

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

PÂMELA DOS SANTOS FUZARO

ENTRE LOCUÇÕES E DISCURSOS: desvendando o Femininejo e a representação
da mulher em canções sertanejas

**Campo Grande - MS
Julho – 2025**

PÂMELA DOS SANTOS FUZARO

ENTRE LOCUÇÕES E DISCURSOS: desvendando o Femininejo e a representação da mulher em canções sertanejas

Dissertação de Mestrado

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre, sob a orientação da Profa. Dra. Elizabete Aparecida Marques
Área de Concentração: Linguística e Semiótica
Financiadora: CAPES

Campo Grande – MS
Julho - 2025

PÂMELA DOS SANTOS FUZARO

ENTRE LOCUÇÕES E DISCURSOS: desvendando o Feminismo e a representação
da mulher em canções sertanejas

APROVADA POR:

Profa. Dra. Elizabete Aparecida Marques
Orientadora / Presidente (UFMS)

Profa. Dra. Maria Cristina Parreira da Silva
Examinadora externa (UNESP)

Profa. Dra. Aparecida Negri Isquendo.
Examinadora interna (UFMS)

Campo Grande, MS, 09 de julho de 2025.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus, por estar sempre comigo, abençoando e iluminando meu caminho.

Ao professor Doutor Thyago José da Cruz, deixo meu profundo agradecimento. Foi a partir do projeto desenvolvido com ele na graduação que encontrei a inspiração para seguir minha trajetória acadêmica e profissional. À professora Doutora Elizabete Aparecida Marques, minha orientadora, sou imensamente grata pelas valiosas orientações, pelos momentos de grande aprendizado, incentivo constante e parceria ao longo desta caminhada.

Aos professores Doutores Maria Cristina Parreira da Silva (UNESP), Renato Rodrigues Pereira (UFMS) e Aparecida Negri Isquerdo (UFMS), que integraram minha banca de qualificação e defesa, agradeço sinceramente pelos ensinamentos e contribuições fundamentais para este trabalho. Estendo meus agradecimentos a todo o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da UFMS. Cada professor teve papel essencial nesta etapa da minha formação.

Aos meus amigos, em especial ao Jeanderson Alves Tavares de Paula, sou grata pelas conversas, pela força e pelo encorajamento nos momentos em que mais precisei.

À minha base de vida, minha família - Maria Aparecida Gonçalves dos Santos (mãe), Samir Fuzaro (pai) e Erick dos Santos Fuzaro (irmão) -, meu amor eterno e minha gratidão infinita. Sem eles, nada disso seria possível. São eles que me inspiram a seguir em frente e nunca desistir dos meus sonhos. Por fim, agradeço aos meus parentes e aos meus companheiros de quatro patas - Pantera, Pandora, Charlie e Atena -, que com sua presença e afeto tornam meus dias mais leves e felizes.

RESUMO

A Fraseologia é uma disciplina que se ocupa do estudo das unidades fraseológicas das línguas, ou seja, as combinações de palavras frequentes na comunicação cotidiana dos indivíduos, as quais refletem aspectos culturais, históricos, sociais e linguísticos (Corpas, 1996). Do mesmo modo, a música sertaneja, amplamente popular no Brasil, está profundamente conectada à cultura e à identidade nacional de uma comunidade (Napolitano, 2002). Tanto que, historicamente, as mulheres enfrentaram inúmeras dificuldades para se expressar e participar ativamente da sociedade, em razão da forte opressão presente em épocas passadas, algo refletido na predominância masculina no gênero musical sertanejo. Contudo, com o avanço do feminismo ao longo do século XX - movimento de luta pelos direitos das mulheres -, elas conquistaram mais espaço e influência em diversos âmbitos, inclusive no meio artístico. Consequentemente, resulta no surgimento, por exemplo, do *Feminejo*, uma vertente musical que dá voz às experiências femininas dentro do cenário sertanejo. Assim, a representação feminina refletida em canções desse gênero exige uma dupla análise, orientada pelas questões fraseológicas e discursivas, isto é, analisar os discursos, centrando-se nas locuções, das precursoras deste gênero musical com o das sucessoras a fim de um entendimento da imagem da mulher apresentada nessas canções. Logo, no âmbito dos estudos lexicais e fraseológicos, apresentam-se os fundamentos teóricos da área, considerando sua evolução, seus objetos de estudo e sua relação com o discurso. Discute-se ainda a linguagem como prática social, vinculada à construção de identidades e às dinâmicas de poder. Para tanto, este estudo tem como objetivo geral investigar, por meio do léxico fraseológico, a representação da mulher no *Feminejo*, com foco na análise das locuções encontradas nos contextos discursivos das canções selecionadas. Como objetivos específicos, propõe-se: analisar os fraseologismos presentes nas letras das *feminejas* como recursos que contribuem na construção da representatividade da mulher; investigar possíveis evoluções nos discursos sobre a mulher, com base na comparação entre as precursoras e as artistas contemporâneas do *Feminejo*; e avaliar se os discursos das canções promovem um efeito de sentido positivo e empoderador da figura feminina. Neste sentido, do ponto de vista metodológico, o processo de análise leva em conta as músicas de Marília Mendonça e Maiara e Maraisa, lançadas nos anos de 2014 a 2016, e, as canções de Lauana Prado e Yasmin Santos, lançadas nos anos de 2020 a 2022. Essa seleção de canções e período de tempo representam o avanço iniciado desde a época de surgimento do *Feminejo* até a consolidação do gênero. Assim, foram analisadas 82 canções das quatro cantoras, nas quais se localizaram 186 locuções. Destas, 120 foram classificadas como verbais, o que morfologicamente evidencia a não passividade da mulher, já que essa categoria expressa ação. Destaca-se, ainda, que, na divisão entre discursos considerados positivos e negativos, verificou-se que, entre as precursoras e sucessoras do gênero, as artistas mais recentes apresentam maior incidência de construções negativas. Portanto, a análise permite concluir que, embora o *Feminejo* tenha conquistado avanços em termos de espaço e reconhecimento, as letras ainda não refletem, de maneira expressiva, uma evolução na representação da mulher.

Palavras-Chave: Fraseologia; Locuções; Discurso; Representação feminina; *Feminejo*;

