



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS APLICADAS E EDUCAÇÃO  
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA

**A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO “FEMINEJO”: UMA ANÁLISE  
IDENTITÁRIA DAS LETRAS DE CANÇÕES DE MARÍLIA MENDONÇA**

LUIZ MIGUEL AZEVEDO DA COSTA

MAMANGUAPE-PB

2023

LUIZ MIGUEL AZEVEDO DA COSTA

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO “FEMINEJO”: UMA ANÁLISE IDENTITÁRIA  
DAS LETRAS DE CANÇÕES DE MARÍLIA MENDONÇA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Universidade Federal da Paraíba – Campus IV, em  
cumprimento aos requisitos para a obtenção do título  
de Licenciado em Letras/Língua Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Laurênia Souto Sales

Mamanguape-PB  
2023

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

C838r Costa, Luiz Miguel Azevedo da.

A representação da mulher no "feminejo": uma análise  
identitária das letras de canções de Marília Mendonça /  
Luiz Miguel Azevedo da Costa. - Mamanguape, 2023.  
95 f. : il.

Orientação: Laurênia Souto Sales.  
Monografia (Graduação) - UFPB/CCAIE.

1. Representação feminina. 2. Discurso. 3.  
Construção identitária. 4. Marília Mendonça. I. Sales,  
Laurênia Souto. II. Título.

UFPB/CCAIE

CDU 323.340

LUIZ MIGUEL AZEVEDO DA COSTA

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO “FEMINEJO”: UMA ANÁLISE IDENTITÁRIA  
DAS LETRAS DE CANÇÕES DE MARÍLIA MENDONÇA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Universidade Federal da Paraíba – Campus IV, em  
cumprimento aos requisitos para a obtenção do título  
de Licenciado em Letras/Língua Portuguesa.

Orientadora: Profa. Laurênia Souto Sales

Aprovado em 01 de junho de 2023.

**BANCA EXAMINADORA**



---

Profa. Dra. Laurênia Souto Sales  
(Orientadora – UFPB/CCAЕ)



---

Profa. Dra. Fernanda Barboza de Lima  
(Examinador 1- UFPB/CCAЕ)



---

Prof. Dr. Erivaldo Pereira do Nascimento.  
(Examinador 2- UFPB/CCAЕ)

## DEDICATÓRIA

*Dedico este trabalho aos meus pais e as minhas queridas avós, pessoas que possibilitaram a minha vivência neste curso de graduação.*

## AGRADECIMENTOS

Todo o processo de elaboração deste trabalho foi bastante desafiador, mas extremamente gratificante e prazeroso. Isso se deve às pessoas que estavam ao meu lado, me apoiando, dando força e compreendendo minha ausência, em alguns momentos, durante esse percurso de construção. Agradeço, principalmente, a Deus, meu grande amigo, porque se não fosse ele, nada disso aqui faria sentido, nem muito menos teria conseguido chegar até aqui.

À minha Mainha, uma mulher que mesmo não sabendo disso foi a grande motivação para elaboração deste trabalho, sua coragem para enfrentar todas as dificuldades e para ter sua liberdade é algo que me deixa maravilhado e orgulhoso. Obrigado por tudo, mãe, e sinto muito pelas renúncias que a senhora já teve que fazer e faz para eu poder estar aqui. Isso aqui é por você! Ao meu pai, meu irmão Gustavo e meu querido avô Miguel, por toda confiança em acreditar que tudo seria possível.

Às minhas avós Zinda e Maria José, minhas tias Otêmia, Oziane e Délia. Mulheres fortes que lutaram e lutam todos os dias por seus direitos igualitários e que são responsáveis pela minha formação educativa e ideológica. Esse trabalho só foi possível, porque vocês me orientaram a perceber as adversidades que é ser mulher nessa sociedade tão desigual.

Ao meu amigo e parceiro de graduação: Natan. Sem você as análises literárias nas disciplinas de literatura não teriam sido tão boas como foram. Agradeço também a Raquel, Gilmar, Mylena, Janielly, Celeste, Yasmin, Alexandro, Hellen, professor Dr. Osmar Hélio e professor Dr. Emerson Medeiros, vocês são parte disso.

Aos meus professores do curso de Letras – Língua Portuguesa do CCAE/Campus IV. Vocês são profissionais incríveis e agradeço por todos os ensinamentos e compreensão em cada momento difícil, tenho muito orgulho de ser um fruto do campus IV. Em especial, agradeço à minha orientadora Dra. Laurênia Souto, muito obrigado por ter me acompanhado neste percurso e por todos os assuntos necessários que já debatemos em sala de aula e em nossas reuniões, a senhora é incrível. À minha querida Dra. Fernanda Barboza que me fez passar a gostar desse adjetivo que eu sempre julguei. Fernanda, não esquecerei nunca de todo o seu esforço para que eu pudesse estagiar no meu RN, sempre lembrarei dessa tentativa, foi falha, mas você me ganhou ali. Agradeço também ao prof<sup>o</sup>. Dr. Erivaldo Pereira por todas as vezes que o senhor me permitiu assistir suas aulas como ouvinte, essas aulas fizeram um diferencial enorme.

Ao meu companheiro diário de vida Madson, que escolhe partilhar seu viver comigo. Todo esse trabalho só se tornou mais leve, porque eu tive você ao meu lado, apoiando, sendo o meu mais puro conforto e acalento. Sou grato por te ter aqui comigo.

*“Liberdade é uma palavra que o sonho humano alimenta, não há ninguém que explique e ninguém que não entenda”.*

(Cecília Meireles)

## RESUMO

Neste trabalho, buscamos investigar como se dá a construção da identidade feminina em canções do gênero sertanejo gravadas por Marília Mendonça. Assim, os objetivos específicos foram: identificar as marcas linguísticas que evocam aspectos do feminino, verificar a ocorrência de traços machistas e analisar como é evidenciada a representação feminina nas letras de canções. A pesquisa é fundamentada nos estudos sobre os gêneros discursivos, com base em Bakhtin (2016), tendo foco no gênero canção, além de estar inserida no paradigma teórico da Análise de Discurso (AD) de Linha Francesa, visto a importância de existir um aprofundamento na noção de discurso para entender como ocorre a construção da identidade feminina nas letras das canções que foram selecionadas. Para tanto, utilizamos como base teórica pesquisas fundamentadas em Pêcheux (1975), Orlandi (2015), entre outros. O nosso *corpus* é composto por três canções compostas e gravadas por Marília Mendonça, a saber: “Troca de Calçada”, “Sentimento Louco” e “Folgado”. A abordagem adotada nesta pesquisa é de base interpretativista e qualitativa, dado que identificamos e analisamos a presença dos discursos que são proferidos nas letras de canções. Os resultados da pesquisa indicam a presença de um machismo estrutural, o qual interfere na vida das mulheres representadas de diferentes formas. Desse modo, quando a mulher é vista como prostituta, é demonstrado um olhar de julgamento e de afastamento desse ser; quando ela é vista como amante, é mostrada a rivalidade entre ela e a outra mulher, com as duas lutando pelo amor de um homem; quando ela é libertária e define seus limites, tem que finalizar o relacionamento, porque o homem quer limitar seus passos, sendo isso, em parte, normalizado pela sociedade. Por fim, os resultados da pesquisa contribuem para uma reflexão social acerca do papel social do sujeito feminino, fazendo uma discussão acerca dos novos espaços e das novas temáticas inseridas nas músicas sertanejas contemporâneas.

**Palavras-chave:** Representação feminina. Discurso. Construção identitária. Marília Mendonça.

## ABSTRACT

In this work, we seek to investigate how the female identity is constructed in sertanejo songs recorded by Marília Mendonça. Thus, the specific objectives were: to identify the linguistic marks that evoke aspects of the feminine, to verify the occurrence of sexist traits and to analyze how the feminine representation is evidenced in the lyrics of songs. The research is based on studies on discursive genres, based on Bakhtin (2016), focusing on the song genre, in addition to being inserted in the theoretical paradigm of Discourse Analysis (DA) of the French Line, given the importance of deepening in the notion of discourse to understand how the construction of female identity occurs in the lyrics of the songs that were selected. To do so, we use research based on Pêcheux (1975), Orlandi (2015), among others, as a theoretical basis. Our corpus consists of three songs composed and recorded by Marília Mendonça, namely: “Troca de Calçada”, “Sentimento Louco” and “Folgado”. The approach adopted in this research is based on an interpretative and qualitative approach, as we identified and analyzed the presence of speeches that are uttered in the lyrics of songs. The research results indicate the presence of a structural machismo, which interferes in the lives of women represented in different ways. Thus, when the woman is seen as a prostitute, a look of judgment and distance from this being is demonstrated; when she is seen as a lover, the rivalry between her and the other woman is shown, with the two fighting for a man's love; when she is libertarian and defines her limits, she has to end the relationship, because the man wants to limit his steps, and this is, in part, normalized by society. Finally, the research results contribute to a social reflection about the social role of the female subject, leading to a discussion about new spaces and new themes inserted in contemporary country music.

**Keywords:** Female representation. Speech. Identity construction. Marília Mendonça.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 01: Letra da canção “Troca de Calçada” .....	58
Quadro 02: Letra da canção “Sentimento Louco”.....	59
Quadro 03: Letra da canção “Folgado” .....	60
Quadro 04: Análise de “Troca de Calçada”.....	70
Quadro 05: Análise de “Sentimento louco”.....	76
Quadro 06: Análise de expressões de cunho oral.....	78
Quadro 07: Análise de “Folgado”.....	83
Quadro 08: Relações entre as canções.....	84

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Capa do Álbum póstumo “Decretos Reais” Vol.2.....	52
Figura 02: <i>Single</i> “Troca de Calçada”.....	59
Figura 03: Capa do álbum “Marília Mendonça Ao Vivo” .....	61

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO I – A Análise de Discurso de Linha Francesa</b> .....	15
1.1 O Percurso histórico da AD.....	15
1.2 Noções sobre discurso e ideologia.....	17
1.3 A construção de identidade do sujeito.....	21
1.4 Os sujeitos interpelados por uma estrutura ideológica.....	23
<b>CAPÍTULO II – Os estudos acerca dos gêneros do discurso</b> .....	29
2.1 Concepções sobre os gêneros do discurso.....	29
2.2 O gênero discursivo canção.....	33
2.3 Estrutura funcional e estética.....	38
<b>CAPÍTULO III – O sertanejo e a presença das mulheres nesse gênero musical</b> .....	39
3.1 A história desse gênero musical.....	39
3.2 O sucesso arrebatador que é o sertanejo.....	42
3.3 A representação feminina no sertanejo, o “feminejo” .....	44
3.4 Contradições do Feminejo.....	48
3.5 Descrições acerca de uma “rainha da sofrência” .....	52
<b>CAPÍTULO IV - Procedimentos metodológicos</b> .....	56
4.1 Embasamento da pesquisa.....	56
4.2 O <i>corpus</i> da pesquisa.....	57
<b>CAPÍTULO V – A construção identitária feminina nas letras de canções de Marília Mendonça – uma análise</b> .....	64
5.1 Troca de Calçada.....	64
5.2 Sentimento Louco.....	71
5.3 Folgado.....	77
5.4 Síntese das análises.....	84
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	86
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	89

## INTRODUÇÃO

A representação da figura feminina nas músicas sertanejas, no Brasil, foi construída, inicialmente, com muita invisibilidade. Um gênero com predominância masculina obteve em seu histórico, por muito tempo, raras duplas e cantoras solo. Ademais, essas poucas cantoras direcionavam suas músicas ao enfoque amoroso, prezando pela submissão da mulher em relação ao sentimento dela pelo seu parceiro, como na música “Eu Sem Você”, da cantora Paula Fernandes: “Sem você, sou caçador sem caça/ Sem você, a solidão me abraça/ Sem você, sou menos que a metade/ Sou incapacidade de viver por mim”. Desse modo, entendemos que o cumprimento das ordens que são dispostas seria responsável pelo sentimento de felicidade para essa mulher.

Questões como essa nem sempre são visibilizadas ou discutidas, já que é algo considerado normal na nossa sociedade. Porém, em consonância com Djamilia Ribeira (2019), filósofa e escritora brasileira, entendemos que é necessário refletir essas situações, pois, para que soluções sejam promovidas, precisamos tirar esses problemas velados da invisibilidade; nessa situação, faz-se relevante problematizar a construção da figura feminina nas letras de canções sertanejas.

Em contrapartida, temos, no ano de 2016, um pontapé de mudanças. Uma jovem cantora e compositora, de 21 anos, inserida no gênero sertanejo, resolve sair dos bastidores da composição e lança um álbum com suas próprias músicas. Essas letras possuíam um diferencial, pois as canções representavam uma figura feminina além da idealizada pelas clássicas músicas sertanejas, ou seja, personagens femininas que possuíam uma liberdade antes não vista.

É nesse contexto que o nosso trabalho está inserido. Nele, buscamos responder a seguinte questão norteadora: como se dá a construção da identidade feminina no gênero sertanejo, especificamente, em canções de Marília Mendonça? Partimos da hipótese inicial de que as músicas dessa cantora trazem inovação a esse gênero musical, o qual não abordava temas como adultério feminino, embriaguez da mulher e prostituição, inclusive sendo escrito e cantado por mulheres. Todavia, supomos, desde esse momento inicial, que, por vivermos em uma sociedade essencialmente patriarcal, essas canções ainda apresentam traços machistas.

Com o fito de respondermos essa indagação, estabelecemos, como objetivo geral da pesquisa, investigar como se dá a construção da identidade feminina em canções do gênero sertanejo escritas e gravadas por Marília Mendonça. Em relação aos objetivos específicos, elencamos: identificar as marcas linguísticas que evocam aspectos do feminino nas canções; verificar a ocorrência de traços machistas nas canções selecionadas; analisar como a

representação social da mulher é demonstrada nas letras das músicas selecionadas em contraponto ao machismo.

No que se refere ao aparato teórico, esta pesquisa está inserida no paradigma teórico da Análise de Discurso (AD) de Linha Francesa, tendo em vista a necessidade de nos aprofundarmos acerca da noção de discurso, de práticas discursivas, para podermos analisar como se dá a construção da representação feminina nas letras das canções selecionadas. Diante disso, em conformidade com Orlandi (2012, p.15), para fazermos a análise pretendida, precisaremos nos debruçar sobre o estudo do discurso, e, nesse contexto, “A Análise de Discurso, como seu próprio nome indica, não trata da língua, não trata da gramática, embora todas essas coisas lhe interessem. Ela trata do discurso. E a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a ideia de curso, de percurso [...]”.

Assim, neste estudo, buscamos analisar a materialidade linguístico-discursiva de modo a compreender quais aspectos influenciam e revelam o teor social presente nas canções, como o patriarcado, que, segundo Amar e Machado (2019), pode ser visto como um sistema social fundamentado no poder e superioridade do homem, principalmente branco, heterossexual e cisgênero, acerca de tudo e de todas, evidenciando o predomínio da autoridade masculina, algo que tem como resultado uma extrema desigualdade social. Com isso, percebemos que, para entendermos um determinado grupo social, necessitamos ter esse olhar sobre o discurso, como ele ocorre, contribuindo, dessa maneira, para demonstrarmos o propósito comunicativo, o qual, muitas vezes, encontra-se velado nos textos.

A justificativa para realização dessa pesquisa reside no fato de que a análise da letra da canção evidencia as práticas sociais que a constituem, enfatizando a construção do sujeito social, tendo em vista a ampla popularidade que as músicas possuem. Nessa perspectiva, analisar músicas que são de demasiado conhecimento social expõe aspectos da sociedade que precisam ser discutidos, uma vez que revelam quais as construções discursivas em que ela está ancorada.

Ademais, o estudo torna-se importante ao gênero sertanejo pela evidência que é dada, nesse segmento, a uma inovação, quebrando paradigmas dentro de uma realidade outrora distante, um meio musical que antes não disponibilizava espaço para abordar questões de autonomia e representatividade feminina. Dessa forma, demonstrar essa “revolução” da inserção de vozes de pessoas antes silenciadas é algo que merece ser enaltecido.

Na AD, temos uma valorização não apenas da linguagem em si, mas de sujeitos como produtores de sentido no mundo. Assim, nosso trabalho, a partir dessa teoria, possibilita a compreensão de como ocorre a representação de uma maioria populacional – a mulher –, mas

que, no gênero musical sertanejo, foi e é ainda minorizada. Desse modo, averiguamos os discursos presentes nas canções para demonstrar como ele está relacionado ao poder de identidade social.

Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa de abordagem qualitativa. Concernente ao *corpus* da pesquisa, este é composto por três canções, a saber: “Troca de Calçada”, “Sentimento Louco” e “Folgado”, gravadas e compostas por Marília Mendonça. A escolha dessas músicas se deu devido à identificação dos aspectos identitários relacionados à figura feminina, como ser meretriz (primeira música), ser amante (segunda música) e, por último, ser insubmissa (terceira música).

Em relação à abordagem desse tema por outros pesquisadores, podemos afirmar que é um *corpus* consideravelmente novo, visto que as canções escolhidas foram submetidas nas plataformas digitais entre os anos de 2015 e 2017.

Dessa maneira, temos um objeto de análise com poucas pesquisas na área de Letras, pois, de acordo com uma pesquisa feita na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), utilizando as palavras-chaves “Feminejo” e “Marília”, só foram localizadas duas dissertações que se relacionam com a temática, mas pertencentes à área da Comunicação Social. Em 2022, no Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da UNISINOS, Amanda Vic Ferreira de Azevedo (2022) defendeu a dissertação “O acontecimento do “Feminejo”: Uma análise do gênero musical através de Marília Mendonça”. Esse trabalho teve como intuito analisar como ocorreu a evolução do gênero musical sertanejo, bem como a existência da nova denominação “feminejo”. A comprovação dessa nova denominação ao gênero foi realizada por meio de análise de algumas canções de Marília Mendonça.

A segunda e última dissertação acerca desse tema encontrada na BDTD foi defendida em 2019, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-MG por Damiany Aparecida de Albanésia Coelho, intitulada de “o “femi” do feminejo: ambiguidades e contradições na presença da mulher na música sertaneja brasileira”. Nesse trabalho, o objetivo foi perceber como ocorre as representações femininas no contexto histórico da música sertaneja, e se os estereótipos são ou não mantidos. Assim, há a intenção de entender as contradições que possam existir nesse “feminejo”.

Em linhas gerais, percebemos a escassez de trabalhos registrados na BDTD voltados para a temática da representação feminina no sertanejo. No entanto, ao realizar um levantamento bibliográfico aprofundado fora desse site institucional, encontramos outros dois trabalhos que dialogam com o estudo aqui realizado. O primeiro deles é um ensaio escrito por Carolina Alves Leite e intitulado “Pela coragem de pertencer ao amor e lembrar que também o

merece: análise da performance de ‘Troca de calçada’ da cantora Marília Mendonça”. Nesse trabalho, temos uma análise sobre como Marília, enquanto intérprete e cantora, constrói a figura feminina de uma prostituta na canção “Troca de calçada”.

Outro trabalho que julgamos interessante mencionar por dialogar com nossa pesquisa é um artigo intitulado “A representação da mulher em músicas femininas de sertanejo universitário: podemos falar de estereótipos machistas?”, de autoria de Ana L. S. Mendes; Dayane Paulis P. e Rafael E. L. Silva, no qual são analisadas três canções que estão inseridas no gênero musical sertanejo, duas gravadas por Marília Mendonça (“A culpa é dele” e “Amante não tem lar”) e uma gravada pela dupla Maiara e Maraisa (“Quem ensinou fui eu”). O objetivo do trabalho foi perceber como se materializa o machismo na nossa sociedade por meio da análise das canções selecionadas.

Em relação à estrutura deste trabalho, ele está organizado em cinco capítulos além desta Introdução. No primeiro capítulo apresentamos o percurso histórico da Análise de Discurso de linha Francesa, as noções sobre discurso e ideologia, a noção de estratégias discursivas, a conceituação de discurso e dos mecanismos ideológicos, bem como a noção da construção de identidade e dos sujeitos interpelados por uma estrutura ideológica. O segundo capítulo diz respeito à conceituação dos gêneros discursivos de acordo com Bakhtin (2016), filósofo da linguagem, e aborda também o gênero canção. O terceiro capítulo destina-se a tratar da história e da popularidade do gênero musical sertanejo, da inserção das mulheres na indústria musical, antes predominantemente masculina, e expõe, ainda, um panorama biográfico acerca da vida e da obra de Marília Mendonça.

Na sequência, temos o quarto capítulo, que trata dos procedimentos metodológicos da pesquisa, destacando o processo para a geração e análise dos dados. Em seguida, no quinto capítulo é feita a análise do *corpus*, constituído por três canções: Troca de Calçada, Sentimento Louco e Folgado. Por último, temos as considerações finais, em que tecemos reflexões sobre a pesquisa realizada e sobre os resultados obtidos com as análises, bem como damos ênfase à importância da pesquisa para os estudos na área.

## 1 A ANÁLISE DE DISCURSO DE LINHA FRANCESA

Neste capítulo, abordamos o percurso histórico da Análise de Discurso de Escola Francesa, suas bases metodológicas e o seu objeto principal de estudo. Além disso, discutimos noções sobre a construção da identidade dos sujeitos, enquanto pertencentes a uma vivência em sociedade. Ademais, analisamos como as estruturas ideológicas são recorrentes no processo de formação dos sujeitos.

### 1.1 O Percurso histórico da AD

A Escola Francesa de Análise de Discurso surgiu na década de 1960 como uma corrente que se opunha ao Estruturalismo e ao Gerativismo, duas tendências linguísticas que valorizavam a língua como um sistema formal de análise. O marco da AD foi a publicação "Análise Automática do Discurso" de Michel Pêcheux, em 1969, e o lançamento da revista "Langages" por Jean Dubois, que abordava o sujeito, algo que não era contemplado em outras teorias linguísticas.

Os estudos discursivos se colocaram de maneira contrária ao Estruturalismo e ao Gerativismo, valorizando a existência de um sujeito, constituído pela linguagem e pela ideologia. Pode-se afirmar, ainda, que a AD propõe análises críticas e se constituiu em uma relação entre Linguística, Psicanálise e Marxismo, buscando mostrar que as relações de linguagem não são diretas, mas levam em consideração a ampliação da linguagem e suas especificidades, como efeitos e produções de sentido. Na AD, há uma valorização do materialismo histórico, ou seja, de como a realidade pode ser contextualizada com a história, trabalhando de forma linguístico-histórica. Orlandi (2015, p. 18) destaca esse aspecto:

Desse modo, se a Análise do Discurso é herdeira das três regiões de conhecimento Psicanálise, Lingüística, Marxismo - não o é de modo servil e trabalha uma noção - a de discurso - que não se reduz ao objeto da Lingüística, nem se deixa absorver pela Teoria Marxista e tampouco corresponde ao que teoriza a Psicanálise. Interroga a Lingüística pela historicidade que ela deixa de lado, questiona o Materialismo perguntando pelo simbólico e se demarca da Psicanálise pelo modo como, considerando a historicidade, trabalha a ideologia como materialmente relacionada ao inconsciente sem ser absorvida por ele.

Nesse sentido, nos estudos discursivos, não há uma tentativa de separar forma e conteúdo, mas sim uma busca por entender a língua e seus mecanismos como um acontecimento que pode ser relacionado à noção de discurso. A psicanálise tem contribuído significativamente para essa área, pois considera a relação entre estrutura e evento para promover uma mudança

na concepção de homem, substituindo-a pela de um sujeito que é influenciado pelo processo histórico e simbólico, tendo em vista os princípios do Marxismo. Daí a importância da complementação desses três domínios disciplinares para a efetivação dessa teoria.

Levando em conta essa relação com a exterioridade, na AD, as definições tradicionais da linguagem como mero veículo de expressão do pensamento e instrumento de comunicação são rejeitadas. Nessa teoria, temos a linguagem vista como um agente de transformação e carregada de atitudes, uma vez que “tomar a palavra é um ato social com todas as suas implicações, conflitos, reconhecimentos, relações de poder, constituição de identidade etc” (ORLANDI, 1998, p.17).

Outro fator importante é que o sujeito é influenciado tanto pelo inconsciente como pela ideologia. A constituição desse sujeito é determinada pela formação discursiva na qual ele está inserido, então, por mais que ele se considere livre, em sua origem, a ideologia está presente, bem como a noção de ter atitudes inconscientes, ainda que acredite realizar atitudes totalmente conscientes. Com esses elementos e dualidades, a constituição do sujeito ocorre e o discurso é (re)produzido.

As propostas apresentadas por Pêcheux dialogam também com as ideias de outros pensadores. Michel Foucault, ao abordar questões relacionadas à ciência histórica, às relações entre os saberes e os micropoderes, bem como sua preocupação com a formação e memória discursiva. Bakhtin (2016), por sua vez, trata do dialogismo, da heterogeneidade e dos contextos sócio-históricos da discursividade. Podemos observar, portanto, que há uma conexão entre esses pensadores em relação a alguns aspectos que se manifestam na AD.

A teoria proposta por Pêcheux (1975) ampliou sua abordagem para além da escrita, explorando outras formas de materialidade dos discursos. Por esse motivo, o autor passou a preferir o termo "análise de discurso" em seus escritos mais recentes, em vez de "análise do discurso". Dessa forma, Pêcheux direciona sua análise para a materialidade não verbal e os estudos semióticos, elevando a importância desses aspectos.

Na Análise de Discurso, há uma interação entre o indivíduo e a realidade social em que ele está inserido. Essa interação é mediada pelo próprio discurso, que pode evidenciar a permanência, a continuidade ou a transformação do indivíduo e de sua realidade, abordando assim aspectos simbólicos da produção e da existência social. Assim sendo, a AD não adota uma visão acerca da língua como sistema abstrato.

Todavia, nem sempre foi assim. Em 1970, o foco dos estudos linguísticos foi além das análises de tópicos frasais, passando a considerar o texto como a unidade de pesquisa. A partir do momento que foi dada essa nova direção aos estudos linguísticos, a complexidade desse

objeto de pesquisa foi se fundamentando, solidificando diferentes definições metodológicas e epistemológicas que surgiram. Apesar dessas variações, a unificação dessa teoria se dá pela adoção dos estudos sobre discursivização, que levam em conta, como objeto central de estudo, o texto.

