



AFLUENTE: REVISTA DE  
LETRAS E LINGUÍSTICA  
2009-2025-2027

10.18764/2525-3441V10N27.2025.04

## A construção de sentidos sobre a mulher no sertanejo universitário: uma análise discursiva

The construction of meanings about women in university country music: a discursive analysis

Alex de Castro da Costa

<https://orcid.org/0009-0005-5071-7717>

Paulo da Silva Lima

<https://orcid.org/0000-0003-2083-9236>

Helleflan Almeida Machado

<https://orcid.org/0009-0003-2761-1987>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo analisar o processo de construção de sentidos relacionados à mulher no sertanejo universitário, por meio do estudo da materialidade discursiva presente nas letras de músicas desse estilo musical. Adota-se como metodologia neste trabalho o dispositivo teórico-analítico da Análise de Discurso de linha francesa, realizando uma análise discursiva das letras das músicas escolhidas, que são "Amante não tem lar", composta por Juliano Tchula e Marília Mendonça, e "Chora, boy!", composta por Simone e Simaria. Os resultados da pesquisa revelam a construção complexa e diversificada dos efeitos de sentido sobre a figura feminina no gênero sertanejo universitário.

**Palavras-chave:** Sertanejo universitário; Análise de discurso; Construção de sentidos; Ideologia; Condições de produção.

**Abstract:** This article aims to analyze the process of constructing meanings related to women in university sertanejo, through the study of discursive materiality present in the lyrics of songs of this musical style. The theoretical-analytical device of French Discourse Analysis is adopted as the methodology in this work, conducting a discursive analysis of the lyrics of the chosen songs, which are "Amante não tem lar" composed by Juliano Tchula and Marília Mendonça, and "Chora, boy!" composed by Simone and Simaria. The research results reveal the complex and diversified construction of meaning effects on the feminine figure in the university country music genre.

**Keywords:** University sertanejo; Discourse analysis; Construction of meanings; Ideology; Production conditions.



## INTRODUÇÃO

O sertanejo universitário, como gênero musical, teve suas raízes firmadas no Brasil no final dos anos 1990. Surgiu como um movimento que combinava elementos do sertanejo tradicional com influências do pop e do rock, resultando em uma sonoridade cativante e contemporânea. O termo "universitário" foi adotado para se referir ao público jovem, em especial estudantes universitários, que abraçaram o estilo e contribuíram para sua disseminação e popularização. Esse novo segmento do sertanejo trouxe uma linguagem mais jovial, letras que abordavam o cotidiano e as experiências amorosas dos jovens, bem como a incorporação de instrumentos e arranjos modernos.

No decorrer dos anos, este gênero musical evoluiu e conquistou um lugar de destaque na indústria musical brasileira. Com artistas e duplas renomadas, como João Bosco e Vinícius, Luan Santana, Jorge e Mateus, Marília Mendonça, entre outros, o gênero consolidou-se como um dos estilos mais populares do país. Suas canções abrangem uma variedade de temas, explorando tanto as emoções intensas do amor romântico quanto as decepções amorosas, as festas e a vida noturna. Essa diversidade de temáticas reflete a pluralidade de experiências vividas pelos artistas e pelo público, estabelecendo uma conexão emocional e cultural entre eles.

Em vista disso, um aspecto que merece considerável atenção é a forma como a mulher é retratada nas canções desse estilo musical, uma vez que a figura feminina é bem representativa nas letras deste gênero, e sua presença se manifesta de forma ambivalente. Por um lado, é comum encontrar representações em que ela figura como objeto de desejo, despertando paixões ou até mesmo sentimento de posse nos personagens das canções. Por outro lado, já podem ser observadas representações de uma mulher independente, que vive sua vida de forma autônoma e não depende necessariamente da figura masculina para se realizar, manifestando-se, portanto, como "empoderada". Além desses sentidos, outros podem se manifestar nas letras desse estilo musical em relação à retratação da mulher.

Desse modo, essa dualidade na forma de representação feminina no gênero musical em questão suscita questionamentos sobre a construção de significados associados à figura feminina. Diante disso, este artigo traz como

pergunta de pesquisa: como ocorre a construção de sentidos sobre a mulher no gênero sertanejo universitário?

Assim, com o intuito de responder a essa indagação, o objetivo deste estudo consiste em analisar o processo de construção de sentidos relacionados à mulher no sertanejo universitário, por meio do estudo da materialidade discursiva presente nas letras de músicas desse estilo musical.

Assim sendo, adotar-se-á como metodologia neste trabalho o dispositivo teórico-analítico da Análise de Discurso de vertente francesa (doravante AD), em que se fará uma análise discursiva das letras das músicas escolhidas, as quais são "*Amante não tem lar*", composta por Juliano Tchula e Marília Mendonça, e "*Chora, boy!*", composta por Simone e Simaria. Para tanto, será realizada uma análise dos recursos linguísticos e discursivos presentes nessas canções, explorando como eles são empregados para gerar efeitos de sentidos sobre a mulher, considerando as diferentes formas de representação. Dessa forma, levar-se-á em consideração as condições de produção, as formações discursivas e ideológicas, os interdiscursos e esquecimentos presentes nessas músicas.

Para fundamentar a análise proposta nesta pesquisa, serão utilizados como subsídios teóricos os pressupostos de autores como Foucault (2008), Pêcheux (1997, 1995), Orlandi (2020, 2017, 2007), Maingueneau (2004), Charaudeau (2010), entre outros.

Ressalta-se que outras pesquisas a respeito dos efeitos de sentido sobre o feminino nesse gênero musical já foram realizadas, como um trabalho desenvolvido por Benevides (2020), no qual a autora pesquisa especificamente sobre as músicas da cantora Marília Mendonça. No entanto, este estudo busca trazer como novidade a investigação de músicas de outros artistas desse nicho musical, buscando perceber o que se mantém e o que se diferencia nas canções analisadas em relação à maneira como a mulher é significada e os sentidos são produzidos.

