fazer uso mais intenso de instrumentos elétricos e de percussão. A modernização do gênero musical não agradou a todos os artistas da música sertaneja de raiz, devido à inserção de instrumentos diferentes e também pelas temáticas abordadas nas músicas, que estavam mais próximas da vida urbana e individualista. Músicas com letras românticas começaram a ser predominantes e a vida no campo passou a ficar em segundo plano.

É importante destacar a transformação que ocorreu nos anos 90 e provocou uma mudança expressiva na estrutura dos shows de música sertaneja, com palcos imensos, iluminação e efeitos especiais e extensas equipes organizadoras. Com essas mudanças, houve um grande reconhecimento comercial, e, conseqüentemente, a expansão da música sertaneja. E sobre essa transformação no gênero e nas letras das canções, Caldas (2005, p. 63) aponta que “a nova música sertaneja, dessa forma, toma a direção de uma linguagem mais universal, eliminando as convergências com as origens caipiras e aumentando suas distinções”. Essa mudança foi marcada pela dupla Léo Canhoto e Robertinho que inseriu outros temas nas músicas e novos modos de se apresentar. A música sertaneja mudou de forma radical depois dessa dupla, pois “[...] a temática de suas canções fugia do convencional, ou seja: a colheita da lavoura, o amor traído, a infelicidade e a tristeza, entre outros temas recorrentes, já não eram mais cantados” (CALDAS, 2005, p. 65). A partir disso, emergiram diversas duplas

sertanejas, como Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, Zezé de Camargo e Luciano, entre outros, que fazem parte do sertanejo romântico.

A partir da década de 1990, o sertanejo universitário, como ficou popularmente conhecido, começou a dar seus primeiros passos. Muitos jovens passaram a sair do interior de diversas regiões para ingressarem em universidades nas capitais, levando seus violões e sua cultura para as cidades grandes. Esses jovens estudantes disseminaram suas canções em repúblicas e nos *campi* universitários. Além disso, instrumentos como a guitarra, o baixo e instrumentos de percussão foram agregados a esse gênero musical, dando um novo aspecto ao sertanejo. E, no início dos anos 2000, o sertanejo universitário começa a se popularizar, com os cantores César Menotti e Fabiano, considerados os precursores desse gênero. Desse modo, a música sertaneja aparece no cenário musical com uma nova roupagem: o sertanejo universitário.

O sertanejo universitário faz tanto sucesso no Brasil que Antunes (2012, p. 90) reproduziu um trecho da declaração do presidente da Sony, Alexandre Schiavo, ao jornal *Folha de S. Paulo*, que dizia: “O sertanejo é a verdadeira música popular do Brasil. É o gênero mais ouvido e comercializado hoje no país”. Isso fica mais evidente quando acessamos as plataformas musicais digitais, como *YouTube*, *Spotify* e *Deezer*, e vemos que os artistas sertanejos ocupam as primeiras posições entre as músicas mais ouvidas no Brasil. Para compreendermos a temática recorrente das letras das músicas do sertanejo universitário, recorremos novamente a Antunes:

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

Entre as temáticas exploradas nesse gênero estão: o romantismo, mas também a traição, festas, curtição, bebedeira, mulher, entre outros. As músicas também expressam o modo como os jovens pensam sobre diversos assuntos e refletem as ideologias presentes na sociedade. Um ritmo com letras envolventes, que faz as pessoas se identificarem, com mistura de elementos do *rock*, *pop* e do axé, o sertanejo universitário atrai cada vez mais público e conquista espaço na mídia, principalmente na internet. No topo das paradas musicais estão Luan Santana, Gustavo Lima e Michel Teló, em carreira solo, e as duplas Jorge e Mateus, Henrique e Juliano, Zé Neto e Cristiano, entre outros. Importante salientar que esses artistas

transitam entre o sertanejo romântico e o sertanejo universitário, o que evidencia a complexidade em delimitar as fronteiras entre as duas vertentes. Isso é muito interessante, pois os artistas podem ter um repertório bastante diversificado.

Além desses artistas, o estilo de duplas mistas que surgiu na década de 1940 permanece até a contemporaneidade, como por exemplo: Maria Cecília e Rodolfo e Thaeme e Thiago, que cantam músicas com temáticas diversas, entre elas a mulher que não aceita mais ser enganada pelo homem e resolve terminar o relacionamento, como nas músicas *Tchau, tchau* e *Ai que dó*.

Uma nova vertente do sertanejo universitário se destaca em meados de 2015: as mulheres no universo sertanejo. Sempre existiram mulheres cantando música sertaneja, a diferença é que a partir de 2015 elas passaram a ser tão reconhecidas quanto os homens. Alguns autores denominam essa nova vertente de “feminejo”, que se refere às músicas sertanejas cantadas por mulheres, por dar voz a essas mulheres. Não consideramos que todas as músicas sertanejas cantadas por mulheres possuem um cunho feminista e busca igualdade entre homens e mulheres, uma vez que diversas músicas reforçam a ideologia patriarcal, a fragilidade e a submissão da mulher. Além disso, algumas cantoras não se assumem feministas publicamente, outras até rejeitam serem chamadas assim.

Em *A Dominação Masculina* (2019), Pierre Bourdieu afirma que as mulheres conquistaram alguns direitos e estão mais conscientes da busca pela igualdade e pelo reconhecimento. Isso se deve aos movimentos feministas que surgiram na Europa em 1960 e ao movimento sufragista. Apesar disso, muitas mulheres filiam-se a ideologias patriarcais, machistas e conservadoras, o que perpetua a submissão da mulher ao homem. Precisamos reconhecer a importância do movimento feminista na luta pela igualdade de direitos, pois foi a partir dele que as mulheres conquistaram igualdade jurídica, passaram a ocupar diversos espaços e continuam na luta para garantir que as mulheres sejam ouvidas, acolhidas e tenham seus direitos preservados. Nesse sentido, mesmo que algumas cantoras sertanejas não se intitulem feministas, mas escrevam e cantem músicas que discursivizem a mulher como um sujeito bem resolvido, independente e autossuficiente, elas estão sim sendo feministas.

A presença das mulheres na música sertaneja compondo e cantando suas músicas é revolucionário, isso indica que elas têm tido oportunidade de mostrar seu trabalho, ter reconhecimento social e lutar contra o patriarcado através da música. “Num território dominado pelos homens, não poderiam faltar alguns nomes femininos que também brilham quando o assunto é criar canções sertanejas. Roberta Miranda e Paula Fernandes já provaram que podem cantar e compor com a mesma qualidade” (ANTUNES, 2012, p. 184). Isso prova

que num cenário hegemonicamente masculino, as mulheres estão conquistando cada vez mais espaço e visibilidade no universo sertanejo, como exemplo temos Paula Fernandes, Marília Mendonça, Maiara e Maraisa, Paula Mattos e outras.

As cantoras constituem-se como sujeitos que representam as mulheres, como se fossem porta-vozes das mulheres. Antigamente, as questões sociais eram outras, a fome, a pobreza, a preservação da natureza. Hoje, outras questões sociais se colocam, como a violência contra a mulher, a traição, entre outros. Essas questões ganham destaque nas músicas cantadas por mulheres, que passaram a expressar o que sentem e encontraram condições para a produção desse discurso. A cantora Marília Mendonça, por exemplo, é um dos grandes nomes da música sertaneja na contemporaneidade, não só como cantora, mas também como compositora. Em suas músicas, ela canta sobre decepções amorosas, traições, envolvimento com homem comprometido, rompimento de relações e mulheres que se mostram cada vez mais independentes.

A música é uma manifestação cultural e, portanto, configura-se como patrimônio de um povo. Ela não é apenas um elemento de entretenimento, é muito mais que isso. Embora, muitas vezes, não se reflita sobre o que é abordado nas letras de músicas, é preciso reconhecer a importância que ela tem numa sociedade, pois reflete as práticas cotidianas e os processos de subjetivação. A música também é usada como forma de resistência contra regimes opressores, como ocorreu durante a ditadura militar no Brasil. Isso acontece porque a história da música está ligada à história de um povo e, por isso, ela reflete os anseios, as inquietações, os problemas e, de certo modo, a vida de um determinado povo. Nesse sentido, as músicas carregam marcas do simbólico e possibilitam a construção de novas leituras e a produção de diversos sentidos. No universo da música sertaneja, músicas que retratam temas como a mulher, o amor, a traição, o sofrimento, as festas, a cidade, entre outros estão muito mais presentes no cotidiano das pessoas.

Ao observar o histórico da música sertaneja, percebemos que ele é constituído em ideologias patriarcais, nas quais as músicas que idealizam o amor e o relacionamento perfeito colocam a mulher como submissa ao homem. Quando as mulheres começaram a conquistar seu espaço e abordarem outras temáticas em suas canções (traição, separação, violência, mulheres independentes, entre outras), houve um estranhamento da sociedade e isso indica que a representação social da mulher foi delineada com base em ideologias patriarcais e machistas, construída ao longo dos anos. Sendo assim, o sertanejo constitui-se como um gênero musical conservador que, mesmo com os avanços das conquistas femininas, evidencia marcas de uma construção patriarcal que atravessa os discursos das mulheres cantoras de

sertanejo. Portanto, não basta dar voz às mulheres na música sertaneja, é preciso que elas usem essa voz para buscar igualdade de direitos e desconstruir a ideologia patriarcal que oprime, objetifica e faz as mulheres terem receio de levantar a bandeira feminista.

Assim, percebemos que houve um deslocamento do sujeito mulher enquanto cantora de música sertaneja, pois elas foram fazendo movimentos de força e resistência ao longo da história até chegar nesse momento e poder abordar as temáticas que compõem as músicas atualmente. Por exemplo, as mulheres falam sobre a traição na posição de sujeito que trai, entretanto a sociedade não vê uma mulher que trai do mesmo modo que vê um homem que trai. Um verso de uma música sertaneja compõe o título deste trabalho: “mulher também trai”. Nesse trecho, temos uma mulher que trai o companheiro e observamos uma retomada de que o homem trai através do conectivo *também*. Isso foi abordado detalhadamente na seção de análise da materialidade discursiva. O objetivo de usar essa música no título da dissertação foi problematizar a traição que é uma temática inquietante e levantar discussões sobre como a música materializa as ideologias presentes na sociedade brasileira, principalmente no tocante às questões de gênero.

5 ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS EM ANÁLISE DE DISCURSO

A trajetória teórica de Michel Pêcheux foi marcada por reflexões e atualizações. Por isso, autores que seguiram o caminho trilhado por ele conseguiram, a partir do aprimoramento de algumas formulações, fazer a AD avançar e delinear novos horizontes. A Análise de Discurso feita no Brasil discute questões relacionadas aos sujeitos e aos sentidos numa perspectiva discursiva e une pesquisadores de diversas áreas do conhecimento, como a Psicologia, a História, a Sociologia, entre outras. Isso é corroborado por Denise Witzel: “A AD, hoje, transformou-se em um frutífero campo de diálogos e embates teóricos, reunindo pesquisadores, filiados a diferentes bases epistemológicas, que se inquietam fundamentalmente com aquela questão levantada por Pêcheux” (WITZEL, 2011, p. 102). Nossa capacidade de reelaborar e desenvolver práticas de análise fez com que a AD tivesse uma “outra cara” e é por isso que os nossos objetos em Análise de Discurso com Pêcheux nos possibilitam muito mais do que ele fazia na França em 1970. O que fazemos no Brasil, hoje, é fruto das nossas condições de produção e da nossa história.

Os estudos do discurso chegaram ao Brasil a partir da década de 1970. Mas, foi nos anos 1980 que a Análise do Discurso teve sua difusão e consolidação, justamente, por apresentar uma especificidade quanto ao seu objeto de estudo: o discurso. Enquanto outras vertentes dos estudos linguísticos se debruçam sobre diversos aspectos da língua, a AD visa “descrever e interpretar a constituição, a formulação e a circulação dos sentidos na sociedade, mediante a articulação necessária e indissociável da língua com a história” (PIOVEZANI; SARGENTINI, 2017, p. 15).

Em 2019, celebramos 50 anos da publicação do primeiro texto de Michel Pêcheux e percebemos o quanto a Análise do Discurso avançou no Brasil. No texto fundador, *L'analyse automatique du discours* (1969), o objeto de análise estava centrado no discurso político. Como explanado na seção teórica, é nesta obra que Pêcheux formula a noção de discurso como efeito de sentidos entre interlocutores e estabelece como objeto de estudo da AD o discurso. Nesse sentido, no texto *A análise de discurso: três épocas* (1983), Pêcheux delinea o avanço da teoria: a primeira época de análise (AD-1) foi marcada pela exploração da noção de maquinaria discursivo-estrutural; na segunda (AD-2) há um deslocamento teórico que resulta na conversão do olhar para um novo objeto: as relações entre as “máquinas” discursivas estruturais. Esse deslocamento se dá “ao nível da *construção* dos *corpora* discursivos, que permitem trabalhar sistematicamente suas influências internas desiguais,

ultrapassando o nível da justaposição contrastada” (PÊCHEUX, 2014a, p. 311). Com isso houve a emergência de novos procedimentos, através da desconstrução das maquinarias discursivas, fase intitulada como AD-3. Assim, a AD passa a ampliar o *corpus* de pesquisa, que deixa de ser restrito aos discursos políticos e expande para análise dos discursos orais e cotidianos. Nessa época, surge, no colóquio *Materialités Discursives*, o termo discursividade, que indicava um novo horizonte de trabalho, conforme Denise Maldidier (2017). A partir daí, o *corpus* passa a ser construído pelo analista de forma dinâmica e centrada na análise. A informática e o advento da internet possibilitaram o surgimento de novas materialidades, segundo afirma Grigoletto (2010):

Só o espaço virtual, configurado pelos desdobramentos da rede mundial de computadores, o chamado *ciberespaço*, abriu para os analistas de discurso inúmeras novas possibilidades de materialidades que merecem análise: filmes, vídeos, jornais, revistas, blogs, chats, publicidades etc que circulam na rede e são circunscritas por novas condições de produção (GRIGOLETTO, 2010, p. 233).

Com o surgimento de novas materialidades, surgem também novas discursividades, que passam a ser objeto de análise. Grande parte dos avanços e deslocamentos teóricos foi e está sendo produzido por pesquisadores brasileiros, que reconhecem Eni Orlandi como referência da Análise de Discurso no Brasil. Portanto, apesar dos deslocamentos, o arcabouço teórico-metodológico continua sendo a base para nossas análises, pois nos faz refletir sobre muitas questões acerca das novas materialidades.

Entre os grupos de pesquisa em Análise de Discurso Pêcheutiana no Brasil, destaco o que eu sou integrante. O Grupo de Estudos e Pesquisa em Análise do Discurso (GEPEAD), da Universidade Estadual de Feira de Santana, coordenado pela professora Palmira Heine, desenvolve pesquisas sob o arcabouço teórico da Análise de Discurso de base Materialista, segundo os postulados de Michel Pêcheux. Nós, do GEPEAD, trabalhamos com a Análise do Discurso em diferentes materialidades porque a teoria nos possibilita fazer isso. Entendemos o discurso como materialização da língua, da história e da ideologia. Sabemos que não existe discurso sem ideologia, então, qualquer materialidade discursiva é passível de ser analisada, já que é no discurso que a ideologia se concretiza. Nós, pesquisadores, nos debruçamos sobre o discurso em materialidades diversas: músicas, revistas, livros didáticos, jornais, propagandas, tirinhas, *posts* em páginas na internet, vídeos, corpo, entre outros. Portanto, ao analisar esses objetos, nós expandimos o campo de atuação da Análise de Discurso, que não se restringe

mais à análise de discursos políticos, como se fazia na França. Essa diversidade também marca nosso lugar como analistas de discurso no Brasil.

