

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA**

**TAYNE MELO MOTTA**

**A VOZ DELAS: UMA ANÁLISE DE REPRESENTAÇÕES SOBRE MULHERES EM  
CANÇÕES SERTANEJAS INTERPRETADAS POR MULHERES**

**Bagé  
2017**

**TAYNE MELO MOTTA**

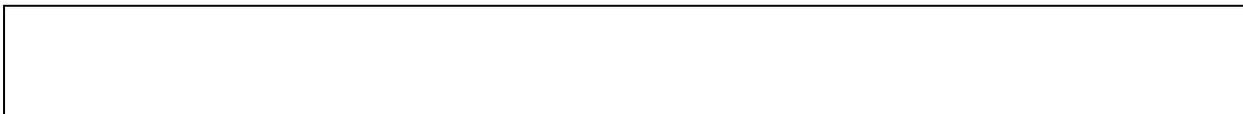
**A VOZ DELAS: UMA ANÁLISE DE REPRESENTAÇÕES SOBRE MULHERES EM  
CANÇÕES SERTANEJAS INTERPRETADAS POR MULHERES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras – Português e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciada em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Thiago Santos da Silva

**Bagé  
2017**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos  
pela autora através do Módulo de Biblioteca do  
Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais).



**TAYNE MELO MOTTA**

**A VOZ DELAS: UMA ANÁLISE DE REPRESENTAÇÕES SOBRE MULHERES EM  
CANÇÕES SERTANEJAS INTERPRETADAS POR MULHERES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras – Português e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciada em Letras.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 07 de dezembro de 2017.

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Thiago Santos da Silva  
Orientador  
UNIPAMPA

---

Prof. Dra. Isabel Cristina F. Teixeira  
UNIPAMPA

---

Prof. Ma. Viviane Geribone  
Membro externo

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, a Deus, por ter me dado sabedoria, paciência e persistência para chegar até aqui, conseguindo vencer minhas dificuldades e os diversos desafios pelos quais passei.

A meu orientador, professor Thiago Santos, por sua dedicação, paciência e confiança, sempre disposto a tirar minhas dúvidas.

A meus pais, Vital e Margarete, e ao meu irmão Silvano, por todo o apoio dado para que eu pudesse chegar até aqui, pelas palavras de incentivo e confiança.

A todos os meus amigos que sempre estiveram ao meu lado, me dando apoio e fazendo com que meus dias fossem mais alegres e esperançosos, e, principalmente, por suportarem meu mau humor em dias agitados.

À UNIPAMPA, pela oportunidade de crescimento através do Programa Escolas Interculturais de Fronteira (PEIF) e Programa De Educação Tutorial do Curso de Letras (PET- Letras).

Aos professores e ex- professores do Curso de Letras pelos conhecimentos e vivências compartilhados durante a graduação.

"Ninguém começa a ser educador numa certa terça-feira às quatro horas da tarde. Ninguém nasce educador ou marcado para ser educador. A gente se faz educador, a gente se forma, como educador, permanentemente, na prática e na reflexão sobre a prática."

Paulo Freire

## RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso tem como objetivo principal mostrar, através da Análise Crítica do Discurso (FAIRCLOUGH, 2001), os resultados de uma pesquisa qualitativa que teve como meta analisar representações sobre mulheres em canções sertanejas interpretadas por mulheres em períodos distintos (1980; 1990 e 2010). Além disso, o estudo buscou identificar quais escolhas linguísticas foram responsáveis pelas representações, explorando o vocabulário utilizado, bem como verificar se essas representações mudaram de um período para outro e, em caso afirmativo, de que maneira. O *corpus* da pesquisa foi constituído por letras de canções sertanejas das cantoras Roberta Miranda e Marília Mendonça, pertencentes, respectivamente, aos períodos denominados “sertanejo romântico” e “sertanejo universitário”. O estudo descrito aqui se encaixa na Análise Crítica do Discurso (ACD), a qual é uma abordagem teórico-metodológica que propõe e utiliza a concepção tridimensional do discurso, a qual mostra que as três dimensões (texto, prática discursiva e prática social) “estão inter-relacionadas, sendo a prática discursiva aquilo que faz a mediação entre o texto e a prática social” (OLIVEIRA; CARVALHO, 2013). O *corpus* foi analisado a partir de seis campos semânticos, sendo eles *sentimentalismo; abnegação, mulher perdida; racionalidade; independência e mulher decidida*. A análise das canções revelou que houve uma considerável mudança nas representações sobre as mulheres de um período para o outro. A mulher representada nas canções da cantora Marília Mendonça, não é a mesma mulher representada nas músicas da Roberta Miranda. A primeira, embora ainda sofra por amor, tem atitudes racionais e não se importa em ficar só, ela não precisa mais do papel masculino para sentir-se completa. Suas composições expõem, em suma, um sujeito lírico empoderado, que tem autonomia do próprio corpo e uma atitude contrária às da sociedade patriarcal, ou seja, é oposta às atitudes demonstradas pelas canções de Roberta Miranda, as quais a mulher priorizava os relacionamentos, embora eles não fossem bons e renunciava-se colocando o homem em primeiro lugar.

**Palavras-Chave:** Representação; mulheres; música sertaneja; análise crítica do discurso.

## RESUMEN

Este trabajo de conclusión de curso tiene como objetivo principal mostrar, a través del Análisis Crítico del Discurso (FAIRCLOUGH, 2001), los resultados de una investigación cualitativa que tuvo como meta analizar representaciones sobre mujeres en canciones sertanejas interpretadas por mujeres en períodos distintos (1980; 1990 y 2010). Además, el estudio buscó identificar qué opciones lingüísticas fueron responsables de las representaciones, explorando el vocabulario utilizado, así como verificar si esas representaciones cambiaron de un período a otro y, en caso afirmativo, de qué manera. El corpus de la investigación fue constituido por letras de canciones sertanejas de las cantantes Roberta Miranda y Marília Mendonça, pertenecientes, respectivamente, a los períodos denominados "sertanejo romántico" y "sertanejo universitario". El estudio descrito aquí se ajusta al Análisis Crítico del Discurso (ACD), que es un enfoque teórico-metodológico que propone y utiliza la concepción tridimensional del discurso, la cual muestra que las tres dimensiones (texto, práctica discursiva y práctica social) se interrelacionan, siendo la práctica discursiva lo que hace la mediación entre el texto y la práctica social "(OLIVEIRA, CARVALHO, 2013). El corpus fue analizado a partir de seis campos semánticos, siendo ellos sentimentalismo; abnegación, mujer perdida; la racionalidad; independencia y mujer decidida. El análisis de las canciones reveló que hubo un considerable cambio en las representaciones sobre las mujeres de un período para el otro. La mujer representada en las canciones de la cantante Marília Mendonça, no es la misma mujer representada en las canciones de Roberta Miranda. La primera, aunque todavía sufre por amor, tiene actitudes racionales y no le importa quedarse solo, ya no necesita el papel masculino para sentirse completa. Sus composiciones exponen, en suma, un sujeto lírico empoderado, que tiene autonomía del propio cuerpo y una actitud contraria a las de la sociedad patriarcal, o sea, es opuesta a las actitudes demostradas por las canciones de Roberta Miranda, a las que la mujer priorizaba las relaciones, aunque ellos no fueran buenos y se renunciaba colocando al hombre en primer lugar.