Nesse viés, conforme Orlandi (2015, p.13-14):

[...] a primeira coisa a se observar é que a Análise de Discurso não trabalha com a língua enquanto um sistema abstrato, mas com a língua no mundo, com maneiras de significar, com homens falando, considerando a produção de sentidos enquanto parte de suas vidas, seja enquanto sujeitos seja enquanto membros de uma determinada forma de sociedade.

Dessa forma, entendemos que a abordagem da análise do discurso direciona-se para a compreensão da significação da linguagem no mundo, no que diz respeito às diferentes maneiras pelas quais a linguagem pode atribuir mecanismos de inferências e as consequências resultantes na produção de sentidos. Assim, precisamos considerar a relação entre/com sujeitos, bem como o fato de que estes estão inseridos em uma sociedade.

Ao reconhecermos a existência dessas relações entre os sujeitos que compõem a sociedade, podemos refletir sobre a responsabilidade argumentativa presente nas escolhas lexicais feitas pelos sujeitos nos momentos de suas enunciações. Essas escolhas são influenciadas por um ponto de vista específico, que abrange a seleção de espaço, tempo e pessoa utilizada na comunicação desses sujeitos. Aspectos como esses mencionados fazem parte de um nível discursivo dos textos, que se manifestam de forma mais evidente nas marcas textuais presentes.

## **1.2 Noções sobre discurso e ideologia**

De acordo com Gregolin (1995, p.17), ideologia “[...] é um conjunto de representações dominantes em uma determinada classe dentro da sociedade. Como existem várias classes, várias ideologias estão permanentemente em confronto na sociedade. [...]”. Logo, as ideologias são diferentes visões de mundo que cada classe social possui, representando suas visões da ordem social. Essas estruturas explicam que a linguagem é moldada, em última instância, pela ideologia, uma vez que não existem relações diretas entre essas representações sociais e a própria língua.

Essa última instância foi denominada por Pêcheux (1975) como “formação ideológica” ou “condições de produção do discurso”, já que em uma sociedade temos múltiplas e variadas

condições que influenciam a produção dos discursos. Um exemplo disso é o vocabulário utilizado em diferentes períodos e por grupos sociais distintos. Em cada situação, há formações discursivas que são divergentes e diversificadas, revelando como os aspectos discursivos se relacionam com a produção e efeitos de sentido.

Outro aspecto interessante é que a ideologia é responsável pela constituição dos sujeitos e dos sentidos que são produzidos. “[...] O indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia para que se produza o dizer [...]”, afirma Orlandi (2015, p.44). Com isso, podemos observar que os elementos ideológicos compõem o indivíduo de forma subjetiva, o que ressalta a relevância de uma teoria que aborda o discurso de maneira materialista. Isso implica que tanto os efeitos produzidos pelos sujeitos quanto os significados também produzidos podem ser analisados e estudados.

A percepção de evidência de significados está ligada aos motivos que justificam o uso de uma palavra para descrever um objeto específico. Esses motivos estão relacionados às formações discursivas e suas relações, algo que relacionamos com o interdiscurso, ou seja, com a memória que pode estar associada aos fatores que realmente influenciaram as denominações de maneira discursiva. Essas reflexões vão de encontro a conceitos que negligenciam a natureza material dessas coisas, sugerindo que as denominações são aleatórias e não possuem um processo discursivo por trás delas.

Em relação à evidência do sujeito, podemos considerar um paradoxo que sugere que se já fôssemos sempre sujeitos, não haveria uma constituição de um sujeito que é moldado pela ideologia. De acordo com essa perspectiva, que reconhece as interações da ideologia no sujeito, surge a necessidade desse indivíduo se conceber como existente. Essas evidências mencionadas são responsáveis conferir realidade ao sistema de significações que permeiam as experiências vividas pelos sujeitos.

Outra noção importante é a forma como a diversidade de classes sociais aponta para uma ampla variedade de ideologias presentes nas sociedades. Dessa maneira, cada manifestação ideológica é influenciada por aspectos políticos, religiosos entre outros. No âmbito do discurso, há uma materialidade intrínseca que está relacionada à ideologia, mas essa materialidade só faz sentido se os indivíduos se reconhecerem como parte das formações discursivas e dos valores ideológicos que definem como o emissor e o receptor se relacionam mutuamente.

Nessa direção, Fiorin (1990, p.177) explica que:

o discurso deve ser visto como objeto lingüístico e como objeto histórico. Nem se pode descartar a pesquisa sobre os mecanismos responsáveis pela produção do sentido e pela estruturação do discurso nem sobre os elementos pulsionais e sociais que o

atravessam. Esses dois pontos de vista não são excludentes nem metodologicamente heterogêneos. A pesquisa hoje precisa aprofundar o conhecimento dos mecanismos sintáticos e semânticos geradores de sentido; de outro, necessita compreender o discurso como objeto cultural, produzido a partir de certas condicionantes históricas, em relação dialógica com outros textos.

Dessa forma, é interessante que o discurso seja visto como um objeto que possui natureza linguística e histórica, ao mesmo tempo em que não devemos negligenciar pesquisas que levem em conta a produção de significados. Assim, é necessário que exista uma combinação que possa valorizar tanto os elementos semânticos e sintáticos quanto a relevância cultural dos discursos, reconhecendo o seu valor histórico e dialogal, promovendo assim um diálogo intertextual com outros textos.

Podemos afirmar, portanto, que o discurso pode ser definido como um conjunto de enunciados que estão inseridos em um mesmo universo da formação discursiva. Essa conceituação é discutida por Foucault (1973, p.97), que afirma que o discurso “[...] é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram em uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou lingüística dada, as condições da função enunciativa”. Com isso, entendemos que as funções enunciativas são dependentes das áreas sociais às quais os diferentes discursos pertencem ou estão vinculados.

A formação discursiva pode ser definida como algo que, em uma situação sócio-histórica específica, determina o que pode ser dito e o que é considerado relevante. O discurso está intrinsecamente ligado a uma formação discursiva, e as palavras derivam dos sentidos porque estão inscritas nessas formações. Assim, as formações ideológicas se manifestam por meio das formações discursivas no discurso. Tudo que é dito possui traços ideológicos, já que é na discursividade que ocorre a materialização dos efeitos da ideologia, revelando como a linguagem se relaciona com os aspectos ideológicos.

Além disso, uma outra perspectiva que podemos ter das formações discursivas é a sua relação com o interdiscurso, que consiste em tópicos específicos. Essas especificidades ocorrem porque no interdiscurso existe uma conexão de dizeres com o que já foi dito, estabelecendo, assim, uma articulação entre as formações discursivas, visto que estamos tratando da significação das palavras em relação umas às outras. Com isso, podemos relacionar essa ideia com o que foi aludido por Orlandi (2015, p.41): “As palavras falam com outras palavras. Toda palavra é sempre parte de um discurso. E todo discurso se delinea na relação com os outros: dizeres presentes e dizeres que se alojam na memória.”

Os sentidos não são predeterminados pelas propriedades linguísticas, pois eles dependem das relações que constituem as formações discursivas, as quais são heterogêneas por natureza. Essas formações discursivas não são homogêneas porque não funcionam de forma automática. Pelo contrário, nelas encontramos marcas de contradição que contribuem para essa noção de mencionado, bem como para as suas significações, que são elaboradas e ressignificadas de maneira contínua.

As interpretações dos enunciados fazem referência a outros enunciados já existentes. Em cada gênero discursivo há formas diferentes de abordagens das relações entre os discursos. Para que um discurso tenha sentido, é necessário que esteja em harmonia com outros discursos pertencentes ao mesmo universo discursivo. Assim, haverá articulações entre essas dimensões discursivas, ocasionando em uma “cena de enunciação”. Essas concepções estão de acordo com Maingueneau (2000), que se baseia nos ideais bakhtinianos.

Nessa direção, o importante para os analistas do discurso não é simplesmente a organização textual, mas sim o que é organizado no texto em relação à discursividade, uma materialidade que está presente em todo o texto. É isso que Orlandi (1996, p.58) aborda ao destacar as relações entre fatos, memórias, historicidade e como isso se manifesta no processo textual:

Os dados não têm memória, são os fatos que nos conduzem à memória lingüística. Nos fatos temos a historicidade. Observar os fatos de linguagem vem a ser considerá-los em sua historicidade, enquanto eles representam um lugar de entrada na memória da linguagem, sua sistematicidade, seu modo de funcionamento. Em suma, olharmos o texto como fato, e não como um dado, é observarmos como ele, enquanto objeto simbólico, funciona [...]

A partir do posicionamento da autora, entendemos a importância de olharmos para os textos como fatos e não somente como dados, já que é nos fatos que existe um processo de historicidade essencial para que o texto como um objeto simbólico e ativo. Além disso, ao contrário dos dados, os fatos revelam aspectos históricos e indicam uma sistematicidade que dialoga com o modo como os textos se efetivam nas interações comunicativas. Isso demonstra o enfoque da AD, que tem o intuito de sempre relacionar sempre o texto ao discurso, de maneira que possam ficar visíveis as conexões entre as formações discursivas e os mecanismos ideológicos.

A estrutura epistemológica da AD se constitui por meio das relações com as áreas que a integram enquanto teoria. Entretanto, torna-se importante que entendamos como se constroem

os seus fundamentos e conceitos básicos que garantem a consolidação de estudos voltados para a discursividade. É isso que Gregolin (et al., 2001, p.30) busca enfatizar:

Focalizando, obstinadamente, as relações entre o lingüístico e o histórico, entre o discurso e o interdiscurso, as idéias de Pêcheux e Foucault erigiram a Análise do Discurso como um campo em que o sujeito e a produção do sentido (grifos da autora) ocupam lugar central. Com Pêcheux, a problematização dos alicerces da Lingüística saussureana reinseriu o discurso, o sentido e a história nos estudos da linguagem e trouxe, conseqüentemente, a discussão sobre o sujeito para o centro dos debates. Com Foucault, a problematização da história, desvelando suas continuidades e sua dispersão, trouxe, na deriva, o descentramento do sujeito e do sentido nas práticas discursivas que constituem os saberes em sua relação com os micro-poderes. E o aporte da leitura de Bakhtin que, a partir dos anos 80, trouxe as idéias de heterogeneidade e da alteridade, fez a AD abrir-se para uma série de problemáticas que envolvem o sentido e o sujeito

Nessa síntese realizada pela pesquisadora, destacam-se noções importantes de serem aqui mencionadas. Na Análise do Discurso, devido à relação estabelecida entre os aspectos históricos e lingüísticos, entre o discurso e interdiscurso, foi enfatizado o papel central do sujeito e sua produção de sentidos, ideais defendidos por Pêcheux e Foucault, que direcionam o foco dessa teoria para compreender a dinâmica do sujeito na construção e interpretação dos discursos.

Pêcheux, em seus estudos, conseguiu trazer para o debate noções provenientes da problematização da lingüística saussuriana, reinserindo, assim, os conceitos de discurso, sentido e, principalmente, o estudo sobre o sujeito e sua historicidade, algo que quase não era abordado em estudos lingüísticos com viés estruturalista. Foucault, por sua vez, ao problematizar a história, promoveu o descentramento do sujeito, bem como suas relações com as práticas discursivas e as noções de poder que afetam a sociedade. Já Bakhtin, por meio de suas ideias de heterogeneidade e alteridade, que permitem a compreensão mútua entre as pessoas, propôs outras abordagens para a AD, que envolvem o sujeito e o sentido.

Nessa direção, percebemos a AD como o encontro dessa tríplice aliança entre Pêcheux, Foucault e Bakhtin. O interessante é que cada autor apresentou suas ideias com propósitos distintos, porém estes convergem ao se oporem a concepções estruturalistas que não levam em conta o sujeito e sua história, como aborda Sargentini (2005).

### **1.3 A construção de identidade do sujeito**

Na Análise de Discurso, são relevantes as pesquisas sobre a construção do sujeito, que é percebido por meio dos discursos. Nesse contexto, é necessário compreendermos a noção de

identidade na AD, ou seja, como ocorre a constituição do sujeito por meio dos processos discursivos. Esse sujeito, consoante Orlandi (2015, p.46), pode ser visto como: “[...] 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. [...]”. Podemos observar assim uma concepção de sujeito que está sujeito às influências linguísticas e históricas, uma vez que, sem essa submissão, ele não pode se constituir nem produzir significados.

O sujeito da AD se contrapõe à filosofia idealista da linguagem, que o coloca como origem e fonte de tudo que é dito e feito por ele. Para Pêcheux e Fuchs (1975), existem dois tipos de esquecimento que afetam o sujeito. O primeiro deles ocorre quando o sujeito vai se colocando como origem de tudo que é dito, tentando apagar e rejeitar, inconscientemente, tudo que não pertence a sua formação discursiva, criando uma ilusão de elaborador único dos seus discursos. O segundo esquecimento já possui um caráter semiconscente, que ocorre quando o sujeito escolhe privilegiar alguns aspectos e relegar outros, criando a ilusão da unicidade de significado do que vai sendo proferido.

Essas ideias de centralidade e unicidade de origem são importantes para a constituição do sujeito, segundo Pêcheux. Ao produzir esses discursos, poderá existir questionamentos sobre a centralidade, a origem e como esses discursos estão situados em relação ao que é dito pelos outros. Para Guerra (2016, p.9), “[...] o sujeito é essencialmente ideológico e histórico, pois está inserido num determinado lugar e tempo. Com isso, ele vai posicionar o seu discurso em relação aos discursos do outro, estando inserido num tempo e espaço socialmente situados [...]”.

Nesse contexto, torna-se necessário que estejamos alinhados com os estudos sobre o discurso e a maneira como são construídas as identidades dos sujeitos na sociedade. Nesse viés, Orlandi (2015, p.47) afirma:

Devemos ainda lembrar que o sujeito discursivo é pensado como ‘posição’ entre outras. Não é uma forma de subjetividade mas um ‘lugar’ que ocupa para ser sujeito do que diz (M.Foucault, 1969): é a posição que deve e pode ocupar todo indivíduo para ser sujeito do que diz. O modo como o sujeito ocupa seu lugar, enquanto posição, não lhe é acessível, ele não tem acesso direto à exterioridade (interdiscurso) que o constitui. Da mesma maneira, a língua também não é transparente nem o mundo diretamente apreensível quando se trata da significação pois o vivido dos sujeitos é informado, constituído pela estrutura da ideologia (M. Pêcheux, 1975)

A partir das considerações feitas pela autora, entendemos que há uma construção identitária que parte do lugar que o sujeito ocupa e que interfere diretamente nos seus atos discursivos. Além disso, as experiências vividas pelos sujeitos são moldadas por uma estrutura

ideológica. Em suma, é importante valorizar a compreensão do contexto em que os discursos são proferidos, visto que complementa o significado dessas falas e dialoga com a produção da estrutura ideológica que foi desenvolvida.

#### **1.4 Os sujeitos interpelados por uma estrutura ideológica**

Foucault (1980) reflete sobre a conexão entre a construção dos aspectos ideológicos e os sistemas de poder presentes em determinada sociedade. Ele destaca que há uma relação entre a verdade e os efeitos de poder, especialmente quando um poder dominante está presente. Nesse contexto, a verdade pode ser produzida ou reproduzida para que os discursos sejam validados como sistemas de verdade. Essa é uma questão abordada por Foucault, que traz à tona a interdependência entre poder, verdade e construção ideológica.

Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua política geral de verdade: isto é, os tipos de discurso que aceita e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e instâncias que permitem distinguir entre sentenças verdadeiras e falsas, os meios pelos quais cada um deles é sancionado; as técnicas e procedimentos valorizados na aquisição da verdade; o status daqueles que estão encarregados de dizer o que conta como verdadeiro [...]. (FOUCAULT, 1980, p 131)

Percebemos, então, que em cada sociedade há um sistema de verdade estabelecido. Esse sistema é construído e mantido por meio de práticas políticas que determinam quais discursos são considerados verdadeiros e devem ser aceitos pela sociedade em questão. Os efeitos de poder desempenham um papel fundamental nesse processo, estabelecendo um conjunto de regras e normas que devem ser seguidas pela população. São adotados procedimentos e mecanismos que visam comprovar a veracidade desses discursos, de modo a garantir a aceitação geral, sem que a manipulação por trás da construção da verdade seja percebida de forma explícita pela população.

Seguindo as concepções de Foucault, o poder não é algo intrínseco ou natural, mas sim uma construção histórica que se manifesta por meio de práticas sociais e discursivas. Ele se expande na sociedade e se estabelece por meio de mecanismos de dominação, que incluem o investimento em instituições e a penetração ideológica por meio de ações cotidianas aparentemente simples. As ideias ganham existência por meio da materialização das palavras, evidenciando o papel da linguagem como um dos veículos para a concretização das ideologias, conforme apontado por Gregolin (1995).

Nessa perspectiva foucaultiana, o poder é entendido como algo que se constitui nas relações sociais, o que implica que o próprio sujeito é moldado por exercício do poder. Além disso, há uma estreita relação entre o saber e o poder, pois a existência de um poder dominante requer a construção de um conhecimento específico. A posição ocupada pelo sujeito também desempenha um papel importante, como destacado por Foucault (1969), pois é a partir dessa posição que ele se torna sujeito daquilo que diz, o que contribui para a construção de sua identidade.

Para Foucault (1984), observa-se uma luta entre os sujeitos pelo poder, uma vez que são estabelecidos mecanismos de controle nesse processo. A identidade é moldada através de classificações categorizadas que são impostas pelo poder. Com isso, podemos retomar o que é dito por Orlandi (1996, p.147) sobre a conexão entre interpretação e sentido:

A interpretação é um excelente observatório para se trabalhar a relação historicamente determinada do sujeito com os sentidos, em um processo em que intervém o imaginário e que se desenvolve em determinadas situações sociais. É assim que entendemos a ideologia, nesse percurso que fizemos para entender também o que é interpretação.

Ao considerar a relação histórica do sujeito, é essencial dedicar-se à interpretação das situações que permeiam as práticas sociais. Essa abordagem interpretativa contribui para a compreensão da complexidade da significação ideológica e sua relevância na construção da identidade dos sujeitos ao longo do tempo.

Dessa maneira, a ideologia estabelece uma conexão entre os aspectos linguísticos e sócio-históricos, evidenciando a necessidade de compreendermos o conceito de ideologia. Além disso, reconhecemos que a linguagem vai além de ser meramente um meio de comunicação, desempenhando um papel fundamental na construção das representações ideológicas que influenciam a formação dos sujeitos e a maneira como são concebidos ou difundidos. Desse modo, a linguagem desempenha um papel de extrema importância tanto para o sujeito quanto para as pesquisas que investigam as condições de produção do discurso.

A construção de identidade é um processo complexo que difere do paradigma positivista, que fundamenta a AD. Essa construção se contrapõe aos ideais iluministas, por exemplo, por não se enquadrar no paradigma positivista. O processo de globalização influencia nessa construção, principalmente, se pensarmos nas pluralidades que estão intrínsecas a essa conceituação. Um exemplo disso é a crise de identidade que surge com a unificação dos sujeitos, resultante da globalização e do exercício do poder. Desse modo, a elaboração da

identidade não pode ser vista como uma verdade absoluta, mas sim como algo múltiplo e ilimitado, moldado por relações de poder e conflitos que a constituem, concepções essas elaboradas por Hall (2006).

Podemos pensar o processo de construção das identidades dos sujeitos, inicialmente, refletindo sobre como essas identidades surgem a partir do contato direto com o meio social, ou seja, a sociedade. Dessa forma, consideramos o sujeito como essencialmente sociológico. Esses sujeitos possuem características individuais ou singulares, mas à medida que se confrontam diariamente com um mundo social externo, ocorre uma transformação das identidades que são oferecidas por esses universos enriquecidos por aspectos culturais.

Nesse contexto, ao abordarmos a formação da identidade, consideramos questões que implicam aspectos culturais e simbólicos. No entanto, essa incorporação só ocorre à medida que os sujeitos internalizam suas próprias interpretações e perspectivas em relação a esses aspectos. É isso que Hall (2006, p.12) evidencia ao afirmar:

A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). É definida historicamente e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo deslocadas.

Ao passo que entendemos a construção de identidades por intermédio das relações sociais, vamos percebendo que estas são construções históricas e não biológicas. Assim, nem sempre existe uma coerência completa nessas construções identitárias, pois ao longo do tempo os sujeitos se adaptam e podem se inserir em diferentes aspectos identitários. Essa variação e instabilidade revelam as contradições presentes nos processos de transformação, que são necessários para afastar dos ideais antigos de formalidade e de um sujeito fechado ao diálogo, que anteriormente caracterizava a noção de identidade.

Essas diversas perspectivas revelam a pluralidade atribuída aos sujeitos, pois são influenciados tanto pelo centro de poder quanto por múltiplas formações discursivas. É dessa maneira que identificamos a configuração de um sujeito descentralizado, abrangente e polifônico, resultado da multiplicidade de vozes que contribuem para sua formação social. Podemos estabelecer uma analogia com obras literárias, nas quais encontramos personagens descritas como "redondas", caracterizadas por uma complexidade que as define. Esses

personagens são multifacetados, complexos e agem com uma dualidade que vai sendo moldada ao longo da narrativa.

A intenção de estabelecer essa conexão com a literatura é proporcionar uma compreensão de que as construções identitárias são tanto plurais quanto contraditórias. Há confrontos entre elementos identitários que se deslocam e não ocorrem de maneira automática, resultando em um embate no qual são avaliados os ganhos e as perdas para aquela configuração identitária em um determinado momento. Com isso, podemos notar o sujeito sob “[...] uma mesma perspectiva, tratando-o não na esfera do individual, como um ser empírico, mas como um ser social, um ‘ser do discurso’, constitutivamente disperso, fragmentado, múltiplo, assim como suas identidades.”, (MEIRELES, 2012, p.6).

Seguindo essa perspectiva, é importante ressaltar que o sujeito não é a fonte exclusiva do discurso, pois os sentidos que emanam desse sujeito têm uma natureza histórica e são influenciados por diversas vozes presentes no processo de construção da identidade. O contexto social em que o sujeito da enunciação está inserido desempenha um papel fundamental na origem dos sentidos que são produzidos. Em outras palavras, a gênese do discurso está enraizada no contexto sociocultural em que o sujeito se encontra.

De acordo com as reflexões de Orlandi. (1998), os sentidos não existem de forma independente dos sujeitos, estando intrinsecamente ligados à produção e à existência dos sujeitos. É nessa interação entre sujeito e discurso que os sentidos são gerados e adquirem significação. Essa perspectiva é discutida por Orlandi (1998, p.206), enfatiza a importância do papel dos sujeitos na produção de sentidos:

Sujeito e sentidos se configuram ao mesmo tempo e é nisto que consistem os processos de identificação [...] identificamo-nos com certas idéias, com certos assuntos, porque temos a sensação de que eles ‘batem’ com algo que temos em nós. Ora este algo é o que chamamos de interdiscurso, o saber discursivo, a memória dos sentidos que foram se constituindo em nossa relação com a linguagem. Assim nos filiamos a redes de sentidos, nos identificamos com processos de significação e nos constituímos como posições de sujeitos relativas às formações, em face das quais os sentidos fazem sentidos

Dessa forma, podemos observar que há uma afinidade nos processos de construção de sentidos. Em alguns momentos há um interesse por determinadas ideias e conteúdos, pois essas temáticas suscitam sentimentos ou ideais que estão dentro de nós e que começam a fazer sentido. Essa dinâmica é o que a pesquisadora chama de interdiscurso, ou seja, o conhecimento ou a memória discursiva que deixa vestígios das relações estabelecidas com a linguagem. Daí

começa a existir conexão entre a formação e a produção de sentidos gerados pelos sujeitos, porque, ao se entenderem, também começam a produzir sentidos.

A construção do sujeito é um processo contínuo que ocorre tanto de forma social quanto discursiva. O sujeito é constituído em relação aos outros e, por isso, carrega consigo elementos da alteridade, que o impulsionam a transformar-se e a ser transformado. Essa dinâmica identitária é permeada por mudanças subjetivas decorrentes das produções simbólicas e discursivas, as quais enfatizam um caráter que considera tanto os aspectos sociais quanto os ideológicos.

A constituição do sujeito, considerando sua formação histórica, reflete a presença de contradições inerentes a essa construção. O sujeito é caracterizado por ser simultaneamente livre e submisso. A esse respeito, Orlandi (2015, p.48) destaca: “[...] Ele é capaz de uma liberdade sem limites e uma submissão sem falhas: pode tudo dizer, contanto que se submeta à língua para sabê-la. Essa é a base do que chamamos assujeitamento.” Dessa forma, podemos observar que o reconhecimento do assujeitamento está relacionado à compreensão de que, apesar de possuir uma liberdade aparentemente ilimitada, essa liberdade está condicionada ao domínio da linguagem e dos processos que a envolvem.

A relação entre a língua e a ideologia desempenha um papel crucial na compreensão da totalidade do sujeito. Para compreendê-lo plenamente, devemos levar em consideração a historicidade envolvida em sua formação. Surge uma ambiguidade em relação à noção de completude, pois se o sujeito é determinado apenas pelo que diz, como a exterioridade afeta sua relação com os sentidos? Nesse sentido, a historicidade busca explicar essa contradição presente.

Um aspecto importante a ser destacado é a formação do sujeito religioso, característico da Idade Média, que difere do sujeito jurídico da modernidade. À medida que as relações sociais foram se transformando, surgiu o sujeito moderno de direito, que possui vontades e responsabilidades. Essa mudança resultou em uma transformação na subordinação do sujeito: anteriormente, o sujeito estava subordinado ao discurso religioso, enquanto agora a subordinação ocorre em relação aos direitos e deveres como cidadão de uma sociedade, embora de maneira menos explícita. Consequentemente, esse sujeito passa a desfrutar de mais liberdade, inserido no contexto do capitalismo.

Entretanto, existe uma distinção entre a noção desse sujeito-de-direito e a de indivíduo, visto que o sujeito-de-direito é fruto de uma estrutura social específica, como o capitalismo. As consequências desse sistema social influenciam na constituição desse sujeito, levando em consideração os aspectos de individualização promovidos pelas leis que organizam a sociedade.

Essas questões são fundamentais para a concretização de um regime capitalista, que busca governar e exercer poder sobre a população.