Diante da diversidade de materialidades discursivas, escolhemos analisar letras de músicas com temática de traição. Essas músicas são muito tocadas nas plataformas digitais, chamam a atenção dos diversos grupos sociais, além de ter grande repercussão na sociedade, uma vez que abordam um tema polêmico que inquieta e incomoda as pessoas. O fato de incomodar indica que precisamos falar sobre isso. A música sertaneja difunde ideias sobre o que é traição, a partir de regularidades discursivas que estão diretamente relacionadas aos momentos históricos nos quais essas músicas são produzidas. Nesse sentido, a notoriedade proporcionada por essas músicas as qualificam para que se constituam enquanto objeto de estudo da pesquisa.

A materialidade discursiva analisada é linguística-histórica-ideológica, uma vez que a língua se inscreve na história para significar e o discurso é um dos aspectos materiais da ideologia, é onde ela se concretiza. À vista disso, a música deixa marcas do funcionamento da ideologia ao interpelar os indivíduos em sujeitos. Esta materialidade contribui para a construção de um imaginário social dos sujeitos, pois os caracteriza e os classifica de diferentes modos, a partir de suas práticas sociais. Além disso, as músicas apresentam papéis sociais para os sujeitos, mais especificamente, criam imagens dos que traem e dos que são traídos nas músicas analisadas.

Um discurso é construído numa rede de memória, ou seja, outros discursos são projetados e retomados na enunciação, constituindo uma rede de memória histórica. Isso acontece porque a língua é uma prática social e concebida como um sistema relativamente estável. A partir dessa manifestação ideológica, os sujeitos discursivos estabelecem imagens de si e do outro, o que Pêcheux denominou de formações imaginárias. Assim, “[...] existem nos mecanismos de qualquer formação social regras de projeção, que estabelecem as relações entre as *situações* (objetivamente definíveis) e as *posições* (representações dessas situações)” (PÊCHEUX, 2014a, p. 82, grifo do autor). Logo, todo processo discursivo pressupõe a existência dessas formações imaginárias, que não são um lugar em si, mas a imagem que o sujeito faz desse lugar, dessa representação social.

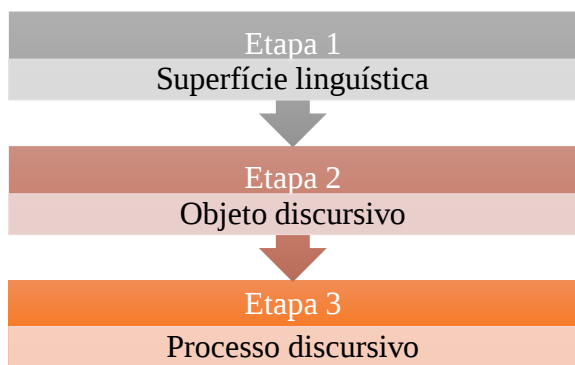
A traição é vista de modo diferente pelos sujeitos, ou seja, a depender da posição discursiva que o sujeito ocupa esse termo pode produzir efeitos de sentidos diversos. O modo de ver a infidelidade é construído com base nas ideologias que conduzem a forma de pensar e agir dos sujeitos. No que diz respeito a essa temática, é possível afirmar que a música também constitui determinadas formas de representação dos sujeitos, construindo sentidos acerca do

que é trair, do sujeito que trai e do sujeito traído. Esses sentidos são dados pelas formações discursivas, que determinam “o que pode e deve ser dito” (ORLANDI, 2015a, p. 41).

Ao relacionar os conceitos teóricos da Análise de Discurso com as músicas sertanejas, percebemos que há a inscrição dos sujeitos em formações discursivas e ideológicas, a retomada de já-ditos sobre a traição e efeitos de sentidos que levam os sujeitos ouvintes a se identificarem, contraidentificarem ou se desidentificarem com as formações discursivas presentes nas músicas. A relação dos sujeitos com as formações discursivas é indispensável para a constituição desses enquanto sujeitos discursivos.

A partir da seleção do *corpus*, a análise seguiu os critérios teórico-metodológicos da Análise de Discurso, os quais nos permitiram analisar o processo discursivo presente na materialidade escolhida: as músicas sertanejas. A análise foi realizada com base em três etapas de suma importância para a AD: a superfície linguística, o objeto discursivo e o processo discursivo. As etapas estão ilustradas no esquema abaixo:

Esquema 1: Etapas de análise



Fonte: Elaborado pela autora.

A superfície linguística refere-se à materialidade empírica na qual o discurso está concretizado. Nesta fase, observamos as sequências discursivas recolhidas do *corpus* para, a partir delas, chegar ao objeto discursivo. Ao analisar as sequências linguísticas, recortamos e identificamos os enunciados sobre traição. Nesse momento da análise, trabalhamos com as sequências discursivas, que nos permitiram questionar o que foi dito e o que não foi dito, ou seja, a relação do dizer com o não-dizer, elemento que nos apontou para a segunda etapa da análise.

O objeto discursivo é o resultado da transformação da materialidade empírica (superfície linguística) em objeto teórico. A partir disso, aprofundamos a análise para além da superfície linguística, investigando as formações discursivas que constituem o objeto

discursivo analisado. Nessa etapa, relacionamos as formações discursivas com as formações ideológicas que regem os discursos. Além do mecanismo parafrástico, presente na etapa anterior, observamos os deslizamentos de sentidos, que nos permitiram relacionar discurso e língua, a fim de analisar o discurso como estrutura e acontecimento. “O efeito metafórico, o deslize – próprio da ordem do simbólico – é o lugar da interpretação, da ideologia, da historicidade.” (ORLANDI, 2015a, p. 78). Assim, esse efeito é o fenômeno semântico responsável pelo deslizamento dos sentidos. Aqui também foram observados os efeitos de sentido que constituem uma palavra, expressão ou enunciado.

Por fim, a última etapa da análise consiste no processo discursivo que é o resultado da relação da superfície linguística com o objeto discursivo, através do qual foi possível observar e analisar o funcionamento da ideologia e dos já-ditos na construção dos sentidos. Nesse momento, também foram exploradas as formações discursivas e os modos de funcionamento dos já-ditos acerca do que investigamos.

5.1 DESCRIÇÃO DO *CORPUS*

Na pesquisa, analisamos algumas músicas do gênero sertanejo, a fim de mostrar como o discurso da traição é construído e quais efeitos de sentido produzem, tendo como dispositivo teórico e metodológico a Análise de Discurso de base Materialista. O trabalho foi realizado em etapas: na primeira, foi feita a seleção das letras de música para análise, conforme os critérios apresentados a seguir; na segunda, as músicas foram alocadas em categorias, considerando a posição do sujeito enunciator, uma vez que nosso objetivo foi observar a construção do discurso a partir dos modos de representação dos sujeitos que ocupam posições de mulheres e homens que traem e são traídos; por fim, foi feita a análise da materialidade discursiva.

Para a seleção das letras de música, foram estabelecidos os critérios destacados abaixo:

1. As músicas devem possuir características do gênero sertanejo;
2. As letras das músicas devem apresentar a temática da traição, sendo priorizadas as que apresentam diferentes posições-sujeito;
3. A visibilidade e o alcance da música na sociedade também foram levados em consideração, por isso demos preferência às mais tocadas e difundidas nas mídias;

4. Foram escolhidas as músicas veiculadas entre 2015 e 2018, período no qual as cantoras de música sertaneja começaram a ter maior visibilidade e falar sobre diversos temas, inclusive sobre a traição.

Após a seleção das músicas, foram destacadas as sequências discursivas mais relevantes para a concretização dos objetivos propostos na pesquisa.

5.2 SELEÇÃO DAS MÚSICAS

Definidos os critérios, selecionamos doze músicas para constituírem o *corpus* da pesquisa. O quadro abaixo apresenta a referida materialidade.

Quadro 1: Lista de músicas selecionadas

MÚSICA	ANO	COMPOSITOR	INTÉRPRETE
Motel	2015	Marília Mendonça/ Juliano Tchula/ Rangel Castro	Maiara e Maraisa com participação de Marília Mendonça
Pessoa errada	2015	Marília Mendonça/ Juliano Tchula	Maiara e Maraisa
Traição à queima roupa	2015	Nuto Artioli e Gui Artioli	Cristiano Araújo com participação de Jads e Jadson
Localização	2016	Nuto Artioli	Villa Baggage com participação de Maiara e Maraisa
Melhor terminar	2017	Gabriel Agra/ Victor Hugo / Philipe Pancadinha	Maiara e Maraisa
Traição não tem perdão	2017	Marília Mendonça / Juliano Tchula	Marília Mendonça
Vítima de um copo	2017	Juan Marcus / Hiago Vinícius / Jenner Melo / Ray Antônio / Everton Matos / Thiago Alves / Samuel Alves	Zé Neto e Cristiano
Mundo de ilusões	2018	Gusttavo Lima / Victor Hugo / Jujuba / Hiago Nobre / Kaleb Junior	Gusttavo Lima

Mulher também trai	2018	Diego Ferrari / Ray Antônio / Everton Matos / Paulo Pires / Sando Neto / Guilherme Ferraz / Pablo Bazillio	João Neto e Frederico
Traição	2018	Henrique Andrade/ Rafael Oliveira/ Leandro Barreto	Kleo Dibah com participação de Marília Mendonça
A culpa é dele	2018	Marília Mendonça	Marília Mendonça com participação de Maiara e Maraisa
Traí sim	2018	Henrique Castro/ Elvis Elan/ Maykow Melo/ Bruno Mandioca/ Valdir Sousa	Maiara e Maraisa com participação de Zé Neto e Cristiano

Fonte: Elaborado pela autora.

5.3 CATEGORIAS DE ANÁLISE

Para analisar a materialidade selecionada, alocamos as músicas em categorias de acordo com a posição do sujeito enunciador. Tivemos, portanto, cinco categorias de análise, a saber: Categoria 1 – Discurso da mulher sobre a traição da mulher; Categoria 2 – Discurso da mulher sobre a traição do homem; Categoria 3 – Discurso do homem sobre a traição da mulher; Categoria 4 – Discurso do homem sobre a traição do homem; e, Categoria 5 – Discurso sobre a traição sem posição homem/mulher enunciadores definida. As categorias e as respectivas músicas foram apresentadas no quadro a seguir:

Quadro 2: Categorias de análise

CATEGORIA 1 – DISCURSO DA MULHER SOBRE A TRAIÇÃO DA MULHER
Melhor Terminar
Pessoa Errada
Traí sim
CATEGORIA 2 – DISCURSO DA MULHER SOBRE A TRAIÇÃO DO HOMEM
Motel

Localização
A culpa é dele
CATEGORIA 3 – DISCURSO DO HOMEM SOBRE A TRAIÇÃO DA MULHER
Mundo de ilusões
Mulher também trai
Traição
CATEGORIA 4 – DISCURSO DO HOMEM SOBRE A TRAIÇÃO DO HOMEM
Vítima de um copo
Traição à queima roupa
CATEGORIA 5 – DISCURSO SOBRE A TRAIÇÃO SEM POSIÇÃO HOMEM/MULHER ENUNCIADORES DEFINIDA
Traição não tem perdão

Fonte: Elaborado pela autora.

As análises levaram em consideração os elementos históricos e ideológicos que atravessam e constituem a materialidade discursiva. Ao tratarmos do funcionamento do discurso da traição em letras de músicas sertanejas, consideramos que as imagens, tanto do sujeito que trai quanto do sujeito traído, já estão postas, ou seja, já foram construídas a partir da posição que cada um dos sujeitos ocupa. Ao ser interpelado pela ideologia, o sujeito se inscreve em determinadas posições sociais/discursivas. Essas posições possuem representações imaginárias que são construídas nos discursos das músicas sertanejas e resultam de pré-construídos, de já-ditos que são retomados na enunciação.

6 O FUNCIONAMENTO DO DISCURSO DA TRAIÇÃO NAS MÚSICAS SERTANEJAS

Nesta seção, procederemos à análise do *corpus* para observar o funcionamento do discurso da traição nas músicas sertanejas. De antemão, vale ressaltar que, segundo o que podemos retomar na e pela história, os modos de funcionamento do discurso da traição podem ser distintos a depender da posição que o sujeito ocupa na enunciação. Assim, partimos do princípio de que o modo de enunciar é construído de formas diferentes pelo sujeito colocado na posição de homem e pelo sujeito colocado na posição de mulher. A partir da análise das letras das músicas e da retomada de elementos históricos discutidos anteriormente, foi possível perceber que os discursos sobre a traição masculina distanciam-se daqueles sobre a traição feminina, principalmente, no que concerne aos motivos que levaram à infidelidade. Para os homens, a traição está relacionada ao desejo sexual e à “natureza” masculina, enquanto que, para as mulheres, a questão emocional, que faz parte da construção histórica do ser feminino, torna a necessidade de carinho e atenção o motivo mais relevante. No decorrer das análises, veremos se essa afirmação se confirma ou não. É pela história que podemos afirmar que os discursos sobre a traição são atravessados por outros discursos, como a construção do ser mulher, do matrimônio e da monogamia. Del Priore (2014) pontua que

As aventuras extraconjugais das mulheres eram severamente punidas. Como a honra do marido dependia do comportamento da esposa, se ela a manchasse era colocada de lado. Já a infidelidade masculina era explicada pelo comportamento “naturalmente poligâmico” do homem. Em casa, a paz conjugal deveria ser mantida a qualquer preço e as “aventuras” consideradas como passageiras (DEL PRIORE, 2014, p. 161).

Assim, ao analisarmos músicas que falam sobre a traição feminina, estamos tratando da ruptura de uma formação discursiva, que designa o lugar do corpo feminino como propriedade do homem, indicando também uma desigualdade entre o que é coisa de homem (a traição) e o que é coisa de mulher (aceitar a traição). A formação discursiva que reconhece a existência da traição feminina abre espaço para outros sentidos que indicam uma nova ideia sobre a sexualidade feminina e sobre o corpo da mulher, conforme na citação a seguir:

[...] a infidelidade feminina significava a quebra da hierarquia de gênero, pois o corpo feminino deixava de pertencer ao marido, revelando a intensidade da sexualidade feminina, além de uma possibilidade de livre arbítrio da mulher. O adultério feminino era uma violação dos valores atribuídos ao corpo feminino, gerador da prole, isto é, o meio de continuidade da família (ZECHLINSKI, 2006, p. 90).

Assim, a partir da análise das letras de músicas sertanejas que abordam a traição, observamos o modo como é construída a discursividade sobre esse tema. Quando observamos as categorias de análise que indicam as posições dos sujeitos que falam sobre a traição, buscamos compreender o modo como os sentidos são construídos a partir de sua inscrição na história, de regularidades e rupturas e de sua dimensão simbólica.