ABSTRACT

Phraseology is a discipline that deals with the study of phraseological units of languages, that is, combinations of words frequently used in individuals' everyday communication, which reflect cultural, historical, social, and linguistic aspects (Corpas, 1996). Similarly, *música sertaneja*, widely popular in Brazil, is deeply connected to the culture and national identity of a community (Napolitano, 2002). Historically, women faced numerous difficulties in expressing themselves and participating actively in society, due to the strong oppression present in past times, something reflected in the male predominance within the *sertanejo* musical genre. However, with the advance of feminism throughout the 20th century - a movement for women's rights - they gained more space and influence in various spheres, including the artistic field. Consequently, this resulted in the emergence, for example, of *Feminejo*, a musical branch that gives voice to female experiences within the *sertanejo* scene. Thus, the female representation reflected in songs of this genre requires a dual analysis, guided by phraseological and discursive issues, that is, analyzing discourses with a focus on the phraseological units of the genre's pioneers and their successors, in order to understand the image of women presented in these songs. Therefore, within the scope of lexical and phraseological studies, the theoretical foundations of the field are presented, considering its evolution, its objects of study, and its relation to discourse. Furthermore, language is discussed as a social practice, linked to the construction of identities and power dynamics. Accordingly, this study has as its general objective to investigate, through phraseological lexicon, the representation of women in *Feminejo*, with a focus on the analysis of phraseological units found in the discursive contexts of the selected songs. As specific objectives, it proposes: to analyze the phraseological expressions present in *feminejas'* lyrics as resources that contribute to the construction of women's representativity; to investigate possible evolutions in discourses about women, based on the comparison between pioneers and contemporary *Feminejo* artists; and to evaluate whether the songs' discourses promote a positive and empowering effect of the female figure. In this sense, from a methodological point of view, the analysis process considers the songs of Marília Mendonça and Maiara & Maraisa, released between 2014 and 2016, and the songs of Lauana Prado and Yasmin Santos, released between 2020 and 2022. This selection of songs and time frame represents the development from the emergence of *Feminejo* to the consolidation of the genre. Thus, 82 songs by the four singers were analyzed, in which 186 phraseological units were identified. Of these, 120 were classified as verbal, which morphologically highlights women's non-passivity, since this category expresses action. It is also noteworthy that, in the division between discourses considered positive and negative, it was found that, between the pioneers and successors of the genre, the more recent artists present a greater incidence of negative constructions. Therefore, the analysis allows us to conclude that, although *Feminejo* has achieved advances in terms of space and recognition, the lyrics still do not significantly reflect an evolution in the representation of women.

Keywords: Female representation; *Feminejo*; Phraseology; Idiomatic expressions; Discourse.

Lista de quadros

Quadro 01. Panorama de Antunes (2012)	51
Quadro 02. Cronologia de representações do sertanejo de Antunes (2012)	52
Quadro 03. Playlist da Análise.	66
Quadro 04. Amostra da organização dos dados - Marília Mendonça	68
Quadro 05. Amostra da organização dos dados - Maiara e Maraisa	69
Quadro 06. Amostra da organização dos dados - Lauana Prado	69
Quadro 07. Amostra da organização dos dados - Yasmin Santos	69
Quadro 08. Dados das canções de Marília Mendonça	72
Quadro 09. Dados das canções de Maiara e Maraisa	80
Quadro 10. Dados das canções de Lauana Prado	89
Quadro 11. Dados das canções de Yasmin Santos	99
Quadro 12. Classificação e recorrência das locuções analisadas	108
Quadro 13. Distribuição dos discursos entre precursoras e sucessoras	109
Quadro 14. Letras das canções comentadas na análise (Marília Mendonça)	118
Quadro 15. Letras das canções comentadas na análise (Maiara e Maraisa)	119
Quadro 16. Letras das canções comentadas na análise (Lauana Prado)	120
Quadro 17. Letras das canções comentadas na análise (Yasmin Santos)	12

2

Lista de figuras

Figura 01. Primeiro nível de classificação das unidades fraseológicas	23
Figura 02. Naiara Azevedo - paródia da canção de Carlos e Jader	54
Figura 03. Simone e Simaria - “As Coleguinhas”	55
Figura 04. Maiara e Maraisa em Campo Grande (MS)	57
Figura 05. “Rainha da Sofrência”	58
Figura 06. Capa do álbum Festa das Patroas 35%	59
Figura 07. Lauana Prado	62
Figura 08. Yasmin Santos	63
Figura 09. Capa do álbum de Marília Mendonça	75
Figura 10. Capa do álbum de Maiara e Maraisa	82
Figura 11. Capa do álbum Natural de Lauana Prado	93
Figura 12. Capa do álbum Raiz de Lauana Prado	93
Figura 13. Capa do álbum de Yasmin Santos	10

2

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
I - DO LÉXICO À FRASEOLOGIA: FUNDAMENTOS TEÓRICOS E ABORDAGENS ANALÍTICAS	13
1.1 Ciências do Léxico	13
1.2 A Fraseologia enquanto campo disciplinar: delimitação do objeto e questões conceituais	15
1.3 As locuções: objeto deste estudo	26
1.4 Fraseologia, Discurso e Contexto	30
II - O FEMINEJO E O FEMINIMISMO: relações entre o gênero musical e o movimento de empoderamento feminino	34
2.1 Feminismo e relações de gênero: conceitos fundamentais	34
2.2 Sertanejo: importância histórica para o Brasil	37
2.2.1 De caipira a universitário: panorama histórico do gênero e a representatividade feminina	38
2.3 Fêmeinejo	53
III - METODOLOGIA E APRESENTAÇÃO DOS DADOS	65
3.1 Composição do <i>corpus</i>	65
3.2 Organização e sistematização dos dados	67
3.3 Procedimento de análise dos dados	70
IV - FRASEOLOGIA CANTADA: A VOZ DA MULHER NAS CANÇÕES DO FEMINEJO	72
4.1 Análise das canções de Marília Mendonça	72
4.2 Análise das canções de Maiara e Maraisa	79
4.3 Análise das canções de Lauana Prado	89
4.4 Análise das canções de Yasmin Santos	99
4.5 Panorama geral dos resultados da análise do Fêmeinejo	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
APÊNDICES	118

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A Fraseologia é termo usado para designar o nome da disciplina que estuda as unidades fraseológicas das línguas. Sendo assim, os fraseologismos são enunciados frequentemente usados na comunicação diária que podem variar de acordo com a cultura, refletindo aspectos históricos, sociais e linguísticos de uma determinada comunidade (Corpas Pastor, 1996). Igualmente, a música sertaneja, um dos gêneros mais populares do Brasil, tem suas raízes profundamente entrelaçadas com a cultura e a identidade nacional de um povo (Napolitano, 2002).

É de entendimento comum que, historicamente, as mulheres enfrentaram muitas barreiras para se expressar e participar ativamente na sociedade. Tal evidência pode ser vista, por exemplo, no panorama histórico da música sertaneja, que por muito tempo foi dominada por cantores homens. Porém, tendo em vista o progresso do movimento feminista a partir do século XX, hoje em dia, as mulheres têm uma voz muito mais forte e influente do que no passado. E, como a música reflete aspectos culturais, sociais e políticos, recentemente, observou-se o crescimento de uma nova vertente, denominada de *Feminejo*, que surgiu, trazendo as vozes e as experiências das mulheres dentro desse cenário musical.

À vista dessas considerações, esta dissertação tem como objetivo geral investigar, por meio da fraseologia, a representação da mulher no *Feminejo*, com foco específico na análise das locuções presentes nos contextos discursivos das canções selecionadas. Para isso, foram elaboradas três perguntas de pesquisa, cada uma orientada por um foco específico, linguístico-fraseológico, histórico-comparativo e discursivo: como os fraseologismos presentes nas letras das canções das *feminejas* contribuem para a construção de uma representatividade feminina, empoderada ou não? Em que medida é possível perceber uma evolução ou não nos discursos sobre a mulher, ao comparar as precursoras e as artistas mais recentes do *Feminejo*? As *feminejas* estão conseguindo representar, expressar ou gerar um efeito de sentido positivo para a figura feminina nas canções?

E como objetivos específicos:

- analisar os fraseologismos presentes nas letras das *feminejas* como recursos que contribuem na construção da representatividade da mulher;

- investigar possíveis evoluções nos discursos sobre a mulher, com base na comparação entre as precursoras e as artistas contemporâneas do *Feminejo*;
- e avaliar se os discursos das canções promovem um efeito de sentido positivo e empoderador da figura feminina.