Portanto, neste trabalho, ao se explorar o modo como se dá a construção de sentidos sobre a mulher no gênero musical sertanejo universitário, espera-se contribuir para o debate e reflexões acerca da representação feminina não só nas letras de músicas, mas também na sociedade de forma geral. Ademais, pretende-se também oferecer subsídios que possam ser relevantes para pesquisas na área de AD que se interessem pelas discussões aqui empreitadas.

## DO SERTANEJO RAIZ AO UNIVERSITÁRIO: O GÊNERO QUE CONQUISTOU O PÚBLICO

A origem do sertanejo universitário remonta às últimas décadas do século XX, sendo um fenômeno que ganhou destaque no Brasil a partir dos anos 1990. Esse estilo musical surgiu como uma evolução do sertanejo tradicional, também conhecido como sertanejo raiz, mas com uma abordagem mais moderna e influências da cultura universitária.

O surgimento desse gênero musical está intrinsecamente ligado ao contexto social e cultural da época. Nas décadas de 1980 e 1990, houve um aumento significativo do acesso à educação superior no país, com um número crescente de jovens frequentando universidades. Com isso, muitos estudantes começaram a deixar a vida no interior para estudar na capital. Conforme Rodrigues (2022), a maioria desses jovens eram filhos de agrônomos e fazendeiros, que ao passar a residir na capital, traziam não apenas suas malas, mas também sua cultura rural.

Admiradores do sertanejo raiz, esses universitários na capital procuravam frequentar estabelecimentos onde tocavam músicas desse gênero. Esses locais, considerados como "guetos sertanejos", passaram a atrair um público considerável e diversificado devido à presença desses acadêmicos, os quais muitas vezes estavam trajando roupas típicas do ambiente rural. Em razão disso, muitos iam movidos por curiosidade, pois não estavam acostumados a ver tantas pessoas usando chapéus e botas em um ambiente urbano, principalmente em baladas e bares.

Nesse período, de acordo com Rodrigues (2022), esses jovens em busca de diversão e entretenimento organizavam "comitivas", cujo objetivo era sair, beber e curtir a noite ao som de músicas de cantores sertanejos.

Assim, a interação entre artistas do sertanejo tradicional e estudantes universitários foi um fator chave para o surgimento do sertanejo universitário. Em festas universitárias, eventos culturais e bares frequentados por esse público, esses artistas começaram a se apresentar e a dialogar com esses estudantes, trazendo uma atmosfera de descontração e identificação. Esses encontros

proporcionaram um ambiente propício para a fusão de estilos e influências musicais.

Foi nesse contexto, no início dos anos 2000, que surgiu a dupla João Bosco e Vinícius, considerada responsável pela renovação do sertanejo através da popularização do que veio a ser conhecido e consolidado como sertanejo universitário. Ambos eram estudantes dos cursos de Odontologia e Fisioterapia, respectivamente, na cidade de Campo Grande (MS). A dupla foi pioneira em trazer uma nova sonoridade ao sertanejo, mesclando elementos do gênero com influências do pop e do rock. Essa fusão de estilos proporcionou um som inovador e cativante, expandindo o alcance desse gênero musical e atraindo não apenas os fãs tradicionais, mas também um público mais jovem e diversificado. Dentre os grandes sucessos da dupla estão "Chora, Me Liga", "Deixaria tudo" e "Magia e mistério", que conquistaram o público na primeira década dos anos 2000.

Outrossim, a dupla César Menotti e Fabiano também teve um papel significativo na consolidação do gênero em questão. Com uma abordagem mais tradicional, eles trouxeram elementos do sertanejo raiz para o sertanejo universitário, preservando a essência da música sertaneja. Suas letras retratavam as histórias do cotidiano, do amor e das experiências vividas pelos jovens, o que gerou uma forte identificação com o público universitário.

Outros artistas também desempenharam um papel importante na consolidação do gênero, como a dupla Jorge e Mateus, que assim como os mencionados anteriormente, também eram estudantes universitários à época. Originários de Itumbiara, Goiás, eles trouxeram uma abordagem única para este estilo musical, mesclando letras românticas, arranjos modernos e uma pegada mais pop. Sua musicalidade envolvente e performances carismáticas conquistaram um amplo público, estabelecendo-os como referência neste gênero, especialmente a partir de 2007.

Em 2008, com a gravação do DVD "Ao vivo em Goiânia", a dupla alcançou sucesso em todo o Brasil ao emplacar a música "De tanto te querer", fazendo com que suas músicas fossem tocadas nas rádios do país inteiro.

Desse modo, com o sucesso dessas duplas, durante a década de 2010, o sertanejo universitário ganhou ainda mais visibilidade, alcançando um público cada vez maior. Por conseguinte, artistas como Luan Santana se destacaram nesse período, trazendo uma abordagem mais jovem e moderna para o gênero.

Com seu carisma e talento, o cantor conquistou fãs em todo o país, emplacando sucessos como "Meteoro", "Te esperando" e "Escreve aí". Sua presença marcante no cenário musical ajudou a consolidar o sertanejo universitário como um dos estilos mais populares no Brasil.

Em relação às temáticas abordadas nas letras, além do amor romântico e das histórias de traição, o gênero também explora a temática da bebedeira, das festas e da vida noturna. As canções retratam as experiências vividas nas baladas, os momentos de descontração, a busca pelo prazer e a alegria compartilhada entre amigos.

Ademais, nos últimos anos, um conceito amplamente difundido nesse gênero tem sido a "sofrência", expressão utilizada para descrever um estado emocional de tristeza e sofrimento causado por decepções amorosas. Esta abordagem trouxe uma maior visibilidade à figura feminina na interpretação das músicas deste estilo musical, em que duplas como Maiara e Maraísa, e cantoras como Naiara Azevedo e Marília Mendonça<sup>1</sup> se destacam, trazendo performances e letras que retratam as dores e as superações nas relações amorosas.