6.1 CATEGORIA 1 – DISCURSO DA MULHER SOBRE A TRAIÇÃO DA MULHER

Nesta seção, foram analisadas as músicas que apresentam a mulher colocada na posição de sujeito enunciativo falando sobre a traição praticada por ela. Esta categoria é composta por três músicas: *Melhor terminar*, *Pessoa errada* e *Traí sim*. Observemos a primeira música:

6.1.1 Música: *Melhor terminar*

*Ando sem coragem
Pra te encarar de frente
Já não dá pra disfarçar
E se me perguntar vou gaguejar
Não quero mentir pra você*

*Nossos corpos sabem que o amor anda ausente
Isso não dá pra negar
Sabe eu tô cansada de forçar
Mas acho que tem que saber*

*Eu distante
 Suas atitudes frias
 E a minha mente cada vez mais vazia
 Imaginando que não deveria*

*Outra boca, um perfume amadeirado
 Um sorriso, um assunto mais ousado
 Tô confessando meu pecado*

*Acho melhor a gente terminar
 Do jeito que tá não vai dá pra levar
 Para e pense bem nesse último mês
 A gente fez amor só uma vez*

*Acho melhor a gente terminar
 Agora é tarde para de chorar
 Não sou do tipo que procura amante
 Mas aconteceu e foi interessante.*

Na música intitulada *Melhor terminar*, o sujeito enunciador ocupa a posição-sujeito mulher que trai e fala diretamente para o sujeito traído. A posição-sujeito mulher é marcada pelo adjetivo *cansada* na segunda estrofe. Observamos um jogo de imagens que o sujeito-mulher estabelece a partir do lugar que ela ocupa em relação ao lugar do seu companheiro, para quem ela está cansada de forçar. Assim, as formações imaginárias correspondentes são: sujeito traidor: mulher carente, que está cansada de manter um relacionamento sem amor; e, sujeito traído: homem ausente e com atitudes frias. Além disso, temos a representação do referente: a traição. Esta gera o efeito de sentido de traição como um pecado.

O fim do relacionamento em decorrência da traição é proposto pela mulher, que assume o ato e confessa que traiu, assim como vemos na sequência discursiva, doravante SD, “*acho melhor a gente terminar / do jeito que tá não vai dar pra levar/ não sou do tipo que procura amante/ mas aconteceu e foi interessante*”. Goldenberg (2006) afirma que a infidelidade pode gerar sofrimento, conflito e somente um terço dos casais rompe o

relacionamento após descobrirem a traição. Além disso, a autora pontua que a mulher justifica a traição por insatisfação com o parceiro, falta de amor e atenção e, muitas vezes, por não se sentir mais desejada pelo companheiro. É através da história, portanto, que retomamos a ideia de que a mulher trai por falta de amor, por falta de sentimento, ligando a traição feminina a questões sentimentais.

Na sequência discursiva: *“Ando sem coragem / Pra te encarar de frente / Já não dá pra disfarçar / E se me perguntar vou gaguejar / Não quero mentir pra você”*, o sujeito-mulher distancia-se do homem, o que revela a vergonha da conduta não desejada em um relacionamento monogâmico, principalmente no caso das mulheres. Através da memória discursiva, é possível retomar alguns discursos, tais como: a construção do ser mulher. Esses discursos podem ser retomados quando a mulher revela que não quer mentir para o companheiro, demonstrando certa preocupação com ele. Essa preocupação perpassa pela construção da feminilidade, que cria uma representação de mulher como um ser cuidadoso, gentil e sincero.

O discurso da traição é atravessado por outros discursos, como o discurso religioso, como observamos na SD *“Tô confessando meu pecado”*. O atravessamento do discurso religioso gera o efeito de sentido de traição como um pecado. Recuperando pela memória discursiva e pelo interdiscurso a noção de que o pecado é um desvio, é algo ruim, esse ato precisa ser confessado para que o sujeito obtenha o perdão. É possível dizer que existe, nessa construção de memória, uma retomada de aspectos do discurso que derivam do discurso religioso. Nesse caso, a traição configura-se como um pecado e, para ter o perdão, é preciso se confessar. Em relação à infidelidade feminina, as mulheres são julgadas conforme os valores patriarcais, o que revela a desigualdade de gênero. Ao confessar a traição, a mulher rompe o silêncio, destoa da ideologia dominante (a patriarcal) e insere-se em outra formação discursiva, que designa novas imagens dos sujeitos. Desse modo, sentidos diferentes são gerados em decorrência da mudança de formação discursiva, pois o sujeito pode se identificar em maior ou menor grau com a forma-sujeito da FD.

Ao analisar as sequências discursivas: *“Nossos corpos sabem que o amor anda ausente”* e *“Eu distante, suas atitudes frias”*, identificamos a retomada de já-ditos sobre os motivos que levam à traição feminina. De acordo com Béjin (1987), na traição feminina é difícil dissociar corpo e espírito, por isso a ideia de que a mulher só trai quando há falta de amor do companheiro. Nesse caso, a traição é associada à insatisfação no relacionamento. A partir dessa afirmação, podemos identificar a retomada do discurso “quem ama não trai”, presente na memória discursiva. É importante frisar que a memória

[...] deve ser entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da “memória individual”, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador (PÊCHEUX, 2015b, p. 44).

A memória exerce papel importante para a recuperação dos já-ditos, uma vez que todo discurso é uma rede de pré-construídos que são resgatados na enunciação. A respeito disso, Heine (2012) afirma que “[...] quando se enuncia resgatam-se apenas algumas formações discursivas com as quais o discurso dialoga, retomando parte do todo, pedaços do interdiscurso, gestos do pré-construído” (HEINE, 2012, p. 51), ou seja, ao enunciar, o sujeito não retoma todas as formações discursivas que dialogam com seu discurso, mas apenas uma parte.

Por fim, na SD *“Não sou do tipo que procura amante, mas aconteceu e foi interessante”*, constatamos a discursivização da mulher, basicamente, em dois sentidos, ou melhor, em dois tipos: a que não procura amante e a que procura. Assim, constatamos, respectivamente, duas representações de mulher: 1) a mulher fiel, aquela que não procura amante, como se este fosse um modo de constituição que caracteriza a mulher de modo incisivo; e, 2) a mulher infiel, como se esta também fosse uma condição de constituição feminina da qual não pode escapar. Ao assumir que “não é do tipo que procura amante”, o sujeito mulher se inscreve em determinada FD e não em outra. É “na inscrição do sujeito na formação discursiva que há o trabalho do silêncio” (ORLANDI, 2007, p. 81). Assim, ao se inscrever numa FD, o sujeito silencia outros sentidos através do silêncio constitutivo. Embora esses sentidos tenham sido silenciados, é possível recuperá-los pela memória discursiva e torná-los visíveis. Assim, alguns dos sentidos silenciados são: a traição feminina é motivada pelo desejo; trair é um acontecimento.

6.1.2 Música: *Pessoa errada*

Faz tempo que eu tento te avisar

Aí na "hora h" me faltam as palavras, eu não sei como falar

Tô tentando arranjar um jeito

Nem sei por onde começar quando eu te vejo assim

Tão dedicado, se esforça, faz tudo por mim

Vou contar você tem direito

De saber que esse sonho se envolveu com outra pessoa

Achando que era assim uma noitada à toa

E esse caso ficou bem mais sério do que eu podia imaginar

Eu tô tentando acabar com todo esse mistério

Quando você pergunta se eu te levo a sério

Fico sem reação mesmo sentindo tudo acabar

E acabou! Me apaixonei por outro e não é mais segredo

Fui adiando o fim eu tive tanto medo de te machucar

Machuquei!

Eu menti e agora tô saindo e tô trancando a porta

Que é pra deixar bem claro que não tem mais volta

E não dá pra esconder sou a pessoa errada pra você

Na música *Pessoa errada*, não há uma marcação de gênero explícita sobre quem enuncia. No entanto, as expressões “*tão dedicado*” e “*me apaixonei por outro*” indicam que se trata de uma mulher falando para um homem. Além disso, a música é cantada pela dupla Maiara e Maraisa que se coloca na posição- sujeito mulher que trai, descrevendo a relação de um casal, sendo um deles o homem que faz tudo pelo ser amado, e o outro, uma mulher que se apaixona por outra pessoa, revelando ao companheiro que o traiu. De início, a sequência discursiva “*Aí na ‘hora h’ me faltam as palavras, eu não sei como falar / Tô tentando arranjar um jeito*” revela a insegurança e o receio da mulher em contar o que aconteceu. Podemos remeter esse discurso a uma filiação de dizeres, a uma memória discursiva e identificá-lo na história, indicando a materialização da ideologia. As características de insegurança e receio fazem parte da construção social, histórica e ideológica da mulher. Por outro lado, observamos que na sequência discursiva “*Fui adiando o fim eu tive tanto medo de te machucar / Machuquei*” há uma ressignificação do medo de ser machucada para o medo de

machucar, uma ressignificação das práticas sociais da mulher proporcionada pelo efeito ideológico. Isso é uma indicação de uma mudança de formação discursiva, pois a mulher não é mais aquele ser frágil e subserviente, ao contrário, ela é um ser ativo que se insere no lugar do algoz e machuca.

Analisando as formações imaginárias, a imagem do sujeito que trai é de uma mulher, que se envolve com outra pessoa e sente a necessidade de contar isso ao companheiro, além disso, ela se intitula como uma pessoa errada, enquanto que a imagem do sujeito traído é um homem que se dedica à companheira e a questiona sobre a seriedade do relacionamento. Em relação ao referente, observamos que a traição é compreendida como um “caso” que acontece em uma noite, mas que pode ficar sério e prejudicar o relacionamento. Na rede do interdiscurso, retomamos discursos que remetem a uma memória discursiva da traição. Esta pode ser aceitável/perdoável se acontecer uma única vez, porém pode ser prejudicial ao relacionamento se acontecer várias vezes e deixar de ser apenas uma aventura. Porém, no caso de a traição ser cometida por uma mulher, ela é imediatamente tachada como uma “mulher qualquer”. Na música, o sujeito mulher fala em noitada e em caso extraconjugal de modo a ressignificar esses sentidos atribuídos pela memória de uma FD patriarcal à traição feminina, deslocando e ressignificando por meio de um atravessamento interdiscursivo.

Observemos a sequência discursiva *“Nem sei por onde começar quando eu te vejo assim / Tão dedicado, se esforça, faz tudo por mim / Vou contar, você tem direito”*. A mulher, enquanto sujeito que trai, sente a obrigação de dizer o que fez. Tal obrigação liga-se às formações imaginárias, pois o sujeito coloca-se no lugar do outro e antecipa-se quanto aos sentidos que suas palavras produzem. Se o homem se dedica, se esforça e faz tudo pela mulher, ela não teria motivo para traí-lo. Contudo, apesar de todo esforço feito pelo companheiro, ela trai. Este acontecimento nos remete a uma memória discursiva referente à traição masculina. Neste ponto, a mulher aproxima-se dos sentidos relacionados a esta memória, uma vez que a traição acontece por desejo, não por falta de afetividade. Pasini (2010, p. 164, grifo do autor) afirma que *“as escapadelas, principalmente as sexuais, que antes eram apanágio do homem, agora o são, também, da mulher”*. Assim, o discurso da traição da mulher aproxima-se do discurso atribuído ao homem que trai, no qual os homens se envolvem com outras pessoas, mesmo tendo um relacionamento, e consideram isso normal. Além disso, o que antes era atitude exclusiva do homem passa a valer para ambos.

Na música, o que faz a mulher revelar a traição é o fato de o caso ter se tornado algo sério, pois ela se apaixonou pelo amante. Aqui, vemos, novamente, a associação da mulher com o sentimento. Ela não consegue manter a traição em segredo por muito tempo, pois está

apaixonada. A mulher tenta adiar o fim do relacionamento para não machucar o companheiro, pois ele não merecia ser traído. A memória discursiva, enquanto representação da existência histórica dos enunciados inscritos em determinada formação discursiva, nos ajuda a retomar sentidos filiados a uma rede de discursos, conforme aponta Pêcheux (2015a, p. 53), “é porque há essa ligação que as filiações históricas podem-se organizar em memórias, e as relações sociais, em redes de significantes”.

Ao confessar que traiu, a mulher toma para si o ato e se responsabiliza, enquanto que o sujeito traído é discursivizado como uma vítima do erro da companheira. Nesse caso, a traição gera o efeito de sentido de pecado, por isso precisa ser admitido/confessado. Isso também é retomado para interditar o desejo da mulher. O interdiscurso, enquanto conjunto de enunciados ditos e esquecidos, nos possibilita retomar discursos e relacioná-los com outros dizeres. Tudo o que já foi dito sobre a traição e sobre a mulher está, de certo modo, significando na referida música.

6.1.3 Música: *Traí sim*

*Sabe aquele dia que pedi pra você ir embora
Da casa do seu amigo e você não foi
Eu fiquei sozinha*

*Olha só pra você
Eu assinei um Netflix sem poder
E fiz até um jantarzinho pra impressionar você
E você não veio*

*Você só quer rolê
Ficar só na bebedeira pra se aparecer
Eu fiquei até altas horas e nada de você*

Você queria o quê?

Traí, traí sim, traí

E trairia de novo

Você queria ser sucesso

Então tá aí

Seu nome na boca do povo

Na música *Traí sim*, a marca da posição-sujeito mulher está na expressão “sozinha” logo na primeira estrofe. O sujeito enunciador é uma mulher que ocupa a posição de sujeito que trai. Conforme o jogo de imagens das formações imaginárias, temos a representação do sujeito que trai: mulher carente, que faz várias coisas para impressionar o companheiro; e, do sujeito traído: homem que deixa a mulher sozinha para ficar com os amigos. Isso pode ser confirmado na SD “*Sabe aquele dia que pedi pra você ir embora / Da casa do seu amigo e você não foi / Eu fiquei sozinha*”.

A discursivização da mulher como um sujeito carente que depende emocionalmente do homem e faz coisas para impressioná-lo é reforçada na sequência discursiva “*Olha só pra você / Eu assinei um Netflix sem poder / E fiz até um jantarzinho pra impressionar você / E você não veio*”. Nessa SD, há a retomada de outros discursos, como o da feminilidade, a partir de uma representação de mulher carinhosa, dedicada e atenciosa. Além disso, expõe o sacrifício que a mulher faz para agradar o homem. Na música, ela contrata uma assinatura de filmes e séries e faz um jantar para impressionar o companheiro, que não reconhece o esforço dela e a deixa sozinha. A traição da mulher é justificada pela ausência do companheiro, pela insatisfação e pela falta de atenção. Constatamos, pois, uma formação discursiva que determina que o sujeito traído é culpabilizado pela traição que sofreu, pois teria dado motivos para ser traído.