**Palabras- clave:** Representación; las mujeres; música sertaneja; el análisis crítico del discurso.

## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 1 - Concepção tridimensional do discurso proposta Norman Fairclough .....14

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Músicas selecionadas da Cantora Roberta Miranda.....	22
Quadro 2 - Músicas selecionadas da Cantora Roberta Miranda .....	23
Quadro 3 - Músicas selecionadas da Cantora Roberta Miranda .....	25
Quadro 4 - Campos semânticos referentes à cantora Marília Mendonça.....	26

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	12
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	14
2.1 Base teórica: A Análise Crítica do Discurso.....	14
2.2 O gênero musical: do sertanejo romântico ao universitário .....	16
2.3 A mulher na música sertaneja: breve linha do tempo .....	19
3 METODOLOGIA.....	21
3.1 Critérios de seleção do <i>corpus</i> de análise .....	21
3.2 Critérios de análise do <i>corpus</i> .....	23
4 ANÁLISE DOS RESULTADOS .....	25
4.1 Análise nas canções de RM .....	26
4.1 Análise nas canções de MM .....	28
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS... “Os tempos mudaram” .....	31
REFERÊNCIAS .....	33
ANEXO 1 - Letras das canções de Roberta Miranda .....	35
ANEXO 2 - Letras das canções de Marília Mendonça .....	39

## 1 INTRODUÇÃO

Desde meados da década de 1920, a música sertaneja brasileira é uma forma de expressão cultural muito representativa em nosso país e desdobra-se, embora seus limites sejam estreitos, em música caipira, sertanejo de raiz, sertanejo romântico e sertanejo universitário, logo, cada variedade desse gênero submete-se à época em que as canções foram produzidas, por quem foram interpretadas, como também suas características (CONTIERI, 2015).

Embora a música sertaneja esteja há um longo período nos ouvidos da população brasileira, a mulher, como cantora, insere-se nesse contexto e vem a fazer sucesso anos depois, pois no início as canções eram compostas e interpretadas somente por homens. Apenas a partir da década de 1970, as primeiras duplas sertanejas femininas destacaram-se nas rádios, principalmente nas cidades interioranas (CONTIERI, 2015).

Atualmente, percebe-se que o contexto é diferente, pois a mulher está plenamente inserida no gênero sertanejo, visto que há um grande número de cantoras sertanejas fazendo sucesso nas rádios e, principalmente, na internet. O gênero cativou o público não apenas pelo ritmo contemporâneo, mas também pelas temáticas que vêm abordando.

Por esse motivo, a presente pesquisa tem como tema principal a análise de representações que são construídas pela linguagem para as mulheres em diferentes períodos da música sertaneja no Brasil, sendo eles, nos anos de 1980, 1990 e 2010, percorrendo dois momentos do gênero: a música sertaneja romântica (1980 e 1990) e a música sertaneja universitária (2010).

Para tanto, foram estudadas, a partir da Análise Crítica do Discurso (ACD) (FAIRCLOUGH, 2001), as representações sobre mulheres em canções sertanejas interpretadas pelas conhecidas cantoras Roberta Miranda e Marília Mendonça. A ACD é uma abordagem teórico-metodológica que propõe e utiliza a “concepção tridimensional do discurso”, a qual mostra que as três dimensões (texto, prática discursiva e prática social) “estão inter-relacionadas, sendo a prática discursiva aquilo que faz a mediação entre o texto e a prática social” (OLIVEIRA; CARVALHO, 2013). Nesse sentido, este trabalho realiza a análise da dimensão textual levando em consideração o vocabulário utilizado nas canções, buscando identificar quais e como as escolhas linguísticas são responsáveis por essas representações. Além

disso, são discutidas as diferenças e/ou semelhanças encontradas nas músicas, atentando para ver se houve alguma mudança de um período para o outro.

Este estudo justifica-se pelo fato da mulher ser um assunto frequentemente abordado na sociedade, seja para idealizá-la, apoiá-la, desrespeitá-la ou amá-la, principalmente quando a temática é tratada em um gênero musical de massa no Brasil: a música sertaneja. É extremamente notável que, nos dias de hoje, além de haver um número maior de cantoras no mercado sertanejo, percebe-se uma mudança nos discursos produzidos por essas mulheres. Além disso, justifica-se, também, por ser uma temática inovadora, avançando pesquisas de outros trabalhos como, por exemplo, a dissertação de mestrado “As mais tocadas: uma análise de representações da mulher em letras de canções sertanejas” (CONTIERI, 2015); e o artigo “A mulher no léxico da canção de consumo: um discurso polarizado” (GIL, 2012), pois utiliza um apoio teórico-metodológico e um *corpus* diferenciado.

Esta pesquisa está organizada em cinco capítulos. Na sequência da introdução, no segundo capítulo, apresenta-se a fundamentação teórica. Esse capítulo está dividido em três seções: a primeira aborda a Análise Crítica do Discurso, a segunda diz respeito ao gênero musical utilizado no trabalho e a terceira discute a inserção da mulher na música sertaneja. No terceiro capítulo, descreve-se a metodologia da pesquisa que está dividida em duas seções: a primeira expõe os critérios de seleção do *corpus* de análise e a segunda mostra os critérios de análise do *corpus*. No quarto capítulo, apresenta-se a análise dos resultados obtidos de acordo com indícios apresentados nas canções. Este está dividido em duas partes: a primeira analisa as canções de Roberta Miranda e a segunda as canções de Marília Mendonça. E, por fim, no capítulo cinco, encontram-se as considerações finais sobre a pesquisa realizada.

## 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo, apresenta-se a Análise Crítica do Discurso (ACD), o gênero musical sertanejo, do romântico ao universitário, e a mulher na música sertaneja.

### 2.1 Base teórica: A Análise Crítica do Discurso

Este trabalho alicerça-se na Análise Crítica do Discurso, a qual se define como uma abordagem teórico-metodológica que vê o discurso como uma prática social, através da qual as pessoas podem agir sobre o mundo e sobre os outros (OLIVEIRA; CARVALHO, 2013). Nesse sentido, existe na ACD uma preocupação em descobrir, declarar e exteriorizar o que está implícito, rejeitando a “naturalização” dos discursos e seus efeitos refletidos na sociedade, permitindo que as ideologias veladas no discurso, bem como relações de dominação estabelecidas por elas, sejam desvendadas.

Desse modo, Norman Fairclough, em “Discurso e mudança social” (2001), propõe a concepção tridimensional do discurso. Esse modelo está composto por três dimensões que estão inter-relacionadas (Figura 1), sendo a primeira o *texto*, que compreende a análise linguística dos textos, a segunda a *prática discursiva*, “que se refere à interpretação da produção, da distribuição e do consumo do texto” (OLIVEIRA; CARVALHO, 2013, p. 298) e a terceira a *prática social*, a qual “se ocupa das condições sociais do contexto em que a prática discursiva ocorre” (OLIVEIRA; CARVALHO, 2013, p. 299).