Portanto, ao longo dos anos, o sertanejo universitário consolidou-se como um gênero musical que dialoga com um público diversificado, transmitindo experiências, emoções e vivências por meio de melodias e letras. Dessa forma, com sua capacidade de se reinventar e acompanhar as transformações sociais, este estilo musical continua a desfrutar de uma enorme popularidade e a ganhar cada vez mais espaço, atraindo fãs de todas as idades.

6

## ANÁLISE DE DISCURSO: DISPOSITIVO TEÓRICO-ANALÍTICO

Para Pêcheux, (1997) o discurso não se configura como algo necessariamente atrelado à transmissão de informação, do ponto de vista do esquema elementar da comunicação. Segundo o autor, discurso é efeito de sentidos entre interlocutores. Conseqüentemente, esses efeitos resultam, conforme Orlandi (2017, p. 17), "da relação de sujeitos simbólicos que participam do discurso, dentro de circunstâncias dadas." Eles só são possíveis devido ao fato

---

<sup>1</sup> A cantora faleceu em decorrência de um acidente aéreo no ano de 2021. Entretanto, suas músicas continuam fazendo sucesso entre seus fãs, contribuindo para a popularização do sertanejo universitário.

de esses sujeitos estarem imersos em determinadas circunstâncias e serem também afetados por memórias discursivas.

Em vista disso, a interpretação dos sentidos presentes no discurso requer a consideração de suas condições de produção, em que elementos do contexto histórico-social desempenham um papel relevante na produção e compressão de tais sentidos. Foucault (2008) ratifica essa visão ao afirmar que discurso não se reduz ao que é da ordem das palavras, nem à materialização do papel, mas ele se constrói pelo extralinguístico, ou seja, pelas condições históricas e sociais nas quais os sujeitos estejam inseridos.

Dessa maneira, é possível compreender o discurso como construções sociais que refletem e produzem significados dentro de um determinado contexto histórico, cultural e ideológico, e que ele não é apenas uma sequência de palavras ou um veículo neutro de transmissão de informações, mas uma prática discursiva que está enraizada em relações de poder, hierarquias sociais e ideologias. Assim, ao se analisar o discurso, se estará "inevitavelmente diante da questão de como ele se relaciona com a situação que o criou" (Gregolin, 1995, p. 17). Essa análise requer "colocar em relação o campo da língua (suscetível de ser estudada pela Linguística) e o campo da sociedade (apreendida pela história e pela ideologia)" (Gregolin, 1995, p. 17).

Na perspectiva da AD, a ideologia desempenha um papel fundamental na compreensão dos discursos. De acordo com Orlandi (2020, p. 44), ela "faz parte, ou melhor, é a condição para a constituição do sujeito e dos sentidos." Isso permite inferir, segundo a autora, que não existe discurso sem sujeito, e nem sujeito sem ideologia. Assim, a ideologia pode ser concebida como um conjunto de representações e valores que orientam as práticas sociais, permeiam as formações discursivas e influenciam a produção, circulação e recepção dos discursos. Além disso, "enquanto prática significativa, a ideologia aparece como efeito da relação necessária do sujeito com a língua e com a história" (Orlandi, 2020, p. 46).

Nesta perspectiva, segundo Pêcheux (1995), todo sujeito é atravessado pela ideologia, no qual ela se manifesta na e através da língua. O autor destaca que "o funcionamento da ideologia em geral como interpelação dos indivíduos em sujeitos (e, especificamente, em sujeitos de seu discurso) se realiza através do complexo das formações ideológicas (e, especificamente, através do

interdiscurso intrincado nesse complexo" (Pêcheux, 1995, p. 162). Essa abordagem permite entender que a ideologia não é um fenômeno externo aos sujeitos, mas sim algo que os atravessa e se inscreve em suas práticas discursivas. Portanto, é possível empreender a concepção de que:

a 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. A ideologia é, pois, a visão de mundo de determinada classe, a maneira como ela representa a ordem social. (Gregolin, 1995, p. 17)

O funcionamento da ideologia é complexo e está intrinsecamente ligado às formações ideológicas presentes na sociedade. Essas formações são construídas historicamente e constituem "um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem 'individuais' nem 'universais' mas se relacionam mais ou menos diretamente a *posições de classe* em conflito umas com as outras" (Pêcheux; Fuchs, 1997, p. 166), e se formam no seio dos espaços sociais. As formações ideológicas refratam as ideologias presentes nos discursos, podendo estar ligadas a várias formações discursivas. Dessa maneira, pode-se dizer que as formações ideológicas corroboram para a produção de sentidos, definindo concepções que podem ser evidentes em relação a um determinado dado.

À vista disso, no que se refere às formações discursivas, estas podem ser definidas "como aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito" (Orlandi, 2020, p. 41). Isso concebe a ideia de que a produção dos sentidos é dependente desses dizeres. O que leva a concluir que os sentidos/significados relacionam-se a pressupostos ideológicos, e determinam ideologicamente "o dito", uma vez que aquilo que se diz "tem, pois, um traço ideológico em relação a outros traços ideológicos" (Orlandi, 2020, p. 41).

Nesse ínterim, é importante também destacar a relevância do interdiscurso na compreensão dos discursos e na produção de sentidos. O interdiscurso refere-se às relações estabelecidas entre diferentes formações discursivas presentes na sociedade. De acordo com Pêcheux (1995), o discurso de um sujeito não é uma entidade autônoma e isolada, mas está sempre entrelaçado em uma rede de discursos pré-existentes. Essa interconexão entre os discursos é mediada pelas

formações ideológicas e pelo complexo jogo de relações de poder presentes na sociedade.