A emancipação feminina, o rompimento com o padrão social e a popularidade das mulheres no sertanejo foram determinantes para que o tema traição viesse à tona, ou melhor, determinantes foram as condições de produção para a emergência do discurso da traição feminina ser abertamente dito em músicas neste momento e não em outro. Um aspecto que contribuiu para que hoje se diga o que antes era silenciado foi a Revolução sexual, desencadeada a partir de 1959, que permitiu às mulheres usar a pílula anticoncepcional e fumar em público. “A mulher deixou de baixar a cabeça ao dizer sim, ao dizer *eu quero, eu posso, eu vou fazer*” (DEL PRIORE, 2014, p. 182, grifo da autora). Além disso, a liberdade sexual que as mulheres conquistaram, principalmente, após o surgimento dos métodos

contraceptivos permitiu que elas tivessem mais independência, conforme aponta Pasini (2010):

A infidelidade feminina se difundiu de tal maneira na sociedade ocidental que hoje as mulheres traem tanto quanto os homens. O fator decisivo dessa mudança foi a ampla difusão da contracepção: graças à pílula e ao uso do preservativo, é quase nulo o risco da gravidez fora do casamento, verdadeiro pesadelo para muitas mulheres no passado (PASINI, 2010, p. 15).

Na referida música, a mulher assume a posição de sujeito que trai. Além disso, ela questiona o homem, na sequência discursiva “*Você só quer rolê / Ficar só na bebedeira pra se aparecer / Eu fiquei até altas horas e nada de você / Você queria o quê?*”. Nessa SD, constatamos que além de uma discursivização do sujeito traído, há também um efeito de sentido de traição como vingança. A mulher traiu porque o homem queria se divertir sozinho e mostrar para as pessoas que estava bem e feliz, enquanto ela o esperava em casa, carente e sozinha. A formação discursiva à qual esse sujeito mulher se insere está ligada a uma formação ideológica na qual “mulher não trai, mulher se vinga”. Essa formação ideológica regula as práticas das mulheres que traem por vingança. “Frequentemente é por rancor que se decide a enganar o marido. Adler pretende que a infidelidade da mulher é sempre uma vingança; é ir longe demais” (BEAUVOIR, 2016b, p. 355). A traição, neste caso, vai além da carência afetiva da mulher, podemos considerar outro efeito de sentido: o de vingança. Existem mulheres que traem e falam sobre isso sem se sentirem envergonhadas pelo ato praticado, conforme a citação que segue:

Mulheres traidoras, que escolhem trair ou dizer sim a um traidor, sem mais escândalo nem vergonha. Tanto que a traição foi liberada na *chick lit*, ou seja, nos romances leves e irônicos no feminino, aqueles que há algum tempo eram chamados de “literatura água com açúcar”. Hoje, a *chick lit*, escrita por mulheres para mulheres, fala de traição em tom descontraído e leve (PASINI, 2010, p. 8-9).

Analisando a SD “*Traí, traí sim, traí / E trairia de novo*”, notamos que a mulher admite ter traído e não demonstra arrependimento. Nesse caso, há um deslocamento do sujeito de uma FD (mulher não trai) para outra (mulher trai). Esse deslocamento é resultante dos processos de contra-identificação e desidentificação, no qual o sujeito questiona a FD, rompe e insere-se em outra, respectivamente. Assim, o movimento do sujeito entre as formações discursivas evidencia a heterogeneidade das mesmas.

6.2 CATEGORIA 2 – DISCURSO DA MULHER SOBRE A TRAIÇÃO DO HOMEM

Nesta categoria, o sujeito da enunciação é uma mulher que enuncia sobre a traição do homem. Três músicas sertanejas compõem essa categoria: *Motel*, *A culpa é dele* e *Localização*. Vejamos como o discurso da traição foi construído nessas músicas.

6.2.1 Música: *Motel*

*Bem que eu notei que tá tudo mudado
Comigo você já não tem cuidado
Até na cama tá tão diferente
Passando frio e não quer que eu es quente*

*Seu celular tá sempre desligado
Parece que tá me escondendo algo
Quero saber o que tá se passando
O seu descaso está me matando*

*Foi aí que eu decidi
Eu te segui quando saí
Pra ver se anda me traindo
E se isso for verdade você está sendo covarde
O tempo todo me iludindo*

*Quase morri quando te vi entrando num motel
Levou minha vida e destruiu meu céu
Todo mundo deve saber na cidade*

Me diz então porque você não terminou comigo?

Fiquei aqui, me expus ao ridículo

Não era amor era só falsidade

Como teve essa coragem?

Na música intitulada *Motel*, o sujeito mulher descreve como descobriu a traição do companheiro. O interlocutor é um homem. Inicialmente, a enunciadora conta os motivos da desconfiança dela: falta de cuidado, celular desligado, diferente na cama, descaso. A partir disso, a desconfiança leva à descoberta da traição. Ela segue o homem e o vê entrando num motel. Neste caso, o discurso da infidelidade foi construído a partir da posição-sujeito mulher traída. Os sujeitos criam representações imaginárias dos outros sujeitos, como salientamos no quadro de formações imaginárias apresentado na seção teórica. Conforme afirma Pêcheux, “[...] o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que *A* e *B* se atribuem cada um a *si* e ao *outro*, a imagem que eles fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro” (PÊCHEUX, 2014a, p. 82, grifo do autor). Assim, quando a mulher (sujeito traído) enuncia para o homem (sujeito traidor), estabelecem-se paradigmas e imagens de um sujeito em relação ao outro.

O sujeito homem, o traidor, é discursivizado como aquele que ilude, destrói a vida da mulher e a expõe ao ridículo, além de ser covarde e mentiroso, quebrando o pacto de uma relação monogâmica. São retomados os já-ditos de que o homem trai e a mulher é vítima da infidelidade masculina. Desse modo, o sujeito mulher traída sofre com as atitudes do homem e tem sua vida devastada após descobrir a traição. Destacamos o discurso da dependência emocional, como vemos na sequência discursiva: “*Quase morri quando te vi entrando num motel / levou minha vida, destruiu meu céu*”, na qual o sujeito mulher deposita no homem sua vida, numa relação de dependência emocional. Essa ideia de devastação da vida ocorre em discursos sobre a traição tanto do homem como da mulher. Porém, como na formação discursiva dominante a ideia de que o homem trai é aceita, a mulher deveria, portanto, relevar tais atitudes, a fim de manter o casamento ou o relacionamento, indicando uma relação de dependência com o homem, mesmo quando este é infiel.

Na música em questão, a dependência emocional pode ser notada na estrofe inicial: “*Bem que eu notei que tá tudo mudado / Comigo você já não tem cuidado / Até na cama tá tão diferente / Passando frio e não quer que eu quente*”. Com relação à questão da dependência da mulher em relação ao homem, Beauvoir a explica como uma desigualdade entre os gêneros, porque “a mulher sempre foi não a escrava do homem, ao menos sua

vassala; os dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdade de condições” (BEAUVOIR, 2016a, p. 17).

Outro elemento importante na música é o lugar da traição: o motel. Conseguimos retomar traços do interdiscurso através dessa palavra, que nos remete a um lugar onde as pessoas se encontram para manter relação sexual. Quando surgiram, os motéis eram lugares construídos à beira das estradas com quartos e estacionamento. Eram destinados para os motoristas e visavam à acomodação de curta permanência. Ao longo dos anos, o estabelecimento adquiriu outras acepções. No Brasil, os motéis surgiram na década de 1960, porque os hotéis não permitiam estadias de curta duração. Eram destinados a encontros amorosos, um lugar onde as pessoas podem ter relações sexuais com privacidade. O motel é um elemento representativo da cidade, voltado para resguardar a privacidade de seus transeuntes.

Observamos que a letra da música retoma já-ditos sobre a traição, tais como “quem ama, não trai”, “se traiu, não era amor”, entre outros. Esses já-ditos, presentes na memória discursiva, constituem uma formação discursiva de amor verdadeiro, a qual define o que pode ser dito e como deve ser dito. Aqui, a traição é vista como falta de consideração e desamor, pois uma das partes envolvidas engana e não respeita a outra. Além disso, os sentidos sobre a traição, seja no âmbito afetivo ou emocional, têm um caráter simbólico e estabelecem papéis aos sujeitos envolvidos. Historicamente, a infidelidade masculina sempre foi permitida e perdoada pela sociedade, pautada num modelo patriarcal. Isso porque os homens são ensinados a demonstrar sua masculinidade e sexualidade, enquanto que às mulheres isso é proibido.

Na sequência discursiva “*Todo mundo deve saber na cidade*”, há a retomada de discursos relacionados com as consequências da traição, com o impacto que isso causa socialmente. O fato de todo mundo saber, dito com normalidade, faz retomar na história a ideia de que é natural uma traição masculina, por isso, ela pode ser de conhecimento de todos sem motivo de espanto. A mulher ser traída é motivo de vergonha, pois a sociedade ainda insiste em culpá-la pelo desvio de conduta do homem. Há, portanto, a retomada de já-ditos filiados a diversas formações discursivas, como “se ela foi traída, ela não presta”, “ela não soube cuidar/dar valor”, bem como a retomada do discurso da mulher divorciada, que não era bem vista socialmente.

Vejamos outra SD: “*Me diz então porque você não terminou comigo? / Fiquei aqui, me expus ao ridículo / Não era amor era só falsidade / Como teve essa coragem?*”. A mulher questiona o sentimento do homem, o que nos remete à ideia de que quem ama não trai. Mais

uma vez há menção ao modo como a sociedade vê a mulher traída, aquela que é exposta ao ridículo, ao julgo da sociedade. Além disso, essa SD retoma a falta de responsabilidade afetiva por parte do homem, que não termina o relacionamento, trai a mulher e a faz sofrer.

6.2.2 Música: *A culpa é dele*

*Ei amiga, senta aqui, que cara é essa aí?
Será que alguém morreu? O que aconteceu?
O que quer me dizer? Por que você tá chorando?
Eu não tô entendendo, você tá me assustando*

*Lembro da noite, sim, que a gente saiu
Você disse que ia ali, logo depois sumiu
Aonde você tava, como assim vou ficar brava?
Que história é essa que aconteceu?*

*O cara que eu tava deu em cima de você, foi?
E aí você ficou com ele, mas foi uma vez ok
Do que você tá com medo de estragar a amizade,
Nem fica preocupada, a gente resolve mais tarde*

*Se quem tava comigo era ele, a culpa é dele
Quem fez essa bagunça na nossa amizade é ele
Eu não vou deixar de ser sua amiga por causa de um qualquer
Que não respeita uma mulher*

Em *A culpa é dele*, há dois sujeitos a conversar, trata-se de duas mulheres, conforme se vê nas marcas: “*amiga, senta aqui*” e “*eu não vou deixar de ser sua amiga*”. Porém, na letra da música consta apenas o discurso de uma das mulheres, a traída, destacando que independente do que aconteceu, a amizade delas deve prevalecer. Para que fique mais clara a posição dos sujeitos, chamaremos o sujeito enunciador de A, o interlocutor de B e ainda um

sujeito sobre o qual se fala, que chamaremos de C. O sujeito A percebe que o sujeito B está estranho e a chorar, logo se preocupa e pergunta a este o que aconteceu. Pelo discurso do sujeito enunciator, percebemos que seu interlocutor revela que numa noite em que eles foram a uma festa, B ficou com C, o homem que se relacionava com A, e que o fato aconteceu somente uma vez. Isso não está explícito na letra da música, mas pode ser retomado através do recurso linguístico utilizado: uma série de perguntas, conforme descrito a seguir: “[..] *que cara é essa aí? / Será que alguém morreu? O que aconteceu? / O que quer me dizer? Por que cê tá chorando?*”; “*O cara que eu tava deu em cima de você, foi? / E aí você ficou com ele, mas foi uma vez ok*”. Diante da situação, o sujeito A constata que B se relacionou com C, enquanto A e C mantinham um relacionamento. Observamos, pois, uma dupla traição: uma entre amigas e a outra entre um casal.

Além disso, há o jogo de imagens das formações imaginárias: do sujeito que trai, do sujeito traído e do sujeito amante. O primeiro é um homem que se relaciona com a amiga da namorada; o segundo é uma mulher que foi traída pelo companheiro e pela amiga, e que coloca a amizade acima de um relacionamento amoroso; e, o terceiro é uma mulher que se envolveu com o namorado da amiga. Essas representações são indispensáveis para a análise, visto que a imagem que o sujeito tem do seu interlocutor pode determinar que ele fale de uma forma e não de outra. Portanto, ao enunciar sobre a traição do homem para uma mulher, ela o faz, nessa música, de modo a manter a amizade, enquanto que ao enunciar sobre o mesmo referente a outro interlocutor, um homem, por exemplo, a mulher o fará de outro modo, normalmente, rompendo o relacionamento.

O discurso da traição é construído a partir da posição do sujeito traído. Na materialidade analisada, a traição é culpa do traidor, não da terceira pessoa envolvida. O sujeito traidor é, neste caso, um homem que “não respeita uma mulher”. Há, neste exemplo, a retomada de elementos do interdiscurso, já-ditos que constituem o discurso sobre a traição: o homem trai porque quer, porque não tem respeito à mulher, trai para atender suas vontades sexuais. Em relação à amiga que traiu, a posição-sujeito mulher traída ressalta que a amizade entre elas permanece, o que rompe com a formação discursiva dominante que prega a rivalidade entre as mulheres diante de uma situação como essa, rompendo com a ideia de que se a traição ocorreu é porque a amante é a culpada. Assim, o homem é considerado o responsável pela infidelidade. O sujeito mulher aproxima-se da formação discursiva feminista ao não incentivar a rivalidade entre as mulheres, tampouco culpar a amante pela traição.

Na SD: “*Se quem tava comigo era ele, a culpa é dele*”, há um rompimento com a formação discursiva patriarcal que considera a traição masculina também como culpa da

mulher que é incapaz de manter a atenção do homem, objeto do seu amor. Assim, nem a mulher colocada na posição-sujeito A (a que foi traída) nem a colocada na posição-sujeito B (a que traiu) são culpadas pela traição. A culpa recai sobre o homem, num processo de contra-identificação (da crítica, do questionamento em relação à forma-sujeito do discurso patriarcal) do sujeito enunciador em relação à formação discursiva patriarcal. Nessa sequência discursiva, para o sujeito mulher, a fidelidade está associada ao respeito e a falta deste sentimento é uma das causas da infidelidade. Assim, um dos efeitos de sentido da traição tem relação direta com a falta de respeito e consideração ao outro.

Notamos, também, que a música estabelece uma representação do sujeito mulher, pautado na sororidade entre as mulheres, na amizade e não na competição, elemento que dialoga com as formações discursivas de cunho feminista. Elas se unem e não deixam que a traição enfraqueça ou destrua a amizade entre elas. Há aqui uma contra-identificação do sujeito mulher com a formação discursiva dominante, a da rivalidade entre as mulheres, e a identificação desse sujeito com outra formação discursiva, a da união entre as mulheres.

Há na letra da música a ideia da culpa: esta é do homem que traiu, que é caracterizado como *“um qualquer que não respeita uma mulher”*. Desse modo, há um deslocamento do sujeito do discurso com a forma-sujeito da FD dominante que indica que a culpa da traição é da mulher que não soube manter um relacionamento, levando o homem a se relacionar com outras mulheres. Esse movimento do sujeito ocorre devido à identificação com outra FD não dominante.