Assim, quando consideramos um sujeito que é simultaneamente submetido e autônomo, ocorre um processo de assujeitamento no qual o discurso desempenha um papel tanto como instrumento quanto como um reflexo da realidade. Isso resulta na transparência da linguagem, em que a ideologia suaviza os aspectos materiais de sentido e a identidade do sujeito. Por outro lado, surge a concepção de literalidade, em que, do ponto de vista linguístico imanente, o sentido de uma palavra permanece intacto, mesmo que seja utilizada em diferentes contextos. Nessa perspectiva, compreendemos que a ideologia desempenha um papel na ampliação dessa percepção de literalidade, que de outra forma seria limitada a um caráter inflexível, básico e abstrato da linguagem.

## 2 OS ESTUDOS ACERCA DOS GÊNEROS DO DISCURSO

Neste capítulo, abordamos acerca da conceituação dos gêneros discursivos idealizados por Bakhtin (2016), percebendo como são os elementos que compõem essa concepção, a diferença entre gêneros primários e secundários, a importância da estilística nesses estudos e a forte presença dos sujeitos no processo de enunciação no evento comunicativo.

Outra concepção que abordamos nesse capítulo é sobre o gênero canção, ancorado nos estudos sobre os gêneros discursivos. Averiguamos como os elementos tipicamente estáveis organizados por Bakhtin se fazem presente no gênero canção. Além disso, percebemos de que forma é desenvolvida a estrutura funcional e estética, demonstrando, inclusive, uma noção de constelação de gêneros que veremos adiante.

### 2.1 Concepções sobre os gêneros do discurso

De acordo com os ideais difundidos por Bakhtin (2016), filósofo da linguagem, os variados campos das atividades humanas se relacionam com o uso da língua. Essa utilização se realiza por intermédio de enunciados, orais e escritos, que são concretos e produzidos por indivíduos que pertencem ao determinado campo da atividade humana, os quais requerem condições e finalidades específicas para exercício do evento comunicativo. Logo, necessitamos entender como ocorre essa vinculação dos enunciados aos diferentes campos da linguagem.

Dessa maneira, entendemos que tais enunciados são vinculados, socialmente, por meio dos gêneros do discurso, que “são tipos relativamente estáveis de enunciados” (BAKHTIN, 2016, p.12), com suas próprias características individuais, mas que também apresentam tipos estáveis de utilização, compostos por três elementos fundamentais. Vejamos como Bakhtin (2016, p.12) aborda essa questão:

Todos esses três elementos conteúdo temático; o estilo, a construção composicional estão indissolavelmente ligados no conjunto do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso.

Há, conforme indica Bakhtin, três elementos inerentes à conceituação dos gêneros do discurso: o conteúdo temático, que se refere à abordagem de um tema concreto, histórico e que funciona renovando a significação de determinado enunciado, sendo definido por Fiorin (2006, p. 62) como: “o domínio de sentido de que se ocupa o gênero”; o estilo, que diz respeito à

seleção lexical, fraseológica e gramatical utilizada no texto; e, por último, a construção composicional, que se refere aos aspectos estruturais que constituem determinado texto. Assim, por meio desses elementos, conseguimos notar em qual campo da comunicação dado texto está inserido.

Com isso, percebemos que os gêneros do discurso são caracterizados por uma riqueza e variedade ilimitadas, visto que as possibilidades de linguagem, nos vários campos da atividade humana, também são inesgotáveis. Ademais, em cada campo, os enunciados padronizados e relativamente estáveis são influenciados por fatores sociais, históricos e temporais do ambiente em que são produzidos, e refletem as finalidades e condições específicas de cada instituição. À medida que essas instituições crescem em complexidade, o seu repertório de gêneros discursivos também se amplia. Portanto, embora pareça estável, um gênero não é eternamente imutável.

Bakhtin (2016) distingue os gêneros discursivos em dois tipos: primários, considerados simples, e os secundários, considerados complexos. Por se caracterizarem por uma natureza maleável, dinâmica e plástica, os gêneros requerem uma análise de seus aspectos sociocomunicativos e funcionais, e não apenas de seus aspectos formais (estruturais ou linguísticos).

Nos gêneros primários, conceituados como simples, temos as incontáveis maneiras, por exemplo, de ser ter um diálogo e de existir a comunicação, cotidianamente, de forma espontânea e informal. Com isso, é possível perceber a vasta heterogeneidade desses gêneros que possuem conteúdos e estilos individuais, e que se manifestam verbalmente e de forma concreta, à medida que ocorre a comunicação.

Dentre os gêneros secundários, conceituados como complexos, estão os gêneros propriamente literários – o romance, a peça teatral etc. –, mas também aqueles que dizem respeito às pesquisas científicas, como artigos científicos e outros que se voltam para a crônica política do cotidiano, por exemplo. Tratam-se, assim, de gêneros do discurso que estabelecem uma troca mais complexa e acredita-se mais evoluída, de ordem cultural, principalmente no âmbito da escrita, seja no campo artístico, científico ou sociopolítico.

Pode-se dizer que são gêneros que incorporam e são elaborados a partir dos gêneros primários, estes construídos em comunicação imediata. Desse modo, nos gêneros secundários ocorre a perda da realidade concreta dos enunciados, passando a serem ficcionais, apesar de pautar em aspectos comunicativos do cotidiano. Acerca disso, Bakhtin (2016, p.16) enfatiza:

O estudo da natureza do enunciado e da diversidade de formas de gênero dos enunciados nos diversos campos da atividade humana é de enorme importância para quase todos os campos da linguística e da filologia. Porque todo trabalho de investigação de um material linguístico concreto- seja de história da língua, de gramática normativa, de confecção de toda espécie de dicionários ou de estilística da língua, etc. -opera inevitavelmente com enunciados concretos (escritos e orais) relacionados a diferentes campos da atividade humana e da comunicação-anais, tratados, textos de leis, documentos de escritório e outros, diversos gêneros literários, científicos, publicísticos[...]

Nesse sentido, compreendemos que os estudos sobre a construção dos gêneros do discurso, bem como sua variedade, são necessários, visto que se utilizam, mesmo que involuntariamente, de enunciados concretos que pertencem a diferentes práticas da atividade humana. Assim, é possível enfatizar a variedade de gêneros existentes e sua valoração no ato comunicativo.

É possível notar, inicialmente, que em dois campos de estudos sobre a língua, a gramática, vista como os estudos sobre a organização da norma-padrão da língua, e a estilística, visualizada como as concepções sobre o estilo utilizado pelos falantes, há divergências em seus propósitos. No entanto, podemos perceber que possuem tanto aspectos divergentes como aspectos convergentes, como aponta Bakhtin (2016, p.22):

Pode-se dizer que a gramática e a estilística convergem e divergem em qualquer fenômeno concreto de linguagem: se o examinamos apenas no sistema da língua estamos diante de um fenômeno gramatical, mas se o examinamos no conjunto de um enunciado individual ou do gênero discursivo já estamos diante de um fenômeno estilístico. Porque a própria escolha de uma determinada forma gramatical pelo falante é um ato estilístico[...]

Percebemos que os aspectos semelhantes e distintos dependem do ponto de vista de como é analisado um determinado fenômeno concreto acerca da linguagem. Isso ocorre porque, se analisarmos somente no sistema da língua, teremos um fenômeno gramatical, todavia, se observarmos levando em conta a discursividade do gênero e aquele particular enunciado, iremos perceber um fenômeno sobre a estilística que compreende aquela língua. Desse modo, a gramática e a estilística são dois campos de estudos da língua que também se complementam e não somente divergem, já que de acordo com Bakhtin (2016), a própria escolha de uma forma gramatical é vista como uma atitude considerada estilística.

Nesse sentido, o estilo é intrínseco à produção dos enunciados e, conseqüentemente, à maneira como se constituem os gêneros discursivos. “[...] Todo enunciado - oral e escrito, primário e secundário e também em qualquer campo da comunicação discursiva (rietchevoie

obschênie). - é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), isto é, pode ter estilo individual.” (BAKHTIN, 2016, p.17).

Outro fato a ser destacado é a importância de se voltar para os estudos dos gêneros discursivos e dos enunciados para compreender as concepções dos processos de comunicação. Ao obter uma percepção mais profunda da natureza do enunciado, é possível entender de forma mais adequada as construções da unidade da língua, enquanto um sistema real de comunicação discursiva.

O discurso só existe se houver enunciados concretos que são produzidos pelos sujeitos do discurso. Assim, os discursos são intrínsecos aos enunciados (e suas formas), que constituem a real unidade da comunicação discursiva, ou seja, o discurso só existe na forma de enunciados, e estes são peculiares a cada gênero discursivo.

Os limites que se referem aos enunciados concretos dizem respeito à alternância que existe com os sujeitos do discurso. Em cada enunciado, produzido pelos sujeitos, há um início, término ou continuação daquela enunciação que foi feita, ou no mínimo, uma reação silenciosa daquilo que foi falado pelo outro. Assim, ao realizar aqueles enunciados, os falantes passam a fala ou lugar de compreensão e realização de outro discurso para ser proferido por indivíduo diferente. Então, notamos que esses enunciados não são uma unidade convencional, mas sim uma unidade real que é determinada à medida que há uma alternância dos sujeitos nas enunciações.

Nessa ótica, os limites que delimitam os enunciados nos distintos campos de atividade humana são essas alternâncias de sujeitos. Algo que varia também, a depender das funções, condições e situações que envolvem a linguagem. Essas situações podem assumir formas diferentes, aspectos que variam e que demonstram os diferentes elementos que configuram o evento comunicativo. Bakhtin (2016, p. 29) explica essa questão da alternância dos sujeitos nos discursos:

[...] Observamos essa alternância dos sujeitos do discurso de modo mais simples e evidente no diálogo real, em que se alternam os enunciados dos interlocutores (parceiros do diálogo), aqui denominados réplicas. Por sua precisão e simplicidade, o diálogo é a forma clássica de comunicação discursiva. Cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, tem uma conclusibilidade específica ao exprimir certa posição do falante. [...]

De acordo com o autor, conseguimos observar de maneira mais efetiva a alternância de sujeitos do discurso nos diálogos reais, ou seja, concretos, nos quais é perceptível que os

parceiros estão complementando o dizer do outro na construção do diálogo. É nessa comunicação discursiva que o diálogo está inserido, inclusive sendo considerado a forma mais popular para se comunicar. No diálogo, percebe-se também as intenções que os interlocutores têm ao demonstrar em seus posicionamentos, nas réplicas construídas, e isso independe do tamanho do discurso elaborado ou que está sendo proferido.

## **2.2 O gênero discursivo canção**

Diante do que já abordado acerca dos gêneros discursivos, conseguimos perceber ainda melhor a presença dos diversos gêneros no nosso dia a dia. Nesse sentido, podemos pensar na canção como uma composição feita de versos musicais utilizados cotidianamente, como um gênero do discurso altamente popular e significativo culturalmente.

Nas canções é possível perceber os três elementos que constituem os gêneros discursivos, que são: conteúdo temático; estilo; e composição estrutural (BAKHTIN, 2016). Desse modo, observamos que, nesse gênero, sempre existe um conteúdo temático (tema) que é abordado e a partir do qual o texto é construído; cada canção, geralmente, possui estilos de escrita e melodias próprias, inclusive, demarcadas pelo gênero musical em que dada música está inserida; por último, pode ser percebida a estrutura composicional, que varia em função, por exemplo, da extensão do texto, mas que sempre são construídas em versos. Logo, percebemos que as canções se enquadram na definição de gêneros discursivos elaborada pelo filósofo russo.

Ademais, além dessa definição básica das canções que envolve três elementos constituintes, existem outras particularidades que caracterizam as canções como gêneros. Essas particularidades se referem aos contextos e esferas de produção dessas obras, algo de que trata Coelho de Souza (2010, p.126), ao abordar o assunto:

[...] podemos, preliminarmente, entender a canção como um gênero discursivo sincrético, secundário, oral, pertencente à esfera artístico-musical [...] Seu sincretismo decorre da sua relação com sua esfera de produção, já que a canção é formada por uma materialidade verbal (letra), e uma materialidade musical formada por melodia, ritmo e harmonia [...]

Dessa maneira, no gênero canção, o campo da comunicação é o artístico-musical, pois a canção é construída por essa relação de produção verbal e, ao mesmo tempo, musical, pelo ritmo e melodia que são harmonizados. Além disso, a canção pode ser vista como algo

sincrético, pela união da letra com a materialidade musical, e como um gênero que tende a ser secundário, porquanto é fruto da transformação de aspectos cotidianos presentes em gêneros primários, ou seja, trata-se de um gênero, geralmente, com uma maior elaboração, por isso considerado gênero secundário: sua construção é realizada a partir de gêneros primários que possuem enunciados concretos e transforma-se em enunciados fictícios, já que não são atividades reais de comunicação.

É possível imaginar que os contextos de produção das canções são diversos, indo desde letras que carregam um teor verídico até composições que foram romantizadas ou totalmente criadas ficticiamente para que aquela obra fosse produzida. Assim, torna-se interessante que seja discutido sobre esse processo contextual das composições e adequação às melodias das obras analisadas.

Nesse processo que se volta para como a música é construída, podemos pensar que, muitas vezes, elas têm suas origens em aspectos simples do cotidiano, tornando-se interessante a percepção desse processo que é constituído por intermédio da efetivação do que acontece no dia a dia. Com isso, podemos recorrer à reflexão que nos traz Paula (2008, p. 1768) sobre a música:

torna-se ponto de encontro entre sujeitos e entre suas ‘visões de mundo’, tendências, enfim, tensões. A canção realiza diálogos e, com isso, simula a ‘realidade’ e a cultura por meio da alternância de vozes dos sujeitos (‘eu’/ ‘outro’) de seus discursos. Com isso, a canção mantém, no enunciado, um elo entre discurso e ‘realidade’ cultural.

Percebemos, então, que a música é como um ponto de encontro entre os sujeitos, nesse caso, os compositores, e se são construídas a partir da visão que eles possuem, podendo incluir tanto sentimentos de confiança como de insegurança acerca de vários assuntos, amorosos ou não. Assim, nessas canções, existe uma simulação da realidade que os sujeitos vivem, como vivem e quais os impasses e alegrias ali existentes.

Essas simulações são feitas a partir de diálogos que conseguem tocar e se aproximar dos ouvintes, por meio dessa alternância de vozes, permitindo que se tornem “virais”, popularmente falando. Dessa maneira, essas canções realizam um contraponto entre os discursos que são proferidos e a realidade cultural da qual fazem parte esses ouvintes.

Nessa perspectiva, torna-se pertinente discutir a importância do cotidiano e as visões de mundo na construção das letras das canções. Percebemos, então, que essa relação é estabelecida pela influência do prosaico, mas se torna matéria-prima, principalmente, da comunicação

cotidiana, ainda mais se o enfoque direcionado for de produções que possuam uma linguagem extremamente popular e de fácil acesso para determinada parcela da sociedade.

Todavia, segundo Coelho de Souza (2010, p.126), “[...] embora a canção incorpore principalmente gêneros prosaicos (como a carta, o diálogo), há também gêneros poéticos (como o poema) que são apropriados e reelaborados nas letras de canção.” Assim, existem também essas reelaborações de poemas nas canções; por isso, revela-se a importância de percebermos o poder que as músicas têm de representar os aspectos populares que, inclusive, se unem aos literários.

Dessa maneira, percebemos que, como um dos focos da concepção bakhtiniana é o da compreensão dos fenômenos da linguagem, houve possibilidade de averiguação de outras áreas do conhecimento, não se limitando apenas à linguagem verbal. Algo que Machado (2010, p.161) explica como “um pressuposto teórico que aponta para a possibilidade de verificar a propriedade das formulações de Bakhtin para se compreender os gêneros discursivos em esferas da produção de língua não restritas ao mundo verbal”, diversificando as amplas possibilidades da teoria do filósofo russo.

De acordo com Piedade (2003), foi no campo da musicologia que a conceituação dos gêneros discursivos encontrou amparo, visto que foi nesse contexto que se passou a desenvolver questões acerca dos gêneros musicais, isto é, das variadas possibilidades de manifestação musical que temos, como axé, bossa nova, forró, funk, sertanejo e muitos outros. É possível perceber a fluidez que existe nesses gêneros, assim como em qualquer outra atividade de comunicação humana que está sempre sendo ressignificada e reelaborada. Com esses gêneros musicais não é diferente, porquanto os limites que separam alguns deles são tênues. Exemplo disso é a hibridização que há no pop-rock, no forró e várias outras possibilidades de mesclagens.

Piedade (2003, p.49), ancorada na teoria bakhtiniana, entende esses gêneros “como esferas da música popular que incorporam produções musicais relativamente similares durante um certo período de tempo e estão constantemente sujeitas à mudança”. Desse modo, percebemos que é feita uma relação entre a estabilidade dos gêneros do discurso de Bakhtin e os gêneros musicais, que também apresentam essas constantes mudanças e reelaborações com o passar do tempo.

É interessante que possamos entender também que cada performance, a leitura das canções das músicas, deve ser vista como uma enunciação individual, pois, para Bakhtin (2016), os enunciados possuem unicidade e não reiterabilidade. Assim, concordamos com o que Coelho de Souza (2010, p.128) diz quando afirma: “[...] cada ouvinte pode produzir

diferentes sentidos a partir da audição de uma mesma canção em performances distintas, assim como quando um leitor lê um mesmo livro mais de uma vez.”.

Nas canções, à luz da noção dos gêneros discursivos, podemos perceber os três elementos fundamentais que constituem um texto – conteúdo temático, estilo e construção composicional –, além de observarmos a melodia, o ritmo e a harmonia como elementos que também constituem esse gênero. Em suma, por intermédio desses seis elementos, temos uma interação dialógica entre a letra e melodia, elaborando um discurso verbo-musical que possui convergências e divergências, mas que se conectam dialogicamente.

Nesse sentido, os compositores, ao escreverem e interpretarem determinadas canções estão seguindo, involuntariamente, uma perspectiva sócio-histórica que já foi construída por cantores que vieram anteriormente e que pertencem a esse determinado gênero musical. Desse modo, essas novas canções estão conectadas com esse teor histórico que causa expectativas aos ouvintes para os conteúdos temáticos abordados, as novas percepções desse gênero e a estrutura composicional que vai se tornar predominante.

No que diz respeito ao discurso verbal que é utilizado e predominante gênero musical, Caretta (2010, p.56) explica:

além de determinar vários elementos da melodia, o estilo musical sugere elementos da letra como o conteúdo e a escolha lexical. No baião, o tema do sertanejo nordestino é muito presente; no samba dos anos 30, o malandro. Um samba-canção não faz uma crítica política; uma marcha, sim. Com relação ao léxico, uma valsa-canção explora o poético; o samba-de-breque, o prosaico

Nessa perspectiva, entendemos que a melodia e o estilo utilizado nas canções, bem como a escolha lexical, também colaboram para o desenvolvimento do conteúdo. Um exemplo disso é a presença de temas como adultério, relacionamento amoroso e bebidas em canções do gênero sertanejo adjuntos a uma melodia considerada dramática e sofrida; já no funk, outro gênero musical, temos a presença de um léxico voltado para danças e tratando da autonomia dos indivíduos, atrelado também a uma melodia mais animada do que as utilizadas nas músicas sertanejas.

Com isso, esses aspectos que divergem fazem parte da construção e composição individual da variedade existente nos próprios gêneros musicais, enfatizando que essas diferenças e, ao mesmo tempo, semelhanças podem ser articuladas, já que existem também

adaptações dessas canções para outros gêneros, alterando a melodia e ajustando a letra, para que seja possível esse passeio das canções por diferentes estilos musicais.

Ainda acerca dos gêneros do discurso, afirma Bakhtin: “cada gênero do discurso em cada campo da comunicação discursiva tem sua concepção típica de destinatário que o determina como gênero” (BAKHTIN, 2003, p. 301). Compreendemos, com essa citação, que nos gêneros musicais também existe uma presunção sobre o contexto de produção e os destinatários. É possível exemplificar essa relação com os gêneros musicais regionais do interior do nordeste brasileiro, como xote, baião e com um gênero que se situa na região norte do Brasil, o Calypso. Esses diferentes gêneros possuem aspectos próprios de produção e de destinatários.

Nessa direção, Coelho de Souza (2010, p. 129) propõe que pensemos nas canções como constelações de gênero, pois cada gênero musical, como foi mencionado anteriormente, possui aspectos particulares, como destinatários, e contexto de produção. Vejamos, a seguir, como o autor aborda essa questão:

[...] proponho que as canções de um dado gênero musical, como o rock, sejam vistas como pertencentes ao gênero discursivo canção de rock, em oposição ao gênero discursivo canção de bossa nova, por exemplo. Dessa forma, entendo que haveria tantos gêneros discursivos canção de + gênero musical quanto os gêneros musicais existentes[...]

Dessa forma, entendemos que um determinado gênero musical, como o calypso, pode ser visto como o gênero discursivo canção de calypso, algo que difere do gênero discursivo canção de forró, por exemplo. Entretanto, isso implica que todas as canções, tanto de calypso como de forró, são pertencentes ao gênero discursivo da canção. Em suma, temos o gênero do discurso canção, visto que comporta textos que possuem características em comum, e o gênero musical, caracterizado pelas diferenças que existem nas músicas.

Nesse sentido, podemos entender que o gênero musical pode ser tanto geral (canção) como específico (canção + de qual gênero musical?). Essa reflexão sobre constelação de gêneros foi feita por Araújo (2006, p.74), em sua tese de doutorado, que se fundamentou em Marcuschi (2004) e o próprio Bakhtin (2016). Para Araújo (2006), essa constelação é “um agrupamento de situações sociocomunicativas que se organizam por meio de pelo menos uma característica comum à esfera de comunicação que os congrega, partilhando do mesmo fenômeno formativo e atendendo a propósitos comunicativos distintos.” Assim, não há uma hierarquização, mas um agrupamento de gêneros que são conectados pela construção

composicional, mas também que diferem pelos contextos de produção, destinatários e propósitos comunicativos divergentes.

### **2.3 Estrutura funcional e estética**

Ao abordar o gênero canção é comum que existam debates intermináveis acerca da letra da música, se é poesia ou não, clássico ou popular, entre outras questões. Apesar disso, é interessante que compreendamos a importância de entender as letras das canções, visto a riqueza existente na materialidade textual dessas obras.

Com isso, sabemos que as canções estão conectadas aos estudos linguístico-discursivos, apesar de também serem compostas por discursos literários. Todavia, de acordo com Manzoni e Rosa, (2012, p.4), “[...] a materialidade da canção está muito mais próxima da realidade do texto do que da sua conjuntura litero-musical, ao abordarmos a escuta da canção estamos fazendo uma interligação entre o texto (e suas significações) e a música (e seus sentidos).” Desse modo, entendemos a existência sim do conteúdo literário e musical nas canções, mas nossa intenção é refletir acerca da materialidade linguística, como o texto que produz significações e a música, que produz sentidos, estão interligadas nessas análises.

Nesse sentido, é necessário observar que além do padrão estético das canções, como estrutura composicional e outros aspectos, temos também a funcionalidade que existe nessas canções que são marcadas por propósitos comunicativos. Como aborda Manzoni e Rosa, (2012, p.5), “[...] a canção quando estudada/analisa funcionalmente pressupõe uma ligação a significação textual, ela está relacionada a uma intenção, um objetivo (eivar a espiritualidade, acalmar um bebê, fazer uma propaganda).” Algo que demonstra os diferentes propósitos que estão presentes em cada canção que foi produzida.

Em relação a isso, outro aspecto interessante a ser mostrado é que as condições de reprodução dessas canções não obedecem a regras específicas e são realizadas de maneira arbitrária, como exemplo, temos “quando uma mãe canta uma canção de ninar para o seu filho, não vai se preocupar se desafina ou esquece parte da letra, a sua preocupação estará voltada para o aconchego, ternura [...]”, afirmam Manzoni e Rosa (2012, p. 5).

Em suma, nas práticas sociais, o que interessa é a causa que a sonoridade produziu, independente de se existem desvios da letra original ou adaptação da melodia. Assim, percebemos que cada reprodução de uma canção obedece a um propósito comunicativo distinto que não obedece a normas, mas sim ao evento e a efetivação adequada, que é a comunicação.

### **3 O SERTANEJO E A PRESENÇA DAS MULHERES NESSE GÊNERO MUSICAL**

Neste capítulo, abordamos sobre a existência, a contextualização histórica e o sucesso do gênero musical sertanejo no cenário brasileiro. Além disso, explicamos como ocorre a inserção das mulheres, enquanto compositoras e vocalistas nessa indústria musical sertaneja. Por fim, realizamos algumas reflexões sobre a existência de um “Feminejo”, bem como uma descrição biográfica da cantora Marília Mendonça, considerada a grande representante feminina no gênero.

#### **3.1 A história desse gênero musical**

O sertanejo é um gênero musical brasileiro que consiste na variação da música caipira, na qual são utilizados instrumentos artesanais como o acordeon, a gaita e a viola, e melodias que sempre foram voltadas para a população rural do Brasil. Neste gênero, temos melodias simples e melancólicas, o que se assemelha à música caipira, mas desta se distancia por ser mais dançante e urbana, além de ter como assuntos principais o amor e a traição. Os anos de 1980 e 1990 foram momentos de grande exploração do gênero, com nomes como Chitãozinho e Xororó, Sula Miranda, Leandro e Leonardo, Roberta Miranda, Zezé Di Camargo e Luciano, entre outros cantores e cantoras que são considerados pioneiros deste gênero musical.

Após isso, houve um “esfriamento” desse gênero, apesar de continuar muito forte na região centro-sul do país. O motivo foi o destaque dado pela mídia aos outros gêneros musicais, como o funk e o pop. Além disso, o sertanejo sempre sofreu dificuldades para ser valorizado nas grandes cidades brasileiras, especialmente pela elite. Uma prova disso foram declarações como a do ex-secretário de Estado do Rio de Janeiro, Luiz Paulo Conde, em 2006, o qual declarou: “Gosto de música, mas música de qualidade, seja popular ou erudita. Tudo menos Sula Miranda e Chitãozinho & Xororó. Cultura brasileira é Chico Buarque, Edu Lobo, Tom Jobim...”. Outra situação polêmica foi um show realizado por Leandro e Leonardo, em 1991, no Rio de Janeiro, quando o jornalista Hélio Muniz, na Coluna “O Globo”, de forma irônica, dizia que o local do show tinha sido tomado por alienígenas e que eram hordas sertanejas. (ALONSO, 2018)

Percebemos, então, um gênero musical que foi marcado por críticas e oposição, principalmente, da elite brasileira a essas músicas que eram consideradas muito caipiras. Apesar disso, as tentativas continuaram com a intenção de tentar conquistar a capital carioca, embora São Paulo já se mostrasse cômoda para receber esse gênero cheio de canções sofridas.