Por esse motivo, o interdiscurso torna-se um elemento crucial na compreensão dos processos discursivos, uma vez que cada discurso é construído a partir de fragmentos, citações e reorganizações de discursos já existentes. Essas influências interdiscursivas estão presentes tanto em termos lexicais e sintáticos, como em estruturas argumentativas, conceitos e formas de representação.

Charaudeau (2010) destaca que o interdiscurso não se limita apenas à citação direta de outros discursos, mas também engloba o uso de convenções discursivas, estereótipos, discursos institucionais, discursos midiáticos, entre outros elementos que são mobilizados e recontextualizados pelos sujeitos discursivos. O interdiscurso, dessa maneira, atua como um espaço de interação e negociação discursiva, possibilitando a construção de significados por meio da interação entre diferentes discursos.

Assim sendo, o interdiscurso pode ser concebido como tudo o que já foi dito e esquecido, e que se retoma a partir da memória discursiva. Em outras palavras, quando um sujeito profere seus dizeres a partir de uma determinada situação discursiva, traz à tona dizeres que já foram ditos em outro lugar e em outro momento por alguém. Isso acontece porque "o dizer não é propriedade nossa. As palavras não são nossas. Elas significam pela história e pela língua. O que é dito em outro lugar também significa em 'nossas' palavras" (Orlandi, 2020, p. 30).

Por esse modo, o interdiscurso revela a interdependência entre os discursos e a impossibilidade de um discurso ser produzido de forma isolada, pois ele está enraizado em um conjunto de discursos anteriores que moldam seus significados. O interdiscurso, juntamente com o silenciamento, o dito e o não-dito, desempenha um papel fundamental na constituição dos sentidos e na influência das formações ideológicas presentes no contexto discursivo.

O silenciamento, nesse contexto, "é contínuo, ambíguo, e sempre haverá sentidos a dizer" (Couto; Alvarez, 2017), haja vista que é no silêncio que estão as possibilidades dos dizeres, dos sentidos e da própria linguagem. O não dizer não significa ausência de algo a ser dito. Isso mesmo porque o silêncio não fala, mas

ele é e significa (Orlandi, 2007). Por conseguinte, o silêncio não é vazio, e significa tanto quanto o dizer.

Desse modo, ao reconhecer que o dizer não é apenas uma propriedade individual, mas é moldado pela história, pela língua e pelos discursos pré-existentes, compreende-se que o silêncio também é um componente essencial na constituição desse dizer. O que é silenciado traz consigo um potencial de significação, uma carga semântica que se manifesta no contexto discursivo.

Outrossim, atreladas ao interdiscurso estão ainda as condições de produção, as quais como já mencionado preliminarmente, desempenham um papel fundamental na compreensão dos discursos, pois elas são elementos que influenciam diretamente a forma como os enunciados são construídos. Consoante Orlandi (2017), essas condições incluem os sujeitos e a situação.

a situação, por sua vez, pode ser pensada em seu sentido estrito e em sentido lato. Em sentido estrito ela compreende as circunstâncias da enunciação, o aqui e o agora do dizer, o contexto imediato. No sentido lato, a situação compreende o contexto sócio-histórico, ideológico, mais amplo. (Orlandi, 2017, p. 17)

Em seu trabalho de análise, o analista deve se atentar para essas condições, bem como também para os conceitos apresentados anteriormente, pois eles ajudam a compreender o que é dito em uma determinada instância discursiva. Esse trabalho proposto pelo analista consiste na construção de sítios de significação, buscando tornar possíveis os gestos de interpretação, os quais possibilitam "compreender o processo de produção de sentidos instalado por uma materialidade discursiva" (Orlandi, 2017, p. 30).

Portanto, mediante as discussões realizadas até aqui, a seguir buscar-se-á realizar esse trabalho de análise nos arquivos selecionados, procurando entender como os sentidos são construídos e estão embutidos nesses objetos simbólicos.

## ANÁLISE DO ARQUIVO

Tomando a AD como dispositivo teórico-analítico, nesta seção se estará realizando a análise das músicas selecionadas. As canções são "*Amante não tem lar*", composta por Juliano Tchula e Marília Mendonça, e "*Chora, boy!*", composta por Simone e Simaria. Primeiramente, serão fornecidas as letras, e em seguida

proceder-se-á com a análise a partir de recortes que se optará por chamá-los de Sequências Discursivas (doravante SD).

Canção "Amante não tem lar"

Só vim me desculpar  
Eu não vou demorar  
Não vou tentar ser sua amiga  
Pois sei que não dá

Você vai me odiar  
Mas eu vim te contar  
Que faz um tempo  
Eu me meti no meio do seu lar

Sua família é tão bonita  
Eu nunca tive isso na vida  
E se eu continuar assim  
Eu sei que não vou ter

Ele te ama de verdade  
E a culpa foi minha  
Minha responsabilidade eu vou resolver  
Não quero atrapalhar você

E o preço que eu pago  
É nunca ser amada de verdade  
Ninguém me respeita nessa cidade  
Amante não tem lar  
Amante nunca vai casar

E o preço que eu pago  
É nunca ser amada de verdade  
Ninguém me respeita nessa cidade  
Amante não vai ser fiel  
Amante não usa aliança e véu

Um primeiro aspecto que chama atenção nesta música é o termo "*lar*" presente logo no título. Este termo possui significados ambivalentes e, no contexto em análise, emergem sentidos que merecem reflexão sobre o que está sendo dito e não dito na sua utilização (Orlandi, 2020). Diante disso, surge um questionamento bastante contundente: quais os possíveis sentidos que tal termo produz neste contexto?