6.2.3 Música: *Localização*

Acordar de madrugada com telefonema seu

A essa hora já bebeu

Aí criou coragem, pra dizer que quer voltar e que tá com saudade

Isso eu já previa e é problema seu,

A culpada não fui eu...

Foi tudo sacanagem

Fica aí na linha e escuta essa verdade

*O celular aberto e uma conversa estranha
O contato era de um homem, mas chamava de "Fernanda"
A mim, você não engana*

*Falava de um encontro que tinha marcado
Foi bem no dia que fez hora extra no trabalho
Ainda deixou comprovação
Você mandou a LOCALIZAÇÃO!*

A LOCALIZAÇÃO...

*Era de um motel barato desses na beira da estrada
Você traiu a mulher errada, essa amante não te soma em nada*

*Atirou no próprio pé, apostou tudo sem nenhuma carta
Você traiu a mulher errada, essa amante não te soma em nada
Não fui criada em circo pra virar palhaça!*

O sujeito enunciador é uma mulher. Ela começa relatando que acordou durante a madrugada com um telefonema do ex-companheiro pedindo para reatar o relacionamento e que ele está com saudade. Pelo mecanismo da antecipação, a mulher antecipa as condições em que o homem se encontra: provavelmente, bêbado, expresso na letra da música pela sequência discursiva “*A essa hora já bebeu / Ai criou coragem, pra dizer que quer voltar e que tá com saudade*”. A mulher aproveita que ele ligou e conta como descobriu que foi traída por ele. Outro elemento que é retomado é o fato de o homem só expressar seus sentimentos quando bebe, pois toma coragem para falar. Isso é reflexo da construção da masculinidade, na qual o homem é interditado em relação aos seus sentimentos e não pode falar sobre o que sente. A formação ideológica patriarcal é prejudicial aos próprios homens, que são reprimidos em relação aos sentimentos e emoções, uma vez que tais características estão relacionadas à feminilidade. A construção patriarcal “impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade” (BOURDIEU, 2019, p. 88).

Na sequência discursiva “*A culpada não fui eu...*”, observamos a retomada do discurso da culpa. Indursky (2009, p. 8), afirma que “um sentido pode ser, pois, esquecido ou

interditado no âmbito de uma FD, mas não pode ser apagado do interdiscurso, onde ele fica recalçado, podendo ser recuperado pela mesma FD em outro momento, em outra conjuntura histórica, ou em outra FD”. É o funcionamento da ideologia dominante patriarcal, que responsabiliza a mulher pela traição do homem. Desse modo, quando a mulher afirma que não foi a culpada pela traição, retoma do interdiscurso, através da memória discursiva, sentidos que rompem com a FD patriarcal que atribui a culpa da traição à mulher. A repetição da ideia de culpa como atribuída ao homem faz o analista de discurso voltar os olhos para essa questão: é preciso se dizer e marcar que a culpa não foi da mulher, para que se instaure outro sentido. Esse discurso de culpabilização do sujeito traído está presente no interdiscurso e pode ser recuperado através da memória discursiva.

Em seguida, a mulher conta que descobriu uma conversa, na qual o parceiro trocou o nome do contato para ocultar a traição, como vemos na SD: *“O celular aberto e uma conversa estranha / O contato era de um homem, mas chamava de ‘Fernanda’ / A mim, você não engana”*. Observamos que a construção do discurso da traição se dá também pelo discurso da mentira. O homem mente e engana a mulher para esconder a traição. Esse comportamento faz parte da formação ideológica que rege as práticas dos homens que traem, uma vez que é preciso manter o relacionamento extraconjugal sem que a esposa ou namorada saiba. A SD *“Foi bem no dia que fez hora extra no trabalho”* retoma os já-ditos sobre a traição masculina. A ocultação da traição é um elemento marcado na música e indica que o homem tenta não ser descoberto pela mulher.

Na sequência discursiva *“A LOCALIZAÇÃO... / era de um motel barato desses na beira da estrada”*, há a retomada do lugar da traição. O motel é discursivizado como o espaço localizado à beira de estradas. Nos Estados Unidos, os motéis serviam para acomodações de curta duração, uma espécie de hotel com preços mais acessíveis. Já no Brasil, por serem situados em locais mais afastados da cidade, estão ligados ao exercício da sexualidade e do prazer, tornaram-se espaços ideais para os casais terem relações sexuais em segredo. O motel é, portanto, o lugar do segredo, do não dizer com quem está e o que está fazendo. O segredo também é um elemento que constitui a prática da sexualidade e, ainda mais, a prática da traição. É pelo segredo que ela se consubstancia, sem que seja mostrada abertamente, mas pelo secreto recoberto pelo proibido. Durante a realização da pesquisa, procuramos trabalhos sobre os motéis em diversas fontes e constatamos que há pouco material sobre esse espaço. Isso indica que há um silenciamento ou uma falta de interesse em pesquisar sobre esse lugar tão significativo.

Vejamos outra SD: “*Você traiu a mulher errada, essa amante não te soma em nada*”. Nessa sequência discursiva, há um atravessamento dos dizeres sobre a mulher: 1) mulher certa – aquela que aceita uma traição; 2) mulher errada – aquela que não aceita uma traição. A construção de sentidos sobre a mulher errada se constitui pela história: a mulher boa para se casar, a moça de família era a mulher que perdoava os deslizes do marido no intuito de manter seu casamento. Assim, a traição masculina apesar de ser algo considerado indesejado, era normalizada e cabia à mulher aceitá-la, caso contrário, ela seria a mulher errada para casar.

A partir do enunciado sobre a mulher errada, identificamos que o sujeito enunciator está filiado a uma formação discursiva que segrega as mulheres em dois tipos: as certas e as erradas. Além disso, observamos que a amante é um sujeito sem valor, aos olhos do sujeito enunciator. Essa desqualificação da amante configura-se como uma tentativa de colocar uma mulher num patamar superior à outra.

Há também uma discursivização do palhaço, aquele que provoca o riso, na SD “*Não fui criada em circo pra virar palhaça!*”. Nesse caso, o riso gera um efeito de sentido negativo, pois está relacionado com a gozação, humilhação. Ser traído é, portanto, motivo de humilhação, de ser ridicularizado e a mulher traída é motivo de chacota. Assim, o sentido de palhaço é retomado pelo aspecto do risível, pela chacota, pela humilhação do sujeito traído.

6.3 CATEGORIA 3 – DISCURSO DO HOMEM SOBRE A TRAIÇÃO DA MULHER

Nesta categoria, apresentamos as músicas nas quais circulam efeitos de sentidos sobre a traição da mulher no discurso feito pelo homem. Compõem essa categoria: *Mundo de ilusões*, *Mulher também trai* e *Traição*.

6.3.1 Música: *Mundo de ilusões*

Ei, por que tá me ligando em plena madrugada
Se entre nós dois não existe mais nada
Quer fazer com ele o que fez comigo

*Ei, será que você não consegue ser fiel
Tá falando comigo dentro de um motel
Enganando ele como me enganou*

*Não vai ser dessa vez
Que vai fazer com ele o que você me fez
Por favor, me escute logo de uma vez
Seu amor é um mundo de ilusões
Brincando com dois corações*

*Será que dentro do seu peito não tem coração
E a sua cabeça só pensa em traição
Sai pra lá com esse seu amor bandido
E me traiu com ele e quer trair ele comigo*

*Uoh uoh você não sabe dar valor
Uoh uoh agora perdeu o meu amor
Uoh uoh e vai perder ele também
Não deu certo comigo e não dá certo com ninguém.*

Na primeira música desta categoria, o sujeito enunciator é um homem que relata uma ligação da ex-companheira. É dentro das condições de produção da música que se pode dizer que ela se refere à traição praticada por uma mulher no motel. Nessa ligação, o sujeito traído questiona se a mulher não consegue ser fiel, como observamos na SD: “*Será que dentro do seu peito não tem coração / E a sua cabeça só pensa em traição*”. Na música, a infidelidade é associada a um “amor bandido”, aquele que rouba os corações apaixonados; que não se preocupa com o outro; que não cuida nem valoriza. As formações imaginárias são construídas a partir da posição do sujeito enunciator. Portanto, temos o seguinte jogo de imagens: sujeito traído: homem que amava a mulher e foi traído por ela; e, sujeito traidor: mulher que traiu o ex-companheiro e quer trair o atual, que engana e não sabe dar valor a um homem. Sobre essa sequência discursiva, ainda podemos destacar o conflito entre os gêneros no momento em que a mulher passa a ter determinados comportamentos característicos dos homens, conforme a FD patriarcal: trair, mentir, enganar. Para a formação discursiva à qual o sujeito enunciator

está filiado, não é aceitável que a mulher tenha essas atitudes e, por isso, ela não vai dar certo com ninguém. PÊCHEUX (1997) afirma que o dizer nunca é um só, pois sempre há a relação de um discurso com outro e dos dizeres com a ideologia. Desse modo, os sentidos gerados retomam outros sentidos presentes na memória discursiva, formando uma rede de significantes.

O funcionamento ideológico rompe com a construção histórica a partir da traição feminina. Neste caso, a mulher não traiu por questões sentimentais (porque estava apaixonada por outra pessoa, por exemplo), mas o que se observa é que a mulher traiu por desejo, tanto que ela liga para o ex-companheiro estando com outro num motel. A atitude, no entanto, é reprovada com a perda da atenção de ambos: *“Uoh uoh agora perdeu o meu amor / Uoh uoh e vai perder ele também”*. O verbo “perder” funciona para gerar o sentido de consequência da traição, já que este ato desencadeia efeitos negativos, porque se configura como um desvio de conduta. Para o homem, o resultado da traição feminina é a solidão. Para ele, a mulher que trai não merece ficar com ninguém, não é digna de ter um relacionamento.

Pelas teias do interdiscurso, é possível retomar na história o discurso da traição em relação ao homem que trai para satisfazer uma necessidade biológica, enquanto a mulher, na maioria dos casos, o faz por amor, identificando que, neste exemplo, há um movimento de ruptura na representação do sujeito mulher: ela trai não necessariamente por questões sentimentais, mas por desejo, porque queria ter outro parceiro. Mais que isso, “por trás da traição, de fato, existe a necessidade de liberdade, de independência, de plenitude subjetiva” (PASINI, 2010, p. 31). O discurso do sujeito enunciator indica que a mulher está filiada a uma formação discursiva na qual a traição feminina está relacionada ao desejo sexual da mulher e ao exercício da sua liberdade. Isso indica que o desejo da mulher é também biológico, o que remete aos dizeres sobre a traição masculina, pois há a retomada de uma formação discursiva patriarcal. Na música em questão, a mulher é discursivizada como um sujeito que se identifica com a formação discursiva patriarcalista na medida em que replica as práticas sociais da ideologia patriarcal.

Na sequência discursiva: *“Não deu certo comigo, não dá certo com ninguém”*, observamos que o sujeito homem se representa no quadro de formações imaginárias como aquele que determina o que ocorrerá à mulher. Através do silêncio constitutivo, aquele que atravessa as palavras, em que se diz X para não dizer Y, é possível analisar o modo de construção desse discurso: se a mulher não deu certo com ele, não dará certo com outra pessoa. Pierre Bourdieu (2019, p. 111) afirma que a sociedade possui uma estrutura de dominação, na qual a dominação masculina “constitui as mulheres como objetos simbólicos”

e as coloca em permanente estado de “dependência simbólica”. Esses enunciados se repetem numa relação parafrástica que incide sobre uma imagem de mulher, como aquela que depende de um homem para ser feliz, aquela que deve ser submissa e, ainda, aquela que deve fidelidade ao seu companheiro. Desse modo, o silêncio constitutivo funciona para gerar determinados sentidos – a mulher que trai não merece ficar com ninguém; a mulher não pode trair – e apagar outros – a mulher pode fazer coisas que os homens fazem, inclusive, trair.

Há também a repetição do lugar da traição: o motel. Percebemos que esse lugar é tomado, nas músicas analisadas, como algo negativo, pois está sempre atrelado à infidelidade. É compreendido como um lugar de desvio, de imoralidade, de promiscuidade. A regularidade discursiva que incide na repetição do motel como lugar da traição já indica a constituição deste lugar como um lugar da traição, dos prazeres proibidos, do não revelado, conforme já foi explicitado anteriormente.

6.3.2 Música: *Mulher também trai*

Mulher também trai, mulher também trai
Quando falta carinho e respeito
Aí ela trai...

Mulher também trai, mulher também trai
Quando o homem é cachorro e galinha
Aí ela trai...

Sou seu amigo
Mas não vou te defender
Dessa vez eu tô do lado dela
Você que pôs tudo a perder

Foi vigarista, achou que nada ia acontecer
Bebendo, chorando, falando mal dela
Respeita, o culpado é você...

*É fácil julgar depois que acabou
Esqueceu do tanto que cê aprontou
Deixava ela sozinha
Por causa dos esqueminhas
Pagou pra ver...
Agora quem levou o chifre foi você!*

O sujeito enunciador da música é um homem que se dirige a um amigo e fala sobre a ex-companheira desse amigo, justificando a traição dela. Nesse caso, o discurso da traição está ligado à vingança, na qual a mulher trai porque o homem a traiu primeiro. Há também uma retomada da ideia de que mulher só trai quando falta algo: amor, carinho, respeito, atenção, entre outras coisas. Destacamos o funcionamento do elemento linguístico *também*, que traz o sentido de adição. Na sequência discursiva “*Mulher também trai, mulher também trai*”, não está dito que o homem trai, mas podemos inferir isso a partir da presença do conectivo e da história, pois se é natural que o homem traia, esse comportamento também pode ser apresentado pela mulher. O *também* funciona ainda como um elemento que indica a afirmação de algo que não é considerado pela história como normal: não é só o homem que trai, a mulher também o faz. Desse modo, conseguimos recuperar traços do interdiscurso que comporta esses e outros dizeres. O sujeito enunciador, ao justificar a atitude da mulher, cria imagens do homem e da mulher, como nas sequências discursivas: “*Quando falta carinho e respeito / Ai ela trai...*” e “*Quando o homem é cachorro e galinha / Ai ela trai...*”.

Vejamos como as imagens dos sujeitos são construídas na referida música. O sujeito homem é discursivizado como *cachorro* e *galinha*, palavras que geram sentido negativo para o homem, dadas as condições de produção do discurso na referida música. No entanto, as palavras podem mudar de sentido a depender de quem as emprega. Logo, as palavras *cachorro* e *galinha* podem ter sentido positivo em outra formação discursiva, na qual o homem é livre para exercer sua sexualidade sem restrições e, para ser reconhecido e respeitado perante outros homens, ele precisa se relacionar com muitas mulheres. Em uma FD proveniente do patriarcalismo, esses comportamentos configuram-se como uma afirmação da masculinidade. Portanto, as palavras “*cachorro*” e “*galinha*”, utilizadas para se referir ao homem, terão efeitos de sentido diferentes a depender de quem as enuncia, notadamente antagônicas. De um lado, terá sentido positivo se forem enunciadas a partir da FD que considera o homem como o “pegador”, o “garanhão”, evidenciando a virilidade masculina,

filiada a uma ideologia patriarcal e conservadora; de outro, terá sentido negativo se forem enunciadas a partir da FD que supõe que o homem com tais predicados não é um bom homem para se relacionar.