Figura 1 - Concepção tridimensional do discurso proposta Norman Fairclough (FAIRCLOUGH, 2001,p. 101)

Oliveira e Carvalho (2013) explicam que a análise da dimensão textual

é a descrição das propriedades formais do texto e dos significados dessas propriedades. Essa é uma tarefa aparentemente simples. Aparentemente. A simplicidade fica só na aparência porque o estabelecimento de relações entre formas e significados está estreitamente vinculado aos processos cognitivos do analista, que, em tese, precisa estar consciente de tais processos (p. 292).

Ainda sobre a primeira dimensão, o texto, os autores explicam que para realizar a análise, é necessário levar em consideração quatro itens: o vocabulário, a gramática, a coesão e a estrutura textual (OLIVEIRA; CARVALHO, 2013). Este trabalho tem como meta explorar o item vocabulário, analisando as palavras e seus significados nas músicas selecionadas, pois, segundo os autores (2013, p. 293), “as escolhas lexicais feitas pelos produtores textuais são fundamentais para a análise do texto. Afinal, elas apontam, dão pistas para questões ideológicas importantes”.

Sobre o vocabulário, Fairclough (2001), explica que

a abordagem do vocabulário baseia-se no pressuposto de que diferentes modos de ‘lexicalizar’ domínios de significado podem envolver sistemas de classificação ideologicamente diferentes, assim há interesse em como as áreas da experiência podem vir a ser ‘relexicalizadas’ em princípios classificatórios diferentes, por exemplo, no curso da luta política. (p. 49)

Fairclough (2001) propõe que a prática discursiva é empregada ideologicamente à medida que incorpora significações que colaboram para conservar ou reorganizar as relações de poder. E, em relação a isso, o autor utiliza a concepção de hegemonia. Para explicar este conceito, ele dá a seguinte definição:

hegemonia é liderança tanto quanto dominação nos domínios econômico, político, cultural e ideológico de uma sociedade. [...] Hegemonia é a construção de alianças e a integração muito mais do que simplesmente a dominação de classes subalternas, mediante concessões ou meios ideológicos para ganhar seu consentimento. Hegemonia é um foco de constante luta sobre pontos de maior instabilidade entre classes e blocos para construir, manter ou romper alianças e relações de dominação/subordinação, que assume formas econômicas, políticas e ideológicas. (p. 122)

A concepção de hegemonia concentra o foco da mudança discursiva e social. Essa relação de dominação evidencia as formas econômicas, políticas e ideológicas e suas relações de forças onde há diferentes níveis e domínios das instituições sociais. Para entender o discurso, é preciso conhecer seu contexto. Para entender

uma prática discursiva, é preciso que as mudanças sociais e culturais ocorridas sejam analisadas (PAPA, 2012).

Quanto à análise da prática social, essa está relacionada à ideologia e à hegemonia presentes no discurso analisado. No aspecto ideológico, observam-se os indícios do texto que possuem carga ideológica e que refletem na sociedade. Sobre a ideologia, Fairclough (2001) afirma que

são significações/ construções da realidade (o mundo físico, as relações sociais, as identidades sociais) que são construídas em várias dimensões das formas/ sentidos das práticas discursivas e que contribuem para a produção, a reprodução ou a transformação das relações de dominação (p. 117).

A partir do momento em que as ideologias por trás dos discursos são decifradas, é possível perceber a intenção que eles possuem e que nem sempre é nítida. Por isso, muitas vezes, o discurso daqueles que se encontram no poder é analisado na ACD, pois, normalmente, eles são os responsáveis pelas desigualdades permanecerem na sociedade. E, nesse ponto, é fundamental falar sobre o processo de naturalização do discurso, o qual consiste em ideologias veladas, dadas, aceitas, “cuja eficácia está na *naturalização* de formas particulares de representação social, identidades, e relações, construídas como *verdades tácitas*, por práticas discursivas e sociais, ao longo do tempo” (GOMES, 2013). Tal circunstância pode ser notada na música, pois o gênero circula por diferentes públicos, onde enunciados são reproduzidos, podendo, muitas vezes, serem naturalizados.

## 2.2 O gênero musical: do sertanejo romântico ao universitário

O gênero musical destacado neste trabalho é chamado, genericamente, “sertanejo”. Porém, sabe-se que, conforme a época e suas características, o gênero é chamado de outras formas, a saber: *música caipira*, *sertanejo de raiz*, *sertanejo romântico* e *sertanejo universitário* (CONTIERI, 2015). Entretanto, os limites entre cada período são estreitos, por isso, busca-se apresentar, de maneira clara e sucinta, o “sertanejo romântico” e o “sertanejo universitário”, os quais são enfatizados neste estudo.

É fundamental dizer que a música sertaneja teve seu início por meados da década de 1930, protagonizando programas sertanejos nas rádios interioranas. Nos anos 1950, há a transição da música “caipira” para a “sertaneja”, em função da necessidade de modernização do gênero, pois seu público havia mudado. Sousa (2005 *apud* SILVA, 2010), afirma que

a música caipira sobreviveu às décadas de 30 e 40 e adentrou o novo século, mas, segundo ele a partir dos anos 50 as influências estrangeiras ao estilo se intensificaram gerando um tipo de música feito sob a ingenuidade de tempos em que os meios de comunicação de massa ainda não eram movidos pela ideologia do consumo, embora já caminhasse para isso. É quando se dá a divisão entre a música caipira e a música “sertaneja”. Tais mudanças ocorreram a partir da década de 50, assim como o aparecimento do nome “música sertaneja”, atribuída inicialmente ao bolero romântico interpretado por duplas em canto diferenciado por terças, ou seja, a configuração própria do cantar caipira. O público da música sertaneja deixa de ser aquele que se transferia do campo para os grandes centros urbanos e buscava nostalgia da vida rural e passa a ser a massa periférica das grandes cidades que já absorveu o modo de vida urbano. Seu foco discursivo abandona as metáforas rurais para se entregar ao romantismo rasgado (p. 16).

Por volta da década de 1970, o mundo sertanejo dividia-se entre os que preferiam seguir o tradicional e os que se modernizavam cada vez mais. A partir dos anos 1980, não só novos instrumentos foram acrescentados ao meio sertanejo, como também houve modificações no estilo das canções, essas, agora, não retratavam apenas o campo. Começou-se a utilizar temáticas mais urbanas, relacionadas ao sofrimento por amor, entre outras. As canções representavam os relacionamentos amorosos entre o homem e a mulher (CONTIERI, 2015).

Nessa fase, surgiram grandes duplas sertanejas famosas até hoje, por exemplo, “Chitãozinho & Xororó”, “Zezé de Camargo e Luciano”, “Leandro e Leonardo”. Em um território praticamente dominado por homens, nessa época, destacou-se a compositora Fátima Leão. Ela compôs, em parceria com o também compositor Elias Muniz, o grande sucesso “Dormi na praça” que foi interpretado pela dupla sertaneja “Bruno e Marrone”. A dupla também fez sucesso a partir dos anos 1990, assim como a música interpretada por eles. Neste período, destacou-se, também, a cantora Roberta Miranda, conhecida, atualmente, como a rainha do sertanejo romântico.