A partir dos anos 2000 começaram a surgir mais duplas sertanejas como Bruno e Marrone e Edson e Hudson. Precisamente, após o ano de 2005, iniciou o chamado sertanejo universitário, que começou a atingir nacionalmente o país. Cantores como Jorge Mateus, Victor e Leo, Thaeme e Thiago, César Menotti e Fabiano, Fernando e Sorocaba fazem parte dessa geração “universitária”, termo que até incomoda os cantores, mas significa que muitos deles estavam cursando a universidade ou haviam saído há pouco tempo dos assentos universitários. Jorge estudava Direito, já Mateus e Sorocaba, da dupla com Fernando, faziam agronomia; Marília Cecília e Rodolfo se conheceram na faculdade de Zootecnia. Alguns também não possuem formação universitária como Luan Santana, César Mennotti, Fabiano, apesar de cantarem para esse público nos “barzinhos”.

Com isso, podemos perceber diferenças entre o sertanejo dos anos 80/90 para o sertanejo que foi sendo construído a partir de 2005, inclusive pela complementação que foi dada ao gênero com o acréscimo do termo “universitário”. É sobre essas questões que Alonso (2018, p.2) se debruça ao comparar as formações acadêmicas e financeiras divergentes entre os cantores de um mesmo gênero musical, porém em diferentes épocas:

Se na geração anterior Leandro e Leonardo foram plantadores de tomate e Zezé Di Camargo chegou a passar fome na infância, entre os universitários há certo conforto de origens, o que permitiu a vários deles ingressar na universidade. De certa forma os sertanejos universitários são frutos da expansão e interiorização universitária durante os anos do governo Lula.

Essas discrepâncias entre gerações evidenciam tanto as dificuldades educacionais e sociais do Brasil num dado período quanto o avanço educacional que foi possível com a expansão das universidades ou interiorização destas pelo governo de Luiz Inácio Lula da Silva, durante o período de 2005 a 2010. Apesar dessa alta e sucesso do sertanejo universitário, a grande indústria sertaneja demorou a entender o valor mercadológico que esses cantores universitários possuíam.

Desse modo, duplas como João Bosco e Vinícius, Fernando e Sorocaba e Jorge e Mateus gravaram seus primeiros discos de maneira independente. Esses últimos, por exemplo, gravaram algumas músicas escritas por eles na garagem da casa do próprio Mateus, de acordo com Alonso (2018). Isso demonstra que a simplicidade foi a áurea desse início do sertanejo universitário, já que o mercado estava focado no sertanejo mais tradicional.

Essa nova geração dos anos 2000 do sertanejo também incomodava muitas pessoas, principalmente, porque invertia uma idealização de um padrão cultural que o nosso país deveria ter. Nas palavras de Alonso (2018, p.4): “[...] sobretudo os devotos da imagem do Brasil como berço do samba, da bossa nova e da MPB, e especialmente aqueles que consideram o Rio de Janeiro como principal matriz cultural do Brasil[...]”. Com isso, notamos que o pré-conceito com esse gênero musical demonstrava uma cultura de idealização excludente para o Brasil, uma vez que o entendimento era de que havia um padrão cultural que deveria ser comandado pelo eixo RJ-SP.

Em contrapartida, o Festeja, festival que apresenta nomes do sertanejo, foi transmitido pela Rede Globo como um especial de fim de ano e realizou-se no Parque Olímpico, no Rio de Janeiro, em 2017. Outra inovação, além de ter se realizado na capital carioca, foi que a edição daquele ano trouxe apenas nomes femininos ao evento, que foram: Marília Mendonça, Maiara e Maraisa, Paula Mattos, Paula Fernandes e Naiara Azevedo. Logo depois, no mesmo mês, ocorreu o Villa Mix Rio de Janeiro, um grande evento sertanejo que prometeu reunir em torno de 60 mil pessoas, também no Parque Olímpico.

Desse modo, percebemos que as dificuldades antes enfrentadas pelos sertanejos no Rio de Janeiro estavam sendo diminuídas e sendo concedido espaço também para esse gênero musical. O prêmio Multishow de 2017, realizado no Rio de Janeiro, também foi uma outra prova disso, inclusive, essa edição foi marcada por somente mulheres estarem cantando músicas sertanejas.

Isso ocorreu porque, a partir do ano de 2015, o sertanejo ganhou outra vertente dentro do próprio gênero. Se antes tínhamos o sertanejo tradicional e o universitário, agora temos um sertanejo que é cantado por e sobre as vivências das mulheres. Em 2015, entre as paradas de sucesso só existia uma música e cantora sertaneja em evidência que era Thaeme, da dupla com Thiago, com a música “Bem feito”; no ano seguinte, ao contrário, existiu um grande contraponto, com cinco músicas entre as mais tocadas sendo de cantoras sertanejas.

A hegemonia feminina foi sendo mais e mais constituída a partir desse período, já que no gênero quase não se ouvia falar em mulheres cantando essas músicas sofridas. Se em 2015 quase não existia isso, em 2016, no *Youtube*, Marília Mendonça e Maiara e Maraisa já estavam ocupando as duas primeiras posições entre os vídeos mais vistos dessa plataforma. Inicia-se, então, o “feminejo”, um termo que, segundo Alonso (2018, p.5): “[...] busca associar a ascensão das mulheres à crescente politização dos movimentos sociais de minorias identitárias. Trata-se de um termo polêmico e poucas vezes de fato problematizado, mas que será usado aqui para sintetizar estas artistas [...]”.

### 3.2 O sucesso arrebatador do sertanejo

O sertanejo é considerado líder de consumo dos brasileiros, pois grande parte das músicas que estão ou já estiveram em evidência pertencem a esse gênero. Gama e Zanella (2019, p. 163) enfatizam que: “De acordo com o relatório da Connect Mix de monitoramento musical, 73 das 100 músicas mais tocadas em 2018 nas rádios do Brasil são do gênero sertanejo”.

Esse relatório, realizado em 2018, não se distancia do atual momento. Quatro anos depois, no ano de 2022, o *Spotify*, maior plataforma de música mundial, informou que os cinco cantores mais ouvidos no Brasil pertencem ao gênero sertanejo. A ordem da lista é: 1º Marília Mendonça, 2º Henrique e Juliano, 3º Jorge e Mateus, 4º Gustavo Lima e 5º Maiara e Maraisa. (ORTEGA, 2022)

Em relação às músicas mais escutadas do ano de 2022, no Brasil, o sertanejo também domina com a canção mais executada do ano na primeira posição, das 5 canções do ranking, 3 são sertanejas. A ordem é: 1º Mal feito (Hugo e Guilherme *feat* Marília Mendonça), 2º Malvado 3 (Xamã), 3º Vai lá em casa hoje (George Henrique e Rodrigo *feat* Marília Mendonça), 4º Molhando o volante (Jorge e Mateus) e 5º Dançarina (Pedro Sampaio *feat* Anitta).

Os álbuns musicais mais escutados no Brasil, em 2022, também são dominados pelo sertanejo, como veremos na lista, a seguir: 1º Manifesto Musical (Henrique e Juliano), 2º Festa das patroas 35% (Marília Mendonça e Maiara e Maraisa), 3º Buteco *in* Boston (Gustavo Lima), 4º Próximo Passo (Hugo e Guilherme), 5º Chama meu nome (Pedro Sampaio).

Todos esses dados foram divulgados pelo *Spotify* Brasil. Em todas as categorias: cantor(a); música e álbum mais executados do ano, o gênero sertanejo lidera, além de ocupar mais de uma posição nos rankings. Com isso, percebemos que, de forma estatística, as músicas sertanejas têm muita popularidade no Brasil e, consecutivamente, continuam liderando durante esses anos.

Nesse contexto, existe uma grande demanda de shows sertanejos que são contratados pelas prefeituras em todo Brasil. No ano de 2022, especificamente, alguns shows sertanejos com valores milionários<sup>1</sup> e que possuíam contratos sem licitação foram cancelados por investigações propostas pelo Ministério Público. Assim, o sucesso arrebatador do sertanejo

---

<sup>1</sup> QUEM. CPI dos sertanejos: A treta de Anitta e Zé Neto que revelou cachês milionários pagos por prefeituras. 31 mai. 2022. Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2022/05/cpi-dos-sertanejos-treta-de-anitta-e-ze-neto-que-revelou-caches-milionarios-pagos-por-prefeituras.html>. Acesso em 15 mai. 2023.

pode ser relacionado com esse financiamento, muitas vezes, irregular pelas prefeituras e que ocorreu com a conivência do governo presidencial vigente à época.

Todavia, mesmo diante de um cenário emergente, o resultado ainda é pequeno, se formos analisar de forma comparativa e geral a presença feminina. Assim, a participação feminina ainda é mínima, visto que “embora a participação e reconhecimento das mulheres no gênero sertanejo estejam crescendo em ritmo acelerado, o número de músicas cantadas por homens foi muito mais alto nos três rankings utilizados para a análise” (GAMA E ZANELLO, 2019, p. 167). Desse modo, percebemos que, apesar de emergentes, os homens ainda dominam o gênero em detrimento das mulheres.

Tais números demonstram as relações de poder que perpassam a sociedade. A idealização de como a figura feminina deveria ser e agir mostra as facetas do patriarcado. Prova disso é a ideia de que a mulher deva pensar sempre no romântico, pois como diz Navarro-Swain (2012, p. 11): "o amor as atualiza na expressão identitária de 'mulheres', é sua razão de ser e viver. Elas estão dispostas ao sacrifício e ao esquecimento de si por 'amor'". Esses aspectos de idealização que são colocados, na maioria das vezes, sufocam e descredibilizam a mulher.

Nessa direção, notamos como o poder do patriarcado encontra-se presente nas relações sociais. Assim, faz-se relevante que pensemos como esse poder atua de forma punitiva e repressiva, mas também como algo fundador das subjetividades, visando regulamentar desde opiniões e vontades próprias, como menciona Foucault (1984). Logo, torna-se interessante que nos atentemos à estruturação da noção de gênero na nossa sociedade, como podemos ver com Gama e Zanello (2019, p.164):

Nessa perspectiva, investigar a experiência amorosa implica, portanto, analisar também relações de gênero. Em uma sociedade como a nossa, em que o gênero é fator estruturante e constitui um poderoso determinante social, tornar-se sujeito significa, primeiramente, tornar-se homem e mulher, por meio de processos de subjetivação diferenciados.

De imediato, podemos refletir sobre como o gênero é colocado como um fator estruturante na nossa sociedade, desenvolvendo um aspecto de dominação social. Com isso, percebemos como é importante nos aprofundarmos no tema para entendermos como ocorre essa dominação de poder, e quais as consequências que ser homem e ser mulher implica nessa nossa vivência em sociedade, bem como as relações entre esses fatos e as implicações em demandas sociais, como a música sertaneja.

### 3.3 A representação feminina no sertanejo: o “feminejo”

Apesar do sucesso, popularidade e *streams* que o gênero musical sertanejo possui, muitas dessas canções corroboram um discurso machista, matrimonial e de objetificação da mulher, demonstrando a forte presença do patriarcado na sociedade brasileira. Talvez por isso, por muito tempo, quase não se ouviu falar de mulheres como representantes desse gênero.

Será que antes das precursoras do “feminejo” não existiam mulheres cantando sertanejo? Não é bem assim. Nomes como Inezita Barroso, as Irmãs Galvão foram as responsáveis por carregar esse título de cantoras sertanejas nos anos de 1950. Roberta Miranda e a irmã, Sula Miranda, fizeram sucesso nos anos de 1990. A partir dos anos 2000, Paula Fernandes começou a ser reconhecida no gênero, mas seu sucesso, realmente, só veio em 2008, com o CD “Pássaro de Fogo”. Maria Cecília da dupla com Rodolfo também pertencia a esse singelo grupo de representantes femininas do sertanejo, principalmente, se compararmos o exorbitante número de homens e duplas masculinas cantando esse gênero. Com poucas cantoras, esse meio não permitia inovação, e essas mulheres que fizeram sucesso antes dos anos de 2016 ficavam restritas a cantar temas como o amor, a natureza e a idealização de um matrimônio (ALONSO, 2018).

O termo “Feminejo” é uma prova do período constante de renovação que a música sertaneja perpassa. Essas transformações são vastas, por exemplo, a origem do próprio Sertanejo foi ocorrendo aos poucos, já que não existiam diferenças entre música caipira, rural ou sertaneja. Foi a partir de 1952, quando gêneros musicais estrangeiros começaram a ser incorporados na música, tradicionalmente considerada caipira, que se iniciou uma universalização do termo sertanejo. Chamamé, guarânia paraguaia, rancheira mexicana e boleros são alguns exemplos de gêneros musicais estrangeiros que começaram a ser utilizados na música sertaneja. Canções como “Infel”, composta por Marília Mendonça, em 2015, e “Você vai ver”, gravada pela dupla Zezé Di Camargo e Luciano, são exemplos de músicas sertanejas que são boleros, um gênero musical que possui origem hispânica. Alonso (2018, p.5) explica essa forte presença estrangeira no cenário musical sertanejo:

Clássicos do repertório sertanejo desde então são originários destas importações estéticas. Clássicos da guarânia paraguaia como as canções “Índia” e “Meu primeiro amor” foram regravados no Brasil em 1952 por Cascatinha & Inhana. São guarânias canções como “Fio de cabelo” e “Nuvem de lágrimas”, gravadas por Chitãozinho & Xororó respectivamente em 1982 e 1990, “Último adeus”, do Trio Parada Dura (1981) ou “Ainda ontem chorei de saudade”, de João Mineiro & Marciano (1988) e “Cabecinha no ombro”, gravada por Roberta Miranda em 1991.

O gênero musical foi se moldando com a produção estética de gêneros musicais estrangeiros, até chegar à noção de sertanejo que temos atualmente. Todavia, muitos defensores da música essencialmente interiorana foram contra essas inovações, querendo a preservação de instrumentos tradicionais que com a implementação desses gêneros estrangeiros foram sendo perdidos. De acordo com Alonso (2018), Inezita Barroso e Rolando Boldrin foram os maiores defensores dessa estética rural da música interiorana.

Em relação ao sertanejo universitário, dialogando com as reflexões de Alonso (2018), são abordados três principais temas nas canções desse período: 1 - uma intenção otimista da visão amorosa com um teor de efetivação dos amores de maneira esperançosa; 2 – canções que abordam os relacionamentos nas baladas e curtição; 3 – descaso ou desapego, caso a pessoa amada não corresponda e já prossiga para outros relacionamentos. Com essas principais temáticas apresentadas, percebemos uma diferença de temas entre o sertanejo tradicional e o universitário.

Nessa direção, se no período de sucessos de Zezé Di Camargo e Luciano e de Leandro e Leonardo os assuntos eram voltados para as traições, no âmbito do sertanejo universitário voltavam-se para a busca pela efetivação do amor, contudo, se não desse certo, os sujeitos não iriam sofrer, já que seriam mais “desapegados”. Essas questões nos remetem tanto a um alto individualismo como à totalidade de uma responsabilidade afetiva que é constituída pelo próprio indivíduo que se ajuda a superar os desamores.

Atualmente, presenciamos um cenário emergente no sertanejo. Em 2016, como já mencionado, esse mercado teve um aumento considerável de mulheres cantando esse tipo de música, além dos novos assuntos que são abordados pelas cantantes. Nomes como Marília Mendonça, Naiara Azevedo e as duplas Simone e Simaria e Maiara e Maraisa foram as responsáveis por uma nova roupagem e denominação de um “Feminejo”.

Todavia, isso não começou a acontecer do nada, foram processos sutis que já mostravam que iria ocorrer uma mudança. Em 2014, Henrique e Juliano lançaram a música “Cuida bem dela”, uma canção em que o ex-companheiro de uma mulher pede para que o atual companheiro cuide bem dela, já que ele (o ex) foi incapaz de ser o que ela sempre quis. “Ele não vai mudar”, de João Neto e Frederico, e “Caso Indefinido”, de Cristiano Araújo”, também são outros exemplos de canções que idealizam conselhos de um sujeito masculino para uma mulher que se encontra vulnerável emocionalmente.

Apesar dessas canções terem sido gravadas por homens, foram escritas por mulheres. Marília Mendonça e Maraisa são os principais nomes dessas composições, com co-autorias de

alguns poucos nomes masculinos. Percebemos, então, que, mesmo aos poucos, as mulheres já estavam nos bastidores escrevendo canções para as duplas sertanejas masculinas gravarem.

O interessante é que essas músicas foram muito bem aceitas pelo público, que não imaginava que toda aquela empatia e idealização amorosa estava existindo porque eram mulheres que estavam escrevendo aquelas histórias, mesmo que fugisse um pouco da realidade. Em uma das últimas entrevistas de Marília Mendonça para o “Fantástico”, programa da Rede Globo, em que Maiara e Maraisa também participaram, datado em outubro de 2021, um mês antes do acidente aéreo que vitimou a cantora, Marília afirmou:

A gente fazia música com visão feminina. ‘Marília, o que você usa pra compor... você canta sofrência, né?’ Só que ninguém percebeu que as histórias de Marília Mendonça sempre terminam com final feliz pra ela. Mesmo o cara sendo infiel comigo, eu mandei ele embora e agora eu quero ver você se lascar aí, tá vendo aí o que você fez? (G1, 2021)

Desse modo, Marília evidenciou, na entrevista, que canções gravadas por duplas sertanejas masculinas, e que foram compostas por ela ou por Maiara e Maraisa, tinham construções de relacionamentos que elas queriam para elas, mesmo que fosse somente uma idealização. Ao ser questionada pela jornalista e entrevistadora Giuliana Girardi, se aquela era a maneira como ela pensava sobre a vida, Marília respondeu: “Na verdade, é o jeito que eu gostaria que fossem os finais. Pode não ter acontecido daquele jeito comigo, mas eu posso inventar o final que eu quiser na minha música”. (G1, 2021). Além disso, a cantora tentou demonstrar que nas suas composições, apesar do sofrimento nas narrativas, ela sempre tentou que, mesmo diante daqueles sofrimentos, pudesse existir um final feliz para aquelas mulheres e, às vezes, esse final feliz pode ser entendido como a decisão de não aceitar traições e as toxicidades de um relacionamento não saudável, trazendo à tona o autorrespeito e autovalorização.

Essa nova roupagem ocorre porque essas mulheres cantam sobre o amor romântico, mas também cantam a independência e protagonismo da mulher no relacionamento, o adultério, a valorização feminina, o direito a voltar a se relacionar com alguém que a machucou, entre outros temas que eram invisibilizados. Nessa mesma entrevista para o Fantástico, Marília também comentou sobre o assunto quando afirmou:

A gente quebrou tabus das mulheres falarem que elas bebiam, de elas falarem que elas traíam, de muitas coisas. E como é que é vista a mulher que fala: eu tenho dinheiro e eu trabalho para ganhar o dinheiro. Parece estranho, me soa estranho eu falando isso pro espelho. Porque era nisso que a gente abaixava a cabeça para tantas coisas. (G1, 2021)

Em várias canções gravadas e escritas por Marília Mendonça, Maiara e Maraisa, conhecidas como “Patroas” (Título do último álbum juntas, o Patroas 35%), são abordados temas como o direito de a mulher beber, trair e se prostituir. Para Marília, ao abordar esses conteúdos, tabus foram quebrados, visto que, em uma sociedade historicamente patriarcal, a independência financeira das mulheres é um incômodo para esse sistema, transformando aspectos simples em complexos, como questões de liberdade e autonomia, que são básicas a qualquer ser humano, como a possibilidade de trabalhar e ganhar o seu próprio dinheiro por ter trabalhado e gastá-lo da forma que considerar interessante.

Outra história interessante sobre esse processo que já deixava pistas sobre o início do *Feminejo* é a de Naiara Azevedo, também cantora sertaneja. Em 2011, um dos grandes *hits* musicais do ano foi “Coitado”, uma música de funk que foi transformada em sertanejo. Essa canção exaltava a masculinidade com versos como “Sou foda, na cama eu te esculacho, no beco ou no carro”. Naiara, então, realizou uma paródia que viralizou: “Coitado, se acha muito macho, sou eu que te esculacho, te faço de capacho”. A partir disso, Naiara continuou parodiando canções sertanejas que inflam o ego masculino, de modo a empoderar a figura da mulher.

O sucesso dessas parodizações foram cruciais para que o mercado percebesse que naquele gênero musical havia espaço para mulheres, e com temas mais profundos do que somente a idealização do amor e exaltação da vida campestre. Em 2016, como já dito, as mulheres começaram a ser protagonistas da história da música sertaneja. Músicas como “10%”, de Maiara e Maraisa, que demarcava a possibilidade de as mulheres sofrerem por amor e beberem em bares, assim como os homens, “As butequeras”, de Paula Mattos, que versava sobre o fato de as mulheres beberem mais que o pai, quando antes cozinhavam igual à mãe, entre outras músicas, demonstram essas mudanças.

Inezita Barroso, com “Marvada Pinga”, nos anos 50, já tematiza esse assunto. No entanto, não se via tantas mulheres juntas, no mesmo período, abordando todas essas questões. Outros exemplos são canções como “Ele bate nela”, “Amor que dói”, Simone e Simaria, “Perdeu a razão”, de Joelma *feat* Marília Mendonça, e “Você não manda em mim”, de Marília Mendonça e Maiara e Maraisa, em que são demonstrados aspectos de violência doméstica que, muitas vezes, geram o feminicídio. A esse respeito, de acordo com dados do mapa da violência

da Organização das Nações Unidas (ONU) de 2015, o Brasil encontra-se na 5ª posição do ranking mundial de feminicídio (FRANCHESCHINI, 2015). Assim, essas canções auxiliam os debates e denunciam crimes contra a mulher, já que o nosso é um dos países que mais sofrem com assassinatos e violências contra as mulheres.

Diante dessa nova perspectiva nas músicas sertanejas, os cantores começaram a aderir a esse discurso feminista que estava em evidência. Luan Santana, por exemplo, gravou o DVD “1977”, em referência ao ano que foi adotado pela ONU o Dia Internacional da Mulher, somente com participações de cantoras. Zezé Di Camargo e Luciano, dupla masculina renomada no Sertanejo, também aderiram a proposta e gravaram “O defensor”, canção que aborda a violência contra a mulher.

### **3.4 Contradições do Fêmejejo**

As canções que são incluídas no rol do fêmejejo têm o intuito de demonstrar um empoderamento feminino. No entanto, existe muita polêmica sobre se realmente existe um feminismo e empoderamento nas letras dessas cantoras do fêmejejo. Inicialmente, é interessante que recorramos às definições de cada conceito que embora sejam parecidos são divergentes, algo que facilitará nossas reflexões sobre o assunto.

Empoderamento é uma palavra consideravelmente nova na língua portuguesa, traduzida de um termo inglês “empowerment”, definida como ações de possuir poder econômico, mas que também é utilizada para demonstrar garantias de equidade entre classes desfavorecidas. Apesar de atrelarmos o empoderamento às mulheres, o conceito pode ser ampliado a outros empoderamentos, como do negro e de todos que compõem o movimento LGBTQIA+. Entretanto, nesse momento, nosso foco de abordagem será ao empoderamento das mulheres, que, segundo Sardenberg (2006, p.2):

é o processo da conquista da autonomia, da auto-determinação. E trata-se, para nós, ao mesmo tempo, de um instrumento/meio e um fim em si próprio. O empoderamento das mulheres implica, para nós, na libertação das mulheres das amarras da opressão de gênero, da opressão patriarcal. Para as feministas latinoamericanas, em especial, o objetivo maior do empoderamento das mulheres é questionar, desestabilizar e, por fim, acabar com o a ordem patriarcal que sustenta a opressão de gênero.

Nesse sentido, esse empoderamento também tem o intuito de tentar erradicar a pobreza, guerras, mas o foco maior é desestabilizar uma ordem patriarcal que há séculos tenta dominar e controlar os corpos e vidas das mulheres. Então, no empoderamento feminino, temos um

esforço coletivo para que as mulheres possam perceber a necessidade de uma luta sobre os seus devidos direitos para que não exista uma discrepância de poder entre gêneros.

Outro conceito que habita nesse mesmo universo, mas possui conceituação diferente, é o movimento feminista. Um movimento que é político, ideológico e busca pela equidade social, sexual e trabalhista entre os gêneros, diferenciando do empoderamento, que, ao invés de doutrina, é uma consciência coletiva acerca da luta feminista. Apesar de termos uma distinção, são conceitos que estão interligados e que se complementam.

É importante também destacar que o feminismo não é um movimento sexista, ou seja, não é a defesa da figura feminina sobre a masculina, mas sim uma luta pela equidade entre os gêneros. De acordo com Mendonça (2020), o movimento feminista no Brasil começou a ocorrer em meados de 1930 e 1940, no século XX, quando foi conquistado o direito ao voto, em 1932. No entanto, ainda existiam algumas condições para votar, como ter autorização do marido, ser casada e, se fosse viúva ou solteira, deveria ter renda própria. Algo diferente dos homens que possuíam o dever de votar.

Um grande nome do movimento feminista brasileiro foi o de Nísia Floresta, escritora potiguar considerada precursora do movimento, que fundou a primeira escola para meninas no Rio Grande do Sul e no Rio de Janeiro. Apesar de algumas conquistas, sempre houve muitas dificuldades durante a luta feminista. Só em 2006, durante o governo Lula, foi sancionada a Lei Maria da Penha, em que são punidos os criminosos que praticam a violência doméstica. Essas questões que pertencem às políticas públicas nos impõem a refletir sobre os aspectos de opressão que as mulheres sempre sofreram, como cita Alves e Pitanguy (1991, p. 8):

O discurso feminista, ao apontar para o caráter também subjetivo da opressão, e para os aspectos emocionais da consciência, revela os laços existentes entre as relações interpessoais e a organização política pública. Conscientizando-se do fato de que as relações interpessoais contêm também um componente de poder e hierarquia (homens versus mulheres, pais versus filhos, brancos versus negros, patrões versus operários, hétero versus homossexuais, etc.), o feminismo procurou, em sua prática enquanto movimento, superar as formas de organização tradicionais, permeadas pela assimetria e pelo autoritarismo.