Do ponto de vista metodológico, foram analisadas as canções lançadas entre os anos de 2014 e 2016 de Marília Mendonça e Maiara e Maraisa, consideradas pioneiras do *Feminejo*. E também, canções gravadas entre os anos de 2020 e 2022 de Lauana Prado e Yasmin Santos, sucessoras do gênero. A seleção das *feminejas* foi baseada no número de visualizações na plataforma do *YouTube*. Já o período de tempo das canções, deve-se à uma análise baseada na hipótese de uma evolução dos discursos, por meio dos fraseologismos. Logo, é necessário observar as locuções presentes nas canções desde o início do *Feminejo* até os anos em que outras vozes femininas começaram a se destacar e o gênero se consolidou. Sendo assim, ao todo, foram analisadas 82 canções das quatro cantoras.

Desse modo, é importante destacar que os candidatos às locuções foram comprovados por meio de diferentes fontes de referência. Sendo eles: o dicionário fraseológico de Hudinilson Urbano (2018) e o dicionário geral da língua, Caldas Aulete, disponível em sua versão on-line e gratuita. Além dessas, em casos mais específicos e para reforçar a validação das comprovações, utilizou-se o *Corpus Brasileiro* e a *World Wide Web*.

Nesse sentido, esta pesquisa contribui para uma discussão que foi motivada por estudos anteriores voltados à construção da imagem feminina, por meio de fraseologismos, já realizados no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL/UFMS). Como é o caso da dissertação de Thyago José da Cruz (2012)¹, intitulada *Os provérbios e a mulher*, publicada no ano de 2015. E também por pesquisas que envolvem a análise do léxico em conjunto com o discurso para a compreensão e construção de sentidos. Como, por exemplo, a dissertação de João Vitor de Paula Souza (2022), intitulada *O canibalismo contemporâneo em Jantar Secreto e no jornalismo: movimentos na palavra e na sociedade*, publicada em 2022 pela Universidade Estadual Paulista (UNESP).

Dessa forma, a dissertação se divide em quatro capítulos: o primeiro capítulo, dividido em quatro tópicos, trata sobre a fraseologia, o discurso e o contexto: três

¹ Mais tarde, publicada como livro em: CRUZ, T. J. *Os provérbios e a mulher*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2015.

deles exibem o campo teórico fraseológico como responsável por estudar as combinações fixas de palavras, assim como suas recorrências nas línguas, caracterizadas por sua estabilidade e significado específico. Ademais, comenta-se também a evolução da área, que se iniciou como um subcampo da lexicologia e tornou-se disciplinar, ou seja, adquiriu estatuto próprio. E, para terminar, discute-se seus objetos de estudo, divididos em três esferas: as colocações, as locuções e os enunciados fraseológicos.

O quarto tópico explora como a fraseologia se relaciona com o discurso e o contexto, uma vez que a dissertação focaliza o papel dos fraseologismos em diferentes cenários discursivos. Tendo em vista esta relação, segundo van Dijk (1990, 2013, 2017), entende-se que a Análise Crítica do Discurso (ACD) é uma área que estuda a linguagem no contexto social e suas relações de poder. Além disso, Hall (2016) vê a linguagem como um sistema de significação essencial para construir identidades e práticas sociais. A união entre fraseologia, discurso e contexto, torna-se fundamental, pois para entender se há ou não evolução da representação feminina nas canções do *Feminejo*, por meio das locuções, necessita-se entender os efeitos de sentidos produzidos nelas.

O segundo capítulo, organizado em três tópicos, discute, no momento inicial, a relação entre o *Feminejo* e o feminismo, evidenciando que, apesar da associação entre essas unidades lexicais, a princípio o gênero musical não tinha a pretensão de difundir o discurso feminista. Porém, com a sua consagração e evolução, o *Feminejo* na atualidade pode ser visto como parte das lutas femininas que conectam o gênero com o feminismo.

No entanto, para entender essa conexão, foi necessário compreender o conceito de feminismo, bem como as relações de gênero, que desencadeiam as desigualdades na construção dos papéis entre os homens e as mulheres, decorrentes do enraizamento do patriarcado. Vale lembrar que essa parte mostrou como o feminismo busca romper com essas estruturas, promovendo justiça e igualdade, especialmente no reconhecimento da voz feminina.

Em um segundo momento, destaca-se o papel fundamental da música popular brasileira na sociedade, sendo um reflexo das diversidades culturais e históricas do país. Além disso, nessa parte mostra-se que a música sertaneja foi um elemento chave no desenvolvimento do Brasil, passando de um gênero restrito aos

protagonistas masculinos, chamados de caipiras, a um sucesso nacional que reflete mudanças sociais e inclusões, como a participação feminina.

E, por último, evidencia-se como o gênero musical, denominado de *Feminejo*, surgiu como um espaço para as mulheres se expressarem dentro do sertanejo e transformou-se em um movimento de inclusão feminina. As músicas abordam diversos temas, alguns deles como liberdade, igualdade de gênero e autoconfiança. Além disso, apresenta-se também as pioneiras do *Feminejo*, que são Marília Mendonça, Maiara e Maraísa, Naiara Azevedo e Simone e Simaria. Artistas que lideraram o gênero, ampliando cada vez mais o público feminino. Ainda, se discute o surgimento, bem como o conceito do termo, que reflete uma fusão entre o feminino e o sertanejo.

Em sequência, o terceiro capítulo demonstra o passo a passo executado para o desenvolvimento da dissertação. Dividido em três tópicos: no primeiro, há o detalhamento das canções e cantoras que compuseram o *corpus* da pesquisa, como também o período a serem analisadas. No segundo, a explicação da criação do inventário de locuções, ou seja, como funcionou a busca pelos fraseologismos nas letras das canções selecionadas e de que modo foi feita a comprovação, organização e sistematização desses dados. E no encerramento dessa seção, o último tópico descreve os pontos de vista adotados para a análise das locuções.

Posteriormente, o quarto capítulo apresenta uma análise detalhada das locuções encontradas e discute suas contribuições para a representação dos discursos femininos expressos pelos sujeitos das canções. Essa seção está dividida em cinco tópicos, cada um dedicado à análise de uma das artistas femininas que compõem o *corpus* e o último um panorama geral dos resultados encontrados. Na parte final do trabalho, encontram-se as *Considerações Finais*, que revisitam todo o trabalho desenvolvido e destacam as conclusões obtidas a partir da análise dos dados. Também estão presentes as *Referências*, que listam as fontes utilizadas na elaboração da dissertação, e o *Apêndices*, que incluem os quadros com todas as locuções que compõem o *corpus*, além dos temas das canções.

I - DO LÉXICO À FRASEOLOGIA: FUNDAMENTOS TEÓRICOS E ABORDAGENS ANALÍTICAS

Neste capítulo aborda-se o campo teórico da fraseologia, o princípio lexicológico da área, bem como sua evolução para o estatuto disciplinar, e também o seu objeto de estudo, dividido em três esferas, conforme Corpas Pastor (1996): colocações, locuções e enunciados fraseológicos. Além disso, explora-se a relação entre fraseologia, discurso e contexto, focalizando a linguagem em seu contexto social, levando em conta as dinâmicas de poder. E, ainda, a linguagem como um sistema de significação crucial para a construção de identidades e práticas sociais.