A partir de uma interpretação parafrástica, o termo "*lar*" pode remeter, primeiramente, à ideia de um espaço físico, um ambiente doméstico associado à família, à estabilidade e ao acolhimento. No entanto, por outro lado, no contexto

da canção, ao ser retomado, ele pode apresentar sentidos diferentes, como sugerir que a relação extraconjugal não tem um lugar fixo, uma residência onde os amantes possam viver juntos de forma legítima, enfatizando, assim, a clandestinidade e a transgressão das normas sociais estabelecidas.

Desse modo, compreender os efeitos de sentido gerados pelo uso desse termo é fundamental para uma análise mais aprofundada da canção e dos sentidos que ela constrói. Ao observar e refletir sobre tais nuances, torna-se possível ampliar a compreensão dos discursos presentes na música e dos elementos simbólicos que permeiam sua mensagem.

Dessa forma, observa-se que a letra desta música retrata uma mulher que se identifica como "amante" e assume a responsabilidade por ter se envolvido com um homem supostamente comprometido. Essa identificação da mulher como amante e a sua consciência das ações são exemplos de como a letra constrói efeitos de sentido sobre a mulher nessa posição. Baseando-se nos pressupostos de Pêcheux (1997) e Foucault (2008), pode-se compreender que essa construção discursiva é influenciada por formações ideológicas e discursivas que moldam a compreensão social.

Pêcheux (1997, p. 161) destaca que "os indivíduos são 'interpelados' em sujeitos falantes (em sujeitos de seu discurso) pelas formações discursivas que representam 'na linguagem' as formações ideológicas que lhe são correspondentes." Por esse modo, ao analisar a sequência discursiva "*Você vai me odiar, mas eu vim te contar / Que faz um tempo eu me meti no meio do seu lar*", observa-se a antecipação de uma reação negativa por parte do receptor da mensagem, revelando a consciência da mulher em relação à sua ação de se envolver com alguém comprometido. Essa antecipação de ódio está relacionada a uma formação ideológica que associa a figura da amante a algo negativo, como transgressão e quebra das normas sociais estabelecidas. Isso permite interpretar, na sequência discursiva em questão, que a mulher como amante na sociedade carrega consigo um estigma social. Essa estigmatização está enraizada em formações ideológicas que estabelecem padrões morais e normativos em torno da monogamia e da fidelidade nos relacionamentos. A figura da amante é associada a uma transgressão dessas normas, sendo vista como alguém que se envolve com um homem comprometido, interferindo no espaço do lar e rompendo com a ideia de um relacionamento exclusivo.

Essa estigmatização é reforçada tanto por formações discursivas presentes na sociedade quanto por discursos veiculados pela mídia, pela religião e por outras instituições. A mulher amante é frequentemente retratada como uma pessoa imoral, sedutora, que não respeita os laços afetivos estabelecidos. Esses estereótipos e preconceitos alimentam a visão de que a mulher na posição de amante é responsável pela destruição de relacionamentos estáveis e pelo sofrimento das pessoas envolvidas. Está presente, portanto, nesta sequência, uma relação interdiscursiva com esses discursos predominantes na sociedade (Orlandi, 2020).

Ademais, na sequência discursiva "*Sua família é tão bonita / Eu nunca tive isso na vida / E se eu continuar assim / Eu sei que não vou ter*", é possível identificar a manifestação de um sentimento de exclusão e desvalorização por parte da mulher retratada na canção. A referência à família "bonita" que ela nunca teve revela uma lacuna em sua experiência afetiva e familiar, um não-dito que se torna significativo neste contexto discursivo.

Orlandi (2020) destaca a questão do não-dito como algo que permeia os discursos, sendo resultado das formações discursivas e dos esquecimentos que moldam a maneira como o sujeito se enuncia. Nesse sentido, a protagonista revela a ausência de uma família idealizada, uma experiência que se encontra silenciada e que não se enquadra nos padrões vivenciados por ela no caso extraconjugal estabelecido. Esse silenciamento pode estar relacionado à marginalização da protagonista enquanto amante, à exclusão de sua vivência familiar e ao estigma social associado a essa condição.

Além disso, a referida sequência também aponta para a reprodução de normas e valores internalizados pela protagonista, que expressa a crença de que, se continuar assim, não terá uma família "bonita". Essa internalização reflete a influência das formações ideológicas presentes na sociedade, que estabelecem modelos ideais de família e impõem expectativas normativas sobre as relações afetivas. Dessa forma, a protagonista reproduz o discurso dominante, que reforça a importância da conformidade com esses padrões e perpetua o estigma daqueles que não se enquadram nesses ideais.

Por sua vez, a sequência discursiva "*E o preço que eu pago é nunca ser amada de verdade / Ninguém me respeita nessa cidade / Amante não tem lar / Amante nunca vai casar*" revela a influência de outros discursos já proferidos na

sociedade em relação à figura da mulher amante. Essa interação com discursos anteriores, a interdiscursividade, ou seja, "aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente" (Orlandi, 2020, p. 29), é evidenciada nesta sequência, produzindo o sentido de desvalorização e marginalização da mulher vista como amante.

A interdiscursividade presente nessa sequência remete a discursos sociais que estabelecem normas e valores específicos sobre relacionamentos e moralidade. A crença de que a mulher amante nunca será amada de verdade reflete uma visão arraigada na sociedade de que o envolvimento com uma pessoa comprometida é condenável e não pode resultar em um amor verdadeiro. Essa ideia é reforçada por discursos moralizantes que buscam impor padrões rígidos de conduta e relacionamentos monogâmicos.

Além disso, o enunciado "*ninguém me respeita nessa cidade*" revela a percepção de falta de respeito e valorização experimentada pela mulher amante retratada. Esse sentimento de desrespeito é resultado de discursos que estigmatizam e desqualificam a figura da amante, associando-a a comportamentos inadequados e imorais. Esses discursos circulam na sociedade e influenciam as interações sociais, contribuindo para a exclusão e discriminação da mulher que se encontra nessa posição.