Em contrapartida, embora o estilo modernizado tenha caído no gosto do público, houve quem criticasse o sertanejo romântico. Sobre isso, Contieri (2015), diz que

ainda que uma parte significativa da população e dos críticos musicais, fãs da música sertaneja de raiz, franzisse o cenho para o sertanejo romântico, qualificando-o como “brega” ou “brega chique”, ainda assim, a despeito dessas qualificações, os sertanejos eram agora até personagens de novela e muitas celebridades manifestavam seu apreço por esse tipo de música. O fato de a Rede Globo de televisão ter produzido e colocado no ar o especial *Amigos* nos anos 90, é sintomático do sucesso do sertanejo romântico. O gênero havia ido novamente parar no topo das paradas – várias de suas músicas ficavam meses entre as mais tocadas –, para não mais sair (p. 28)..

É curioso perceber que se passaram, aproximadamente, cinquenta anos para ocorrer a passagem da música sertaneja caipira para a música sertaneja transformar-se em romântica, abordando temáticas relacionadas aos relacionamentos amorosos. Mais curioso, ainda, é que para ocorrer novamente a mudança do estilo musical, passaram-se apenas vinte anos, surgindo, então, o sertanejo universitário.

Quanto a esse novo estilo da música sertaneja, o sertanejo universitário, há muitas versões divergentes sobre o seu surgimento e qual cantor/dupla seria responsável por propagar o gênero musical não apenas nas cidades do interior, bem como em todo o Brasil.

No final dos anos 1990, com uma nova realidade econômica e social, muitos estudantes começaram a sair das cidades do interior rumo às principais capitais do Brasil para dar continuidade a seus estudos, visto que nas metrópoles as opções eram melhores. A maioria desses estudantes eram filhos de fazendeiros e levavam sua cultura para as capitais.

Em meados dos anos 2000, as duplas que deram início a esse período foram “César Menotti e Fabiano” e “João Bosco e Vinícius”. Elas foram as responsáveis pela consolidação do sertanejo universitário, o qual está em constante modernização, com novas temáticas e um novo estilo de arranjo musical (CONTIERI, 2015).

Em relação às temáticas abordadas nas músicas sertanejas universitárias, Antunes (2012 *apud* CONTIERI, 2015, p. 30) declara que

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

Nesse cenário da nova geração de compositores do sertanejo universitário, destacou-se, também, “Sorocaba”, cantor que forma a dupla Fernando & Sorocaba, que desde a universidade já compunha grandes sucessos interpretados por outras duplas.

### **2.3 A mulher na música sertaneja: breve linha do tempo**

A música, sendo um gênero globalizado, de grande circulação, é cheia de ideologias, logo, traz ideias de mundo que são construídas na sociedade. As canções são cheias de elementos que simbolizam os valores ideológicos dos grupos sociais em que se originam e circulam. Por muitos anos, a mulher foi apenas tema da grande maioria das canções brasileiras, seja para amá-la, idealizá-la ou desprezá-la, relacionando-a ao matrimônio, à família, ao prazer imediato, entre outros (CONTIERI, 2015).

Tratando-se do gênero musical aqui trabalhado, segundo a revista “GLOBORURAL”, disponível online, uma das primeiras duplas sertanejas femininas é as “Irmãs Castro”, que em 1940 já cantavam nas rádios e lançaram o grande sucesso “beijinho doce”. Outra dupla muito conhecida até hoje é “As Galvão”. Essas duplas, na época, representavam o sertanejo caipira.

Em relação ao sertanejo romântico, em 1986, mais precisamente, surge nacionalmente Roberta Miranda como cantora sertaneja romântica. Desde então a cantora não parou e é sucesso até hoje, sendo considerada a rainha do sertanejo romântico. Em sua biografia, presente em seu portal<sup>1</sup>, disponível na internet, após reconhecer que estava fazendo sucesso, ela diz

Depois de tanto me digladiar com o machismo, o venci às custas do meu talento e do desafio de dizer uma frase de extrema simplicidade e de grandes implicações. Não é fácil dizer EU QUERO. A mulher

---

<sup>1</sup> Site oficial da cantora Roberta Miranda < <http://robertamiranda.com.br/biografia/>>. Data de acesso: maio de 2017.

nasceu com todos os requisitos para ser vencedora. Só precisa tomar conhecimento do valor que representa a coragem de querer (*sic*).

Por esse motivo, Roberta Miranda serviu de inspiração para as mulheres que buscam um lugar na música sertaneja. Atualmente, elas estão invadindo o meio sertanejo e estão nas paradas de sucesso. A partir de 2015, surgiram muitas mulheres interpretando canções sertanejas e, desde então, vêm fazendo sucesso a cada dia. Duplas como “Maiara e Maraísa”, “Simone e Simária” não param de lançar sucessos. Além disso, há, também, a cantora e compositora “Marília Mendonça” que, inicialmente, destacou-se como compositora e logo como cantora. Segundo o portal UOL, em uma reportagem<sup>2</sup> sobre a mulher na música sertaneja, a repórter Juliana Carpanez sustenta que

a verdade é que elas não chegaram ao topo da parada sertaneja fazendo apologia ao corpo. Tem também muito modão romântico, relato de saudade, de pegação, expectativa sobre um novo amor, diversão “cazamigas”, basta em relacionamento abusivo e outros temas já explorados. Na pista, onde se ouve a voz do povo, a percepção é que elas cantam a vida e os sentimentos das mulheres, trazendo uma resposta às canções dos homens e levando aos palcos a representação da igualdade entre os sexos.

Apesar dessas cantoras não se considerarem feministas, há muitas evidências que levam a essa associação. Porém, conforme Cynthia Semíramis<sup>3</sup>, em entrevista para o portal UOL, “o que importa é a mensagem de autonomia e liberdade passada para o público, pois estimula que mulheres sejam independentes e donas das próprias escolhas, sendo admiradas e respeitadas por isso”. Além disso, as sertanejas apresentam diferentes perspectivas referentes à realidade da mulher, distanciando-se, muitas vezes, do feminismo em si. Por conta disso, tal posicionamento ou a falta dele, contribui, comercialmente, para que elas façam sucesso levando multidões a seus shows.

---

<sup>2</sup> . Disponível em <<https://tab.uol.com.br/feminismo-sertanejo/#voz-a-muitas-vozes>>. Data de acesso: maio de 2017.

<sup>3</sup> Cynthia Semíramis, pesquisadora sobre história dos direitos das mulheres e doutoranda em direito na UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais).

### 3 METODOLOGIA

Inicialmente é importante ressaltar que a pesquisa apresentada neste trabalho é de cunho qualitativo, pelo fato de não ter a intenção de calcular dados e analisá-los a partir de seu resultado, mas de analisar o efeito que determinado fato causa na sociedade (GODOY,1995). Além disso, adequa-se ao modelo de pesquisa exploratória, uma vez que aumenta a familiaridade do sujeito pesquisador com a temática, esclarecendo conceitos. Para tanto, ela desdobra-se em cinco momentos.

Para o desenvolvimento da pesquisa, em um primeiro momento, foi definido conjuntamente com o orientador de pesquisa, o aporte teórico utilizado neste estudo, em seguida, a temática de pesquisa e seus objetivos.