1.1 Ciências do Léxico

Considerando que, em princípio, a Fraseologia inaugurou-se como uma subdisciplina dentro das investigações lexicológicas, torna-se fundamental uma visão geral a respeito do léxico e suas ciências. Segundo Biderman (1987), o léxico de uma língua é responsável pelo registro do conhecimento do ser humano em relação ao universo. O homem e sua capacidade de nomear e classificar objetos constitui-se como a primeira etapa daquilo que a autora afirma ser o percurso científico do espírito humano, no que se refere ao conhecimento universal.

Essa capacidade possibilitou que o ser humano pudesse estruturar o mundo ao seu redor, Biderman (1987) afirma que, ao agrupar objetos através de suas semelhanças e diferenças, aquilo que as individualizam, o homem nomeou a realidade, classificou-a simultaneamente, e, decorrente desse processo, gerou-se o léxico das línguas naturais. Deste modo, leva-se em consideração tamanha importância desse mecanismo da linguagem humana, que, conforme Krieger (2010), divide-se em três áreas principais de estudo: a Lexicologia, a Lexicografia e a Terminologia.

Baseado na síntese da autora, no que se refere às ciências mencionadas, evidencia-se a Lexicologia como área que tem como foco, propriamente dito, o léxico. Krieger (2010) compreende que os estudos lexicológicos se ocupam de vocabulários específicos da língua. Assumindo diferentes ângulos, a disciplina responsabiliza-se por alguns focos de pesquisa, como por exemplo, os vocabulários ou regionalismo; a toponímia, estudo dos nomes de lugares; a neologia, novos itens lexicais inseridos na língua; entre outros.

Biderman (2001), por sua vez, trata de definir a disciplina como uma ciência antiga que se debruça no estudo e análise da palavra, assim como sua categorização lexical e estruturação. Concomitante com outras disciplinas, a lexicologia apresenta problemas teóricos comuns às ciências humanas, a exemplo disso, a dificuldade na definição e identificação da unidade lexical, bem como o aprofundamento de sua categoria e estrutura. Isto porque “a palavra inserida numa cadeia paradigmática se articula em combinatórias sintagmáticas, gerando um labirinto infindo de significações linguísticas” (Biderman, 2001, p. 16).

A Lexicografia, por sua vez, ciência que tem como foco de pesquisa o dicionário, possui bases teóricas e metodológicas específicas e próprias que contribuem para os estudos do léxico. Garantindo os registros lexicais, os estudos lexicográficos são responsáveis pela produção dos dicionários gerais das línguas, desde o momento da coleta até a forma de tratamento do léxico, suas entradas e definições (Krieger, 2010).

Por fim, a Terminologia tem como foco de estudo o léxico técnico-científico da língua. De acordo com Krieger (2010), os estudos terminológicos se detêm nas unidades lexicais especializadas nas diferentes áreas do conhecimento. Sendo assim, a autora enfatiza ainda a importância desses estudos para a sociedade atual tecnológica e globalizada.

No entanto, até que ponto a Fraseologia se insere nos estudos do léxico? Embora Biderman (1999) exponha que a análise do léxico se delimita pelos critérios fonológico, morfossintático e semântico, existe um grupo de combinações de palavras que não se explicam apenas linguisticamente. Assim, convém destacar que o acervo lexical dos indivíduos “[...] inclui unidades muito heterogêneas – desde monossílabos e vocábulos simples até sequências complexas formadas de vários vocábulos e mesmo frases inteiras [...]” (Biderman, 2005, p. 747).

Nessa perspectiva, outros teóricos, como Zavaglia (2012), concordam que o vocabulário dos indivíduos se estrutura por diferentes unidades lexicais, dispostas na mente dos falantes em unidades simples, como *música*, por exemplo, pelas compostas, como *queima-roupa*, e pelas complexas, organizadas por duas ou mais palavras, como a locução *aguentar a barra*. Nesse sentido, no processo de comunicação dos sujeitos, essas unidades se agrupam e geram combinações tidas como livres e/ou cristalizadas na língua, como esclarece Biderman (2005):

As seqüências livres são aquelas em que sujeito e complemento têm distribuição livre, sendo as únicas restrições e coerções as determinadas pela semântica. Inversamente, os sintagmas cristalizados são frases do mesmo tipo, porém, em que um ou vários dos actantes são lexicalmente invariáveis. (Biderman, 2005, p. 748)

Em outras palavras, combinações cristalizadas se configuram como a unidade lexical complexa, o que chamamos de unidade fraseológica, pois, é entendida como um conjunto de palavras que, combinadas, adquirem um sentido unitário e não individual de seus componentes. Neste prisma, no ramo da Lexicologia, a Fraseologia surge como uma subdisciplina responsável por estudar essas unidades complexas, que se cristalizaram nas línguas.

Todavia, ainda que seu tratamento lexicológico, inicialmente, pareça dar conta dessas combinações de palavras, os questionamentos acerca delas não demoraram muito para refutar seu estatuto como subdisciplina. Uma vez que a complexidade de seus sentidos, significados, estruturas e outras especificidades não apenas dependiam de pontos de vistas linguísticos para serem explicados, mas também culturais e ideológicos. Como explicar, por exemplo, a combinação *Maria está dando asas ao João* em um contexto real de uso da língua, para um indivíduo que pertence a um grupo cultural distinto?

Essas observações influenciaram, direta ou indiretamente, as discussões investigativas no campo teórico dos estudos fraseológicos, por isso, a disciplina caminhou a fim de estabelecer seu lugar no domínio das ciências linguísticas. No decorrer dos anos, o estatuto disciplinar da Fraseologia possibilitou diversos entendimentos, a depender do ponto de vista abordado nas investigações.

No início do desenvolvimento da Fraseologia, muitos teóricos insistiam que a unidade fraseológica era um subtipo dentro dos fenômenos lexicais, portanto, possuíam uma visão ampla e a viam como subdisciplina. Mas, logo sua complexidade demandou estudos mais específicos e próprios dessa unidade, sua evolução garantiu assim o caráter disciplinar que a Fraseologia desenvolveu nos dias atuais, questões que serão tratadas nos próximos tópicos.

1.2 A Fraseologia enquanto campo disciplinar: delimitação do objeto e questões conceituais

Tendo em vista o vasto campo teórico das questões que giram em torno dos estudos fraseológicos, esta caracteriza-se como uma tentativa de sintetizar o

desenvolvimento da disciplina desde o momento de seu surgimento, quando ainda era considerada uma subdisciplina dos estudos lexicológicos, até a sua frutificação para o que hoje afirma-se ser uma disciplina específica com objeto de estudo e espaço teórico próprios (Montoro del Arco, 2006).

Costuma-se citar Charles Bally (1865-1947) e os russos Yevgeny Dmitrievich Polivanov (1891-1938) e Viktor Vladimirovich Vinogradov (1895-1969) como os destaques do pontapé inicial da disciplina. Na evolução bibliográfica articulada por Monteiro-Plantin (2014), a autora informa que muitos estudiosos já haviam chamado a atenção para certas combinações de palavras que se apresentavam como blocos pré-fabricados e repetitivos no vocabulário dos falantes, embora não aprofundassem o assunto.