Na sequência discursiva “*Sou seu amigo / Mas não vou te defender*”, atentamos para um enunciado que diverge da formação discursiva dominante, na qual os homens defendem uns aos outros independentemente da situação. A traição masculina não é exaltada, mas criticada e rechaçada. O sujeito enunciator não apoia o amigo, pelo contrário, o culpa pela traição, conforme a SD “*Dessa vez eu tô do lado dela / Você que pôs tudo a perder*”. Há também uma mudança de posição do sujeito enunciator: antes, ele apoiava o amigo, mas, dessa vez, ele apoia a mulher do amigo. Essa mudança de posição é decorrente do processo de desidentificação com uma FD e identificação com outra. Mais uma vez, temos uma regularidade discursiva no que diz respeito à culpa pela traição. Neste caso, o culpado é o homem, porque ele traiu primeiro. O discurso, nessa música, gera sentidos para a traição masculina e feminina: 1) a mulher trai por falta de carinho, falta de respeito e por vingança; 2) o homem não precisa de motivo para trair.

O jogo de imagens também cria representações para a mulher. Na música, ela é considerada como aquela que rompe com o padrão da mulher traída e migra de uma formação discursiva para outra: ela sai da FD mulher não trai para a FD mulher trai. Considerando as condições de produção, a mulher vai se comportar de determinada forma. Na formação discursiva tradicional, o comportamento esperado é que a mulher seja fiel, no entanto, a mulher quebra essa expectativa. Assim, ela rompe com a FD dominante e se inscreve em outra FD. Esse movimento de inscrição do sujeito em determinada formação discursiva é regulado pela ideologia. É importante destacar que, muitas vezes, a mulher se aproxima da ideologia patriarcal e identifica-se com a forma-sujeito dessa formação discursiva. Isso aponta que há a marca do machismo em discursos materializados em dizeres de várias mulheres. Portanto, a mulher não está isenta de replicar o ideal machista de vez em quando, se ela se identificar com essa FD.

Observamos outra SD: “*Agora quem levou o chifre foi você!*”. O elemento linguístico *agora* marca a virada da mulher e sugere que o homem sempre traiu, porém não esperava ser traído. Aqui vale ressaltar o sentido da palavra chifre. Esse termo indica “aquilo que colocaram na cabeça do homem traído, corno”. Tal palavra não representa apenas um elemento físico indicativo de força de alguns animais como o touro, mas representa também um elemento simbólico que caracteriza o homem ou a mulher traída. Assim, levar o chifre significa ser traído ou traída e tal sentido se constrói discursivamente como algo negativo.

6.3.3 Música: *Traição*

*Você anda estranha demais
Poxa vida não dá pra entender
Tá mudado seu jeito
Não encontra o jeito
De ficar em paz com você*

*Me deixa falando sozinho
Já notei a sua respiração
Quando digo Te Amo
Respira bem fundo
E não demonstra muita emoção*

*Meu Deus o que eu fiz
Pra você me tratar desse jeito?
Sua frieza é tanta
É de congelar coração*

*Percebi que você
“Tá” partindo pra outro caminho
Uma história em troca
De uma traição*

*Eu não ligo em ficar sozinho
Muito menos em recomeçar
Mas a gente convive, se apega
E espera pra sempre o amor durar*

*Entendi que errar é humano
Mas escuta o que eu vou te falar*

Traição não é erro, é uma escolha.

Na música intitulada *Traição*, o sujeito enunciador é um homem que fala diretamente com a mulher que o traiu. Ele nota que ela está estranha, o ignora, não quer conversar e não demonstra emoção. Além disso, ele tenta compreender o que está acontecendo, conforme se vê na sequência discursiva “*Meu Deus o que eu fiz / Pra você me tratar desse jeito?*”, o que demonstra a busca por motivos que justifiquem a traição e isso inclui as atitudes do próprio sujeito traído. Seja na instância afetiva ou sexual, os sentidos sobre a traição têm um aspecto simbólico e estabelecem papéis aos sujeitos envolvidos. A partir da memória discursiva, podemos perceber uma representação do sujeito traído como aquele que se culpa pela traição, aquele que busca entender o que fez para ser traído. O sentimento de culpa, segundo Abreu (2006), está atrelado à compreensão de como mulheres e homens veem a infidelidade de acordo com os diferentes níveis sociais. Constatamos, pois, uma formação discursiva que diz que o sujeito traído é o culpado pela traição que sofreu, pois teria dado motivos para ser traído.

O discurso da traição é construído a partir da posição do sujeito enunciador que ocupa o lugar de sujeito traído. Para este, a traição é uma escolha do traidor, não um erro, como vemos na SD “*Traição não é erro, é uma escolha*”. Observamos dois efeitos de sentido para a traição: 1) a traição é um erro, e 2) a traição é uma escolha. Um erro pode significar algo que pode ser corrigido ou perdoado, feito, inclusive, de modo pouco consciente. Já uma escolha é algo que indica que o sujeito pensou e escolheu fazer X ou Y, sendo descaracterizado o erro. Ao colocar a traição como uma escolha, o sujeito enunciador retoma pela memória discursiva o sentido de que esse ato não pode ser perdoado ou corrigido. Embora esteja dito nesta música que a traição não é um erro, podemos recuperar o sentido de que trair é um erro, através do silêncio constitutivo que “é o não-dito necessariamente excluído” (ORLANDI, 2007, p. 73) e, sendo um erro, seria uma falha, algo que pode ser corrigido. Quando a traição é vista como uma escolha, tem-se o sentido de que o sujeito enunciador pode escolher trair ou não. Portanto, se não é um erro, pode ser evitado. Assim, ao dizer que a traição é uma escolha, os sentidos são determinados pela posição que o sujeito ocupa no discurso, pelo modo como ele se inscreve na história e não pela vontade dele.

A partir disso, notamos que há a retomada de elementos do interdiscurso, dizeres que constituem a memória discursiva acerca do discurso da traição: a mulher dá indícios que traiu, se afasta e evita conversar sobre a relação, como vemos na SD “*Percebi que você / ‘Tá’*”

partindo pra outro caminho / Uma história em troca / De uma traição”. Historicamente, o homem sempre teve liberdade para buscar relacionamentos fora do compromisso, conforme vimos na seção sobre a traição. Essa liberdade não era dada à mulher, pelo contrário, era proibido que a mulher tivesse tal atitude, uma vez que não era da natureza feminina a traição. Sobre o assunto, afirma Oliveira (2007, p. 23), “[...] enquanto que para os homens não havia muito problema com relação a relacionamentos extraconjugais, para as mulheres este ato era estritamente proibido”. Ao trair, a mulher se aproxima da FD patriarcal, se identifica com essa FD e, nesse movimento, se insere em outra posição-sujeito. Desse modo, há um deslocamento de posição-sujeito nesse processo de identificação. Na sequência discursiva: *“Eu não ligo em ficar sozinho / Muito menos em recomeçar / Mas a gente convive, se apegamos / E espera pra sempre o amor durar”*, notamos que há uma discursivização romântica do amor, como algo duradouro que deixa as pessoas apegadas entre si. O homem destoa da FD patriarcal ao demonstrar seus sentimentos em relação à mulher e ao relacionamento amoroso. O discurso da traição é atravessado por outros discursos, como o do amor, da solidão e do recomeço, sendo constituído no entremeio desses temas.

6.4 CATEGORIA 4 – DISCURSO DO HOMEM SOBRE A TRAIÇÃO DO HOMEM

Vítima de um copo e Traição à queima roupa são músicas que apresentam um homem como sujeito enunciativo na posição de sujeito que trai. Vale ressaltar que o período selecionado para análise – 2015 a 2018 – não apresenta muitas músicas sertanejas nas quais os homens falam sobre a traição deles próprios. Isso é um dado interessante, pois revela que a traição masculina é tão naturalizada que pouco se fala sobre ela e pode indicar também que, por ser algo que deve ser feito em segredo, não se deve falar abertamente sobre isso em tom confessional.

6.4.1 Música: *Vítima de um copo*

*Quem bate esquece, quem apanha não
Pra cada ação, tem uma reação*

*O preço do meu erro
Eu tô pagando com a solidão*

*E o que mais me dói é saber
Que as noites vão amanhecer sem você
Aí só Deus sabe como vai ser*

*O brinco que você usou
Na última vez que a gente ficou, ainda está aqui
Você deixou pra trás e esqueceu como esqueceu de mim*

*Aconteceu trair, até me diverti
E conseqüentemente eu terminei sozinho
Eu reneguei um amor, feri a minha flor
Quando as flores se fecham sobram só espinhos*

*Aconteceu trair, até me diverti
E conseqüentemente eu terminei sozinho
Eu reneguei um amor, feri a minha flor
Quando as flores se fecham sobram só espinhos*

*Sei que perdi o foco
Perdão, eu só fui vítima de um copo.*

Na música *Vítima de um copo*, o sujeito enunciatador é um homem que ocupa a posição de sujeito que trai. A construção do discurso da traição masculina diverge da feminina, como fica constatado na SD: “*Aconteceu trair, até me diverti / E conseqüentemente eu terminei sozinho / Eu reneguei um amor, feri a minha flor / Quando as flores se fecham sobram só espinhos*”, na qual a traição é entendida como um acidente, um acontecimento casual, que embora tenha sido divertido, o homem demonstra certo arrependimento porque a mulher o deixou. Além disso, notamos que a discursivização da mulher como uma flor retoma dizeres sobre a feminilidade: a mulher é sensível, frágil e delicada como uma flor. Os espinhos podem representar o resultado da traição do homem: a solidão.

Na sequência discursiva “*O preço do meu erro / Eu tô pagando com a solidão*”, percebemos que a solidão e o fim do relacionamento são consequências da infidelidade. Observamos o funcionamento da ideologia no discurso e como ela se materializa na música. Ao enunciar, o sujeito não se dá conta de que outras palavras ecoam em seu discurso, o que indica o modo como ele é afetado pela ideologia. As palavras *flor* e *espinhos* já carregam sentidos quando inseridos em determinada ideologia, sentidos estes que são retomados quando acessamos a memória discursiva.

Vejamus outra SD: “*Perdão, eu só fui vítima de um copo*”. Há o atravessamento do discurso religioso, pois o sujeito pede perdão, o que gera o sentido de traição como um pecado, como um erro. A palavra *perdão* está presente na formação discursiva religiosa cristã e pode ser retomada pela memória discursiva. “A sociedade brasileira considera natural a traição masculina, justamente porque se pensa que a infidelidade masculina não é decorrente de algum problema no casamento, mas o exercício de uma natureza” (GOLDENBERG, 2010, p. 75).

A infidelidade ainda é predominante entre os homens, provavelmente porque as convenções sociais tornam o fato mais aceitável entre o público masculino, já que o homem é visto como o ser dominante e a mulher como o objeto de dominação, afirma Arent (2009). Ao dizer que é uma vítima, o sujeito não assume a responsabilidade pelo ato e o coloca em outro elemento: um copo, o que sugere que ele estava ingerindo bebida alcoólica. Além disso, o ambiente onde o sujeito se encontra pode ser compreendido como um lugar favorável à traição. As formações discursivas nas quais o sujeito homem se insere gera diversos sentidos para a traição: acidente, erro, pecado.

6.4.2 Música: *Traição à queima roupa*

Tava tudo tão perfeito

Era só eu e você

Mensagem o dia inteiro

Tô querendo te ver

Vamos sair tomar uma

A saudade tá demais

Vamo lá no sertanejo

Vamo curtir em paz

Quando a gente chegou

Eu me senti nervoso

Eu tava meio inquieto

E com olhar curioso

Todas que passavam

Eu não me controlava

Loira ou morena

Todas eu olhava

Depois da terceira dose fui lá no banheiro

Achando que eu iria te enganar

Você desconfiada reparando no meu jeito

Veio atrás porque sentiu que tinha algo suspeito

E ali bem no meio do bar

Ai ai ai ai ai

Agora ela ficou louca

Fui no banheiro e beijei outra

Foi traição à queima roupa

Ai ai ai ai ai

Agora ela ficou louca

Me viu beijando outra na boca

Foi traição à queima roupa.

Na música, o sujeito homem relata a traição praticada por ele próprio. No início, o relacionamento estava perfeito, o casal trocava mensagens diariamente, até que resolveram ir a uma festa juntos, conforme descrito na SD “*Tava tudo tão perfeito / Era só eu e você / Mensagem o dia inteiro / Tô querendo te ver / Vamos sair tomar uma / A saudade tá demais / Vamo lá no sertanejo / Vamo curtir em paz*”. Ao chegar à festa, o homem fica nervoso, não consegue se controlar e olha para todas as mulheres. A mulher percebe a inquietação e decide

seguir-lo até o banheiro, onde o flagra beijando outra. A reação da mulher é relatada pelo homem, que a coloca como louca na situação.

Num gesto de leitura, compreendemos que as formações ideológicas que regem as práticas discursivas do sujeito colocado na posição de homem que trai são calcadas no imaginário social da construção da masculinidade. Reconhecemos essas práticas porque estão inscritas na história e é através delas que temos um imaginário social do que é ser homem, principalmente no tocante à virilidade, que é constitutiva da formação discursiva patriarcal, na qual os homens devem ter comportamentos viris – como olhar compulsivamente para as mulheres e assediá-las – para serem reconhecidos como tal. Esses comportamentos fortalecem a união entre os homens, por um lado, e exclui os homens que não agem dessa forma. Por isso, consideramos que essa construção de masculinidade é tóxica até mesmo para os homens, pois os obriga a seguirem um padrão de comportamento. Nessa FD, as mulheres são colocadas como objetos de desejo e uso, o que perpetua a dominação masculina.

Analisando o jogo de imagens das formações imaginárias temos as seguintes representações: 1) homem: sujeito traidor que olha para todas as mulheres da festa e 2) mulher: sujeito traído que flagra a traição, discursivizada como louca. O homem fica nervoso ao ver muitas mulheres na festa, não se controla e olha para todas. Esse comportamento é fruto de uma formação ideológica machista, na qual os homens são ensinados a agir desse modo e acreditar que essa é a maneira natural, fruto da natureza masculina. Nesse sentido, o comportamento infiel também seria considerado natural para os homens, conforme aponta Goldenberg (2010, p. 148): “A infidelidade é decorrente de uma necessidade interior, de uma natureza masculina, e não está relacionada a nenhum problema do casamento ou da esposa”. Importante ressaltar que em nenhum momento da música o homem demonstra arrependimento, o que indica a naturalização da prática infiel.

Numa pesquisa realizada por Miriam Goldenberg, a antropóloga concluiu que para os poligâmicos, “a infidelidade não é um sintoma de crise na relação, mas uma necessidade natural decorrente da própria essência masculina. O homem fiel, para eles, é covarde, medroso, impotente, reprimido, conservador, babaca, moralista, hipócrita, fraco” (GOLDENBERG, 2010, p. 149). Essa assertiva corrobora a tese de que o homem trai para afirmar sua masculinidade, construída na formação discursiva machista e patriarcal.

Na sequência discursiva: “*Agora ela ficou louca / Me viu beijando outra na boca / Foi traição à queima roupa*”, a mulher é discursivizada como louca porque flagra a traição. Constatamos, então, que o homem trai e coloca a mulher na posição de pessoa traída e louca.