No segundo momento, foi selecionado o *corpus* de análise, levando em consideração alguns critérios como a escolha de intérpretes da música sertaneja do sexo feminino; cantoras consagradas de épocas distintas; definição das cantoras e, por fim, a seleção de três músicas conhecidas pelo público de cada cantora.

Posteriormente, em um terceiro momento, houve o levantamento bibliográfico sobre o contexto sócio-histórico a respeito da música sertaneja e da representação construída para a mulher em nossa sociedade, estabelecendo uma conexão entre os dois contextos pesquisados.

No quarto momento, foi realizado o estudo da base teórica *Análise Crítica do Discurso*, conforme FAIRCLOUGH (2001), relacionando-a com a temática do trabalho.

Por fim, no quinto momento, foi realizada a análise crítica dos dados escolhidos para esta pesquisa, os quais são as seis músicas interpretadas pelas cantoras selecionadas, obtendo, assim, o cruzamento entre o terceiro e o quarto momento.

#### 3.1 Critérios de seleção do *corpus* de análise

É fundamental destacar que para a escolha do *corpus* foram levados em consideração quatro critérios de seleção. O primeiro deles foi a escolha de intérpretes da música sertaneja do sexo feminino. O segundo foi a definição dos períodos, sendo eles as décadas 1980-1990 e 2010. O terceiro foi a definição das

cantoras, sendo elas Roberta Miranda e Marília Mendonça. O quarto foi a seleção de três músicas conhecidas pelo público de cada cantora.

Nos quadros abaixo, encontra-se a relação das músicas organizadas separadamente por cantora; tipo do gênero musical escolhido; título; ano de lançamento e álbum em que as canções estão situadas.

Para melhor organização e avanço do trabalho, foram utilizadas abreviações para os nomes das intérpretes, logo, a cantora Roberta Miranda possui a abreviação “RM” e a cantora Marília Mendonça a abreviação “MM”. Além disso, serão usados os códigos RM01; RM02 e RM03 para as canções de Roberta Miranda, e os códigos MM01; MM02 e MM03 para as canções de Marília Mendonça. Dessa forma, o leitor poderá identificar a qual canção se refere cada fragmento analisado.

<b>ROBERTA MIRANDA- “RM” (Sertanejo Romântico)</b>		
<b>Título</b>	<b>Ano</b>	<b>Álbum</b>
<i>1. São tantas coisas</i>	1986	<i>Roberta Miranda</i>
<i>2. Marcas</i>	1990	<i>Roberta Miranda- Vol. 4</i>
<i>3. Sol da minha vida</i>	1992	<i>Sol da minha vida</i>

Quadro 1 - Músicas selecionadas da Cantora Roberta Miranda<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> As letras das canções da cantora RM estão inseridas nos anexos localizados ao final deste trabalho.

<b>MARÍLIA MENDONÇA- “MM” (Sertanejo Universitário)</b>		
<b>Título</b>	<b>Ano</b>	<b>Álbum</b>
<i>1. Alô Porteiro</i>	2016	<i>Marília Mendonça- ao vivo</i>
<i>2. Folgado</i>	2016	<i>Marília Mendonça- ao vivo</i>
<i>3. Eu sei de cor</i>	2016	<i>Agora é que são elas- ao vivo (acústico)</i>

Quadro 2 - Músicas selecionadas da Cantora Roberta Miranda<sup>5</sup>

### 3.2 Critérios de análise do *corpus*

O *corpus* desta pesquisa é composto por músicas sertanejas selecionadas de dois momentos distintos desse gênero musical: o sertanejo romântico (1980-1990) e o sertanejo universitário (2010). Após a seleção das seis músicas das cantoras RM e MM, fez-se uma análise preliminar das canções em que se percebeu que os temas *mulher submissa/sofrimento por amor* e *mulher independente/amor racional* constituem-se em possíveis representações para as mulheres e indicativos de prováveis mudanças entre os distintos períodos das músicas. Por isso, para a análise das canções, foram definidos seis campos semânticos nos quais está organizado parte do léxico das músicas.

Tal modo de análise foi escolhido para que as representações sobre mulheres em canções sertanejas fossem comprovadas a partir de suas letras. Os campos semânticos *sentimentalismo; abnegação e mulher perdida* referem-se às canções da cantora RM e, por sua vez, os campos semânticos *racionalidade; independência e mulher decidida* referem-se às canções da cantora MM. Em cada um desses

<sup>5</sup> As letras das canções da cantora MM estão inseridas nos anexos localizados ao final deste trabalho.

campos semânticos, buscou-se verificar, através de Fairclough (2001), de que modo os compositores das canções examinadas fazem uso planejados ou não do vocabulário para produzirem interpretações em relação ao que constituiria as representações sobre as mulheres. Por fim, verificou-se como essas escolhas linguísticas são refletidas na sociedade e que efeitos elas geram.

#### 4 ANÁLISE DOS RESULTADOS

A relação dos elementos do vocabulário apresentada nos campos semânticos colabora para a construção de sentidos entre os textos e seus interlocutores, levando em consideração as relações amorosas entre homem e mulher mostrando como isso reflete na sociedade.

Os quadros abaixo apresentam os dados obtidos a partir da análise realizada em cada canção, com base no estudo do vocabulário e dos campos semânticos identificados.

Sentimentalismo	Abnegação	Mulher perdida
<ul style="list-style-type: none"> <li>- “O nosso amor está magado, mas eu tento”(RM01)</li> <li>- “Eu me debrucei sobre o meu leito pra chorar E pergunto o que foi feito de tanto amor” (RM02)</li> <li>- “Logo estou chorando A paixão detona o meu peito” (RM03)</li> <li>- “Mesmo morrendo sufoquei a minha dor” (RM01)</li> <li>- “A saudade mata” (RM03)</li> <li>- “Tatuei você pra sempre dentro do meu coração” (RM02)</li> <li>- “Só mesmo o amor/ De corpo e alma pra vencer esta batalha” (RM01)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- “Dar vida a minha vida que entreguei em suas mãos” (RM01)</li> <li>- “Renunciei você de tanto louco amor” (RM01)</li> <li>- “Esperando você” (RM03)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- “Foi Deus que trouxe e te pôs no meu caminho/ Pra me mostrar que não sou nada sem você” (RM01)</li> <li>- Sol da minha vida/ Como é que eu pude te perder” (RM03)</li> <li>- “E este medo de perder você que amo” (RM01)</li> </ul>