Conforme Monteiro-Plantin (2014), ao perceber que nem todas as combinações das línguas eram inteiramente livres, grandes nomes da Linguística como Mikhail Vasilyevich Lomonossov (1711-1765), Michel Bréal (1832-1915), Ferdinand de Saussure (1857-1913), entre outros, já advertiam a existência de um grupo de unidades fixas nas línguas, organizadas por duas ou mais palavras.

Entretanto, Monteiro-Plantin (2014) e muitos outros teóricos afirmam que a motivação concreta que, evidencia Bally e sucessivamente os russos como os precursores principais dos estudos fraseológicos, deve-se ao fato de que foi somente em 1909 que o linguista francês, em sua investigação às primeiras combinações fixas, apresentou a cientificidade dos estudos e nomeou-a de Fraseologia. Na perspectiva de Tristá Pérez (1988), Bally foi consagrado o “pai da Fraseologia” por tê-la estabelecido como uma disciplina, mesmo que pertencente ao ramo da lexicologia.

Neste íterim, as bases teóricas, propriamente ditas, que propiciaram a consagração da disciplina, foram desenvolvidas pelos russos em meados da década de 40. Segundo Monteiro-Plantin (2014), Polivanov considerou a Fraseologia como ciência linguística e defendeu as combinações fixas, bem como seus significados, como objeto de estudo, denominando-as assim de fraseologismos. Em seguida, avançando nos pressupostos de Bally, o linguista e filólogo Vinogradov estabeleceu os conceitos fundamentais dos estudos fraseológicos e tornou-se referência no âmbito teórico da disciplina.

Todavia, por seu turno, Montoro del Arco (2006) evidencia que, apesar dos russos terem dado os passos iniciais para o desenvolvimento, os primeiros vestígios

da Fraseologia, como uma disciplina específica, iniciaram-se a partir da década de 70, sobretudo com os estudos fraseológicos na Espanha. Mas, tal afirmação será desenvolvida a seguir, nos comentários referentes ao estatuto disciplinar.

Por enquanto, evidencia-se apenas que tanto Bally quanto Polivanov, Vinogradov e muitos outros teóricos, que não foram citados, propiciaram uma abertura no campo teórico dos estudos fraseológicos. Tal fato justifica, por exemplo, a visão dual da Fraseologia em relação a ser subdisciplina da lexicologia ou possuir estatuto disciplinar.

Deste modo, considera-se que a Fraseologia é uma disciplina responsável por estudar as unidades fraseológicas (doravante UFS) das línguas. E, conforme Corpas Pastor (1996), essas unidades definem-se pela estabilidade dos seus componentes, levando em consideração somente as combinações formadas por duas ou mais palavras. Apesar de a autora defender que o limite superior das UFS se situa no nível da oração composta, para a dissertação, estabelece-se que o limite dos fraseologismos vão além e atingem o nível do discurso, como no caso dos enunciados completos, classificados como provérbios.

De acordo com Corpas Pastor (1996), as unidades fraseológicas além de apresentarem polilexicalidade e estabilidade (fixa e semântica), sistematizam também outros aspectos característicos como: a alta frequência de uso e coocorrência dos elementos, a institucionalização, o grau de idiomatidade e a variação. Conforme a autora, a frequência das UFS se sobressai como um dos aspectos mais característico, já que quanto mais frequente o uso de uma combinação, cujos elementos constituintes coocorrem, maiores são suas chances de estabilizar-se na língua.

Como os aspectos estão intrinsecamente ligados uns aos outros, a consolidação de um conjunto de palavras, pela sua frequência de uso na língua, caracteriza-se como a institucionalização de uma nova unidade fraseológica, isto significa que, ela é acrescida no vocabulário dos falantes, passa a fazer parte do discurso e dos dicionários. Sendo assim, Corpas Pastor (1996) aponta uma correlação direta da estabilidade aos demais aspectos, visto que, a fixação formal e a especialização semântica são fenômenos decorrentes deles.

Dito isso, a autora entende por fixação formal a propriedade previamente criada nas combinações, como se fossem blocos pré-fabricados nas línguas.

Enquanto que por especialização semântica compreende-se as particularidades de sentidos que elas apresentam.

A idiomaticidade, segundo a autora, é a característica que denomina aquelas combinações em que a propriedade semântica se cumpre pelo significado global do conjunto e não por seus elementos isolados. Contudo, Corpas Pastor (1996) evidencia que não são todas as unidades fraseológicas que são idiomáticas. O grau de idiomaticidade depende da presença de opacidade semântica. Deste modo, existem combinações que são consideradas semanticamente transparentes, ou seja, apresentam sentido literal; semi-transparentes, em que há a transferência do seu sentido; e opacas, unidades com sentido totalmente idiomático.

No que tange a variação, Corpas Pastor (1996) afirma que é uma característica relativa nas unidades fraseológicas. Com base na autora, esse aspecto configura-se como uma possível variante e modificação nas combinações de palavras. Sendo vistas como possibilidades próximas de serem idênticas, tanto em sua estrutura quanto em seus elementos constitutivos, porém sem manifestar diferenças no sentido. Tendo essas considerações em vista, evidencia-se em conclusão que, a depender da unidade fraseológica analisada, alguns desses aspectos podem estar presentes ou não em sua formação.

Após esses comentários sobre os aspectos que sistematizam uma unidade fraseológica, segue-se para um breve esclarecimento quanto ao surgimento dos estudos fraseológicos. Como já mencionado, Montoro del Arco (2006) considera que o verdadeiro impulso para a consolidação da Fraseologia como disciplina própria ocorreu com os estudos desenvolvidos em língua espanhola, na década de 70, ultrapassando o papel inicial dos russos. Numa mesma perspectiva, Penadés Martínez (2015) compartilha de seu pensamento: “A ideia de que a fraseologia é, ao mesmo tempo, uma disciplina e um conjunto de unidades é assim introduzida na investigação fraseológica realizada sobre o espanhol e se desenvolve na Espanha [...]”² (Penadés Martínez, 2015, p. 22, tradução nossa.).

A autora reitera que o livro de Casares (1992), os pressupostos de Zuluaga (1980) e o Manual de Corpas Pastor (1996) foram importantes trabalhos desenvolvidos para a construção dos princípios básicos da disciplina. Entretanto, acrescenta ainda os trabalhos teóricos das cubanas Carneado Moré e Tristá Pérez

² No original: “La idea de que es, a la vez, una disciplina y un conjunto de unidades queda así introducida en la investigación fraseológica realizada sobre el español y se desarrolla en España [...]”.

(1985) como referência a uma concepção específica da Fraseologia, que criada pela escola russa, progrediu para uma nova disciplina. Vale lembrar que, apesar de partilhar desse ponto de vista teórico, não estamos desconsiderando obras anteriores que foram fundamentais para essa consolidação disciplinar.

Tendo essas considerações em vista, conforme Penadés Martínez (2015), pode-se declarar como ciência, porque a Fraseologia tem seu objeto de estudo. Logo, o estudo fraseológico, nesse viés, abre portas para discussões em torno de qual(is) seria(m) esse(s) objeto(s). Seguindo os princípios defendido por Montoro del Arco (2006), há duas possibilidades de entendimento da Fraseologia como estudo científico, podemos entendê-la em um sentido mais amplo, ou mesmo em um sentido mais restrito. A depender da abordagem, o objeto de estudo integra distintos tipos de combinações fixas de palavras ou não.