Outrossim, na respectiva sequência discursiva, o enunciado "*Amante não tem lar / Amante nunca vai casar*" reflete a interação com discursos que estabelecem a instituição do casamento como um ideal a ser alcançado e valorizado. Essa representação associa a mulher amante a uma condição de não pertencimento, sem um espaço reconhecido e legítimo na estrutura familiar e social. Tais discursos tendem a desconsiderar as nuances e complexidades das relações humanas, restringindo as possibilidades afetivas e afirmando que a mulher amante está fadada a permanecer em uma situação de marginalidade, como visto na canção analisada.

Assim, essa interação com discursos anteriores está intimamente ligada às condições de produção desta música, pois as condições históricas, culturais e sociais em que ela foi criada contribuíram para influenciar as representações e valores imbuídos em sua letra. Nesse sentido, a referida canção reflete as concepções predominantes na sociedade em relação à mulher enquanto amante, reproduzindo discursos que perpetuam estigmas e preconceitos.

Portanto, é possível perceber que a construção dos sentidos na letra desta música revela a forma como a sociedade constrói representações da mulher, especialmente daquela que é identificada como amante. Através da interação com discursos pré-existentes, a letra reproduz estigmas e preconceitos enraizados na sociedade, contribuindo para a marginalização e desvalorização dessa figura.

Dessa forma, os efeitos de sentido presentes na letra explicitam a mulher como objeto de desejo, cuja existência se baseia na satisfação do homem com quem mantém um caso extraconjugal. Essa representação coloca a mulher em uma posição passiva, em que seu valor é definido pela sua capacidade de despertar a luxúria masculina. Ao ser tratada como objeto de desejo, ela é reduzida a uma dimensão puramente sexual, desconsiderando sua individualidade, suas aspirações e sua agência. Essa objetificação perpetua uma visão estereotipada da mulher, alimentando relações de poder desequilibradas.

Canção "Chora, boy!"

Tá pra nascer alguém que manda em mim  
Que possa me impedir de ser feliz  
Tá pra nascer e não vai ser você  
Sou vacinada e mando em meu nariz

Você teve a sua chance e jogou fora  
Só deu valor quando me viu ir embora  
Da sua vida fui!  
Da sua vida fui!

Eu não preciso de muito dinheiro  
Só de um salto alto, uma escova no cabelo  
E um vestidinho pra lhe deixar louquinho por mim

Vou rebolar na sua frente  
Pra você ficar sem voz  
Chora boy! Chora boy!

Se toca que cê me perdeu  
Que já não existe nós  
Chora boy! Chora boy!

Por sua vez, a música "*Chora, boy!*" traz uma abordagem diferente da canção analisada anteriormente. Interpretada pela dupla Simone e Simaria, esta música evidencia, logo pelo título, que é direcionada a um homem, indicado pelo termo "*boy*". Ademais, na letra, o empoderamento feminino é implicitamente

inferido, construindo a imagem das enunciantoras como independentes, fortes e que não se deixam subordinar aos caprichos masculinos. Tal fato levanta alguns questionamentos, dos quais pode se destacar: nesta canção há traços de uma enunciação calcada em uma formação discursiva feminista?

Assim, na sequência discursiva "*Tá pra nascer alguém que manda em mim / Que possa me impedir de ser feliz / Tá pra nascer e não vai ser você / Sou vacinada e mando em meu nariz*", é possível identificar de modo implícito uma alusão a um discurso em que o homem é retratado como dominador, com tendência a controlar as ações da mulher com quem se relaciona. Por conseguinte, implícita nessa sequência está a ideia de que a mulher se posiciona contra a dominação masculina e rejeita qualquer forma de controle sobre sua vida. Ao afirmar que ninguém tem autoridade sobre elas e que ninguém poderá impedi-las de serem felizes, as enunciantoras desafiam a concepção de que o homem é naturalmente o detentor do poder nas relações de gênero. Relacionando isso ao que Maingueneau (2004) aborda a respeito de pressuposição, o ouvinte pressupõe pela enunciação que o enunciador (a dupla Simone e Simaria) esteve envolvido com alguém que supostamente tentou controlar seus atos e impedir-lhe de exercer sua autonomia. Em razão disso, a mulher abandona o companheiro por não aceitar se submeter a esse tipo de relacionamento, o qual pode ser inferido como abusivo.

Através da narrativa presente nesta sequência discursiva, as enunciantoras reforçam a importância da autonomia feminina e a valorização do seu bem-estar emocional. Ao expressarem a determinação em não permitir que alguém exerça controle sobre elas, as artistas rejeitam a noção de que as mulheres devem se conformar com papéis subalternos ou viver sob a tutela masculina. Dessa forma, as enunciantoras se inscrevem em uma formação discursiva feminista que busca desconstruir estereótipos de gênero e promover uma visão de igualdade e liberdade para as mulheres, enfatizando sua capacidade de tomar decisões e buscar a felicidade de forma autônoma.

Segundo Maingueneau (2004), durante a enunciação, é possível que haja hipóteses ou suposições implícitas no discurso, cujo significado depende da interpretação dos interlocutores. Essas hipóteses e suposições podem ser inferências, pressuposições ou ideias subjacentes que não estão expressas de forma explícita, mas que são construídas pelos participantes do ato enunciativo.