Quadro 3 - Músicas selecionadas da Cantora Roberta Miranda

Racionalidade	Independência	Mulher decidida
<p>- “Prepara que eu já tô me preparando/ Enquanto cê tá indo eu tô voltando” (MM03)</p> <p>- “E todo esse caminho eu sei de cor/ Se eu não me engano agora vai me deixar só” (MM03)</p> <p>- “Vai tentar abrir a porta desse amor/ Quando eu tiver jogado a chave fora” (MM03)</p> <p>- “Deixa, deixa mesmo de ser importante/ Vai deixando a gente pra outra hora/ E quando se der conta já passou/ Quando olhar pra trás já fui embora” (MM03)</p> <p>- “Morreu a mulher carinhosa e fiel que te amava” (MM01)</p>	<p>- “Nesse apartamento você não entra mais” (MM01)</p> <p>- “Eu vivo do jeito que eu quero/ Não pedi opinião” (MM02)</p> <p>- “Da minha vida cuido eu” (MM02)</p> <p>- “Eu não sou obrigada a viver dando satisfação/ Da minha vida cuido eu” (MM02)</p> <p>- “Eu nunca tive lei/ E nem horário pra sair nem pra voltar” (MM02)</p>	<p>- “Pegue suas coisas que estão aqui” (MM01)</p> <p>- “Olha o que me fez, você foi me trair/ Agora arrependido quer voltar atrás” (MM01)</p> <p>- “Já deu/ Cansei das suas mentiras mal contadas/ Cresci, não acredito mais em conto de fada” (MM01)</p> <p>- “Alô porteiro, tô ligando pra te avisar/ Que esse homem que está aí, ele não pode mais subir/ Tá proibido de entrar” (MM01)</p> <p>- “To te mandando embora/ Melhor sair agora/ Não vem me controlar” (MM02)</p>

Quadro 4 - Campos semânticos referentes à cantora Marília Mendonça

#### 4.1 Análise nas canções de RM

A partir da análise das canções interpretadas pela cantora RM, representante do sertanejo romântico, foi possível identificar a ocorrência de três campos semânticos relacionados à mulher, são eles: *sentimentalismo*, *abnegação* e *mulher perdida*. No campo semântico *sentimentalismo*, foi possível perceber que o vocabulário utilizado constrói um sujeito lírico que sofre pelo amor não correspondido de seu amado. Isso pode ser comprovado em “logo estou *chorando*/ a paixão *detona* o meu peito” (RM03) e em “a saudade *mata*” (RM03). Os verbos utilizados “detona” e “mata” conotam o exagero das reações ocasionadas pela paixão sentida. Essa mulher considera-se uma sofredora por causa da relação desfeita. Porém, não desiste do romance como pode ser visto no campo semântico *abnegação*: “dar vida a minha vida que entreguei em suas mãos” (RM01) e em “esperando você” (RM03). Nesse campo semântico a abnegação remete para uma

forma de sacrifício do sujeito lírico, ignorando seu próprio sofrimento. Os verbos “entregar” e “esperar” configuram essa mulher romântica que é devota a seu amado, assim como em “renunciei você de tanto louco amor” (RM01). Essa “renúncia” feminina evidenciada na canção não é de hoje. Desde as primícias, as mulheres têm sua identidade construída sempre em função dos homens. Ao abordar esse assunto, Silva, 2009 explique que

na sociedade patriarcal, às mulheres destinavam-se à obediência e a procriação. Eram “boas” esposas, e “boas” mães, e pertenciam ao espaço doméstico. Através da imagem da fragilidade física da mulher construiu-se que a sua natureza era inferior ao homem. Ela estaria propensa à passividade, à submissão, à docilidade, à meiguice e à clareza dos sentimentos. Deveria ser exemplo da moral e dos bons costumes. Então lhe era negado o direito de estudar ou de manifestar-se socialmente (SILVA, 2009, p. 28).

Além disso, no fragmento “mesmo morrendo sufoquei a minha dor” (RM01), os verbos empregados “morrendo” e “sufoquei” comprovam, ainda mais, o sentimentalismo exacerbado aliado à abnegação, pois, segundo o sujeito lírico, “só mesmo o amor/ De corpo e alma pra vencer esta batalha” (RM01). A expressão “de corpo e alma” manifesta a entrega total dessa mulher apaixonada, que busca salvar o amor que está se desfazendo por conta do conflito amoroso.

No campo semântico *mulher perdida*, percebe-se que o sujeito lírico está sem direção e, que para se encontrar, é necessário estar ao lado do seu amado que lhe deixou. Vê-se que a mulher apaixonada o glorifica, dizendo que ele foi enviado por Deus para lhe fazer feliz e para dar sentido a sua vida: “foi Deus que trouxe e te pôs no meu caminho/ pra me mostrar que não sou nada sem você” (RM01). Além disso, essa mulher tem medo de perdê-lo, visto em “e este medo de perder você que amo” (RM01). No fragmento “sol da minha vida/ como é que eu pude te perder” (RM03), o atributo adquirido “sol” remete à fonte de iluminação, isto é, o sujeito lírico compara seu amado à fonte vital de luz, assumindo a culpa por tê-lo perdido. Consoante a isso, Cardoso *apud* de Souza e da Ros (2006) esclarecem que

a mulher tem necessidade de manter a relação, nem que para isso tenha de assumir a responsabilidade de tudo que ocorre no relacionamento. Isso está associado à socialização feminina tradicional, a qual coloca que, para a mulher ser considerada completa, deve ter um companheiro permanente (p. 19).

Certamente isso pode ser percebido nas canções de RM, em nenhum momento a mulher representada em suas canções culpa o amado ou o julga por algum erro cometido, e sim o oposto, a única culpada das ações é ela. Das Neves (2007), afirma que

o amor foi apontado à mulher como uma suprema vocação e, quando se dedica a um homem vê nele um deus. Os ideais do amor romântico sempre afectaram as aspirações das mulheres mais do que as dos homens, apesar de estes serem também influenciados por eles.

Historicamente, o amor aparece relacionado às mulheres. Dessa forma, as características desse sentimento são reconhecidas como preocupações femininas, reveladas através de reações emocionais excessivas, como o sentimentalismo, a glorificação do homem, a entrega, a submissão, a prestação de cuidados, a paixão, entre outras.

#### **4.1 Análise nas canções de MM**

Com base nas canções da intérprete MM, foi possível constatar que a mulher que antes sofria por amor, que agia com a emoção, que somente sentia-se plena ao lado do amado, assim como nas canções de RM, agora reage de outra maneira tendo atitudes diferentes. É importante ressaltar que a mulher representada pelas canções de MM também possui sentimentos e também sofre por amor, porém suas ações para vencer a angústia são outras. Essa mulher torna-se independente e muito mais decidida, agindo com a razão, chegando a um desfecho feliz sem precisar do homem.

No campo semântico *racionalidade*, observa-se que o sujeito lírico tem plena consciência do ato que está realizando, bem como das ações de seu companheiro. Isso pode ser visto em “prepara que eu já tô me preparando/ enquanto cê tá indo eu tô voltando” (MM03); e em “e todo esse caminho eu sei de cor/ se eu não me engano agora vai me deixar só” (MM03). A partir do verbo “preparar” utilizado em dois momentos no fragmento e do uso da expressão “sei de cor”, entende-se que essa mulher já passou por alguma situação amorosa semelhante a essa e que, por isso, já sabe desenrolar da história.

De maneira oposta ao que foi visto nas canções da RM, aqui, o sujeito lírico ao saber que o relacionamento chegou ao fim, não faz nenhum esforço para tentar recuperar a relação, como em “vai tentar abrir a porta desse amor/ quando eu tiver jogado a chave fora” (MM03). Há uma inversão dos papéis, pois, neste caso, quem tenta recuperar o relacionamento é o homem, ao invés da mulher, isso pode ser confirmado baseado no uso da segunda pessoa do singular, representada pelo verbo “ir”.