Na concepção ampla, considera-se a Fraseologia como uma disciplina que estuda as variadas combinações de palavras, como as colocações, as locuções e os enunciados fraseológicos, enfoque estabelecido por Corpas Pastor (1996) e adotado para a dissertação. Com base em Montoro del Arco (2006), neste grupo encontram-se unidades muito heterogêneas, que funcionam não somente no nível oracional, mas também textual e discursivo. Isto porque seus aspectos incluem pontos de vista formal, funcional e semântico-pragmático.

Levando em conta esse prisma, reforça-se que não se concebe a Fraseologia como uma parte da lexicologia, porque, como afirma Montoro del Arco (2006), a disciplina inclui unidades que escapam os limites do léxico e explicam-se também pelo âmbito da Sintaxe, da Morfologia, da Semântica, etc. Em suma, na concepção ampla, o requisito principal para considerar-se unidade fraseológica é dependente da polilexicalidade manifestada em um certo grau de fixação. Ainda com base no autor, os principais teóricos que ratificam essa amplitude dos estudos fraseológicos são: Casares (1950), Zuluaga (1980), Tristá Pérez (1983), Corpas Pastor (1996), entre muitos outros.

Já no sentido restrito da disciplina, o objeto de estudo limita-se às locuções. Segundo Montoro del Arco (2006), nesta concepção a unidade funciona no âmbito oracional e, diferente da anterior, manifesta alto grau de fixação e idiomaticidade. Para os teóricos que adotam essa abordagem, a presença dessas restrições define o que se enquadra como objeto pertencente a Fraseologia ou não.

O autor ainda esclarece que ao restringir estritamente a unidade fraseológica, o estudioso dessa visão, inclusive, pode considerar a Fraseologia como um ramo da Lexicologia, visto que essa unidade funcionará apenas no contexto oracional, não ultrapassando os limites léxicos. A exemplo, cita-se os teóricos González Calvo (2003) e Castillo Carballo (1997-1998) que, conforme Montoro del Arco (2006), são mais restritos em relação ao objeto de estudo da Fraseologia e a colocam no ramo dos estudos lexicológicos.

Por fim, após esses esclarecimentos, uma observação deve ser feita: em sua obra *Manual de Fraseología Española*, nas tentativas iniciais de consolidação dos princípios básicos, Corpas Pastor (1996) considerou a Fraseologia em uma abordagem de estudo no âmbito lexical: “[...] esta subdisciplina da lexicologia foi chamada de fraseologia [...]”³ (Corpas Pastor, 1996, p.16, tradução nossa.). Porém, como afirma Penadés Martínez (2015), a partir do ano de 2000, já foi possível constatar uma evolução referencial de Corpas Pastor, na qual a autora aponta a Fraseologia como disciplina com estatuto próprio, com regras específicas e independente da Lexicologia.

Inclusive, mais recentemente, em uma entrevista com Ortiz Alvarez (2017), sobre a Fraseologia e a Paremiologia, ao ser contestada sobre o estatuto disciplinar da Fraseologia, Corpas Pastor responde:

A fraseologia tem sido tradicionalmente considerada um ramo da Lingüística, especificamente, uma subdisciplina dentro da Lexicologia. [...] Mas desde o final da década de 90, e especialmente desde o início do século XXI, a fraseologia tem experimentado um boom tão grande que agora pode ser considerada uma disciplina autônoma e independente, que desenvolveu seu próprio aparato teórico e interdisciplinar.⁴ (Corpas Pastor; Ortiz Alvarez, 2017, p. 272, tradução nossa).

Sendo assim, urge essa observação sobre a mudança de Corpas Pastor (1996), em relação ao estatuto da Fraseologia, para o esclarecimento do motivo pela qual a autora e seus princípios básicos, do Manual, estão sendo referências para a construção da fundamentação teórica nesta dissertação. Acredita-se que seria

³ No original: “Conviene señalar, no obstante, la existencia de cierta homogeneidad con respecto a la nomenclatura utilizada para referirse al estudio de las combinaciones de palabras. Como hemos indicado más arriba, esta subdisciplina de la lexicología se ha venido denominando fraseología [...]”.

⁴ No original: “La Fraseología se ha considerado tradicionalmente una rama de la Lingüística, concretamente, una subdisciplina dentro de la Lexicología. [...] Pero desde finales de la década de los 90, y muy especialmente desde principios del siglo XXI, la fraseología ha experimentado tal auge que se puede considerar ya una disciplina autónoma e independiente, la cual ha desarrollado un aparato teórico propio e interdisciplinar”.

contraditório a defesa de um estatuto disciplinar, tendo como base os pressupostos de alguém que não compartilha a mesma ideia.

Contudo, como foi possível observar, o desenvolvimento fraseológico, até mesmo em abordagens antes consideradas lexicais, avançou em sua consolidação como disciplina própria. Acrescenta-se ainda que, conforme Penadés Martínez (2015), outros estudos, logo após e embasados no *Manual* de Corpas Pastor (1996), foram fundamentais na defesa dessa consolidação, por exemplo, os de Ruiz Gurillo (1997, 1998a, 1998b).

Com base na autora, além de defender o estatuto disciplinar próprio da Fraseologia, Ruiz Gurillo declara a independência da disciplina, mesmo possuindo um caráter interdisciplinar. Em reparo, ao falar em autonomia e independência ressalta-se que é defendido, nestes termos, um estatuto disciplinar, apesar de ser evidente de que não exista uma ciência que não dependa de outra. Sendo assim, conclui-se que, em meio a complexidade dos estudos fraseológicos, no cruzamento de caminhos com outras ciências, já que é inevitável estudar as unidades fraseológicas sem recorrer a outras disciplinas, a Fraseologia consolidou-se como disciplina.

A concepção ampla, adotada para a dissertação, influencia a discussão sobre as questões terminológicas da disciplina. O fato de considerar todas as combinações que possuem os aspectos de polilexicalidade, estabilidade, alta frequência de uso e os demais já comentados, induz uma grande disparidade a respeito de uma denominação genérica que inclua todas elas. Segundo Corpas Pastor (1996), os termos propostos por distintos autores, para denominar as unidades de estudo da Fraseologia, permite vislumbrar que uma característica sempre se sobressai em relação às demais.

Isto significa que, ao utilizar *expressão pluriverbal*, *unidade pluriverbal lexicalizada e habitualizada* ou *unidade léxica pluriverbal*, os autores indicam a polixicalidade como aspecto principal. E com base em Corpas Pastor (1996), essas denominações acabam indicando explicitamente somente a natureza da propriedade multiverbal e até mesmo institucional (*lexicalizada e habitualizada*) do conjunto, deixando de lado outros aspectos importantes. Essas denominações evidenciam apenas que todas as unidades são naturalmente organizadas por duas ou mais palavras.

O mesmo ocorre quando se trata dos termos que enfocam a estabilidade das combinações, os teóricos como, por exemplo, Zuluaga (1980) e García-Page Sánchez (1990) costumam empregar: *expressão fixa*, *unidade fixa*, *expressão cristalizada*, *unidade cristalizada* ou *grupo fixo de palavras*. Porém, Corpas Pastor (1996) salienta que essas denominações apresentam uma problemática a mais que as anteriores, já que o aspecto de fixação manifesta diversos graus a depender do objeto analisado. Ou seja, não são todas as combinações que são totalmente fixas, como é o caso, por exemplo, das colocações.