Dessa maneira, entendemos como o movimento feminista tenta superar formas convencionais de organização da sociedade que sempre foram construídas de maneiras opostas e marcadas por um autoritarismo que não era adequado aos interesses da população. Um exemplo disso é a falta de políticas públicas voltadas para as mulheres, visto que a Lei Maria da Penha (Lei nº 11.340/06), cujo objetivo principal é estipular punição adequada e coibir atos de violência doméstica contra a mulher só veio a ser sancionada em 2006. Do mesmo modo, a

luta pela distribuição gratuita de absorventes foi um dos trechos vetados do projeto de lei 4968/19 que originou a lei de criação do Programa de Proteção e Promoção da Saúde Menstrual (LEI 14.214/21). Esses acontecimentos evidenciam a necessidade de se fortalecer, cada vez mais, o movimento feminista, para que este se consolide e consiga a implementação de políticas públicas voltadas para as mulheres, com ênfase na igualdade de gênero e no fomento da luta pela libertação da humanidade.

Em muitas canções, como “A culpa é dele”, “Bebaça”, “Por mais três horas”, “Quatro e quinze”, “Sentimento louco”, “Presepada”, “Motel Afrodite”, podemos perceber um empoderamento feminino que ocorre ao enfatizar a liberdade das mulheres, inclusive ao não aceitarem um relacionamento tóxico ou não aceitarem traições, em uma relação que foi acordada que seria monogâmica.

Contudo, canções como “Amante não tem lar”, de Marília Mendonça, enfatiza um discurso de inferiorização da mulher e idealização da felicidade somente através de um matrimônio. “Vira homem”, também de Marília, como o próprio nome indica, a perpetuação do estigma do machismo, até porque o que seria ser homem? “Bengala e crochê”, de Maiara e Maraisa, demonstra outra idealização de que as mulheres necessitam de um cônjuge “herói, matador de baratas”. Essas são algumas das críticas possíveis de serem feitas às músicas dessas cantoras sertanejas. Outro fato que intensifica o julgamento da crítica sobre as cantoras é o fato de que algumas não aceitam o rótulo de feminista, seja por desinformação acerca do movimento ou por um forte discurso religioso que constrói as suas opiniões.

De acordo com Alonso (2018), as cantoras tiveram os seguintes posicionamentos em várias entrevistas quando questionadas sobre o rótulo de feminista, vejamos. Simaria, da dupla com Simone, disse que nunca pensou nisso, mas se tinham meninas do movimento que estavam sendo agradadas com as canções, então, existia uma parceria, deixando claro que possuía o intuito de defender as mulheres. Maiara e Maraisa, negaram o rótulo, mas defenderam o empoderamento feminino e criticaram a existência de um padrão de beleza convencional para as mulheres. Naiara Azevedo também recusou o título com o argumento da religião, que era uma mulher justa, porém que era bíblico que o homem é o grande líder da casa e a mulher a sustentação. Já Marília disse que não considerava feminista de conceitos, mas que era adepta sim de um feminismo na sua vida.

Entretanto, apesar das cantoras relativizarem o rótulo de “feministas”, muitas pesquisadoras defendem o feminismo e o empoderamento nas letras das canções dessas cantoras. Um exemplo disso é a professora doutora em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Simone Pereira de Sá (Pereira de Sá, 2017), que afirma que o feminismo vai além

da luta pelos direitos civis, como as abordagens sobre aspectos cotidianos da mulher, e que são demonstrados nas canções. Juliana Carpanez (Carpanez, 2017), jornalista do “Universo Online” (UOL)<sup>2</sup>, defende que as cantoras utilizam o feminismo, mesmo que seja sem o uso de conceitos acadêmicos, já que elas não citam termos como feminismo ou sororidade, mas por intermédio dos discursos contidos nas canções estão enfatizando e defendendo questões, por exemplo, como a independência financeira, a equidade entre o gênero feminino e masculino, além da autonomia da mulher, aspectos que fazem parte da luta feminista.

Outra pesquisadora e doutora em Direito pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Cynthia Semíramis (Semíramis, 2017), defende que as cantoras são feministas porque o que importa é a autonomia e a liberdade feminina que é passada ao público para que exista, cada vez mais, um entendimento sobre a importância de discutir a equidade entre mulheres e homens na nossa sociedade, além do respeito e admiração entre essas cantoras. Isso acontece também quando são realizados festivais como o “Festeja”, edição de 2017, que ocorreu no Rio de Janeiro apenas com cantoras sertanejas.

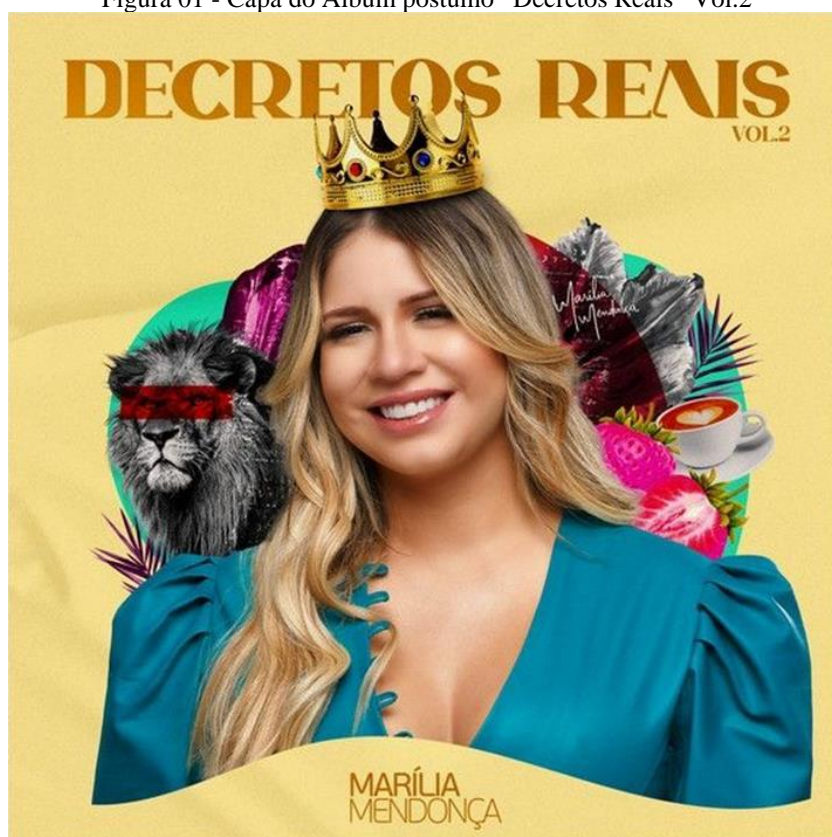
Em um outro exemplo, temos a tradicional festa de Barretos, cidade localizada no interior do estado de São Paulo, predominantemente masculina, porém que, nos últimos anos, vem cedendo espaço para as mulheres do gênero musical. Eventos como esses demonstram que existe um caminho que está sendo traçado para efetivar melhor essa noção de feminismo no sertanejo. Algo que Sacramento e Silva (2019, p. 179) buscam demonstrar, ao dizer em que: “[...] a luta já não era apenas pela conquista de direitos políticos, mas especialmente pelo fim da discriminação e a completa igualdade entre homem e mulher contra esse sistema patriarcal.”, ou seja, a luta seria pelo fim de uma desigualdade entre gêneros que mesmo com direitos políticos garantidos ainda persiste na sociedade atual.

---

<sup>2</sup> UOL ou Universo Online é uma empresa brasileira de conteúdo, tecnologia e serviços digitais, responsável por ser um dos maiores canais digitais de notícias no Brasil.

### 3.5 Descrições acerca da rainha da sofrência

Figura 01 - Capa do Álbum póstumo “Decretos Reais” Vol.2



Fonte - Google Imagens

“Se amar assim for brega, me chama de Marília Mendonça...”. É com esse trecho da música “Serenata” que iniciamos uma breve apresentação sobre a vida e obra da cantora<sup>3</sup>. Marília Dias Mendonça foi (é) uma cantora brasileira de música sertaneja que teve projeção nacional, alcançando feitos como: cantora com a maior quantidade de clipes musicais, atingindo acima de 100 milhões de visualizações em todo o mundo (68 clipes); proprietária da *live* de música com maior número de telespectadores simultaneamente no mundo (3,3 milhões de telespectadores); primeira brasileira a superar a marca de 10 bilhões de *streams* no *Spotify*, inclusive, um dos seus álbuns é o mais escutado da história da plataforma; além de ter o título de única artista a ser quatro vezes consecutivas a mais ouvida do ano (2019, 2020, 2021 e 2022), permanecendo nessa lista mesmo após o seu precoce falecimento. Todas essas informações

<sup>3</sup> As informações ora apresentadas sobre a biografia de Marília Mendonça são oriundas do *site* G1: CARVALHO, Marcello. Biografia de Marília Mendonça relembra revolução no sertanejo, mostra paixão por livros e revela verso feito para a mãe aos 7 anos. **G1**, 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2022/07/22/biografia-de-marilia-mendonca-relembra-revolucao-no-sertanejo-mostra-paixao-por-livros-e-revela-verso-feito-para-a-mae-aos-7-anos.ghtml>. Acesso em 01 fev. 2023.

estão disponíveis gratuitamente nas plataformas digitais que mencionamos, como *Youtube e Spotify*.

Marília nasceu em 22 de julho de 1995, em Cristianópolis, cidade interiorana do estado de Goiás, todavia, mudou-se ainda criança para a capital do estado, Goiânia, onde viveu toda sua vida. Filha de Ruth Dias e Mário Mendonça, desde pequena mostrava que tinha o dom artístico. Adepta da religião evangélica, começou cantando na igreja, mas, por dificuldades financeiras, precisava se apresentar em bares, inclusive, em um bar comandado por sua família. Essa igreja, a qual a jovem estava vinculada, não aceitava o fato de ela se apresentar em bares. Marília pôde contar com seu avô, que a ajudou financeiramente para que pudesse realizar aulas de violão e aprimorar suas produções (CARVALHO, 2022).

Iniciou sua carreira no meio musical, ainda menor de idade, aos doze anos, não como vocalista, porém nos bastidores da indústria musical sertaneja como compositora de duplas que faziam sucesso naquela época. Essa descoberta ocorreu porque a jovem foi em busca de mostrar suas composições para a maior produtora musical do estado, algo que impressionou a empresa, principalmente pela idade.

A primeira composição foi “Minha herança”, assinada por ela e Frederico, cantor da dupla João Neto e Frederico, que gravou “Vai ter balanga” e “Crime perfeito”. Outras músicas como: “É com ela que estou”, de Cristiano Araújo; “Até você voltar”, “Flor e o beija-flor”, “Cuida bem dela”, de Henrique e Juliano; “Calma”, “Maneira errada”, de Jorge e Mateus; “Incerteza”, “Ser humano ou anjo”, de Matheus e Kauan, são algumas das canções escritas por Marília e que a fizeram ser um nome respeitado nos bastidores do mundo sertanejo.

No entanto, apesar de já fazer sucesso compondo e tendo um contrato com a Workshow, escritório brasileiro de agenciamento de artistas, para elaborar canções para duplas sertanejas que, em grande parte, eram gerenciadas por aquele escritório, sendo predominantemente masculino, Marília queria mais. Desde sua chegada à empresa, ela queria ser lançada como cantora, mas com argumentos relacionados à sua pouca idade e imaturidade, esse mesmo escritório conseguiu adiar seu lançamento para o ano de 2015. Ao todo, dos doze aos vinte anos, oito deles foram dedicados às composições.

Em 2015, a Workshow decide investir em Marília como cantora solo, lançando o seu primeiro disco. É feita também uma versão deste álbum em DVD, contendo faixas como “Como faz com ela”, “Sentimento Louco”, “Folgado”, “O que falta em você sou eu” e “Infidel”, esta última sendo o destaque do álbum audiovisual e primeiro grande *hit* da cantora principiante na mídia. Nesse primeiro projeto, as composições de Marília são voltadas para o adultério e para

a autonomia feminina, algo novo dentro do mercado sertanejo. Apesar do lançamento em 2015, o sucesso foi acontecendo entre os anos de 2015 e 2016 em todo o Brasil.

No ano de 2017, após o sucesso de sua primeira obra, Marília lança o seu segundo DVD, intitulado “Realidade”, gravado desta vez no Sambódromo de Manaus (AM), com cerca de 40 mil pessoas. Canções como “Amante não tem lar”, “Traição não tem perdão”, “De quem é a culpa” e “Eu sei de cor” foram responsáveis pelo sucesso dessa segunda obra da cantora.

O terceiro projeto audiovisual de Marília foi lançado em 2018. “Agora é que são elas” foi fruto de uma parceria com as amigas e também cantoras sertanejas Maiara e Maraisa, e contava com canções como “A culpa é dele”, “Estranho”, “Ausência”, entre outras que também se tornaram *hits*. Em 2019, Marília resolve criar o projeto “Todos os cantos”, que consistia em gravar uma música inédita audiovisual em cada capital do território brasileiro. Em cada show, o palco geralmente era montado no centro histórico das capitais. A divulgação da cidade era feita no dia e panfletado por ela mesma nas ruas das capitais para que o público fosse avisado do show que iria ocorrer gratuitamente. Canções como “Bem pior que eu”, “Graveto”, “Beli liguei”, “Ciumeira”, “Supera”, “Bebaça” fazem parte do projeto. Ao todo, foram 17 capitais que receberam o projeto. Devido à pandemia da covid-19, em 2020, o projeto não pôde ser finalizado. A obra venceu o Grammy latino de 2019 como melhor álbum de música sertaneja.

No período pandêmico, por conta do isolamento em virtude da covid-19, não existia a realização de festas, peças teatrais e de shows, gerando muitas dificuldades para classe artística de todo o mundo. Um refúgio para essa situação foram as *lives* que podiam ser realizadas de qualquer parte do mundo e transmitidas, grande parte, pelo *Youtube*. Marília teve o maior alcance de uma *live* musical, com o maior número de telespectadores assistindo ao mesmo tempo, cerca de 3,3 milhões de pessoas, e realizou várias durante todo o tempo. Uma dessas foi a *live* intitulada “Serenata”, em que ela cantou sucessos da própria carreira e de outros artistas, principalmente sucessos românticos de variados estilos musicais, algo que dialogava com o título daquele evento simultâneo.

Realizou também outra *live* intitulada “Festa das patroas”, que foi lançada como mais um álbum audiovisual com a dupla de amigas cantoras Maiara e Maraisa. Em 2021, ainda vivendo um período pandêmico com restrições menores de distanciamento, Marília lança mais um álbum, “Patroas 35%”, realizado em parceria, mais uma vez, com a dupla Maiara e Maraisa. “Você não manda em mim”, “Esqueça-me se for capaz”, “presepada”, “Todo mundo menos você” e “Quero você do jeito que quiser” foram algumas das canções que fizeram parte desses dois últimos álbuns.

No dia de 5 de novembro de 2021 aconteceu o trágico momento vivenciado pela cantora e compositora ao retomar a realização dos shows, após a flexibilização do período pandêmico. Marília sofreu um fatal acidente aéreo na região de Minas Gerais, local em que seria realizado o concerto. A cantora deixou o primogênito Leo, de apenas 3 anos, uma legião de fãs e um legado histórico na música brasileira.

Considerada como “A Rainha da sofrência”, de acordo com um levantamento realizado pelo G1<sup>4</sup>(G1, 2021), intitulado de “Mariliateca”, a cantora goiana deixou cerca de 98 músicas escritas que foram registradas por ela no Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), órgão responsável por toda arrecadação e distribuição dos direitos autorais de execução pública do meio musical, que não foram lançadas nem por ela e nem por outros artistas. Ao todo, a cantora tem 308 composições registradas no ECAD, dessas, 152 foram gravadas por outros artistas, 58 por ela mesma e 98 são as canções que foram registradas, mas não gravadas.

Uma grande parte dessas composições pertencem aos anos antes de 2017, visto que, quando Marília resolveu investir na carreira de cantora, ela deu uma pausa na produção das canções. Durante esse processo de produção, Marília também tinha parcerias nessas escritas. O principal deles é o coautor de grande parte das músicas de Marília, Juliano Tchula, os dois escreveram juntos 224 músicas. Essa dupla, Mendonça-Tchula, emplacou composições que vão além do gênero sertanejo, como o forró, o brega e o pop, nomes como Wesley Safadão, Claudia Leitte, Joelma, Gabriel Diniz, Aviões do Forró e Solange Almeida fazem parte dessa lista de artistas que gravaram composições da dupla.

Após a morte precoce da autora, a equipe Marília Mendonça (MM) passou a ser detentora de grandes acervos de produções da artista, desde composições já registradas como também escritos de um caderno que estava com Marília no momento do acidente. Além disso, essas *lives* também possuem um grande acervo musical, com isso, como era desejo da cantora, sua equipe continua lançando canções de forma póstuma. O álbum audiovisual até agora já teve três volumes lançados e se chama “Decretos reais”. As canções que compõem esse projeto foram extraídas da *live* “Serenata”, realizada em maio de 2021.

Comentado sobre a fundamentação teórica da pesquisa, passemos ao percurso metodológico.

---

<sup>4</sup> O G1 é um portal brasileiro de notícias que é sustentado pelo Grupo Globo e possui supervisão da Central Globo de Jornalismo.

## 4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Neste momento, apresentamos quais são os procedimentos metodológicos para a construção dessa pesquisa, quais os paradigmas adotados, os mecanismos teóricos escolhidos para subsidiar o trabalho e as relações existentes entre o objeto escolhido e as filiações teóricas. Ademais, apresentamos na íntegra o *corpus* da pesquisa que são as letras das canções que serão analisadas posteriormente.

### 4.1 Embasamento da pesquisa

O estudo segue a perspectiva interpretativa, utilizando uma abordagem qualitativa de análise. O foco não está na quantificação dos dados em geral, mas sim na compreensão do fenômeno em estudo, concordando com as palavras de Michel (2009, p. 36): “A pesquisa qualitativa considera que há uma relação dinâmica, particular, contextual e temporal entre pesquisador e o objeto de estudo. Por isso, carece de uma interpretação dos fenômenos à luz do contexto, do tempo e dos fatos.”

Desse modo, os aspectos qualitativos nos direcionam para verificar as motivações que organizam os textos, algo que é feito por intermédio das marcas linguísticas como também extralinguísticas presentes nas obras que estão sendo analisadas. A esse respeito, afirma Paiva (2020, p.50):

[...] recorreremos a um paradigma que visa, de antemão, às manifestações singulares. Esse paradigma é pautado nos detalhes e busca o que não é pressuposto ou levantado em hipóteses nos dados, mas o que o *corpus*, em sua singularidade, pode, ao longo da investigação, proporcionar à pesquisa, visto que esse modo, proposto por Ginzburg (1986), parece mais produtivo para responder às questões e aos objetivos desta pesquisa.

A escolha desse método de análise se justifica pelo paradigma que possui um intuito de manifestações singulares. Nesse paradigma, a demanda é como, em sua singularidade e detalhes, a maneira que o *corpus* pode proporcionar fatos que vão corresponder aos objetivos da pesquisa. Dessa maneira, é necessária a valorização dos fatos e as singularidades que compõem o objeto de estudo analisado, já que corresponderá a uma devolutiva dos objetivos que foram definidos.

Em decorrência da pesquisa, trouxemos autores como Bakhtin (2016) e Coelho de Souza (2010) para tratar, respectivamente, os gêneros do discurso e o gênero canção. Em relação à teoria utilizada, a pesquisa está fundamentada na Análise de Discurso de Linha Francesa e utilizamos os preceitos teóricos de Pêcheux (1975), Orlandi (2015), Foucault (1973), Gregolin (2001) e entre outros autores. Acerca da discussão sobre o feminismo no sertanejo, bem como sobre a concepção de um “Feminejo”, a pesquisa se embasou em Gama e Zanello (2019), Amar e Machado (2019), Alonso (2018), Sacramento e Silva (2019), Sardenberg (2012), entre outros autores.

O primeiro passo para construção desta pesquisa foi a organização bibliográfica, bem como a leitura desse material que a fundamenta. A organização desse material foi constituída por livros, artigos, dissertações e outros documentos que se encontram presentes nos repositórios das universidades, trabalhando acerca das temáticas que envolvem essa pesquisa.

Essa noção de fazer com que o próprio *corpus* possa “falar” diz respeito a maneira como também o pesquisador vai mediar essas informações, visto que, de acordo com Geraldi (1996, p. 147):

somente um programa de pesquisa que antecipadamente já definiu seus resultados pode dispensar-se da pergunta “o que ensinam os dados ou acontecimentos?”. Para aqueles que dispensam tal pergunta, trata-se apenas de buscar exemplos que corroborem os pontos de vista e definições antecipadamente fixadas.

Dessa maneira, entendemos a importância de ter uma pesquisa que valorize o *corpus* para que os dados percebidos nas análises possam ser construtivos e não somente para comprovar pontos de vista que já estavam fixados ao elaborar o projeto. Com isso, esperamos que os dados dessa pesquisa demonstrem um caráter singular e diversificado.

#### **4.2 O *corpus* da pesquisa<sup>5</sup>**

A base de estudo são canções selecionadas da cantora e compositora Marília Mendonça, a saber: “Troca de Calçada”, “Sentimento Louco” e “Folgado”. Tais músicas estão acessíveis, de forma pública, na internet, tanto as músicas quanto as letras. Dessa forma, não precisaremos submeter o projeto a meios de regulamentação, como o Comitê de Ética. A seguir,

---

<sup>5</sup> A utilização padronizada da cor amarela neste trabalho ocorreu pela justificativa de ser a cor que a cantora Marília Mendonça mais utilizou durante suas capas de discos, tornando-se uma cor que faz referência à sua identidade visual.

apresentamos, na íntegra, as letras das canções que foram analisadas e as capas dos álbuns discográficos a que cada música pertence. Vejamos, inicialmente a letra da canção “Troca de Calçada”:

Quadro 01 – Letra da canção “Troca de Calçada”

**Troca de Calçada – Marília Mendonça**

Compositores: Marília Mendonça/ Juliano Tchula / Vitor Ferrari

Se alguém passar por ela  
Fique em silêncio, não aponte o dedo  
Não julgue tão cedo  
Ela tem motivos pra estar desse jeito  
Isso é preconceito  
  
Viveu tanto desprezo  
Que até Deus duvida e chora lá de cima  
Era só uma menina  
Que dedicou a vida a amores de quinta  
  
É claro que ela já sonhou em se casar um dia  
Não estava nos planos ser vergonha pra família  
Cada um que passou levou um pouco da sua vida  
E o resto que sobrou, ela vende na esquina  
  
Pra ter o corpo quente, eu congelei meu coração  
Pra esconder a tristeza, maquiagem à prova d'água  
Hoje você me vê assim e troca de calçada  
Só que amar dói muito mais do que o nojo na sua cara  
  
Pra ter o corpo quente, eu congelei meu coração  
Pra esconder a tristeza, salto 15 e minissaia  
Hoje você me vê assim e troca de calçada  
Mas se soubesse um terço da história, me abraçava  
E não me apedrejava

Fonte - Canal do *Youtube* da cantora

A canção “Troca de Calçada”, composta por Marília Mendonça, Juliano Tchula e Vitor Ferrari, foi lançada em 29 de janeiro de 2021. Encontra-se no álbum de mesmo nome, cuja imagem da capa apresentamos a seguir:

Figura 02 – Single “Troca de Calçada”



Fonte - Google Imagens

A canção “Sentimento Louco”, composta por Marília Mendonça, Juliano Tchula e Elcio Di Carvalho, foi lançada em 06 de agosto de 2015. “Folgado”, composta por Marília Mendonça, Juliano Tchula e Vinícius Poeta, foi lançada em 18 de julho de 2015. Atentemos às letras dessas canções:

Quadro 02 – Letra da canção “Sentimento Louco”

### **Sentimento Louco – Marília Mendonça**

Compositores: Marília Mendonça / Juliano Tchula / Elcio Di Carvalho

Só queria mais um pouco desse sentimento louco  
 De acordar de madrugada pra fazer novo  
 E se isso for pecado, quem vai nos julgar?  
 Quem nunca amou, nunca vai entender  
 Essa loucura que eu sinto por você  
 Só sei que é bom demais, é bom demais

Mas quando te vejo com ela,  
 A minha mão gela  
 A minha boca vai secando eu vou ficando muda  
 Ô meu Deus me ajuda, o que é que eu vou fazer?  
 Eu sei que tá com ela pra manter as aparências  
 Mas nas suas horas de carência você vem me ver

E a gente faz amor  
 Me diz que sou o seu amor  
 E vai embora antes do dia amanhecer  
 Eu sei que é errado e que vai entender  
 Você é casado e eu não quero perder  
 Eu sei tá com ela mas amo você  
 Você e ela não tem nada a ver  
 Sou mais eu e você

Fonte - Canal do Youtube da cantora

## Quadro 03 – Letra da canção “Folgado”

**Folgado – Marília Mendonça**

Compositores: Marília Mendonça / Juliano Tchula / Vinícius Poeta

Não venha não  
 Eu vivo do jeito que eu quero  
 Não pedi opinião  
 Você chegou agora e tá querendo mandar em mim  
 Da minha vida cuido eu

Deitou na minha cama  
 E quer dormir com o travesseiro  
 Folgado

Não venha não  
 Tá querendo pegar no pé  
 Você nunca me deu a mão  
 Eu não sou obrigada a viver dando satisfação  
 Da minha vida cuido eu

Tô vendo se continuar assim  
 Cê vai morrer solteiro

Eu nunca tive lei  
 E nem horário pra sair nem pra voltar  
 Se lembra que eu mandei você acostumar  
 Tô te mandando embora  
 Melhor sair agora  
 Não vem me controlar

Folgado  
 Maldita hora que eu chamei você de namorado  
 Imagina se a gente tivesse casado  
 Deus me livre da latada que eu iria entrar  
 Dá um arrepio só de imaginar

Fonte: Canal do *Youtube* da cantora

Essas duas canções estão inseridas no álbum “Marília Mendonça Ao Vivo”, que apresentamos a seguir:

Figura 03 – Capa do álbum “Marília Mendonça Ao Vivo”



Fonte - Google Imagens

A escolha dessas canções baseou-se nos nossos objetivos e hipóteses de pesquisa, uma vez que, nessas músicas, há construções identitárias múltiplas e diferenciadas da figura da mulher, como uma meretriz, uma amante e, por último, uma mulher insubmissa que se recusa aceitar um relacionamento abusivo. Ademais, é importante lembrar que Marília possui centenas de canções gravadas, no entanto, priorizamos “Troca de Calçada” por ser a única canção da cantora que aborda a prostituição; em “Sentimento Louco”, diferente de outras canções gravadas por ela, a figura da mulher amante não se mostra arrependida, e possui a coragem de expressar todos os seus prazeres, bônus e ônus de ser quem é. Por fim, a escolha por “Folgado” se deu por se tratar de uma canção incisiva (desde o título) sobre o fato de a mulher não aceitar ser submissa à figura masculina.