No campo semântico *independência*, o sujeito lírico configura-se como uma mulher independente, que tem sua própria casa e que não segue ordens, como pode ser visto nos fragmentos “nesse apartamento você não entra mais” (MM01); “eu vivo do jeito que eu quero/ não pedi opinião”(MM02) e “eu nunca tive lei/ e nem horário pra sair nem pra voltar” (MM02). Percebe-se que o uso dos atributos “não” e “nunca”, identificados nos fragmentos, reforçam a ideia de autonomia da mulher, assim como o uso do modo imperativo do verbo “entrar”; demonstrando uma mulher que decide sobre sua própria vida. Também, pode ser notado que o uso da primeira pessoa do singular está bastante presente, indicando que o foco deixa de ser o outro e passa a ser o próprio sujeito lírico, ou seja, a mulher.

Por fim, o campo semântico *mulher decidida* reflete uma mulher contemporânea que não quer manter um relacionamento insatisfatório por medo de ficar só, rompendo com as expectativas da sociedade de que uma mulher comprometida deve dar satisfações e/ ou seguir regras.

Nesse campo semântico, vê-se que a mulher está decidida a pôr um ponto final na relação amorosa, pois descobre que foi traída, por isso, diz: “já deu/ cansei das suas mentiras mal contadas/ cresci, não acredito mais em conto de fada” (MM01). Observa-se que a expressão utilizada “conto de fada” mostra a percepção que essa mulher tem em notar que seu relacionamento não será igual aos contos de fadas, isto é, não terá um final feliz em que o casal permanece junto. Por isso, resolve expulsar o amado de sua casa, visto nos fragmentos “pegue suas coisas que estão aqui” (MM01); “olha o que me fez, você foi me trair/ agora arrependido quer voltar atrás” (MM01) e “alô porteiro, tô ligando pra te avisar/ que esse homem que está aí, ele não pode mais subir/ tá proibido de entrar” (MM01). Percebe-se que os verbos utilizados “pegar” e “proibir” expressam, direta e indiretamente, o sentido de uma ordem dada pela mulher, visto que o primeiro está no modo imperativo, bem como o verbo “olhar”.

Hoje em dia, no contexto das relações afetivas, não se vê mais a relação mantida apenas pelos filhos, pela segurança financeira ou pelos princípios morais. O relacionamento de hoje passou a priorizar requisitos como, companheirismo, respeito, fidelidade, divisão de tarefas, entre outros. Por isso, essas representações sobre as mulheres só são possíveis por conta do momento sócio-histórico pelo qual elas estão passando. Essas mulheres estão mudando, estão ocupando novos cenários e estão lutando para ter o controle de suas vidas.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS... “Os tempos mudaram”

O desenvolvimento da presente pesquisa ocasionou a análise de canções sertanejas interpretadas e compostas por mulheres, buscando detectar representações sobre mulheres nesse gênero musical, partindo do vocabulário utilizado nas seis canções selecionadas. Para tanto, foram utilizados dois períodos do gênero: o sertanejo romântico (1980-1990) e o sertanejo universitário (2010) com as respectivas intérpretes Roberta Miranda e Marília Mendonça. A base teórica utilizada neste trabalho foi a Análise Crítica do Discurso, proposta por Norman Fairclough.

A partir da análise das canções selecionadas para esta pesquisa, foi possível constatar que houve uma considerável mudança nas representações sobre as mulheres de um período para o outro. A mulher representada nas canções da cantora Marília Mendonça, não é a mesma mulher representada nas músicas da Roberta Miranda. A primeira, embora ainda sofra por amor, tem atitudes mais racionais e não se importa em ficar só, ela não precisa mais do papel masculino para se sentir completa. Suas composições expõem, em suma, um sujeito lírico empoderado, que tem autonomia do próprio corpo e uma atitude contrária às da sociedade patriarcal, ou seja, é oposta às atitudes demonstradas pelas canções de Roberta, nas quais a mulher priorizava os relacionamentos, embora eles não fossem bons e renunciava-se colocando o homem em primeiro lugar.

A música sertaneja traz muitos recursos linguísticos para análise e está totalmente difusa, pois atinge milhares de pessoas. É importante dizer que para essas canções fazerem sucesso, os discursos apresentados em suas letras precisam ser aceitos pela sociedade, tendo coerência com o tempo atual do público que a consome. Isso é o que acontece com as canções de MM, talvez se hoje ela permanecesse reproduzindo os discursos das canções sertanejas antigas, ela não conquistaria o público da maneira que conquistou.

Ambas as cantoras fazem sucesso, mas cada uma tem seu público específico, não desmerecendo nem um, nem outro. E, para ilustrar esta mudança de paradigma entre os diferentes períodos, Roberta Miranda, em comemoração aos seus trinta anos de carreira, lançou uma música em parceria com Marília Mendonça,

intitulada como “os tempos mudaram”<sup>6</sup>. Embora essas intérpretes cantem representações sobre mulheres diferentes, a parceria enfatiza que essas mulheres coexistem e que uma não substitui a outra, pois cada uma entende a importância da outra em seu determinado período.

Espera-se que esta pesquisa contribua com outros pesquisadores, como também professores, fornecendo subsídios para que uma discussão de gênero possa ser feita em sala de aula, visto que utiliza um gênero musical apreciado pelos jovens, amplamente divulgado. Por isso, é possível que o professor de Língua Portuguesa leve as canções para a sala de aula a fim de discutir e analisar as canções linguisticamente, percebendo como a mulher é representada na sociedade.

Por fim, dada à relevância desse assunto, é válido o aprofundamento desta pesquisa ampliando a quantidade de canções das cantoras selecionadas, verificando se as representações identificadas neste trabalho são mantidas.

---

<sup>6</sup> Esta canção foi descoberta no momento em que as intérpretes estavam sendo selecionadas para a pesquisa. Está disponível no endereço: < <https://www.youtube.com/watch?v=i5R6Tu7dLQw>> Data de acesso: junho de 2017.