Dessa maneira, a sequência discursiva "*Você teve a sua chance e jogou fora / Só deu valor quando me viu ir embora / Da sua vida fui! / Da sua vida fui!*" revela uma série de sentidos implícitos que irão depender da interpretação dos ouvintes para a construção de significados. Assim, primeiramente, uma interpretação que o ouvinte poderia ter sobre a referida sequência é a de crítica em relação à atitude do parceiro, indicando que ele teve uma oportunidade de valorizar a mulher, mas a desperdiçou. Além disso, poderia se inferir também uma interação estabelecida com outros discursos, como aqueles que enfatizam a importância do reconhecimento e da valorização das mulheres em todas as esferas da vida, inclusive nos relacionamentos amorosos, reforçando a ideia de que as mulheres têm o direito de se posicionar, de se afastar de situações que não as beneficiam e de buscar relações baseadas na reciprocidade e no respeito. Portanto, mediante os significados que venham a ser atribuídos a esta sequência, é ressaltada uma posição por parte da figura feminina que vai de encontro a uma concepção patriarcal que coloca a mulher como dependente ou submissa.

Ao analisar a sequência discursiva "*Eu não preciso de muito dinheiro / Só de um salto alto, uma escova no cabelo / E um vestidinho pra lhe deixar louquinho por mim*", é possível observar traços do empoderamento feminino, em que a mulher demonstra estar bem consigo mesma, valorizando a própria imagem. Por outro lado, do ponto de vista interdiscursivo (Orlandi, 2020), está também presente nessa sequência um diálogo com discursos existentes na sociedade que reforçam o estereótipo de que a mulher precisa estar sempre arrumada para conquistar um homem. Esses discursos, frequentemente enraizados em uma visão patriarcal, enfatizam a importância da aparência feminina como um meio de sedução. Simone de Beauvoir (1967) discute isso em sua obra "*O segundo sexo: a experiência vivida*", destacando a imposição de padrões estéticos às mulheres e a influência do patriarcado na construção da imagem feminina.

Além disso, analisando essa sequência, algo chama atenção, que é a escolha por parte das enunciantoras de alguns termos e expressões que reforçam o diálogo como esses discursos aos quais nos referimos e também com outros. Nesse sentido, será se a escolha, por exemplo, da expressão "*Eu não preciso de muito dinheiro*" ou do termo "*vestidinho*" foi intencional? Ao mencioná-los, as enunciantoras recorreram de modo inconsciente ou consciente a uma memória discursiva que carrega uma série de discursos, incluindo o machista e o

conservador, promovendo, assim, um contraponto a esses discursos? E isso suscita ainda outros questionamentos, como o que não está dito nessa sequência a partir dessas escolhas, que de alguma forma está dito?

Assim sendo, atentando-se para as condições de produção da canção, se saberá que a dupla se declara ideologicamente como feminista<sup>2</sup>. Logo, pode-se inferir que a utilização da expressão "*Não preciso de muito dinheiro*" pode ter sido realizada a partir de uma certa carga de intencionalidade, buscando promover um determinado efeito de sentido, em que as enunciantoras podem estar querendo remeter-se, por meio do interdiscurso, a um discurso na sociedade que associa regularmente a mulher à imagem de pessoa "interesseira", que está disposta a se relacionar com um homem apenas pelo o que ele tem a lhe oferecer material e financeiramente. Conseqüentemente, a partir disso, é possível que a dupla utiliza tal expressão com o objetivo de efetuar uma crítica a esse discurso, mesmo que de forma sutil.

Ainda, buscando compreender o processo discursivo em jogo por trás dessas escolhas, recorreremos aos pressupostos de Orlandi (2020) sobre paráfrase e polissemia. Segundo a autora, ao tomarmos a palavra e nos expressarmos, provocamos uma reconfiguração na rede de sentidos, e o fazemos a partir de palavras que já foram proferidas. "E é nesse jogo entre paráfrase e polissemia, entre o mesmo e o diferente, entre o já-dito e o a se dizer que os sujeitos e os sentidos se movimentam, fazem seus percursos, (se) significam" (Orlandi, 2020, p. 34).

No processo parafrástico, ao tomarmos uma palavra que já foi dita e carrega um sentido estabelecido, ao retomá-la novos sentidos podem ser produzidos, ocasionando o novo e o possível. Em vista disso, pode-se dizer que o termo "*vestidinho*" na sequência discursiva em análise possui determinados sentidos já configurados na memória discursiva dos sujeitos, porém, a repetição dele nesta conjuntura traz novos sítios de significação (Orlandi, 2020). Ao utilizá-lo, por se identificarem com o discurso feminista, é plausível que as enunciantoras estejam querendo realizar uma crítica ao discurso conservador, o qual emite apreciações quanto às roupas das mulheres, ditando aquilo que elas podem ou não usar. Isso ocasiona, assim, um sentido diferente a esse termo. Nesta

---

<sup>2</sup> Conferir: <https://www.facebook.com/profissaoreporter/videos/elas-s%C3%A3o-feministas-simone-simaria-abriram-a-rotina-puxada-de-20-shows-por-m%C3%AAs-p/10154899274204398/>.

situação, ele passa a imagem de algo inapropriado, de que quem o usa, no caso a mulher, é uma pessoa vulgar, fora dos padrões conservadores. Somando isso ao fato de que a mulher retratada na letra da canção saiu de um relacionamento no qual o homem queria controlar suas ações, infere-se possíveis produções de sentido que buscam demarcar uma posição ideológica (Pechêux, 1995). Tal fato é provável em virtude de todo dizer ser marcado ideologicamente e de a ideologia se manifestar na língua, através das palavras dos sujeitos (Orlandi, 2020). Portanto, empreende-se que a escolha e utilização dessas palavras e expressões mencionadas, assim como de outras ao longo da música, não foram feitas de à toa, e que nelas há muitos ditos que não estão ditos.

Nas sequências discursivas "*Vou rebolar na sua frente / Pra você ficar sem voz / Chora, boy! Chora, boy! / Se toca que cê me perdeu / Que já não existe nós / Chora, boy! Chora, boy!*", mais uma vez estão presentes suposições e hipóteses que vão requerer a interpretação do ouvinte para sua significação, conforme postula Maingueneau (2004). Essas sequências são caracterizadas por uma linguagem carregada de jogos de palavras e apelos emocionais.