Do mesmo modo, os termos *expressão idiomática* ou *frase idiomática* não podem representar todas as combinações, pois quando o enfoque principal é o aspecto metafórico do objeto, isso exclui aquelas que não o são. As locuções conjuntivas, por exemplo, não seriam representadas por esses termos, exatamente, por apresentarem significado gramatical e não idiomático. Em suma, para a autora, todas as denominações, citadas até o momento, são suficientemente genéricas para darem conta de incluir todos os tipos de unidades, e, concretas demais, por frisarem apenas um caráter unitário das diversas combinações.

Por conseguinte, de acordo com Corpas Pastor (1996), a escolha de um termo guarda-chuva, para essas unidades, necessita ser comum e agregadora de todas as características. À vista disso, a autora opta pela denominação de *unidade fraseológica* (UF), isso porque, o termo vinha sendo utilizado em grande parte dos estudos realizados na Espanha, na Europa continental, na Rússia e em outros países.

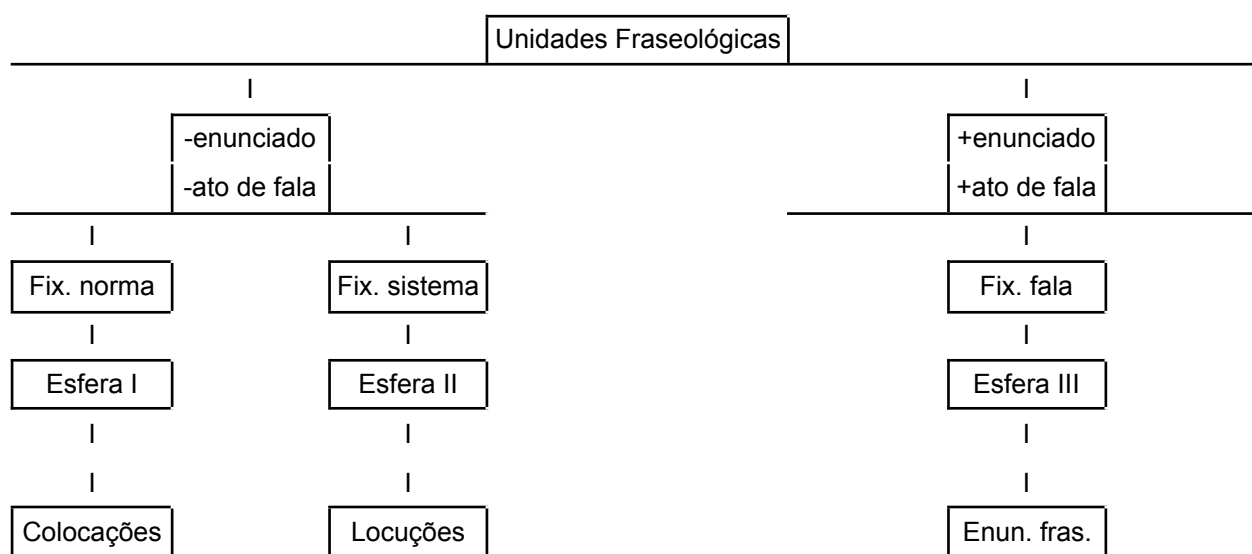
Por sua vez, Penadés Martínez (2015) também ratifica que a terminologia *unidade fraseológica* e mais o termo *fraseologismo* são “[...] majoritariamente utilizados nos últimos anos para referir-se às unidades objeto de estudo da fraseologia [...]”⁵ (Penadés Martínez, 2015, p. 30, tradução nossa.).

Tendo isto em vista, dentre todas as propostas terminológicas comentadas, a *unidade fraseológica* e o *fraseologismo* serão utilizados como sinônimos e entendidos como os termos genéricos que servem para designar o objeto de estudo da Fraseologia. Isso pelo fato de que essas combinações não se definem apenas por uma (polilexicalidade, fixidez e idiomaticidade) de suas várias características. Portanto, por esse motivo, adota-se essas unidades lexicais.

⁵ No original: “[...] mayoritariamente utilizados en los últimos años para referirse a las unidades objeto de estudio de la fraseología [...]”.

Para classificar as unidades fraseológicas, Corpas Pastor (1996) propõe combinar o critério de enunciado, entendido como o resultado do ato de fala, com o critério de fixação, aplicáveis tanto à norma, quanto ao sistema e à fala. Conforme a autora, esses critérios são fundamentais para o estabelecimento de um primeiro nível de análise das unidades fraseológicas, organizadas em três esferas. Abaixo há uma representação desse nível de classificação do objeto de estudo da Fraseologia:

Figura 01. Primeiro nível de classificação das unidades fraseológicas



Fonte: elaboração própria, baseado em Corpas Pastor (1996).

Apoiada na definição de Zuluaga (1980), a autora considera o enunciado como a unidade mínima da comunicação humana, resultante do ato de fala. Este produto não se limita ao nível de orações simples ou compostas, porém pode abranger também sintagmas ou palavras isoladas. Assim, os critérios de enunciado admitem duas interpretações: as unidades fraseológicas podem constituir grupos de palavras que formam um enunciado completo na fala ou, alternativamente, estruturas que não representam um enunciado completo. No primeiro caso, os enunciados fraseológicos são classificados na esfera III; no segundo caso, estão nas esferas I e II, que compreendem as colocações e as locuções, respectivamente.

Quanto ao de fixação, Corpas Pastor (1996) afirma que ela permite distinguir as unidades fraseológicas em dois grupos distintos. No grupo das esferas I e II, as colocações são entendidas como inseridas apenas na norma, enquanto as locuções são inseridas no sistema, conforme explicado pela autora:

[...] seriam incluídas aquelas UFS que não constituem atos de fala ou enunciados, ou seja, aquelas que precisam ser combinadas com outros signos linguísticos e que equivalem a sintagmas. Porém, não se trata de um grupo homogêneo, pois se misturam entidades de natureza diferente: UFS que constituem unidades do sistema e UFS que, do ponto de vista do sistema, são frases completamente livres, geradas com base em regras, mas ao mesmo tempo, apresentam uma fixação determinada pelo uso⁶ (Corpas Pastor, 1996, p. 51, tradução nossa).

Por outro lado, com base na autora, o segundo grupo das unidades fraseológicas (UFS) são aquelas unidades próprias da fala, pertencentes ao repertório sociocultural de uma comunidade linguística e compartilhada pelos falantes. Nesse grupo, encontra-se a esfera III, que são os enunciados fraseológicos. A fixação desses fraseologismos ocorre na fala e por serem enunciados completos, podem ou não estar inseridos em um contexto específico para serem entendidos.

Considerando essas observações, o segundo nível de classificação das UFS, diz respeito a taxonomia de cada uma das esferas: as colocações, as locuções e os enunciados fraseológicos. Nesta seção, abordam-se as esferas I e III, enquanto a esfera II é discutida em um subtópico separado, visto que, as locuções são os objetos de pesquisa da análise desta dissertação.