## REFERÊNCIAS

- CARPANEZ, Juliana . **A voz delas**. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/feminismo-sertanejo/#voz-a-muitas-vozes> Acesso em maio de 2017.
- CONTIERI, Amanda Àgata. **“As mais tocadas”:** uma análise de representações da mulher em letras de canções sertanejas. Unicamp. Campinas, 2015.
- CONTIERI, Amanda Àgata. **Mulheres do campo: análises de representações do feminino em canções sertanejas**. Unicamp. Campinas, 2015.
- DAS NEVES, Ana Sofia A. **As mulheres e os discursos *genderizados* sobre o amor: a caminho do "amor confluyente" ou o retorno ao mito do "amor romântico"?**. Rev. Estud. Fem. vol.15 n.3 Florianópolis Sept./Dec. 2007
- DE MELO, Iran Ferreira. **Introdução aos estudos críticos do discurso: teoria e prática**. Campinas, SP. Pontes Editores, 2012.
- DE SOUZA, Patrícia, DA ROS, Marco Aurélio. **Os motivos que mantêm as mulheres vítimas de violência no relacionamento violento**. Revista de Ciências Humanas, Florianópolis, EDUFSC, n. 40, p. 509-527, 2006.
- FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Izabel Magalhães, coordenadora da tradução, revisão técnica e prefácio. - Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- GIL,Beatriz, CARDOSO, Elis, CONDÉ, Valéria (Org.). **Modelos de análise linguística**. São Paulo: Contexto, 2009.
- GODOY, Arilda Schmidt. **Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades**. Revista de Administração de Empresas, SP, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-63 Mar./Abr. 1995.
- GOMES, Renan Araújo. **A análise de discurso crítica: o projeto político de mudança social pelo viés discursivo**. Cadernos Discursivos, Catalão-GO, v.1, n. 1, p. 209-229, ago./dez. 2013. (ISSN 2317-1006 – online).
- MIRANDA, Roberta. **Os tempos mudaram**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i5R6Tu7dLQw>> Acesso em junho de 2017.
- MIRANDA, Roberta. **Biografia**. Disponível em: <http://robertamiranda.com.br/biografia/>>. Acesso em maio de 2017.
- OLIVEIRA, AMANDA ; FABRO, NATHALIA . **10 cantoras e duplas sertanejas femininas das antigas**. Disponível em: <http://revistagloborural.globo.com/Noticias/Cultura/noticia/2017/03/9-cantoras-e-duplas-sertanejas-femininas-das-antigas.html> Acesso em maio de 2017.

OLIVEIRA, L. A.; CARVALHO, M. A. B. **Fairclough**. OLIVEIRA, L. A (Org.). **Estudos do Discurso: perspectivas teóricas**. Parábola, 2013, p. 281.

SILVA, Lianzi. **Mulheres em Cena: As novas roupagens do primeiro damismo na Assistência Social**. PUC- Rio de Janeiro, 2009.

## ANEXO 1 - Letras das canções de Roberta Miranda

### São tantas coisas- 1986

São tantas coisas

Só nós sabemos o que envolve o sentimento

O nosso amor está magoado, mas eu tento

Dar vida a minha vida que entreguei em suas mãos

Nossos momentos

As nossas brigas

O nosso louco juramento

E este medo de perder você que amo

Me faz tão fria, indiferente às situações

Vou confessar

Renunciei você de tanto louco amor

Mesmo morrendo sufoquei a minha dor

Num quarto escuro do meu ego sem respostas

Não acredito, que conheci você acaso do destino

Foi Deus que trouxe e te pôs no meu caminho

Pra me mostrar que não sou nada sem você

São tantas coisas

Temos até plateia contra e a favor

Apostadores da nossa grande dor

Metade amigos que aplaude e nos devora

Só mesmo o amor

De corpo e alma pra vencer esta batalha

Seguirmos juntos pra quebrar esta muralha

E receber das mãos divinas o troféu do amor

Vou confessar

Renunciei você de tanto louco amor

Mesmo morrendo sufoquei a minha dor

Num quarto escuro do meu ego sem respostas

Não acredito, que conheci você acaso do destino  
Foi Deus que trouxe e te pôs no meu caminho  
Pra me mostrar que não sou nada sem você

Vou confessar  
Renunciei você de tanto louco amor  
Mesmo morrendo sufoquei a minha dor  
Num quarto escuro do meu ego sem respostas  
Não acredito, que conheci você acaso do destino  
Foi Deus que trouxe e te pôs no meu caminho  
Pra me mostrar que não sou nada sem você

### **Marcas- 1990**

Hoje  
Eu queria simplesmente não acreditar  
Em tantas loucuras que eu fiz ao te amar  
Foram tantas noites mal dormidas tudo em vão

Sabe  
Eu me debrucei sobre o meu leito pra chorar  
E pergunto o que foi feito de tanto amor  
Me dê um motivo pois preciso entender

Hoje  
Não sou mais a mesma infelizmente endureci  
Só levei porradas foi então que aprendi  
Ser indiferente e agir com a razão

Hoje  
Eu me defrontei com o rosto novo que eu criei  
E fechei as portas do meu eu pra não sofrer  
E pinteí um quadro com pincel da ilusão

Tatuei você pra sempre dentro do meu coração

### **Sol da minha vida- 1992**

Há momentos

Que eu me pego pensando

Logo estou chorando

A paixão detona em meu peito

Ai, meu Deus

Ai, Deus, Deus

E o que restou deste amor?

Somente um adeus

Sol da minha vida

Como é que eu pude te perder?

Vida, assim me conta

Pra que a dor, a ferida?

Diz quando isto passa

A saudade mata

Sol da minha vida

Quero você

É um misto de ternura

É doença e não tem cura

É paixão ou é loucura

Raiva e prazer

Todos os acordes

Desta canção

Se tornaram mágicos

Pra a minha solidão

Sabe como anda  
O meu coração?  
Atrevido, dividido, inibido  
Esperando você

## ANEXO 2 - Letras das canções de Marília Mendonça

### **Alô Porteiro- 2016**

Pegue suas coisas que estão aqui  
Nesse apartamento você não entra mais  
Olha o que me fez, você foi me trair  
Agora arrependido quer voltar atrás

Já deu  
Cansei das suas mentiras mal contadas  
Cresci, não acredito mais em conto de fada  
Não adianta vir com baixaria

Morreu a mulher carinhosa e fiel que te amava  
Pega o elevador, a sua mala e vaza  
Tô avisando lá na portaria que aqui você não entra mais

Alô porteiro, tô ligando pra te avisar  
Que a partir de agora eu tô solteira  
Já me cansei da brincadeira  
Chame o taxi que ele vai pagar

Alô porteiro, tô ligando pra te avisar  
Que esse homem que está aí, ele não pode mais subir  
Tá proibido de entrar

### **Folgado- 2016**

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

Deitou na minha cama  
E quer dormir com o travesseiro  
Folgado

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

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

É, já tá ficando chato, né?  
A encheção de saco, pois é  
Prepara que eu já tô me preparando  
Enquanto cê tá indo eu tô voltando  
E todo esse caminho eu sei de cor  
Se eu não me engano agora vai me deixar só  
O segundo passo é não me atender  
O terceiro é se arrepender  
Se o que dói em mim doesse em você

Deixa, deixa mesmo de ser importante  
Vai deixando a gente pra outra hora  
Vai tentar abrir a porta desse amor  
Quando eu tiver jogado a chave fora

Deixa, deixa mesmo de ser importante  
Vai deixando a gente pra outra hora  
E quando se der conta já passou  
Quando olhar pra trás já fui embora

E todo esse caminho eu sei de cor  
Se eu não me engano agora vai me deixar só  
O segundo passo é não me atender  
O terceiro é se arrepender  
Se o que dói em mim doesse em você

Deixa, deixa mesmo de ser importante  
Vai deixando a gente pra outra hora  
Vai tentar abrir a porta desse amor  
Quando eu tiver jogado a chave fora

Deixa, deixa mesmo de ser importante  
Vai deixando a gente pra outra hora

E quando se der conta já passou

Quando olhar pra trás já fui embora

E quando se der conta já passou

Quando olhar pra trás já fui embora