Além disso, supomos, inicialmente, uma cronologia com essas seleções. Na primeira música, uma presença maior de traços machistas, apesar da intenção de não ser; na segunda canção, aspectos machistas em níveis medianos; e, na terceira, poucas presenças desses aspectos. Logo, ao longo do trabalho, averiguarmos se essa suposição cronológica realmente ocorre.

Nessa perspectiva, faz-se relevante avaliar como se dá a construção do feminino, ao mesmo tempo, em que percebemos se há ou não traços de machismo, de submissão ou de valorização da mulher. São canções, portanto, que evocam um aparato discursivo que podem servir de referência para realizar análises que verifiquem os pontos de vista emitidos e como se

dá o movimento de valorização do feminino, quais as posições axiológicas e ideológicas que se fazem presente nos discursos que atravessam as canções.

Com base nisso, nossa pesquisa está ancorada na Análise de Discurso de Linha Francesa, especificamente, na categoria de Identidade. O intuito é analisar as canções selecionadas com uma visão acerca das condições de produção do discurso e daquele sujeito que é constituído nas narrativas, além de perceber como essas análises implicam nas visões sociais da mulher neste século. A esse respeito, afirma Mariani (1998, p.108) aborda: “os sentidos das palavras podem mudar conforme a situação em que são usadas e conforme o lugar social ocupado pelo sujeito que fala”.

Outro fator que nos impulsiona à realização da pesquisa é perceber como as relações de poder evocam contextos ideológicos que perpassam as construções discursivas. Essas relações também podem ser comparadas com outros trabalhos que tiveram como foco a análise do movimento “feminejo” ou uma conjuntura que envolvem as mulheres no gênero musical sertanejo.

Os sentidos e as constituições dos sujeitos ocorrem de maneira plural, porque estão interligados com várias filiações históricas diferentes. É possível perceber isso quando nos deparamos com uma palavra que dependendo do contexto, no qual está inserida pode assumir múltiplas significações. Orlandi (2015, p.58) explica que: “[...] uma mesma palavra, na mesma língua, significa diferentemente, dependendo da posição do sujeito e da inscrição do que diz em uma ou outra formação discursiva. O analista deve poder explicitar os processos de identificação pela sua análise [...]”. Assim, torna-se dever do analista do discurso entender e explicar como ocorre esses processos de identificação, por meio de um dispositivo que consiga evidenciar esses aspectos, inclusive, considerando a presença da ideologia e do inconsciente.

A escolha do *corpus* influencia totalmente em como será desenvolvida a análise, visto que a seleção desse objeto ocorre por hipóteses de análises feitas previamente. Orlandi (2015, p. 61) aborda sobre esse processo de delimitação do objeto de estudo e suas ligações com a teoria que vai embasar a pesquisa:

a construção do corpus e a análise estão intimamente ligadas: decidir o que faz parte do corpus já é decidir acerca de propriedades discursivas. Atualmente, considera-se que a melhor maneira de atender à questão da constituição do corpus é construir montagens discursivas que obedeçam critérios que decorrem de princípios teóricos da análise de discurso, face aos objetivos da análise, e que permitam chegar à sua compreensão. Esses objetivos, em consonância com o método e os procedimentos, não visa a demonstração mas a mostrar como um discurso funciona produzindo (efeitos de) sentidos.

Dessa forma, é importante que exista uma unidade entre o *corpus* e os procedimentos metodológicos que serão utilizados. Além disso, os objetivos de análise também devem estar interligados com a abordagem do próprio objeto de estudo e da teoria que foi definida, porque, havendo essa unicidade, os efeitos de sentidos ficarão ainda mais em evidência, principalmente, se o foco for perceber o processo de funcionamento do discurso, como é o caso da filiação teórica que foi selecionada para esta pesquisa.

## 5 A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA FEMININA NAS LETRAS DE CANÇÕES DE MARÍLIA MENDONÇA – UMA ANÁLISE

Neste capítulo, realizamos as análises das canções que compõem o *corpus* deste trabalho, quais sejam: “Troca de calçada”, “Sentimento louco” e “Folgado”. Buscamos, com isso, explicitar como é construída a imagem identitária feminina, tendo como base os pressupostos teóricos e metodológicos da Análise do Discurso. Ao final das análises das canções, realizamos uma síntese acerca dos resultados.

### 5.1 Troca de Calçada

A canção intitulada “Troca de Calçada” foi gravada por Marília, composta por ela e mais dois compositores, Vitor Ferrari e Juliano Tchula, sendo este último o seu maior parceiro nas composições. De maneira geral, temos uma canção que discorre sobre todo o preconceito sofrido por uma determinada mulher. Esse preconceito é evidenciado pela sociedade, que recrimina mulheres que são prostitutas. Trata-se de uma canção com um teor narrativo que descreve os sentimentos que essa mulher, enquanto prostituta, sente. Vejamos, a seguir, a primeira estrofe da música.

*Se alguém passar por ela  
Fique em silêncio, não aponte o dedo  
Não julgue tão cedo  
Ela tem motivos pra estar desse jeito  
Isso é preconceito*

Nos dois primeiros versos, temos a ideia de que uma determinada mulher está sendo julgada; no entanto, existe uma defesa contra esse julgamento no verso “Fique em silêncio, não aponte o dedo”, visto que essa mesma mulher detém de motivos para agir da maneira que está agindo (ainda não sabemos o que seria isso). É relevante observarmos que a escrita da música, nessa primeira estrofe, ocorre em terceira pessoa do singular, fato que demonstra um distanciamento entre a intérprete e a personagem retratada. Ademais, há o emprego de verbos (julgar, apontar e ficar) no modo imperativo, ou seja, há o uso da sequência injuntiva, a qual serve para denotar orientação. Nesse caso, o uso dessa sequência injuntiva tem a serventia de fazer contraponto com o julgamento da sociedade.

Nessa perspectiva, temos a presença de verbetes de cunho axiológico, como “não aponte o dedo” ou “preconceito”, que demonstram um olhar social acerca da construção dessa mulher, representada pelo pronome “ela”. Com isso, sabemos, de antemão, que há uma oposição às ações dessa mulher, motivadas por um preconceito da sociedade, mas ainda não é informado qual seria a razão para esse preconceito.

Na segunda estrofe, abaixo, percebemos que essa mulher é uma pessoa que já sofreu muito desprezo durante seu viver, mesmo que ainda não saibamos a motivação para isso.

*Viveu tanto desprezo  
Que até Deus duvida e chora lá de cima  
Era só uma menina  
Que dedicou a vida a amores de quinta*

Notamos que há uma interlocução com a entidade divina, uma vez que o sofrimento foi tamanho que fez com que o próprio Deus duvidasse que alguém pudesse sofrer tanto, o que o levou também a padecer junto a essa mulher. Qual seria o motivo desse sofrimento? A canção ainda não informa; todavia, começa a desenhar um caminho discursivo que, em sua continuidade, levará o ouvinte a perceber o que está sendo retratado.

A construção da canção, até esse ponto, ainda segue em terceira pessoa do singular, demarcando o distanciamento entre intérprete e a descrição da personagem. Além disso, também é relevante pensar que, neste momento, há o início da utilização de um discurso religioso para contrapor o sofrimento da mulher, no verso “Que até Deus duvida e chora lá de cima”. Dessa forma, a figura divina, ao invés de penalizar a mulher pela situação em que vive – mesmo que ainda não saibamos qual seja – padece conjuntamente a ela, fato que demonstra uma construção de um Deus que é afetivo e, mais que isso, não é opressor e julgador, imagem que muitas vezes é repassada pela tradição cristã, sobretudo, do velho testamento.

Assim, torna-se necessário perceber os motivos que culminam para que a sociedade haja de maneira tão impiedosa. Percebemos, então, que, para uma parte da sociedade cristã mais tradicional, são aceitáveis algumas atitudes que revelam um caráter opressor e julgador, porque a própria entidade divina agiu dessa maneira em alguns momentos que foram retratados nos textos bíblicos, como é o caso do antigo testamento.

Em Gênesis 19, 24-25, temos: “Então o SENHOR fez chover sobre Sodoma e Gomorra enxofre e fogo do SENHOR desde os céus; E derrubou aquelas cidades, e toda aquela campina, e todos os moradores daquelas cidades, e o que nascia da terra”. Sodoma e Gomorra foram duas

idades localizadas próximo ao Mar Morto e, nelas, existiam atitudes que eram consideradas pecaminosas aos costumes morais e religiosos, como a homossexualidade, a poligamia, o estupro e a prostituição. Com isso, essas cidades sofreram uma grande punição divina que foi a destruição pelo fogo e enxofre caídos dos céus e que não só mataria os habitantes daquelas terras, mas também impediria nascer tudo que florescia ou brotava daquele lugar.

Nos dois últimos versos desta estrofe, “Era só uma menina /Que dedicou a vida a amores de quinta”, há pistas sobre o que poderia ser essa situação vivenciada pelo sujeito feminino. É apresentada uma noção de infantilidade e inocência que se perde quando essa menina tem o desprazer de, em seu viver, possuir relacionamentos difíceis. A autora, para corroborar com esse dizer, realça seu discurso com o termo coloquial “amores de quinta”. O que seria amores de quinta? É uma expressão extremamente popular, muito presente na oralidade, em que “quinta” faz referência a algo considerado duvidoso, que não seria bom, geralmente possui o complemento de “quinta categoria”, isto é, se é algo de quinta categoria não é de primeira e, por isso, não recebe a valoração de primeira categoria, expressão também popular, mas de campo semântico diferente, já que indica um elogio.

A terceira estrofe, que vem a seguir, é marcada, principalmente, por demonstrar a completude do sentido da canção.

*É claro que ela já sonhou em se casar um dia  
Não estava nos planos ser vergonha pra família  
Cada um que passou levou um pouco da sua vida  
E o resto que sobrou, ela vende na esquina*

No primeiro verso dessa estrofe, temos a ideia de que toda mulher sonha em ter um matrimônio, inclusive a mulher que está sendo descrita. Tal relato expõe uma construção social de que todas as mulheres querem e necessitam de casamento para serem felizes, visto que o casamento é colocado como um sonho, algo considerado muito bom. Esse fato demonstra um pensamento patriarcal enraizado na sociedade, uma vez que, como sabemos, cada mulher possui seus desígnios de vida e propor uma solução para todas não seria condizente com as amplas possibilidades de felicidade que independem de matrimônio ou não.

É percebido também que, de alguma maneira, essas ações dela envergonham a família, ou seja, a própria família, pessoas que deveriam acolhê-la, também a julga. E quais seriam essas ações? É nos dois últimos versos da estrofe que entendemos que mulher é essa tão julgada

pela família e sociedade. Com a expressão “Cada um”, percebemos que não são amores românticos, mas sim pessoas que de determinada maneira levaram um pouco da vida dessa mulher, e em “E o resto que sobrou, ela vende na esquina”, a utilização de “vende na esquina” é direcionado às mulheres que são prostitutas, palavra com origem latina utilizada para nomear mulheres que fazem sexo em troca de dinheiro, visto existir culturalmente a ideia social de que a prostituição ocorre em esquinas de ruas. Até esse momento, o eu-lírico continua narrando a história dessa mulher em terceira pessoa, mantendo o distanciamento como já foi mencionado.

Já na quarta estrofe, abaixo, temos uma mudança crucial na canção: se antes tínhamos a música cantada em terceira pessoa, algo que explica uma narração sobre a história dessa mulher, agora temos a canção sendo interpretada em primeira pessoa. E qual seria o motivo dessa mudança de papel? Podemos pensar no contexto social em que se insere essa canção aqui no Brasil, Marília por ser uma mulher que tem a coragem de cantar sobre o prazer e a liberdade feminina também se apropria desse sofrimento da figura da prostituta para demonstrar o “preço” que “paga” por dar voz às mulheres em um gênero extremamente conservador, que é o sertanejo.

*Pra ter o corpo quente, eu congelei meu coração  
Pra esconder a tristeza, maquiagem à prova d'água  
Hoje você me vê assim e troca de calçada  
Só que amar dói muito mais do que o nojo na sua cara*

Ou seja, a personagem que vinha sendo descrita é quem revela seus posicionamentos e pontos de vista, apresentando sua história e seus sentimentos angustiosos. Ela explica que, para poder realizar seus trabalhos como prostituta, teve que “congelar” o coração e, assim, esquentar o corpo. O esconderijo da tristeza sentida é apagado com uma maquiagem à prova de lágrimas, isto é, havia a tentativa de disfarce, já que essa maquiagem teria que ser “à prova d'água”, para encobrir seu interior, onde estavam as lágrimas, pois fisicamente ela precisava estar belíssima para poder trabalhar.

Outro fator bastante interessante é que nos dois últimos versos, “Hoje você me vê assim e troca de calçada/ Só que amar dói muito mais do que o nojo na sua cara”, enfatiza-se que os momentos sexuais de trabalho doem muito mais do que o julgamento que ela sofre por parte da sociedade, que a recrimina e tem nojo dela. É utilizado o eufemismo, enquanto figura de linguagem, para suavizar a noção de sexo, que é substituída por “amar”. Dessa maneira,

notamos que a própria personagem padece por se encontrar nessa situação; todavia, o preconceito social é impiedoso e torna ainda maior que esse sofrimento inicial, uma vez que as pessoas “trocam de calçada” ao vê-la, pois há um sentimento de vergonha em relação ao trabalho por ela realizado; inclusive, isso a torna “vergonha pra família” (segundo verso da terceira estrofe).

Na quinta e última estrofe da canção, podemos perceber vários recursos estilísticos e discursivos que merecem ser destacados. Vejamos.

*Pra ter o corpo quente, eu congelei meu coração  
Pra esconder a tristeza, salto 15 e minissaia  
Hoje você me vê assim e troca de calçada  
Mas se soubesse um terço da história, me abraçava  
E não me apedrejava*

O primeiro e terceiro verso são repetidos integralmente, já no segundo verso ocorre uma repetição parcial, porque há uma substituição de maquiagem por “salto 15 e minissaia”. Todavia, o propósito comunicativo do verso não é alterado, visto que existiu apenas uma mudança nos tipos de acessórios utilizados pela mulher que está sendo descrita, mas ambos – maquiagem à prova d’água, salto 15 e minissaia – têm o intuito de esconder os reais sentimentos da personagem.

Além disso, a ideia que é construída acerca dos acessórios femininos como salto alto, maquiagem e roupas curtas nos remete a uma ideologia social de que mulheres que vendem o corpo necessariamente utilizam peças de roupas pequenas e outros itens que colaboram para potencializar sua sensualidade. Importa destacar também a noção cultural difundida na sociedade de que a mulher que usa vestimentas consideradas curtas busca receber assédio.

O terceiro verso que é repetido da estrofe anterior continua enfatizando todo o repúdio que a sociedade possui, pois, ao encontrá-la na rua, escolhem alterar a rota inicial, trocando de espaço, com a finalidade de não ter interação social ou física com ela. No entanto, a personagem pondera, na quarta estrofe, que, se essas pessoas conhecessem sua história, ao invés de julgar, iriam abraçá-la. Esse abraçar pode ser entendido de uma forma metafórica: essa mulher até poderia querer literalmente um abraço, mas ela gostaria de receber, principalmente, respeito. Assim, esse ato representaria o acolhimento, a ajuda e até o respeito à condição humana da personagem.

O último verso é relevante e necessário para ser discutido. Na estrofe anterior, “E não me apedrejava” não existe. Esse verso é responsável por finalizar toda a canção, trazendo o verbo apedrejar como foco principal de sentidos. Isso pode ser explicado pela presença do discurso religioso que ocorre desde a primeira estrofe da canção. Trata-se de uma interdiscursividade, pois é retomado, pela memória discursiva, uma interpretação popular que é fundamentada em uma história bíblica. Nela, uma mulher que era considerada prostituta iria ser apedrejada pela sociedade, no entanto Jesus não teria corroborado com a atitude, atuando para que isso não acontecesse.

Essa é a história de Maria Madalena, seguidora de Jesus Cristo, originária da Galileia. Apesar de existir esse discurso de que Maria Madalena foi uma prostituta e, conseqüentemente, quase apedrejada por isso, na Bíblia, não é mencionado esse “pecado”. Foi a partir da leitura do evangelho de Lucas que surgiu essa interpretação, pois lá é falado sobre uma mulher pecadora, mas não é revelado seu nome, ou seja, essa mulher pecadora não necessariamente seria Maria Madalena, tampouco é citado o pecado da prostituição. Outro fator que pode ter impulsionado essa interpretação popular é que, ainda no evangelho de Lucas, é comentado que Jesus retirou sete demônios de Maria Madalena. Por isso, pode ter ocorrido essa interpretação popular de que essa mulher pecadora e prostituta seria Maria Madalena, de acordo com Santos (2016).

É plausível também perceber que, sendo ou não Maria Madalena uma prostituta, o discurso veiculado na música com o verbo apedrejar remete a essa suposta narrativa. Desse modo, o discurso religioso é presente e utilizado como um grande contraponto de defesa da mulher que estava sendo descrita ao longo da canção.

Após a quinta estrofe, apresentam-se outras quatro que constituem o refrão da canção, conforme apresentado à p. 58. Portanto, tais estrofes já foram comentadas anteriormente.

Para concluir esta análise, vejamos, no quadro a seguir, uma síntese de como vai se construindo a identidade feminina em trechos específicos da canção “Troca de calçada”:

Quadro 04 – Análise de “Troca de Calçada”

Fragmento	Construção da identidade
<b>Se alguém passar por ela Fique em silêncio, não aponte o dedo Não julgue tão cedo Ela tem motivos pra estar desse jeito Isso é preconceito</b>	Nessa estrofe, notamos a presença de uma mulher vulnerável, a qual padece pelo julgamento da sociedade.
<b>Viveu tanto desprezo Que até Deus duvida e chora lá de cima Era só uma menina Que dedicou a vida a amores de quinta”</b>	A figura feminina já sofreu bastante em seu viver, a ponto de até Deus se compadecer com tal dor. Além disso, desde a adolescência, enfrenta adversidades em seus relacionamentos amorosos.
<b>É claro que ela já sonhou em se casar um dia Não estava nos planos ser vergonha pra família Cada um que passou levou um pouco da sua vida E o resto que sobrou, ela vende na esquina</b>	Percebe-se a figura de uma mulher que idealiza o matrimônio como uma forma de estar inserida socialmente, além de sofrer pelo julgamento vindo da sua própria família. Tem-se, aqui, a figura de uma mulher que se prostitui, mas que, a cada encontro, padece, porque não gostaria de se encontrar naquela situação.
<b>Mas se soubesse um terço da história, me abraçava E não me apedrejava</b>	Observa-se a figura de uma mulher que tenta se defender do “apedrejamento” social, necessitando, assim, de acolhimento e cuidado.

Fonte - Elaborado pelo autor

A análise apresentada no quadro revela que, na canção, é retratada a figura de uma mulher fragilizada e que sofre um preconceito social por se prostituir. A representação social disso é que as mulheres que realizam tal ato são hostilizadas socialmente, não merecem atenção, são vistas como pessoas das quais deve-se manter certa distância. Diante disso, a sociedade demonstra sua versão, cada vez mais, machista, uma vez que o homem que realiza o ato de cunho sexual com ela não sofre esse “apedrejamento”; no entanto, a mulher é representada dessa forma, com a música denunciando fatos que ocorrem de forma corriqueira.

A ideologia propagada é a de que o homem detém mais poder, reforçando a estrutura de classes da sociedade patriarcal. A mulher, enxergada como um objeto para satisfazer desejos, tem a serventia apenas de realizar o ato sexual, não lhe cabendo ter uma vida digna e respeitosa, diferentemente do imaginário social construído acerca do homem que participa desse mesmo ato.

Ao evidenciar essas relações, a canção traz à tona a construção identitária de uma mulher fragilizada e que sofre com os apontamentos sociais, fazendo, com isso, com que os ouvintes possam repensar sobre essas relações de poder tão presentes na sociedade. A mulher prostituta também gostaria de casar-se, também queria um respaldo familiar, bem como necessita de abraços e afetos, ou seja, apesar de reproduzir pensamentos de cunho machista, a canção evidencia a necessidade de uma ampla reflexão, mesmo que isso ocorra de forma implícita, acerca dos papéis exercidos nessa sociedade.

## 5.2 Sentimento Louco

A segunda canção em análise é intitulada “Sentimento Louco”, gravada por Marília Mendonça e composta por ela, Juliano Tchula e Elcio Di Carvalho. De maneira geral, temos uma música que demonstra a construção de um sentimento adúltero que é considerado como “louco” pela visão social que essa relação possui. A canção é construída na perspectiva de como essa mulher, que é a amante da relação, se sente, já que seu parceiro é uma pessoa que possui um compromisso amoroso com outra mulher. A seguir, demonstramos como vai sendo a identidade dessa mulher a partir de discursos que colaboram para concretizar essa noção. Vejamos a análise da primeira estrofe.

*Só queria mais um pouco desse sentimento louco  
De acordar de madrugada pra fazer de novo  
E se isso for pecado, quem vai nos julgar?  
Quem nunca amou nunca vai entender  
Essa loucura que eu sinto por você  
Só sei que é bom demais, é bom demais*

A canção é iniciada em primeira pessoa do singular, relatando, nos dois primeiros versos da primeira estrofe, um sentimento “louco” que o eu-lírico sente por outra pessoa e quer que seja repetido ou realizado novamente (“pra fazer de novo”). É interessante como a utilização da palavra loucura é polissêmica na canção, já que essa loucura remete tanto a atitudes insanas como também a coragem de viver esse sentimento que é considerado louco para esse sujeito. Apesar de não explicitar o teor do sentimento, notamos, pelo contexto, que se trata da relação sexual.

No terceiro verso, temos o adjetivo “pecado” e o verbo “julgar”, elementos responsáveis por introduzir o discurso religioso na canção, trazendo uma interdiscursividade com vozes sociais que tratam sobre o adultério como um ato pecaminoso à sociedade. Os três últimos

versos dessa estrofe reafirmam a ideia de que somente pessoas que já amaram seriam capazes de compreender essa “loucura”. Mais uma vez, as vozes alheias, de forma implícita, são evocadas, uma vez que somente aqueles que já amaram poderiam experimentar o sentimento vivenciado pelo eu-lírico; as demais pessoas, não.

Observemos, agora, a segunda estrofe, cujo primeiro verso é iniciado com o conectivo adversativo “mas”, responsável por uma alteração na produção de sentidos que estava sendo organizada na estrofe anterior.

*Mas quando te vejo com ela  
A minha mão gela  
A minha boca vai secando, eu vou ficando muda  
Ô meu Deus me ajuda, o que é que eu vou fazer?  
Eu sei que tá com ela pra manter as aparências  
Mas nas suas horas de carência você vem me ver*

Ora, se na primeira estrofe o sentimento era de vontade do sujeito para repetir o sentimento “louco”, nessa, temos um sentimento de frustração do eu-lírico. Essa frustração ocorre já no primeiro verso “mas quando te vejo com ela”, ou seja, a pessoa desejada pelo sujeito tem uma relação amorosa com uma mulher (“ela”). Então, teríamos um triângulo amoroso, mas que não é especificado explicitamente qual o gênero da pessoa adúltera, podendo ser um homem ou uma mulher, uma vez que o eu-lírico, até este momento, não especifica o seu gênero.

No quarto verso, temos uma interlocução com uma entidade divina, com o eu-lírico pedindo ajuda para resolver a situação, demonstrando a presença, novamente, do discurso religioso na canção: “Ô meu Deus me ajuda, o que é que eu vou fazer?”. Com isso, notamos uma espécie de religiosidade do eu-lírico, pois há recorrência de aspectos cristãos, fato que corrobora com a presença da formação discursiva religiosa no enunciado.

É interessante notarmos que essa ajuda do divino serve para que o eu-lírico possa vencer as adversidades, as quais sinalizam sintomas de uma ansiedade, que são apresentados em gradação nos versos “A minha mão gela / A minha boca vai secando eu vou ficando muda”, ou seja, após a cena do encontro, as mãos ficam gélidas, os lábios ressecados e, por fim, ela perde a capacidade vocal. Com o uso de “muda”, enxergamos que se trata de um sujeito do gênero feminino.

Nos dois últimos versos da segunda estrofe, ocorre uma justificativa para a situação; no caso, o sujeito, fonte de desejo do eu-lírico, tem uma relação com outra mulher e está com esse

compromisso somente “pra manter as aparências”, uma expressão popular que significa uma necessidade de aparentar para a sociedade um compromisso com algo ou alguém para agradar determinado grupo social. Além disso, é dito que a procura pelo eu-lírico somente acontece nos momentos de carência, todavia, mesmo assim, ele compreende e aceita.

Outro fator interessante e que nos chama a atenção é que esse eu-lírico, apesar de ser interpretado por uma cantora, e demonstrar traços linguísticos de gênero feminino (a desinência de gênero em “muda”), poderia ser um sujeito masculino, visto que há a presença dessa ideia de ter que manter a aparência de um relacionamento. Isso ocorre porque em um relacionamento heterossexual, geralmente, não existe uma pressão social para aparentar algo ou ser aceito pela sociedade, o que difere totalmente de muitos relacionamentos homoafetivos, pois muitos casais tendem a aparentar não possuir uma relação amorosa por medo de repressão da sociedade. Logo, esse eu-lírico não busca viver uma relação poligâmica, mas sim que a pessoa amada se desvincule do matrimônio – um homem gay apaixonado por um homem bissexual que está casado com uma mulher heterossexual.