A loucura está associada à histeria, que durante séculos foi considerada uma condição médica. Historicamente, a histeria esteve associada ao feminino.

Foucault (2006) aponta que a loucura foi caracterizada, após o Renascimento, por um discurso que a menosprezava como linguagem, porque a colocava num embate com a razão – que era considerada o ápice da verdade. Assim, o discurso do louco era visto como uma mentira. Na Idade Clássica, a loucura tornou-se uma linguagem excluída e ligada à desrazão, conforme afirma Foucault: “A internação clássica enreda, com a loucura, a libertinagem de pensamento e de fala, a obstinação na impiedade ou na heterodoxia, a blasfêmia, a bruxaria, a alquimia – em suma, tudo o que caracteriza o mundo falado e interditado da desrazão; a loucura é a linguagem excluída” (FOUCAULT, 2006, p. 215). A linguagem do louco, portanto, não merecia ser ouvida, não merecia ser levada em consideração, pois havia no imaginário social uma representação do louco, como aquele que não diz a verdade, que inventa coisas, que está fora de si.

Num gesto de interpretação, retomamos pela memória discursiva o Complexo de Cassandra, que se refere ao sofrimento das mulheres que são vistas como histéricas e irracionais, têm seus sentimentos desprezados e são desacreditadas quando relatam algum acontecimento que viveram. Esse complexo nos remete ao *Gaslighting*, uma vez que essa prática é também uma tentativa de desacreditar o discurso das mulheres que falam a verdade, pelo fato de as considerarem naturalmente emotivas e sensíveis, como se essas características fossem exclusivas das mulheres. Ademais, a expressão “*à queima roupa*” significa algo muito próximo. Na música em questão, essa expressão indica que a traição foi praticada enquanto a companheira estava por perto, mas mesmo assim, sendo às claras e à vista da mulher, coloca-se pela memória a ideia de que ela ficou louca ao flagrar a infidelidade.

A bebida alcoólica aparece como uma regularidade discursiva nas duas músicas dessa categoria. Isso indica que o homem não assume a responsabilidade completa pelo ato praticado por ele e usa a bebida como elemento que o leva a ter esse comportamento. Isso é confirmado na sequência discursiva “*Depois da terceira dose fui lá no banheiro / Achando que eu iria te enganar*”. Além disso, o fato de a mulher estar por perto não inibiu a traição do homem, que acreditou que a enganaria.

6.5 CATEGORIA 5 – DISCURSO SOBRE A TRAIÇÃO SEM POSIÇÃO HOMEM/MULHER DEFINIDA

Consideramos necessário criarmos uma nova categoria para analisar a música *Traição não tem perdão*, pois ela apresenta uma particularidade: não possui sujeito enunciador definido. Ao observarmos essa música, notamos que não é possível definir o gênero do sujeito que enuncia, apenas a posição que ele ocupa – o lugar de sujeito que trai. Segue abaixo a letra e a análise da referida música.

6.5.1 Música: *Traição não tem perdão*

A luz amarela do quarto

Em que a gente dormiu

Por dois anos e uns dias

Me fez lembrar que eu sabia

De fato o que era ser feliz

Deslize ou vontade própria

Eu tranquei a porta

E abri a janela

Pulei pra bem longe da felicidade

E aí que eu caí

As coisas não iam tão bem entre nós

Mas nada justifica uma traição

Errei admito que foi minha culpa

Já sabe minha opinião

Já deixei minhas coisas lá de fora

Já que insiste que não vai embora

Não me olha assim que eu não mereço

Hoje eu sou alguém que eu desconheço

Já que desonrei nossa família

*Isso ia acontecer um dia
Uma hora as coisas vêm à tona
Eu aceito o seu não
Traição não tem perdão.*

Na letra da música em questão, o sujeito enunciador relembra os momentos felizes que viveu com a pessoa amada e admite a culpa pela traição. Por deslize ou por vontade própria, o sujeito traidor conta que buscou algo fora do relacionamento, mas que isso não deu certo e a consequência é a separação. Na sequência discursiva “*As coisas não iam tão bem entre nós / Mas nada justifica uma traição / Errei admito que foi minha culpa / Já sabe minha opinião*”, o sujeito traidor não tenta justificar sua atitude, pois filia-se à formação discursiva que nada justifica uma traição e que essa atitude não tem perdão. A traição é discursivizada com o sentido de erro e o sujeito traidor assume a culpa, confessa a traição. Novamente, há a retomada do sentimento de culpa e, nesse caso, ela recai sobre o sujeito que trai, pois este se identifica com a forma-sujeito da formação discursiva.

Na sequência discursiva “*Deslize ou vontade própria*”, observamos que o referente, a traição, gera dois efeitos de sentidos: 1) a traição é um deslize; 2) a traição é uma escolha, feita por vontade própria. Na representação dos sujeitos pelas formações imaginárias observamos que dois sujeitos são discursivizados: o traidor e o traído. O sujeito que trai cria uma representação do seu próprio lugar – $I_A(A)$ – e do lugar do outro – $I_A(B)$ –, respondendo às questões “quem sou eu para lhe falar assim?” e “quem é ele para que eu lhe fale assim?”, respectivamente. O sujeito colocado em A é aquele que trai, desonra a família, não merece compaixão nem perdão, inclusive não se conhece mais, como apresentado na sequência discursiva: “*Não me olha assim que eu não mereço / Hoje eu sou alguém que eu desconheço*”. Enquanto que o sujeito colocado em B é aquele que olha para o traidor com compaixão, mas não o perdoa. Além disso, o sujeito traidor aciona o mecanismo da antecipação e projeta o que seu interlocutor irá dizer e fazer, antecipando também suas próprias atitudes.

Na SD “*Já que desonrei nossa família / Isso ia acontecer um dia / Uma hora as coisas vêm à tona / Eu aceito o seu não / Traição não tem perdão*”, a traição tem como consequência a dissolução do relacionamento. Pelas teias do interdiscurso, podemos retomar já-ditos presentes na formação discursiva religiosa cristã, como o mandamento “Não adulterarás!”. O adultério é uma violação da fidelidade entre o casal e, consequentemente, um problema para a

família, uma vez que pode resultar no divórcio e isso não é bem visto pela ideologia cristã. Além disso, as palavras *desonra, família, traição e perdão* formam uma cadeia de significantes que perpassam pela FD religiosa cristã.

A traição é vista como uma desonra para a família e, por isso, não tem perdão. Essa sequência discursiva ainda retoma o segredo, uma vez que o sujeito enunciador diz que sabia que a traição poderia ser descoberta algum dia. Nesse caso, temos a revelação da traição, esse ato deixa de ser um segredo e é descoberto/confessado. Segundo Orlandi (2015), os já-ditos nos auxiliam na compreensão do funcionamento discursivo, pois podemos remeter o que está dito a uma memória e identificá-lo na história, evidenciando sua filiação ideológica. São retomados discursos que consideram a traição como um comportamento errado e perigoso, pois pode destruir relacionamentos e é alimentada de segredos que são ameaçados com sua exposição (Pittman, 1994).

Na formação discursiva traição não tem perdão, há uma forma-sujeito que não aceita a traição e nem acredita que esta deva ser perdoada, seria aquele sujeito que não trai. Ao longo da música, observamos que o sujeito enunciador se movimenta entre as formações discursivas, uma vez que desliza entre a identificação com a FD traição não tem perdão e a contra-identificação com a FD desonrei nossa família, pois ao mesmo tempo em que afirma que traição não tem perdão, o sujeito diz que traiu e desonrou a família.

A partir da análise das letras de músicas sertanejas, pudemos fazer um pequeno resumo das categorias, a fim de sistematizar os resultados da pesquisa.

Na categoria 1 – Discurso da mulher sobre a traição da mulher, notamos que a mulher tem usado cada vez mais os diversos espaços conquistados para dar voz a outras tantas mulheres. Há mulheres que destoam da formação discursiva dominante (patriarcal) e inserem-se em outra (feminista), que prega direitos iguais para os gêneros. Ainda nessa categoria, observamos que há mulheres que se filiam a formações discursivas de cunho patriarcal e reproduzem discursos que colocam a mulher como culpada pela traição e submissas ao homem. Então, ainda que ocupem a mesma posição discursiva, as mulheres podem se filiar a diferentes formações discursivas e reproduzir os discursos da forma-sujeito dessa FD.

Na categoria 2 – Discurso da mulher sobre a traição do homem, concluímos que evidencia a dupla moral vigente: permite que os homens exerçam atividades sexuais enquanto que as mulheres devem ser proibidas de realizar essa prática. Há também a repetição de discursos sobre a liberdade que o homem tem para trair e isso ser socialmente aceito, enquanto que as mulheres são julgadas se fizerem o mesmo. A ideologia patriarcal é

naturalizada e se desenvolve nas práticas sociais. E essas práticas sociais são o elemento material da ideologia.

Na categoria 3 – Discurso do homem sobre a traição da mulher, a traição feminina é usada pelo homem para inferiorizá-la, evidenciando a dominação masculina, que vê a mulher como objeto de posse e submissão, o que indica que o sujeito está filiado à formação discursiva patriarcal construída sócio-historicamente. Além disso, os sentidos são retomados, atualizados sob novas condições de produção e reforçam a ideia de que o homem é um ser superior à mulher, que a mulher trai por vingança e que a traição é uma escolha. Nessa categoria, a música “*Mulher também trai*” mostra que ao falar da traição feminina, o sujeito retoma a traição masculina e faz uma crítica a esse comportamento. Isso indica que há homens que contraindidentificam-se com a formação discursiva patriarcal e criticam a traição masculina, apontando para uma mudança de pensamento e atitude entre os homens.

Na categoria 4 – Discurso do homem sobre a traição do homem, observamos a retomada de discursos sobre a virilidade, sobre o desejo e o instinto natural do homem. A ideia de natureza masculina é uma forma de justificar a prática da traição pelo homem, o que tem respaldo na construção histórica da masculinidade. O homem é discursivizado como incapaz de controlar seus instintos e sempre ceder às pressões sociais de demonstrar a todo tempo sua masculinidade. Além disso, a bebida alcoólica é colocada como elemento que induz a traição masculina, o que não acontece com a traição feminina.

Na categoria 5 – Discurso sobre a traição sem posição homem/mulher enunciadore definida, há uma forma-sujeito que inicialmente se identifica com formação discursiva traição não tem perdão, porém, no decorrer da música, contraindidentifica-se com esta formação discursiva, porque a questiona e distancia-se da sua forma-sujeito. Há também a retomada de discursos sobre a família, a honra e a fidelidade. Assim, o discurso da traição, nessa categoria, gera o sentido de traição como uma desonra para a família, como algo que não tem perdão e, por isso, culmina com o fim do relacionamento.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluímos esta trajetória e estamos cientes de que ainda há muito que se dizer sobre a traição, sobre a materialização da ideologia na música e sobre as representações de gênero, até porque esgotar esse tema não é possível em um único trabalho científico e também não era nossa pretensão. Finalizar esta pesquisa produziu um alívio e uma inquietação. De um lado, a alegria de ter alcançado os objetivos pretendidos, de outro a sensação de que há muita coisa a ser dita e problematizada. A proposta da pesquisa consistiu em analisar o funcionamento do discurso da traição nas músicas sertanejas, a partir das posições-sujeito. Tomamos como materialidade doze letras de músicas sertanejas que abordavam a temática da traição e tinham homens e mulheres colocados na posição de sujeitos enunciadore, tanto como traidore quanto como traídos.

O percurso não foi fácil, talvez não devesse ser. Foram realizados muitos ajustes no projeto de pesquisa até que fosse definido o que seria estudado, a fim de alcançar os objetivos pretendidos. Não tínhamos como objetivo esgotar as possibilidades de análise na materialidade escolhida, pelo contrário, gostaríamos de mostrar alguns gestos de leitura e de interpretação acerca da temática abordada, a traição. A pesquisa possibilitou compreender como são produzidos os discursos sobre a traição, a partir de diferentes posições-sujeito filiadas a distintas formações discursivas, além de fomentar as discussões acerca dos estudos de gênero.

Para alcançar os objetivos propostos, foram realizadas muitas leituras sobre os assuntos que entrecruzam as letras das músicas, que também foram ouvidas diversas vezes, a fim de encontrar as regularidades discursivas para o funcionamento do discurso que delas emergem. Observamos as superfícies linguísticas, fizemos os recortes necessários, atentando para o que estava sendo dito, de que modo e por que era dito de determinada forma e não de outra. Passamos pelo objeto discursivo, para aprofundar a análise, até chegar ao processo discursivo, através do qual pudemos analisar o funcionamento da ideologia e dos já-ditos na construção dos sentidos. Desse modo, buscamos compreender como esse discurso funciona e quais sentidos podem ser gerados.

Constatamos que as músicas sertanejas materializam ideologias que estão presentes na sociedade e conduzem as práticas dos sujeitos. Nesse sentido, a música colabora para a construção de um imaginário social dos sujeitos que traem e são traídos. As representações de infidelidade masculina e feminina evidenciam as diferenças de gênero. Para o homem a

traição pode ser uma diversão, um prazer momentâneo, enquanto que, para as mulheres, é uma consequência da falta de algo, geralmente associada à dimensão afetiva. Entretanto, nas músicas analisadas, seria um equívoco generalizar e afirmar que o homem trai somente por desejo e a mulher por carência ou vingança, pois os resultados mostram que os motivos que levam ao comportamento infiel podem ser usados tanto por homens quanto por mulheres, afinal ambos se colocam na posição de sujeito que trai.

Há elementos que se repetem no discurso da traição, como o lugar onde ocorre a traição: o motel; a culpa que recai ora sobre o sujeito que trai ora sobre o sujeito traído; as representações de traição feminina associadas à falta de algo, carinho, atenção; e, as representações de traição masculina associadas ao desejo e ao prazer. Em alguns casos, o desejo é o que determina a traição, em outros, a emoção prevalece. Na maioria das músicas, a traição tem como consequência o fim do relacionamento, o que indica que trair é um ato grave, quebra a confiança entre o casal e abala a relação. No entanto, destacamos que isso não é uma regra, pois pode não haver a ruptura da relação, o casal se perdoar e continuar o relacionamento.

Reconhecemos que os discursos estão inscritos na língua e na história, por isso, ressaltamos a importância de um olhar atento para os sentidos que são retomados e atualizados, refletindo como esses sentidos funcionaram e funcionam na sociedade. Nas sequências discursivas analisadas constatamos diferentes posições-sujeito, resultando em diferentes formações imaginárias dos sujeitos que traem e dos sujeitos traídos, seja quando se trata da imagem que tem de si, seja quando se trata da imagem que tem do interlocutor.

Com base nas análises, observamos que há diferenças na construção do discurso da traição para cada categoria. As categorias que possuem a mulher como sujeito enunciator indicam que as mulheres estão deslizando entre as formações discursivas patriarcal e feminista, pois estão se contra-identificando com tais formações. A visibilidade dada às mulheres e às suas necessidades, que por muito tempo foram silenciadas, amplia as fronteiras de discussão e atualiza sentidos que foram construídos na história. Já as categorias que possuem o homem como sujeito enunciator evidenciam a masculinidade e a virilidade desse sujeito, mas também, o coloca como ser irresponsável por seus atos. A traição não é discursivizada igualmente para homens e para mulheres. Há diferenças marcantes nos discursos sobre a traição, o que indica que as relações de gênero incidem sobre os sujeitos.