Assim, na respectiva sequência, ao utilizar a expressão "*Vou rebolar na sua frente / Pra você ficar sem voz*", pode haver uma relação com a questão do empoderamento do corpo feminino, no sentido de a mulher ter direito de fazer o que quiser sem restrições. Nesse sentido, as enunciantoras podem estar querendo reforçar esse posicionamento, enquanto os ouvintes, por outro lado, podem interpretar a postura da mulher como algo vulgar.

Dessa forma, as enunciantoras podem estar desafiando os estereótipos e expectativas tradicionais relacionadas à feminilidade, buscando quebrar padrões e expressar sua autonomia, como é perceptível ao longo da canção inteira, através do discurso nela presente. Também se percebe que a mulher retratada na letra busca demonstrar que superou o fim de um relacionamento e quer mostrar isso ao ex-parceiro como forma de fazer com que ele reconheça que a perdeu.

Em suma, na música "*Chora, boy!*", interpretada por Simone e Simaria, podem ser percebidos traços do movimento feminista, além de uma abordagem que busca valorizar a autonomia e o empoderamento feminino. Através de sequências discursivas que rejeitam a dominação masculina, as enunciantoras pretendem reforçar a necessidade da independência da mulher. Outrossim, ao desafiar estereótipos de gênero e padrões conservadores, a dupla enfatiza a

capacidade das mulheres de tomar decisões e buscar sua própria felicidade. Portanto, depreende-se que há nesta canção um posicionamento ideológico marcado, uma ideologia que se materializa na letra e atravessa as enunciantoras (Pechêux, 1995).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise discursiva das letras das músicas "*Amante não tem lar*" e "*Chora, boy!*" permitiu se compreender neste artigo a forma como ocorre a construção dos sentidos sobre a mulher no gênero musical sertanejo universitário. Nas canções analisadas, observam-se abordagens distintas que refletem as formações discursivas e ideológicas presentes na sociedade, as quais exercem influência na construção dos significados, na compreensão social e, conseqüentemente, nas músicas.

Levando em consideração que os sentidos não estão fixados nos textos, mas que são atribuídos a eles por meio das interpretações realizadas pelos sujeitos da enunciação, é possível inferir que a análise de "*Amante não tem lar*" revela a presença de estigmas e preconceitos arraigados na sociedade em relação à representação da mulher como amante. Nesta música, a interação com discursos pré-existentes e formações ideológicas contribui para a construção de sentidos que marginalizam e desvalorizam a figura da amante. Através de representações que objetificam a mulher e reduzem sua existência a uma dimensão sexual, perpetua-se uma visão estereotipada, desconsiderando sua individualidade, aspirações e agência. Essa construção discursiva reflete as concepções predominantes na sociedade, que impõem padrões normativos sobre relacionamentos e moralidade, limitando as possibilidades afetivas e perpetuando a exclusão da mulher que ocupa essa posição.

Por sua vez, na canção "*Chora, boy!*", há uma abordagem diferente, corroborando para a produção de outros efeitos de sentido. Nesta música, através de sequências discursivas que enfatizam a autonomia da mulher e rejeitam a dominação masculina, as enunciantoras se posicionam contra estereótipos de gênero e padrões conservadores. A partir de uma formação discursiva feminista, a dupla Simone e Simaria ressalta a importância da independência da mulher, sua

capacidade de tomar decisões e buscar a felicidade de forma autônoma, sem se deixar prender a relacionamentos em que o homem possa dominá-la.

Portanto, foi possível compreender que a construção dos sentidos sobre a mulher no gênero sertanejo universitário não se dá de forma homogênea. São diversificadas as formas de produção desses sentidos, e a atribuição de significado às letras das músicas desse estilo musical dependerá também da recepção e interpretação do ouvinte.

## REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BENEVIDES, M. G. *Os efeitos de sentido sobre o feminino nas canções femininas de Marília Mendonça*. Orientadora: Maria Cláudia Teixeira. 2020. 74 f. TCC (Graduação) – Curso de Letras Português, departamento de Letras, Universidade Estadual do Centro-Oeste – Unicentro, (EAD) polo Goiorê, 2020. Disponível em: [MarianaGoesBenevidesPoloGoioerVersofinal.pdf \(unicentro.br\)](#). Acesso em: 15 jun. 2023.

CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. Tradução de Ângela M. S. Corrêa. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

COUTO, N. S.; ALVAREZ, H. P. O discurso sobre a mulher e o casamento na revista jornal das moças na década de 50. *Percursos Linguísticos*, Vitória, v. 7, n. 16, p. 195-207, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/percursos/view/1774>. Acesso em: 8 jun. 2023.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GREGOLIN, M. R. V. Análise do discurso: conceitos e aplicações. *Alfa*, São Paulo, v. 39, p. 13-21, 1995. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3967>. Acesso em: 6 jun. 2023.

MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004

ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. 13. ed. Campinas: Pontes, 2020.

ORLANDI, E. P. Análise de discurso. In: ORLANDI, E. P.; LAGAZZI-RODRIGUES, S. (Orgs.). *Introdução às ciências da linguagem: discurso e textualidade*. 3. ed. Campinas: Pontes, 2017, p. 13-35.

ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PÊCHEUX, M. Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997, p. 61-161.

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas. Tradução de Bethania S. Mariani *et al.* In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 3. ed. Campinas: Unicamp, 1997, p. 163-252.

PÊCHEUX, M. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi *et al.* 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

RODRIGUES, H. Como surgiu o sertanejo universitário no Brasil? Movimento Country, 2022. Disponível em: <https://www.movimentocountry.com/sertanejo-universitario-como-surgiu>. Acesso em: 2 jun. 2023.

Enviado em: 03 de novembro de 2024

Aprovado em: 14 de julho de 2025