Atentemos, agora, à terceira estrofe. Os dois primeiros versos estabelecem uma relação entre o amor carnal, marcado pela expressão “E a gente faz amor”, e o amor romântico do segundo verso, “Me diz que sou o seu amor”. Um tipo de amor, no entanto, não exclui o outro, uma vez que, ao se referir à relação sexual como “fazer amor”, o eu lírico demonstra envolvimento amoroso com o próprio ato sexual, demonstrando, assim, o desejo de um compromisso. Vejamos a estrofe na íntegra:

*E a gente faz amor  
Me diz que sou o seu amor  
E vai embora antes do dia amanhecer  
Eu sei que é errado e quem vai entender  
Você é casado e eu não quero perder  
Eu sei tá com ela mas amo você  
Você e ela não tem nada a ver  
Sou mais eu e você*

Na sequência, o terceiro verso é marcado por uma ruptura na linearidade dessa construção do amor, visto que, antes do nascer do sol, a pessoa adúltera deverá retornar para sua casa, provavelmente, para não deixar suspeitas ao outro indivíduo que também está envolvido nesse triângulo amoroso.

O quarto verso traz o adjetivo “errado”, um termo que é utilizado na canção como um recurso que referencia as questões morais presentes na sociedade, visto que, para ela (a

sociedade), esse sujeito da canção é um(a) amante, pessoa que se envolve amorosamente com uma outra já compromissada, sendo tal discurso representante de uma formação ideológica que aponta qual seria a forma correta de as pessoas se relacionarem afetivamente. O quinto e sexto versos confirmam toda essa construção de ideia, com as expressões “você é casado e eu não quero perder”, claramente existe sim o compromisso do amado(a) com outra mulher; mesmo assim, essa pessoa quer se assujeitar a viver nessa relação dupla, embora haja o julgamento da sociedade.

Nos dois últimos versos, se levarmos em consideração que o sujeito da canção é um sujeito feminino, podemos notar que há um discurso de rivalidade feminina: “você e ela não tem nada a ver/ sou mais eu e você”. De acordo com os ideais feministas, a existência desse duelo por um homem estaria alimentando e servindo de embasamento para perpetuação do machismo e da subserviência das mulheres em detrimento dos homens. Souza (2016, p. 46) explica sobre essa rivalidade: “O fato é que fomos ensinadas a achar que não temos motivos para nos unirmos ou, ainda, que, mesmo se quisermos nos unir, isso não seria possível, afinal, somos mulheres e apenas os homens são capazes de ter laços verdadeiros e intocáveis”.

Com isso, notamos que a rivalidade feminina está intrinsecamente ligada a uma sociedade estruturalmente patriarcal. Uma das consequências dessa rivalidade é o caráter antagônico que a mulher que é considerada amante sofre ao se relacionar com outra pessoa que é comprometida. Zanello e Gama (2019, p.174) explicam que essa visão de vilã construída pela sociedade é direcionada não para a figura masculina, que possui o compromisso, mas para a figura feminina, vejamos:

[...] se utiliza de uma relação antagônica entre a mulher “oficial” e amante, retratando e reforçando a rivalidade e a competição entre as mulheres, na prateleira do amor. No entanto, é importante dizer que, na maioria das músicas analisadas, a “amante” é vilanizada, culpabilizada e inferiorizada em detrimento da mulher oficial que, apesar de traída, ainda corresponde à identidade principal da mulher na lógica do dispositivo amoroso: a de esposa.

Esse sentimento de culpa é bastante presente na canção que está sendo analisada. Nos versos terceiro, décimo e décimo sétimo, é demarcado textualmente esse sofrimento: “E se isso for pecado, quem vai nos julgar?”; “Ô meu Deus me ajuda, o que é que eu vou fazer”; “Você é casado e eu não quero perder”. Percebemos, então, que há um medo tanto em referência a um discurso religioso, quando é mencionada a adjetivação de pecado, como uma súplica a essa entidade divina, a fim de saber como agir diante desse percalço. No verso décimo sétimo, temos

uma marcação de outra adjetivação que é “casado”, demonstrando agora que esse sofrimento de culpa é embasado pela relação de compromisso matrimonial do amado com outra mulher. Desse modo, temos esse sentimento de culpa e de inferioridade pela amante que ainda luta contra a rival que é essa outra mulher, traída, mas que detém o título social de esposa.

As condições de produção evidenciam como o sujeito produz o discurso, mas, ao mesmo tempo, quais as situações que se fazem presentes nesses atos discursivos. Dessa maneira, torna-se crucial que exista uma associação à memória, que é acionada de maneira voluntária ou não, quando os atos discursivos são realizados. Nessas condições de produção, temos tanto o contexto imediato, que se refere ao sentido estrito da enunciação, como o contexto em sentido amplo, que se fundamenta sobre como os aspectos sócio-histórico e ideológicos interpelam o momento da enunciação.

Podemos perceber marcas desse contexto de produção no próprio título da canção, que, ao escolher a adjetivação “louco”, revela que esse sentimento é considerado insano pelos aspectos ideológicos e sócio-históricos que fazem parte do contexto de produção amplo, já que a própria sociedade recrimina e define como insano o sentimento que essa mulher sente. O interessante é que esse sujeito em nenhum momento se afasta dessa lucidez sobre como a sociedade recrimina as atitudes dela. Tal fato está marcado textualmente no verso dezesseis: quando é enfatizado “eu sei que é errado” (ter essa relação com alguém comprometido(a)).

Anteriormente, no terceiro verso, existe a presença da interdiscursividade com o discurso religioso, porque o sujeito demonstra dúvida e anseio sobre a possibilidade desse sentimento ser pecado, visto que ele já é julgado pela sociedade. Além disso, no décimo verso, temos uma súplica e pedido de ajuda a Deus sobre como agir diante de toda essa situação conflituosa em que esse sujeito está envolvido. Apesar de compreender todo o julgamento e inadequação da sociedade para esse sentimento, existe uma autodefesa de continuar defendendo o sentimento que é sentido, pois “Você é casado e eu não quero perder”.

No quadro a seguir, trazemos uma síntese de como se constrói a figura feminina em trechos específicos da canção “Sentimento louco”. Vejamos:

Quadro 05 – Análise de “Sentimento louco”

Fragmento	Construção da identidade
<b>Só queria mais um pouco desse sentimento louco De acordar de madrugada pra fazer de novo</b>	Com esse fragmento, notamos a presença de uma mulher apaixonada, que anseia pela recorrência da relação sexual, do ato amoroso. O uso de “louco” pode evocar tanto o julgamento social, pelo tipo de relacionamento, quanto a intensidade da relação por ela requerida.
<b>E se isso for pecado, quem vai nos julgar?</b>	Aqui se constrói uma figura feminina que conhece os desígnios religiosos, mas enfrenta a parcela da sociedade que a recrimina, uma vez que, para ela, o ato de errar é comum a todos.
<b>Mas nas suas horas de carência você vem me ver</b>	Nota-se, nesse verso, a construção da figura de uma mulher que é submissa aos sentimentos de carência do adúltero. A prioridade, para ela, é ele, mesmo que seja apenas no tempo dele ou quando ele está carente.
<b>Você e ela não tem nada a ver Sou mais eu e você</b>	Nesses dois versos, percebe-se a construção da figura de uma mulher que é rival de outra e divide com ela os sentimentos de um outro alguém.

Fonte – Elaborado pelo autor

Por intermédio do quadro, vemos que, na canção, é retratada a figura de uma mulher que possui um sentimento amoroso com uma pessoa que é comprometida. Temos, então, uma mulher que é definida pela sociedade como amante. Apesar disso, esse sujeito feminino defende esse sentimento, mas, ao mesmo tempo, entende a existência de um julgamento sobre ele, o qual se dá pelos aspectos que caracterizam parte da nossa sociedade, que atrela a noção de pecado ao erro, por causa da religiosidade.

Outrossim, ainda há dois outros aspectos construtivos que precisam ser mencionados: o primeiro deles é a submissão desse sujeito feminino em relação aos sentimentos de carência que o adúltero possui. Independente do fato de ele só a procurar quando está carente, ela o quer, mesmo que seja somente em situações de solidão; o segundo aspecto que vemos como pertinente mencionar é a rivalidade feminina, demonstrada na canção por meio da disputa evidenciada (*Você e ela não tem nada a ver/ Sou mais eu e você*), fato que revela a falta de sororidade e um machismo estrutural.

Em linhas gerais, percebemos marcas inovadoras nessa canção por se tratar de descrições de sentimentos de uma mulher que é considerada amante para a sociedade, algo que

não é tão comum nas letras antigas de músicas sertanejas. Em contrapartida, há a forte presença de elementos que demonstram uma priorização desse sujeito feminino pelo homem e não prioritariamente pelo seu amor-próprio.

### 5.3 Folgado – Marília Mendonça

Folgado, de acordo com o dicionário Aurélio, é um adjetivo que pode assumir a ideia de malandragem, ou seja, uma pessoa que se comporta de maneira atrevida. É esse o título da terceira e última música analisada neste trabalho. Ela foi composta, mais uma vez, pela dupla Marília Mendonça e Juliano Tchula, além do também compositor Vinicius Poeta. É uma canção que traz o discurso de uma mulher que não está satisfeita com a relação amorosa que vivencia por não aceitar ordens do companheiro, o que a faz chamá-lo de folgado e terminar o compromisso amoroso que tinham. Nessa canção, temos um total de seis estrofes em 26 versos. Vejamos.

*Não venha não  
Eu vivo do jeito que eu quero  
Não pedi opinião  
Você chegou agora e tá querendo mandar em mim  
Da minha vida cuido eu*

Na primeira estrofe, temos um sujeito cantando em primeira pessoa do singular de gênero não especificado que por ser interpretada pela cantora Marília Mendonça, pode ser um sujeito feminino, mas, de forma textual, esse pressuposto não é demarcado até o momento. Esse sujeito inicia o seu discurso de forma defensiva sobre uma determinada situação, visto que utiliza expressões como “não venha não”. Essa defensiva continua com “eu vivo do jeito que eu quero / não pedi opinião”. Esses três primeiros versos demonstram que há um impasse sobre como esse sujeito feminino vivencia sua vida, visto que há obstáculos que buscam impedir seu livre arbítrio.

É no quarto e quintos versos que percebemos que esse obstáculo não são coisas ou objetos, mas sim uma pessoa, identificada pelo pronome de tratamento você: “você chegou agora e tá querendo mandar em mim / da minha vida cuido eu”. Notamos que o discurso da canção é direcionado a essa relação conflituosa, porquanto o sujeito feminino não aceita as ordens evidenciadas pelo interlocutor na música, demonstrando, com isso, autenticidade, ao marcar textualmente a fala “da minha vida cuido eu”.

Nos últimos versos dessa estrofe, temos:

*Deitou na minha cama  
E quer dormir com o travesseiro  
Folgado*

Nesses versos, percebe-se algo que é bastante presente nessa canção, principalmente na terceira e quarta estrofes, que é a utilização de expressões populares para justificar ou demarcar pensamentos e atitudes. A seguir, por intermédio do quadro, iremos apresentar cada expressão popular com o seu devido significado ao lado. Torna-se necessário explicar essas expressões para que se possa entender como a presença da oralidade é basilar na constituição dessa música.

Quadro 06 – Análise de expressões de cunho oral

<b>Expressões populares</b>	<b>Significação</b>
<b>Não venha não</b>	Não querer diálogo ou conversação
<b>Folgado</b>	Uma pessoa malandra, que se comporta de maneira atrevida ou com atrevimentos
<b>Deitou na minha cama E quer dormir com o travesseiro</b>	Expressão metafórica que quer exemplificar uma pessoa que possivelmente quer ainda mais conforto ou comodidade em alguma situação relacional.
<b>Tá querendo pegar no pé Você nunca me deu a mão</b>	Expressão metafórica sobre a personalidade de uma determinada pessoa egoísta que nunca beneficiou alguém, porém quer ser beneficiado por algo.
<b>Deus me livre da latada que eu iria entrar</b>	Expressão que invoca a entidade divina sobre um livramento que é não entrar nesta “latada”, um termo metafórico que significa, nesse caso, um problema ou uma situação desagradável.

Fonte - Elaborado pelo autor

De acordo com o quadro, podemos notar a forte presença de expressões que são consideradas metafóricas. Na análise de discurso, temos a noção de metáfora não como uma figura de linguagem, fato comum na retórica, mas sim como uma apropriação de uma palavra por outra, algo que ocasiona sentidos divergentes que dependem da formação discursiva nas quais essas palavras foram ou estão sendo inseridas. É isso que Orlandi (2015, p.42) aborda sobre a liberdade de significação das palavras por intermédio de noções metafóricas: “Em

princípio não há sentido sem metáfora. As palavras não têm, nessa perspectiva, um sentido próprio, preso a sua literalidade[...]. Ou seja, as metáforas são vistas como transferências de sentidos entre palavras, dado que todas as palavras fazem parte do discurso e que todo discurso traz as relações com o já-dito.

A partir do quadro, percebemos que diferentes metáforas são empregadas, a fim de trazer contribuições do meio social à construção desse discurso. Ao utilizar expressões como “Tá querendo pegar no pé/Você nunca me deu a mão” e “Deitou na minha cama / E quer dormir com o travesseiro”, o eu lírico traz ao texto expressões de cunho popular que, mais que significar estritamente o que significaria se fossem enunciadas em outro contexto, remetem a uma transferência de conceitos, possibilitando, com isso, novos sentidos. Assim, dormir com o travesseiro representa não alguém que deita sua cabeça necessitando de apoio, mas sim alguém que, por ser atrevido, busca se aproveitar de uma determinada situação. Logo, notamos que essa transferência de sentido se dá pela formação discursiva e pelo contexto enunciativo.

Na estrofe seguinte, temos:

*Não venha não  
Tá querendo pegar no pé  
Você nunca me deu a mão  
Eu não sou obrigada a viver dando satisfação  
Da minha vida cuido eu*

Percebe-se que essa terceira estrofe é iniciada com uma repetição da expressão popular já mencionada: “não venha não”. No segundo e terceiro versos, temos a utilização da metáfora com o intuito de explicar que esse sujeito feminino não recebeu nenhum tipo de apoio do companheiro, mesmo assim ele insiste em cobrar satisfações. Até o terceiro verso da terceira estrofe, não tínhamos uma demarcação de gênero, mas, no quarto verso, com o adjetivo flexionado no feminino “obrigada”, percebemos que o eu lírico se trata de uma mulher.

A quarta estrofe é a menor em relação ao tamanho das outras:

*Tô vendo se continuar assim  
Cê vai morrer solteiro*

Nessa estrofe, faz-se uso de orações condicionais para reafirmar o discurso de que, caso não haja mudanças de atitudes por parte do companheiro, ele não conseguirá encontrar um cônjuge e, conseqüentemente, terminará sua vida solteiro. É interessante pensarmos que no verso “Cê vai morrer solteiro” ocorre uma inversão, visto que é uma frase popularmente

direcionada às mulheres e Marília inverte essa ideia social, direcionando-a para a figura masculina.

A quinta estrofe é iniciada com versos que trazem um discurso de liberdade, mostrando que essa mulher nunca teve nada que a prendesse. Vejamos:

*Eu nunca tive lei  
E nem horário pra sair nem pra voltar  
Se lembra que eu mandei você acostumar  
Tô te mandando embora  
Melhor sair agora  
Não vem me controlar*

Como se pode observar, os versos revelam: “Eu nunca tive lei / E nem horário pra sair nem pra voltar”. Essa ideia de não ter lei é mais uma expressão popular que traz a noção de desobediência e rebeldia, algo que também se relaciona com o verso seguinte, o qual afirma que ela não teria horário para voltar ou sair de casa. Todas essas atitudes mencionadas demonstram a personalidade dessa mulher.

É interessante percebermos que esses posicionamentos incomodam o companheiro. Mesmo que não tenha sido citado, textualmente, até o momento, qual o estágio de compromisso amoroso existente entre eles, é relembra a necessidade dele se acostumar com essa personalidade, demarcando isso no verso “Se lembra que eu mandei você se acostumar”, ou seja, essas atitudes da mulher são reiteradas e, portanto, já vivenciadas por ele.

Se até o quarto verso dessa quinta estrofe essa mulher estava apenas insatisfeita com a relação amorosa, no quinto verso temos um posicionamento decisivo que é o de encerrar o relacionamento: “Tô te mandando embora/ Melhor sair agora/ Não vem me controlar”. Com esses versos, entendemos que a relação foi terminada pela mulher e pelos motivos que já vinham sendo descritos ao longo de toda canção, como o controle físico e psicológico exercido por esse companheiro junto a ela.

Destacamos que esse controle do homem sobre a mulher sempre foi bastante normalizado pela sociedade, inclusive fundamentado em um discurso religioso que incentiva essa subserviência das mulheres em relação os homens. Podemos perceber isso na passagem bíblica do livro de Efésios 5, 21-24, que aborda explicitamente como deveria ocorrer a relação matrimonial entre um casal heterossexual:

21 Sujeitando-vos uns aos outros no temor de Deus. 22 Vós, amulheres, sujeitai-vos a vosso próprio marido, como ao Senhor; 23 Porque o marido é a cabeça da mulher, como também Cristo, a cabeça da igreja; e ele é o salvador do corpo. 24 De sorte que,

assim como a igreja está sujeita a Cristo, assim também as mulheres estejam em tudo sujeitas a seu próprio marido.

A leitura desse trecho bíblico, percebemos que, apesar da própria igreja promover a submissão da mulher aos homens, a canção analisada, contudo, não vai de encontro com esses ideais, não corroborando com esse discurso religioso que promove a submissão da mulher ao homem. E como isso acontece na canção? Inicialmente, destaca-se a exaltação da própria liberdade da mulher, a qual, mesmo tendo uma relação amorosa, sente vontade de sair sem o cônjuge e sem horário determinado para voltar. Outro ponto diz respeito a como a mulher apresentada na canção entende o controle que normalmente acontece por parte do homem na relação. Ela, mesmo sabendo que a sociedade lhe impõe ser submissa ao homem, prefere seguir em caminho contrário, priorizando suas próprias vontades e desejos, a fim de se relacionar com quem queira.

E acrescenta, na estrofe seguinte:

*Folgado  
Maldita hora que eu chamei você de namorado  
Imagina se a gente tivesse casado  
Deus me livre da latada que eu iria entrar  
Dá um arrepio só de imaginar*

Nessa estrofe, temos algumas informações sobre a relação amorosa retratada na canção. A informação nova aparece no segundo verso, quando o eu lírico revela que o compromisso que mantinham era um namoro. Na sequência, no terceiro verso, há o afastamento da ideia de matrimônio, já que há uma comemoração em razão de ela não ter se casado com esse homem, com ideias tão diferentes das dela. No quarto verso, temos uma interlocução com Deus, uma estratégia discursiva que também está presente nas canções analisadas anteriormente, sendo algo presente na escrita dessa artista. Essa interlocução constitui uma metáfora que ocorre quando ela agradece a Deus por não ter formalizado um compromisso matrimonial com esse homem, ou seja, não há mais sentimento de apreço, mas sim de alívio.

Ao analisar esses versos, notamos relações de força entre os entes citados. Essas relações são mecanismos importantes que pertencem às formações imaginárias na Análise de Discurso. Esses mecanismos são responsáveis por enfatizar as noções de hierarquização e de poder na sociedade. Orlandi (2015) explica como ocorre essas projeções nas formações imaginárias acerca do funcionamento dos discursos nas relações de força:

Resta acrescentar que todos esses mecanismos de funcionamento do discurso repousam no que chamamos formações imaginárias. Assim não são os sujeitos físicos nem os seus lugares empíricos como tal, isto é, como estão inscritos na sociedade, e que poderiam ser sociologicamente descritos, que funcionam no discurso, mas suas imagens que resultam de projeções. São essas projeções que permitem passar das situações empíricas – os lugares dos sujeitos – para as posições dos sujeitos no discurso. Essa é a distinção entre lugar e posição. (ORLANDI, 2015, p. 40)

Desse modo, podemos entender que nessas relações de força não ocorrem ações físicas dos sujeitos e nem dos lugares considerados empíricos que resultariam em ações, mas sim a projeção desse imaginário que esses sujeitos proporcionam. Por isso, a diferença entre lugar e posição dos sujeitos no discurso. O lugar empírico não é o foco, porque a projeção permite essa passagem de lugar para posição dos sujeitos no imaginário discursivo.

Em relação à canção analisada, percebemos que, em sua essência, por estar fundamentada no gênero musical sertanejo, ela possui uma relação de força com um público que geralmente procura músicas essencialmente românticas, como o clássico “Evidências”, da dupla Chitãozinho e Xororó, que parte de uma perspectiva masculina do amor, de um cônjuge quase sempre monogâmico e apaixonado.

Todavia, temos uma canção que vai em contraponto a essa idealização romântica. Em nenhum momento da canção existe a idealização amorosa que é o mais comum nas músicas pertencentes ao gênero; pelo contrário, existe a presença de um desapego. Dessa maneira, as relações de força presentes na canção representam uma quebra desse imaginário, principalmente, por ser um sujeito feminino que propõe atitudes que são fundamentadas na autonomia e liberdade da mulher.

No quadro a seguir, apresentamos como se constrói a identidade feminina em “Folgado”. Vejamos:

Quadro 07 – Análise de “Folgado”

<b>Fragmento</b>	<b>Construção da identidade</b>
<i>Eu vivo do jeito que eu quero Não pedi opinião</i>	Com esses versos, notamos a presença de uma mulher “desconstruída”, que possui autonomia e discernimento para agir da maneira como queira.
<i>Você chegou agora e tá querendo mandar em mim Da minha vida cuido eu</i>	Percebemos, aqui, a construção de uma figura feminina que não aceita receber ordens do homem com quem mantém um relacionamento, agindo com autonomia e liberdade
<i>Eu nunca tive lei E nem horário pra sair nem pra voltar</i>	Nesses versos, observamos a construção da figura de uma mulher que é livre, sem impedimentos e totalmente autônoma em relação ao seu dia a dia, sem deixar, dessa forma, que haja interferências externas em sua vida, inclusive daquele com quem tem um relacionamento amoroso.
<i>Tô te mandando embora Melhor sair agora Não vem me controlar</i>	Notemos a construção da figura de uma mulher que, após não aceitar imposições externas do seu companheiro, resolve finalizar o compromisso amoroso, uma vez que não aceita a perda da liberdade.

Fonte - Elaborado pelo autor

De acordo com a análise apresentada no quadro, vemos que, na canção, é retratada a figura de uma mulher livre, autônoma e que não aceita um relacionamento em que o homem dite o que ela deve ou não fazer. Ao longo de toda a música, são descritos os motivos que culminaram com o término da relação, os quais podem ser sintetizados pelo atrevimento do homem em querer exercer controle emocional sobre ela.

Dessa maneira, a identidade feminina representada na canção “Folgado” é a de alguém que, diferente dos posicionamentos geralmente aceitos pela sociedade, como aqueles que dizem que a mulher deve ser “bela, recatada e do lar” (discurso veiculado pela Revista *Veja*<sup>6</sup>, em 2016, ao se referir a Marcela Temer, ex-primeira dama brasileira), consegue exercer um papel de

<sup>6</sup> A notícia apresentada é do site VEJA: LINHARES, Juliana. Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”. *Veja*, 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar>. Acesso em 16 mai.2023

igualdade em relação ao homem, chegando até a finalizar esse relacionamento amoroso quando percebe que as regras desse convívio foram quebradas.

#### 5.4 Síntese das análises

Após termos comentado acerca de cada canção, passamos a perceber as relações estabelecidas entre elas em relação à construção da identidade feminina. Para isso, retomando os objetivos da pesquisa, apontamos as marcas linguísticas que indicam a presença do feminino, os traços do machismo estrutural e, por fim, a representação social da mulher na canção. Vejamos o quadro a seguir.

Quadro 08 – Relações entre as canções

Canção	Marcas linguísticas que evocam o feminino	Ocorrência de traços machistas	Demonstração da representação social da mulher
“Troca de calçada”	“Se alguém passar por <b>ela</b> ”; “ <b>Ela</b> tem motivos pra estar desse jeito”; “Era só uma <b>menina</b> ”; “É claro que <b>ela</b> já sonhou em se casar um dia”; “E o resto que sobrou, <b>ela</b> vende na esquina”; “Pra esconder a tristeza, <b>maquiagem à prova d'água</b> ”; “Pra esconder a tristeza, <b>salto 15 e minissaia</b> ”.	A canção apresenta um olhar machista da sociedade em relação às prostitutas. Isso fica evidente quando o eu-lírico relata que pessoas querem se distanciar da personagem feminina. Ademais, também há ocorrência de machismo na associação entre felicidade feminina e idealização do matrimônio.	A representação da identidade feminina é de alguém que se prostitui não por vontade própria, mas por necessidade, e que recebe, por isso, julgamentos de uma sociedade patriarcal.
“Sentimento louco”	“A minha boca vai secando eu vou ficando <b>muda</b> ”	Há traços de machismo materializados textualmente na canção na presença da rivalidade feminina, além da imagem de submissão que se faz presente quando a mulher se submete a aceitar o homem apenas quando ele está carente, mas sua vontade é de tê-lo a todo tempo.	Representação social de uma amante que se assujeita às mais diversas situações somente para receber um pouco do amor da pessoa com a qual se relaciona.
“Folgado”	“Eu não sou <b>obrigada</b> a viver dando satisfação	Há uma tentativa do parceiro tentar controlar os diferentes atos da mulher, como estabelecer os	Construção de uma identidade feminina autônoma, que não aceita ser submissa

	Da minha vida cuido eu”	horários de chegada e partida da sua própria casa, fato que revela o machismo na sociedade.	aos designios masculinos, e que, por isso, resolve por fim ao relacionamento amoroso.
--	-------------------------	---	---

Fonte – Elaborado pelo autor

A análise das canções evidencia que as estratégias discursivas escolhidas pelos compositores para cada canção são de distinta natureza: em “Troca de calçada”, são demonstradas as tristes vivências de uma prostituta; em “sentimento louco”, o sentimento dúbio que uma amante sente; e, em “Folgado”, a autonomia a terminar uma relação tóxica.