É preciso acabar com a desigualdade de gênero que impera em nossa sociedade, para que homens e mulheres tenham liberdade de ser quem são, respeitando o espaço, a voz e o corpo do outro. Dessa forma, a dominação masculina e o patriarcado darão lugar à igualdade

de gênero e as mulheres deixarão de ser oprimidas e submissas. Não buscamos defender, em hipótese alguma, os sujeitos que traem, mas mostrar que tanto homens quanto mulheres traem, no entanto o mesmo ato não é visto de forma semelhante pela sociedade. A perspectiva heterogênea do discurso da traição vem modificando as relações e as práticas sociais, exemplo disso é que as traições masculinas não são mais relevadas como antigamente, pelo contrário, são criticadas e rechaçadas, às vezes, pelo próprio homem.

Por fim, deixamos essa pesquisa como contribuição para os estudos do discurso, cientes de que ainda há diversas possibilidades de análise da materialidade e da temática escolhidas. Acreditamos que este trabalho também ajudará a ampliar as discussões acerca das relações sociais e da desigualdade de gênero, buscando igualdade entre homens e mulheres para alcançarmos uma sociedade mais justa.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Rachel de Oliveira. **Infidelidades**: representações femininas e masculinas. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Pará, Belém, 2006. Disponível em: http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/2510/1/Dissertacao_InfidelidadesRepresentacoesFemininas.pdf. Acesso em: 20 fev. 2019.
- ALONSO, Gustavo. **Cowboys do Asfalto**: Música sertaneja e modernização brasileira. 2011. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011. Disponível em: https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2011_Gustavo_Alonso.pdf. Acesso em: 20 fev. 2019.
- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de estado** (AIE). Tradução de Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. 7. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- ALVAREZ, Palmira Virgínia Bahia Heine (Org.). **Discurso em materialidades diversas**. Curitiba, CRV, 2017.
- ANTUNES, Edvan. **De caipira a universitário**: a história do sucesso da música sertaneja. São Paulo: Matrix, 2012.
- ARAÚJO, Cristiano. **Traição à queima roupa**. [2015]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BBbFa-wFu_A. Acesso em: 12 nov. 2019.
- ARENT, Marion. (In) Fidelidade feminina: entre a fantasia e a realidade. **Psicologia Clínica**, Rio De Janeiro, v. 21, n. 1, p. 153-167, 2009.
- _____. **Gênero e erotismo**: etnografia de um Clube de Mulheres no Rio de Janeiro. 2007. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-graduação em Saúde Coletiva, Instituto de Medicina Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- BAGGAGE, Villa. **Localização**. [2016]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uaboGiKn38E>. Acesso em: 12 nov. 2019.
- BASSANESI, Carla. Mulheres dos anos dourados. *In*: PRIORE, Mary Del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2000. p. 607-639.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.

_____. **O segundo sexo: fatos e mitos.** Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.

BÉJIN, André. O casamento extraconjugal nos dias de hoje. *In*: ARIÈS, Philippe; BÉJIN, André. (Org.). **Sexualidades ocidentais.** São Paulo: Braziliense, 1987. p. 183-193.

BLOW, Adrian J.; HARTNETT, Kelley. Infidelity in committed relationships II: A substantive review. **Journal of Marital and Family Therapy**, Missouri, v. 31, p. 217-233, 2005.

BONADIO, Geraldo; SAVIOLI, Ivone de Lourdes. Música sertaneja e classes subalternas. *In*: MELO, José Marques. **Comunicação e classes subalternas.** São Paulo: Cortez, 1980. p. 94-104.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Tradução de Maria Helena Kuhner. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Tradução de Renato Aguiar. 17. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural.** São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1977.

_____. **Que é música sertaneja.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Revendo a Música Sertaneja. **Revista USP**, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 64, Fev. 2005.

CONTIERI, Amanda Ágata. **“As mais tocadas”**: uma análise de representações da mulher em letras de canções sertanejas. 2015. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2015. Disponível em: http://taurus.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269684/1/Contieri_AmandaAgata_M.pdf. Acesso em: 22 fev. 2019.

CORRÊA, Mariza. Repensando a família patriarcal brasileira. *In*: ARANTES, Antônio Augusto. (Org.). **Colcha de retalhos: estudos sobre a família patriarcal no Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 15-42.

COSTA, Márcio. **A mídia na formação da identidade dos artistas sertanejos de São Luís:** uma análise cultural. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2015. Disponível em:

<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/7789/1/000477162-Texto%2bCompleto-0.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2019.

COSTA, Crístofer B.; CENCI, Cláudia. M. B. A relação conjugal diante da infidelidade: A perspectiva do homem infiel. **Pensando Famílias**, v. 18, n. 1, p. 19-34, 2014.

COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos**. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

COURTINE, Jean-Jacques. O chapéu de Clémentis. *In*: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro. (Org.) **Os múltiplos territórios da Análise do Discurso**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 1999.

DE NARDI, Fabiele Stockmans. Identidade, memórias e os modos de subjetivação. *In*: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro (Org.) **Michel Pêcheux e a análise do discurso: uma relação de nunca acabar**. São Carlos: Claraluz, 2007. p. 157-165.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas**. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2014.

DIBAH, Kleo. **Traição**. [2018]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bnurwH4OSJ8>. Acesso em: 12 nov. 2019.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Disponível em:

http://www.dhnet.org.br/direitos/anthist/marcos/hdh_engels_origem_propriedade_privada_estado.pdf. Acesso em: 09 dez. 2019.

FOUCAULT, Michel. Loucura, literatura, sociedade. *In*: Motta, Manoel Barbosa (Org.). **Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 232-258.

GOLDENBERG, Mirian. **A outra: um estudo antropológico sobre a identidade da amante do homem casado**. Rio de Janeiro: Revan, 1990.

_____. **Infel: notas de uma antropóloga**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Por que homens e mulheres traem?** Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

_____. Amor, Casamento e Fidelidade na Cultura Brasileira. **Gênero na Amazônia**, Belém, n. 3, jan./jun., 2013. p. 13-24.

GRIGOLETTO, Evandra. Do discurso político às novas tecnologias: um percurso sobre o objeto de estudo da Análise do Discurso. *In*: **Organon**, nº 48, jan./jun., 2010, p. 229-247.

GRIGOLETTO, Evandra; DE NARDI, Fabiele Stockmans (Org.). **A Análise do discurso e sua história: Avanços e perspectivas**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2016.

HEINE, Palmira. **Tramas e temas em análise de discurso**. Curitiba: CRV, 2012.

HERBERT, Thomas [PÊCHEUX, Michel]. Observações para uma teoria geral das ideologias. Tradução de Carolina M.R. Zuccolillo, Eni P.Orlandi e José H. Nunes. **Rua**, Campinas, n. 1, p.63-89, 1995.

ICIZUKA, Atilio de Castro; ABDALLAH, Rhamice Ibrahim Ali Ahmad. A trajetória da descriminalização do adultério no direito brasileiro: uma análise à luz das transformações sociais e da política jurídica. **Revista Eletrônica Direito e Política**, Itajaí, v. 2, n. 3, 2007. Disponível em: <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rdp/article/viewFile/7635/4367>. Acesso em: 10 out. 2019.

INDURSKY, Freda. **Memória, interdiscurso: limites e contrastes**. Texto apresentado no IV Seminário de Pesquisa em Análise do Discurso, na Universidade Estadual do Sudeste da Bahia, em Vitória da Conquista, Bahia, jun. 2009.

KOLONTAI, Alexandra. **A nova mulher e a moral sexual**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A Família. In: SHAPIRO, H. L. **Homem, Cultura e Sociedade**. São Paulo: Fundo de Cultura, 1966. p. 308-359.

LIMA, Gustavo. **Mundo de ilusões**. [2018]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=snP4I1U7xRs>. Acesso em: 12 nov. 2019.

MACHADO, Lia Zanotta. Perspectivas em confronto: relações de gênero ou patriarcado contemporâneo? **Série Antropológica**, n. 284, Brasília, p. 2-19, 2000.

MAIARA E MARAISA. **Melhor terminar**. [2017]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jmflc2AsAhA>. Acesso em: 12 nov. 2019.

_____. **Motel**. [2015]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LNBIHFezTQ>. Acesso em: 12 nov. 2019.

_____. **Pessoa errada**. [2015]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lpXinWn-azQ>. Acesso em: 12 nov. 2019.

_____. **Traí sim**. [2018]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xIEoF4r5FT0>. Acesso em: 12 nov. 2019.

MALDIDIER, Denise. **A inquietação do discurso – (Re) ler Michel Pêcheux hoje**. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. Campinas, SP: Pontes Editores, 2017.

MARTINS, José de Souza. Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. In: _____. **Capitalismo e Tradicionalismo**. São Paulo: Pioneira, 1975.

MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel Soihet (Org.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MENDONÇA, Marília. **A culpa é dele**. [2018]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0fHKqwhdNJ8>. Acesso em: 12 nov. 2019.

_____. **Traição não tem perdão**. [2017]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MHE3lM6nStU>. Acesso em: 12 nov. 2019.

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

NETO, João; FREDERICO. **Mulher também trai**. [2018]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EaTCfUN42X8>. Acesso em: 12 nov. 2019.

NETO, Zé; Cristiano. **Vítima de um copo**. [2017]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ifo8JW2AbPs>. Acesso em: 12 nov. 2019.

OLIVEIRA, Maria Engel de. **ORKUT: o impacto da realidade da infidelidade virtual**. 2007. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

OLIVEIRA, Neide Cordeiro de. **Caminhos do prazer: um olhar sobre a sexualidade nos cantos e recantos de Campina Grande – PB (1970-2010)**. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2012. Campina Grande, 2012.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 2003.

_____. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6. ed. Capinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. 12 ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015a.

_____. Maio de 1968 : os silêncios da memória. In: ACHARD, Pierre [et al.]. **Papel da memória**. Tradução de José Horta Nunes. 4. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015b.

PASINI, Willy. **Amores infiéis**: psicologia da traição. Tradução de Y. A. Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

PÊCHEUX, Michel. Ler o arquivo hoje. *In*: ORLANDI, Eni P (Org.) [*et al.*]. **Gestos de leitura**: da história no discurso. Tradução de Bethania S. C. Mariani [*et al.*]. 2. ed. Campinas, SP : Editora da Unicamp, 1997.

PÊCHEUX, Michel. Delimitações, inversões, deslocamentos. **Cadernos De Estudos Linguísticos**, v. 19, p. 7-24, 2012.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso (AAD-69). *In*: GADET, Françoise; HAK, Tony. (Org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução de Bethania S. Mariani [*et al.*]. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014a. p. 59-158.

_____. FUCHS, Catherine. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas (1975). *In*: GADET, Françoise; HAK, Tony. (Org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução de Bethania S. Mariani [*et al.*]. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014a. p. 159-249.

PÊCHEUX, Michel. A análise de discurso: três épocas (1983). *In*: GADET, Françoise; HAK, Tony. (Org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução de Bethania S. Mariani [*et al.*]. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014a. p. 307-315.

_____. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni P. Orlandi [*et al.*]. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014b.

_____. **O Discurso**: estrutura ou acontecimento. Tradução de Eni P. Orlandi. 7. ed. Campinas, SP : Pontes Editores, 2015a.

_____. Papel da memória. *In*: ACHARD, Pierre [*et al.*]. **Papel da memória**. Tradução de José Horta Nunes. 4. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015b.

PEREIRA, Vanessa dos Santos; ALVAREZ, Palmira Virgínia Bahia Heine. A infidelidade nas músicas sertanejas: uma análise discursiva. *In*: MILANEZ, Nilton; BORGES, Carla Luzia Carneiro; ALVAREZ, Palmira Heine. (Org.). **Na rede do discurso**: diálogos e rupturas. Juiz de Fora, MG: Garcia, 2019. p. 35-48. Disponível em: <https://nilton-milanez.blogspot.com/p/milanez-nilton-borges-carla-luzia.html>. Acesso em: 24 jan. 2020.

PERROT, Michelle. **Mulheres públicas**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

_____. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

_____. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela M. S. Côrrea. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019.

PIOVEZANI, Carlos; SARGENTINI, Vanice (Org.). **Legados de Michel Pêcheux**: inéditos em análise do discurso. São Paulo: Contexto, 2017.

PITTMAN, Frank. **Mentiras privadas: a infidelidade e a traição da intimidade**. Tradução de Maria Adriana Veríssimo Veronese. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

REQUENA, Brian Henrique de Assis Fuentes. **A universidade do sertão**: o novo retrato cultural da música sertaneja. 2016. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-20122016-143201/publico/2016_BrianHenriqueDeAssisFuentesRequena_VCorr.pdf. Acesso em 12 mar. 2019.

RODRÍGUEZ-ALCALÁ, C. Memória e movimento no espaço da cidade: Para uma abordagem discursiva das ambiências urbanas. In: **RUA** [online]. 2014, Edição Especial – Consultada no Portal Labeurb – Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8638269/5900>. Acesso em: 20 out. 2019.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero patriarcado violência**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SATTLER, Marli Kath; TAVARES, Ana Cristina C. T.; SILVA, Isabela Machado da. A Infidelidade no Relacionamento Amoroso. **Pensando Famílias**, v. 21, n. 1, jul. 2017, p. 162-175.

SCABELLO, Edilaine Helena. **Desvelando a dor amorosa da infidelidade: discursos de homens e mulheres**. 2006. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto – USP. São Paulo, 2006. Disponível em:

[https://teses.usp.br/teses/disponiveis/59/59137/tde-08022007-](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/59/59137/tde-08022007-170123/publico/EdilaineHelenaScabello.pdf)

170123/publico/EdilaineHelenaScabello.pdf. Acesso em: 20 out. 2019.

SILVA, Jacilene Maria. **Feminismo na atualidade**: a formação da quarta onda. Recife: Independently published, 2019.

TRAIÇÃO. *In*: **Aulete Digital** – Dicionário contemporâneo da língua portuguesa: Dicionário Caldas Aulete, vs online. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/trai%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 25 ago. 2019.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução de Waldéa Barcellos. 7. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

ZADWAIS, Ana. A forma-sujeito do discurso e suas modalidades de subjetivação: um contraponto entre saberes e práticas. *In*: INSURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro (Org.) **Michel Pêcheux e a análise do discurso**: uma relação de nunca acabar. São Carlos: Claraluz, 2007. p. 143-156.

ZAMPIERE, Ana Maria Fonseca. **Erotismo, sexualidade, casamento e infidelidade**: sexualidade conjugal e prevenção do HIV e da AIDS. São Paulo: Agora, 2004.

ZECHLINSKI, Beatriz Polidori. **Imagens do Casamento e do Amor em Nelson Rodrigues**: um estudo das representações de gênero na literatura publicada em jornal entre 1944 e 1961. 2006. Dissertação (Programa de Pós-graduação em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/5749>. Acesso em: 10 mar. 2019.