As marcas linguísticas que remetem à figura feminina são realizadas por meio de pronomes, principalmente o “ela”, substantivos, como “meninas”, e algumas desinências de gênero, como “muda” e “não sou obrigada”. Essas marcas são importantes porque fazem com que o leitor/ouvinte possa perceber que os aspectos discutidos se relacionam à figura feminina.

O machismo ainda se faz presente nesse tópico, visto que temos a presença de aspectos julgadores da sociedade em relação ao viver da mulher. Ele está presente no distanciamento e na falta de afeto pela prostituta; quando o homem quer determinar o horário da mulher sair e voltar para casa; bem como na rivalidade feminina. As letras dessas canções trazem um discurso que se contrapõe ao machismo perpetuado na sociedade, fortalecendo a ideia do feminismo, que, segundo Castells (2000, p. 211), pode ser entendido como:

[...] o compromisso de por fim à dominação masculina, [...] a essência do feminismo é a redefinição de identidade da mulher [...] uma essência comum subjacente à diversidade do feminismo: o esforço histórico, individual ou coletivo, formal ou informal, no sentido de redefinir o gênero feminino em oposição direta ao patriarcalismo

Assim, percebemos a necessidade de compreender como a noção de aspectos feministas e machistas estão presentes nas letras de canções que foram analisadas. Por fim, as representações das mulheres nas canções analisadas servem para demonstrar que, socialmente, todas as figuras femininas estão interpeladas por aspectos machistas em sua composição, ocorrendo isso em menor ou maior nível. Todavia, em “Troca de calçada”, há um teor maior de machismo, pela situação retratada – idealização de um matrimônio associado à prostituição; em “Sentimento louco”, um nível intermediário, já que temos a rivalidade feminina; e em

“Folgado”, um nível menor, já demonstrando uma mulher desconstruída, que luta contra as adversidades que se lhe impõem socialmente.

Realizada as análises das canções, passemos às considerações finais.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Em nossa pesquisa, tivemos como propósito responder a seguinte questão: como se dá a construção da identidade feminina no gênero sertanejo, especificamente, em canções de Marília Mendonça? Para isso, propusemos, como objetivo geral da pesquisa, investigar como se dá a construção da identidade feminina em canções selecionadas do gênero sertanejo e gravadas por Marília Mendonça. Em relação aos objetivos específicos, elencamos: identificar as marcas linguísticas que evocam aspectos do feminino nas canções, verificar a ocorrência de traços machistas nas canções selecionadas e analisar como a representação social da mulher é demonstrada nas letras das músicas selecionadas em contraponto ao machismo.

A partir das análises realizadas, pudemos perceber, em relação às marcas linguísticas que evocam o feminino, que, em “Troca de calçada”, por começar sendo escrita em terceira pessoa, há recorrência de pronomes como “ela” e o uso de “menina”, com a finalidade de estabelecer a cadeia referencial da mulher citada. Ademais, também há elementos do campo feminino que são utilizados, como “maquiagem”, “minissaia” e “salto 15”. Sabemos, todavia, que pessoas de outros gêneros também podem fazer uso desses acessórios; no entanto, na canção, eles auxiliam na construção discursiva da identidade dessa mulher.

Nas demais músicas, as estratégias são diferentes. Em “Sentimento louco”, notamos, textualmente, a marca do feminino apenas na desinência de gênero presente em “muda”. Já em “Folgado”, tal fato também ocorre porque reconhecemos a desinência de gênero presente em “não sou obrigada”, levando o ouvinte a entender que se trata também de uma figura feminina.

Sobre a presença de traços machistas, enxergamos que as três canções retratam o machismo que, infelizmente, acontece ainda hoje em nossa sociedade. Assim, quando a mulher é vista como prostituta, é demonstrado um olhar de julgamento e de afastamento desse ser; quando ela é vista como amante, é mostrada a rivalidade entre ela e a outra mulher, com as duas lutando pelo amor de um homem; quando ela é libertária e define seus limites, tem que finalizar o relacionamento, porque o homem quer limitar seus passos, sendo isso, em parte, normalizado pela sociedade.

Dessa maneira, quando falamos sobre representação feminina, é necessário compreender que essa noção está intrinsecamente relacionada a uma sociedade marcada por aspectos machistas em sua própria base. Logo, por intermédio das análises das letras das canções, notamos que as representações dessas mulheres ocupam diferentes posições sociais e ideológicas, que, todavia, são perpassadas por aspectos machistas. Inclusive, esses traços de machismo estrutural são basilares na construção da personalidade de cada figura feminina que foi analisada, pois cada uma reage de um modo às distintas vivências.

Nesse sentido, percebemos que as canções, ao evidenciarem a figura feminina, trazem contribuições à reflexão por parte dos leitores, uma vez que a mulher é tratada sob diferentes aspectos: a trabalhadora do sexo, a amante e a que busca ser “desconstruída” – busca quebrar “verdades” historicamente construídas, sem se prender a conceitos pré-estabelecidos. Nesse viés, mesmo que ainda se façam presentes traços machistas (como a necessidade do casamento ou da submissão), ao trazer essas temáticas para o sertanejo, Marília Mendonça e seus parceiros de composição nessas canções – Juliano Tchula, Vitor Ferrari e Elcio Di Carvalho – inovaram em relação ao conteúdo temático e à maneira como os assuntos foram abordados para chegar até o grande público popular, já que as canções possuem um caráter didático com muitas marcas linguísticas que estão presentes na oralidade e na vida cotidiana de muitos brasileiros.

A importância desta pesquisa está principalmente voltada para os estudos que possuem o objetivo de entender como ocorre a representação feminina na música popular brasileira sertaneja. Além disso, ressaltamos a necessidade de perceber como e quais são os tipos de discursos, opressores ou de submissão, que estão presentes nessas canções, pela justificativa de que vivemos em uma sociedade essencialmente patriarcal, a qual possui a intenção de ponderar sobre como as mulheres devem ou não agir. Conhecer esses aspectos machistas é essencial para erradicá-los, dando vez e voz às mulheres.

Ademais, propor discussões acerca de questões como essas em aulas de Língua Portuguesa é essencial tanto porque as canções são populares no cotidiano dos alunos quanto pela complexidade das temáticas que são abordadas. Como exemplo, temos o preconceito da sociedade em relação à prostituição, à falsa moralidade, aos aspectos que se voltam para uma sociedade que é estruturalmente machista, bem como para as consequências que esses aspectos ecoam na luta a favor de direitos igualitários. Todas essas questões são abordadas nas canções por meio de marcas linguísticas que podem ser discutidas em sala de aula.

Dessa forma, relembramos aqui uma fala de Marília Mendonça, em uma de suas últimas entrevistas, na qual ela fez questão de evidenciar sua defesa sobre as mulheres terem o direito de trabalhar, possuírem o seu próprio dinheiro e gastá-lo da maneira como elas quiserem,

inclusive bebendo. Essas atitudes até parecem simples, mas ter a liberdade para tais ações faz uma grande revolução e diferença na vida de muitas mulheres. Foi por isso que acreditamos que a cantora e seus parceiros de composição resolveram escrever sobre esses temas, como a canção que descreve os sentimentos de uma prostituta, uma música que está inserida dentro de um mercado musical sertanejo, muitas vezes, conservador e moralista. Logo, notamos que existe ali um sentimento da cantora de não querer aceitar esses aspectos machistas advindos de uma sociedade patriarcal.

Ademais, este trabalho poderá auxiliar também em pesquisas futuras que possam demonstrar uma evolução (ou não) nas temáticas abordadas no sertanejo. Nas análises, entendemos que ainda existe uma forte associação entre bem-estar e matrimônio para as mulheres, como se fosse o único meio para felicidade, algo pouco significativo se compararmos com a ampla possibilidade que todo mundo, independente de gênero, pode ter. Assim, trabalhos futuros poderão demonstrar se essas questões serão mantidas ou alteradas ao longo do tempo.

Em “Você não manda em mim”, Marília Mendonça e Maiara e Maraisa enunciam: “Você não manda em mim / Eu sei aonde eu devo ir /Eu sei o que eu posso vestir /Se tudo o que eu faço te incomoda / Você sabe o caminho da porta”. Esse é um exemplo de canção gravada por Marília e que possui o propósito de denunciar a violência doméstica, principalmente a violência psicológica, algo que evidencia as possibilidades de novas pesquisas na área. Além disso, o estilo individual das canções de Marília Mendonça pode ser um outro caminho de pesquisa a ser trilhado, como a presença do assujeitamento da figura feminina nas canções da cantora e compositora.

É com esse sentimento de autonomia feminina que finalizamos este trabalho. Certamente, Marília Mendonça quis fazer diferença e dar força para muitas mulheres brasileiras, como sua tia<sup>7</sup>, personagem responsável pela composição da música “infidel”. Temos certeza de que ela concluiu e continua concluindo sua missão por meio das músicas “feminejas”.

---

<sup>7</sup> O fato é apresentado no *site* Estadão: ESTADÃO. **Marília Mendonça explica como traição sofrida por tia inspirou ‘infidel’**. 07 novembro de 2017. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/emails/gente/marilia-mendonca-explica-como-traicao-sofrida-por-tia-inspirou-infidel/>. Acesso em 16 mai. 2023.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jaqueline. **O que é feminismo**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ALONSO, Gustavo. A música sertaneja e a antropofagia das massas. **Medium**, 2018. Disponível em: <https://medium.com/zumbido/text%C3%A3o-2-4cc3dce1ff51>. Acesso em: 04 mai. 2023.

AMAR, Victor; MACHADO, de S. Sandra. As Masculinidades e feminilidades entre ditaduras e democracias: os cinemas da Espanha e do Brasil. *In*: SILVA, Edlene Oliveira; OLIVEIRA, Susane Rodrigues de; ZANELLO, Valeska. **Gênero, subjetivação e perspectivas feministas**. Brasília: Technopolitik, 2019. E-book.

ARAÚJO, Júlio César. **Os Chats: uma Constelação de Gêneros na Internet**. 2006. 341f. Tese (Doutorado em Lingüística) – Centro de Humanidades, UFC, Fortaleza, CE.

ARAÚJO, Cristiano. **Caso Indefinido**. Youtube, 1 jul 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ho8KxDgO9DY>. Acesso em 24 mai. 2023.

AZEVEDO, V. F. Amanda. **O acontecimento do “feminejo”**: uma análise do gênero musical através de Marília Mendonça. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São LeopoldoRS. p.124 2022.

AZEVEDO, Naiara. Coitado. Youtube, 23 jan. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cus-IGN0vds>. Acesso em 24 mai. 2023

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. Gêneros do Discurso. *In*: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 261-306.

BAÚ DA MESTIÇA. **Inezita Barroso - Marvada Pinga (Ao Vivo)**. Youtube, 06 mai. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CFE3tVltiTA>. Acesso em 24 mai. 2023.

BÍBLIA, Português. **A Bíblia Sagrada**: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

BRASIL. Lei Nº 11.340, de 07 de agosto de 2006. Dispõe sobre punição adequada e coibir atos de violência doméstica contra a mulher. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2006.

BRASIL. Lei Nº 14.214, de 18 de março de 2022. Dispõe acerca da criação do Programa de Proteção e Promoção da Saúde Menstrual. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2022.

COELHO, A. A. Damiany. **O “femi” do feminejo**: ambiguidades e contradições na presença da mulher na música sertaneja brasileira. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte. p.148. 2019.

COELHO DE SOUZA, P. José. A canção na ótica dos gêneros discursivos: uma constelação de gêneros. **Cadernos do IL**. Porto Alegre, n.º 40, junho de 2010. p. 123-133. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/24911>. Acesso em: 3 de maio de 2023.

CARETTA, A. Álvaro. A amplificação na canção popular brasileira. In: Cleide Lúcia da Cunha Rizério e Silva; Eduardo Lopes Piris; Josely Teixeira Carlos (Org.). **Abordagens metodológicas em estudos discursivos**. São Paulo: Paulistana Editora, 2010, p. 51-63.

CARVALHO, Marcello. Biografia de Marília Mendonça relembra revolução no sertanejo, mostra paixão por livros e revela verso feito para a mãe aos 7 anos. **G1**, 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2022/07/22/biografia-de-marilia-mendonca-relembra-revolucao-no-sertanejo-mostra-paixao-por-livros-e-revela-verso-feito-para-a-mae-aos-7-anos.ghtml>. Acesso em 24 mai. 2023.

CASTELLS, Manoel. **O poder da identidade**. Vol. II, Cap. 4, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Eletrônico Aurélio Século XXI**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira e Lexikon Informática, 1999. Versão 3.0. 1 CD-ROM.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao Pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

FIORIN, José Luiz. **Tendências da análise do discurso**. Estudos Lingüísticos, v.19, p.173-9,1990.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1984.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Tradução de Sírio Possenti. Ijuí: Fidene, 1973.

FOUCAULT, M. Truth and power. In: GORDON, C. (Ed.). **Power/knowledge: Selected interviews and other writings 1972-1977**. Nova York: Pantheon Books, 1980, p. 109- 133.

FRANCHESCHINI, Marina. Brasil é o quinto país do mundo em ranking de violência contra a mulher. **G1**, 2015. Disponível em: <https://g1.globo.com/hora1/noticia/2015/11/brasil-e-o-quinto-pais-do-mundo-em-ranking-de-violencia-contramulher.html>. Acesso em 04 mai. 2023.

GAMA, B. S. Mariah; ZANELLO, Valeska. Dispositivo amoroso e tecnologia de gênero: uma investigação sobre a música brasileira e seus possíveis impactos na pedagogia afetiva do amar em mulheres. In: SILVA, Edlene Oliveira; DE OLIVEIRA, Susane Rodrigues; ZANELLO, Valeska. **Gênero, subjetivação e perspectivas feministas**. Brasília: Technopolitik, 2019. E-book.

GERALDI, João Wanderley. **Linguagem e ensino: exercícios de militância e divulgação**. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil – ALB, 1996, 150p.

GOOGLE IMAGENS. **Troca de calçada**. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=TROCA+DE+CAL%C3%87ADA&sxsrf=APwXEdd3Wp iQ7mzB9gE8gSeU9pm0Jm5p0w:1685054705742&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ah UKewjOt6b5xZH AhX MLkGHVI AX0Q AUoAnoECAEQBA&biw=1536&bih=746&dp r=1.25#imgsrc=tJ148T5h8xAAHM>. Acesso em 05 jan. 2023.

GOOGLE IMAGENS. **Marília Mendonça ao vivo**. Disponível em: [https://www.google.com/search?q=Mar%C3%ADlia+Mendon%C3%A7a+Ao+Vivo%E2%80%9D&tbm=isch&sxsr=APwXEddqcYtk4Qy1m0AxTeMfFT-5pqL\\_5g:1685054813338&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKEwiW0M2sxpH\\_AhVWHbkGHaYvCDkQ\\_AUoA3oECAMQBQ&biw=1536&bih=746&dpr=1.25#imgrc=LQxZdNydFsyKM](https://www.google.com/search?q=Mar%C3%ADlia+Mendon%C3%A7a+Ao+Vivo%E2%80%9D&tbm=isch&sxsr=APwXEddqcYtk4Qy1m0AxTeMfFT-5pqL_5g:1685054813338&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKEwiW0M2sxpH_AhVWHbkGHaYvCDkQ_AUoA3oECAMQBQ&biw=1536&bih=746&dpr=1.25#imgrc=LQxZdNydFsyKM). Acesso em 05 jan. 2023.

GUERRA, Vânia. A análise do discurso de linha francesa e a pesquisa nas ciências humanas. **Anais do Sciencult**, Paranaíba, [S. l.], v. 1, n. 1, 2016. Disponível em: <https://anaisonline.uems.br/index.php/sciencult/article/view/3274>. Acesso em: 19 maio. 2023.

GREGOLIN, Maria do Rosario. A análise do discurso: conceitos e aplicações. **Alfa**, São Paulo, v. 39, p. 13-21, 1995.

GREGOLIN, M.R.V. et al. (Org.) **Análise do Discurso**: entornos do sentido. Araraquara (SP): UNESP, FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2001.

G1. **Mariliateca**. 19 nov. 2021. Disponível em: <https://especiais.g1.globo.com/pop-arte/musica/2021/mariliateca/>. Acesso em 15 mai. 2023.

G1. **Veja trechos inéditos da última entrevista de Marília Mendonça para o Fantástico**. 07 nov. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2021/11/07/veja-trechos-ineditos-da-ultima-entrevista-de-marilia-mendonca-para-o-fantastico.ghtml> Acesso em 15 mai. 2023.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, pp.7-22

HENRIQUE E JULIANO. **Cuida bem dela**. Youtube, 15 jul. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Q6eFRuYa2w>. Acesso em 24 mai. 2023.

JOÃO NETO E FREDERICO. **Ele não vai mudar**. Youtube, 12 mai. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2IPYgcPPky8>. Acesso em 24 mai. 2023

JOELMA. **Perdeu a razão**. Youtube, 08 mar. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sj4UcgLlc8Q>. Acesso em 24 mai. 2023.

LEITE, Carolina Alves. **Pela coragem de pertencer ao amor e lembrar que também o merece**: análise da performance de “troca de calçada” da cantora Marília Mendonça. Disponível em: <https://unb.academia.edu/CarolinaLeite>. Acesso em 24 mai. 2023

MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In: Brait, Beth (Org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2010. p. 151-166.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de texto de comunicação**. São Paulo: Cortez. 2000.

MANZONI, S. AHIRANIE; ROSA, B. Daniela. **Gênero canção: múltiplos olhares**. In: Congresso de Pesquisa e Inovação da Rede Norte Nordeste de Educação Tecnológica, 5, 2010, Maceió. Disponível em: <http://connepi.ifal.edu.br/ocs/index.php/connepi/CONNepi2010/paper/viewFile/322/230> Acesso em 03 mai. 2023.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital. In: Marcuschi, L.A. & Xavier, A. C. (Orgs.). **Hipertexto e gêneros digitais: novas formas de construção de sentido**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004. p.13-67.

MARIANI, Bethania. **O PCB e a imprensa**> o imaginário sobre os comunistas nos jornais. Rio de Janeiro, Campinas: Revan & Ed. UNICAMP, 1998.

MAIARA E MARAISA. **Bengala e crochê**. Youtube, 25 set. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FMmbG3zjwnM>. Acesso em 24 mai. 2023.

MAIARA E MARAISA. **Presepada**. Youtube, 22 out. 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=MQv\\_\\_TADEGM](https://www.youtube.com/watch?v=MQv__TADEGM). Acesso em 24 mai. 2023.

MAIARA E MARAISA. **10%**. Youtube, 16 jul. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JybMBMTHWP8>. Acesso em 24 mai. 2023.

MATTOS, Paula. **As butequeras**. Youtube, 14 out. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JybMBMTHWP8>. Acesso em 24 mai. 2023.

MEIRELES, M. Maximiano. Sujeito(s), representações, discursos e identidade (s): entrelaçando conceitos. **III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade (III SIDIS)**. Disponível em: [https://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/pdf/MEIRELES\\_MAXIMIANO\\_MARTINS\\_DE.pdf](https://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/pdf/MEIRELES_MAXIMIANO_MARTINS_DE.pdf). Acesso em 19 mai. 2023.

MENDES, S. L. Ana; PAULIS, P. Dayane; Silva, L. E. Rafael. A representação da mulher em músicas femininas de sertanejo universitário: podemos falar de estereótipos machistas?. **Colloquium Socialis**. ISSN: 2526-7035, [S. l.], v. 2, n. 4, 2018. Disponível em: <https://journal.unoeste.br/index.php/cs/article/view/2594>. Acesso em: 24 maio. 2023.

MENDONÇA, Camila. Feminismo. **Educamaisbrasil**, 2020. Disponível em: <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/historia/feminismo>. Acesso em 04 mai. 2023.

MENDONÇA, Marília. **A Culpa é Dele feat. Maiara e Maraisa**. Youtube, 08 mar. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OfHKqwhdNJ8>. Acesso em 24 mai. 2023.

MENDONÇA, Marília. **Amante não tem lar**. Youtube, 13 jan. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OT7PpQEz7rc>. Acesso em 24 mai. 2023.

MENDONÇA, Marília. **Bebaça feat Maiara e Maraisa**. Youtube, 15 mar. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g8VSOYAnbEM>. Acesso em 24 mai. 2023.

MENDONÇA, Marília. **Folgado**. Youtube, 28 jul. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2HwD3wliSgw>. Acesso em: 24 mai. 2023.

MENDONÇA, Marília. **Motel Afrodite**. Youtube, 21 set. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qZxXZ2UpaBs>. Acesso em 24 mai. 2023.

MENDONÇA, Marília. **Quatro e quinze**. Youtube, 29 jul. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RRozxcyu0kI>. Acesso em 24 mai. 2023.

MENDONÇA, Marília. **Por mais 3 horas**. Youtube, 03 fev. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ivlDh1YEi6U>. Acesso em 24 mai. 2023.

MENDONÇA, Marília. **Sentimento Louco**. Youtube, 06 ago. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mdiX9gfiBjU>. Acesso em: 24 mai. 2023.

MENDONÇA, Marília. **Troca de Calçada**. Youtube, 29 jan. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WkYqOctOi9g>. Acesso em: 24 mai. 2023.

MENDONÇA, Marília. **Vira homem**. Youtube, 01 mai. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6i4zcAO5DoM>. Acesso em 24 mai. 2023.

MAIARA E MARAISA. **Você não manda em mim**. Youtube, 12 nov. 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Nj\\_VnWf6OPM](https://www.youtube.com/watch?v=Nj_VnWf6OPM). Acesso em: 24 mai. 2023.

MICHEL, Maria Helena. **Metodologia e pesquisa científica em ciências sociais**. 2. Ed. São Paulo: Atlas, 2009.

NAVARRO-SWAIN, Tania. **A construção das mulheres ou a renovação do patriarcado**. (Texto inédito apresentado em Lausanne, França), 2012. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/brasil/renovacao%20patriarcado.htm>. Acesso em 04 mai, 2023.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 12<sup>a</sup> ed. Campinas (SP): Pontes; 2015.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Identidade lingüística escolar. In: **Lingua(gem) e identidade**. SIGNORINI, Inês (org.) Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis: Vozes, 1996.

ORLANDI, E. P. Unidade e dispersão: uma questão do texto e do sujeito. In: \_\_\_\_\_. **Discurso e Leitura**. Campinas: Unicamp, 1988.

ORTEGA, Rodrigo. Marília Mendonça é a artista mais ouvida no Spotify no Brasil em 2022. **G1**, 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/circuito-sertanejo/noticia/2022/11/30/marilia-mendonca-e-a-artista-mais-ouvida-no-spotify-no-brasil-em-2022.ghtml>. Acesso em 04 mai. 2023.

PAIVA, Renata Ingrid de Souza. **Redações nota mil do ENEM: um estudo analítico da massificação de sua estrutura e conteúdo**. 2020. 131f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020.

PÊCHEUX, Michel. & FUCHS, Catherine. Mises au Point et Perspectives à Propos de L'Analyse Automatique du Discours. **Languages**, Paris, Larousse, n° 37, 1975.

PÊCHEUX, Michel. **O Discurso: estrutura ou acontecimento**. Tradução de Eni P. Orlandi. 7a ed. Campinas (SP): Pontes; 2015.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução de Eni P. Orlandi. Campinas (SP): Unicamp, 1975.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities. In: Taylor, E. Atkins (Org.). *Jazz Planet*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003. p. 41- 58.

QUEM. **CPI dos sertanejos: A treta de Anitta e Zé Neto que revelou cachês milionários pagos por prefeituras**. 31 mai. 2022. Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2022/05/cpi-dos-sertanejos-treta-de-anitta-e-ze-neto-que-revelou-caches-milionarios-pagos-por-prefeituras.html>. Acesso em 15 mai. 2023.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno Manual Antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SACRAMENTO, Sandra. M. P.; SILVA, R. Vanessa. O feminismo na música “Por mais 3 horas” de Marília Mendonça. *Letras Escreve*, v. 9, n. 1, p. 177-184, 2019.

SANTOS, Wilgner Murilo da Conceição. **Mulher e apóstola, mestre e prostituta**: As representações literárias de Maria Madalena. Anais do Festival Literário de Paulo Afonso - FLIPA - 2016 - Faculdade Sete de Setembro - Paulo Afonso-Bahia. Disponível em: [https://www.unirios.edu.br/eventos/flipa/anais/arquivos/2016/mulher\\_e\\_apostola\\_mestra\\_e\\_p\\_rostituta.pdf](https://www.unirios.edu.br/eventos/flipa/anais/arquivos/2016/mulher_e_apostola_mestra_e_p_rostituta.pdf). Acesso em: 23 mai. 2023.

SARDENBERG, B. M. Cecília. **Conceituando “empoderamento” na perspectiva feminista**. 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/6848/1/Conceituando%20Empoderamento%20na%20Perspectiva%20Feminista.pdf>. Acesso em 15 mai. 2023.

SARGENTINI, Vanice Maria Oliveira. Os estudos do discurso e nossas heranças: Bakhtin, Pêcheux e Foucault. **Estudos Linguísticos XXXV**, São Carlos (SP) UFSCar, 2005. CD ROM.

SIMONE E SIMARIA. **Amor que dói**. Youtube, 25 nov. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6JDaygqls3k>. Acesso em 24 mai. 2023.

SIMONE E SIMARIA. **Ele bate nela**. Youtube, 27 mai. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OPri7ITkh-8>. Acesso em 24 mai. 2023.

SOUZA, Babi. **Vamos Juntas?: O guia da sororidade para todas**. Rio de Janeiro: Galera, 2016. 124 p.

TAB UOL. **A voz delas**. 13 de nov. 2017. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/edicao/feminismo-sertanejo/>. Acesso em 20 mai.2023.

PAULA, Luciane de. A imagem do som da canção brasileira contemporânea: uma produção artística e industrial. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGUAGENS EM INTERAÇÃO, 2, 2008, Maringá. **Anais[...]** Maringá: Clichetec, 2008. p. 1766-1774.