Assim, segundo Corpas Pastor (1996), as colocações são a primeira esfera fraseológica, porque, pensando do ponto de vista sistemático da língua, são sintagmas livres, porém que se geram a partir de regras, isto significa que, possuem certo grau de restrição combinatória. Em outras palavras, as colocações apresentam uma fixação interna que as diferencia das combinações totalmente livres. Desta forma, são unidades que frequentemente se combinam como partículas pré-fabricadas:

[...] unidades fraseológicas formadas por duas unidades lexicais em relação sintática, que não constituem, por si só, atos de fala ou enunciados; e que, devido à sua fixação na norma, apresentam restrições de combinação estabelecidas pelo uso, geralmente de base semântica: a colocação semanticamente autônoma (a base) não apenas determina a escolha do colocativo, mas também seleciona neste um significado especial,

⁶ No original: “[...] se incluirían aquellas UFS que no constituyen actos de habla ni enunciados, es decir, aquellas que necesitan combinarse con otros signos lingüísticos y que equivalen a sintagmas. Sin embargo, no se trata de un grupo homogéneo, puesto que se mezclan entidades de índole distinta: UFS que constituyen unidades en el sistema y UFS que, desde el punto de vista del sistema, son sintagmas completamente libres, generados a partir de reglas, pero que, al mismo tiempo, presentan una fijación determinada por el uso”.

frequentemente de natureza abstrata ou figurativa⁷ (Corpas Pastor, 1996, p. 66, tradução nossa).

Com base na autora, a taxonomia desta primeira esfera dependerá de sua categoria gramatical, relação sintática e semântica. Deste modo, são classificadas em colocações formadas por substantivo (sujeito) + verbo, *correr um rumor*; verbo + substantivo (objeto), *desempenhar um cargo*; adjetivo + substantivo, *fonte fidedigna*; substantivo + preposição + substantivo, *dente de alho*; verbo + advérbio, *chorar amargamente*; e adjetivo + advérbio, *estritamente ligado*⁸.

Já a terceira esfera da disciplina, os enunciados fraseológicos, como Corpas Pastor (1996) nos apresenta, são considerados enunciados completos, ou seja, unidades de comunicação mínima. A autora afirma ainda que os enunciados fraseológicos se caracterizam por sua fixação interna, tanto no aspecto material quanto no de conteúdo, além de uma fixação externa. Por serem constituídos por atos de fala e, em muitos casos, independentes de uma estrutura oracional para atuar no discurso, os enunciados fraseológicos existem autonomamente na prática da fala. Assim, subdividem-se em dois grupos, as parêmiias e as fórmulas de rotina (discursivas e psicossociais):

Em primeiro lugar, as parêmiias possuem significado referencial - Kleiber (1989) fala de “fixação referencial” -, enquanto que nas fórmulas de rotina o significado é de tipo social, expressivo ou discursivo fundamentalmente. E em segundo lugar, as parêmiias gozam de autonomia textual, enquanto que as fórmulas vêm determinadas por situações e circunstâncias concretas (Corpas Pastor, 1996, p. 133, tradução nossa).⁹

Conforme a autora, as parêmiias podem ser divididas em dois tipos: os enunciados de valor específico são aqueles que, independentemente do contexto, expressam uma verdade geral, como em *as paredes ouvem*. E em citações, enunciados de origem conhecida, extraídos de textos escritos ou de falas de personagens fictícios ou reais. Os exemplos mais comuns são de origem literária,

⁷ No original: “[...] unidades fraseológicas formadas por dos unidades léxicas en relación sintáctica, que no constituyen, por sí mismas, actos de habla ni enunciados; y que, debido a su fijación en la norma, presentan restricciones de combinación establecidas por el uso, generalmente de base semántica: el colocado autónomo semánticamente (la base) no sólo determina la elección del colocativo, sino que, además, selecciona en éste una acepción especial, frecuentemente de carácter abstracto o figurativo”.

⁸ Todos os exemplos citados no parágrafo foram extraídos de Corpas Pastor (1996).

⁹ No original: “En primer lugar, las paremias poseen significado referencial - Kleiber (1989) habla de «fijación referencial» -, mientras que en las fórmulas rutinarias el significado es de tipo social, expresivo o discursivo fundamentalmente. Y en segundo lugar, las paremias gozan de autonomía textual, mientras que las fórmulas vienen determinadas por situaciones y circunstancias concretas”.

como *Verde, que te quero verde* (F. García Lorca). Mas, também de origem filosófica: *O homem é um animal político* (Aristóteles, *Política*, I).

Finalmente, destacam-se os refrãos, os quais Corpas Pastor (1996) considera de origem desconhecida e vê como exemplo por excelência de parêmia. Em outras palavras, eles possuem todas as características definitórias de um enunciado fraseológico: “lexicalização, autonomia sintática e textual, valor de verdade geral e caráter anônimo” (Corpas Pastor, 1996, p. 148, tradução nossa.)¹⁰. Como exemplo, cita-se o dito popular: *A ocasião faz o ladrão*.

Em sequência, Corpas Pastor (1996) define o segundo tipo de enunciado fraseológico como fórmulas de rotinas, que se distinguem das parêmias por tratar-se de unidades fraseológicas da fala. Essas fórmulas não possuem autonomia textual, permanecendo ligadas, em maior ou menor grau, a situações específicas de comunicação. Em sua classificação, são ainda subdivididas em outras denominações: discursivas, quando a unidade apresenta funções organizadoras do discurso, por exemplo, *como está?*; sociais e expressivas, também conhecida por psicossocial - expressam estado mental e sentimental do emissor - por exemplo, *sinto muito*.

Sendo assim, estas foram as considerações sobre as taxonomias das unidades fraseológicas, mais precisamente, as propostas desenvolvidas por Corpas Pastor (1996) em seu *Manual*. Como abordado, a autora classifica as UFS em dois níveis distintos, sendo eles os responsáveis pelo agrupamento das diferentes unidades. Nesta seção, foram apresentadas apenas as esferas I e III do segundo nível. Assim, no próximo subtítulo, aborda-se a esfera II.

1.3 As locuções: objeto deste estudo

Baseado na proposta apresentada por Corpas Pastor (1996), as locuções classificam-se como a segunda esfera das unidades fraseológicas. Suas principais características constituem-se nos seguintes aspectos: fixação interna e externa dessas unidades e significado único. Conforme a autora, as locuções não se apresentam como enunciados completos, visto que sua fixação está no sistema linguístico, elas funcionam como elementos oracionais.

¹⁰ No original: “lexicalización, autonomía sintáctica y textual, valor de verdad general y carácter anónimo”.

A definição apresentada pela a autora embasa-se na ordenada por Casares (1992), em sua obra *Introducción a la lexicografía Moderna*. Evidencia-se que o teórico foi um importante estudioso na área dos estudos fraseológicos, e, dedicou suas pesquisas às locuções, juntamente com os provérbios, frases feitas e modismos. Para Casares (1992), as locuções são combinações estáveis de duas ou mais palavras, constituídas como elemento oracional, e seu significado unitário provém da soma dos seus elementos constituintes.

Considerando esses aspectos, a delimitação para o emprego de uma unidade em locução, segundo Corpas Pastor (1996), fundamenta-se em três provas: substituição, eliminação e deficiências transformativas. Respectivamente, a primeira consiste na substituição de um dos elementos constituintes, se a sequência de palavras se tornar gramatical, mas ao mesmo tempo mudar o sentido da combinação, entende-se a sequência anterior como locução. Por exemplo: *matar dois coelhos de uma cajadada* (conseguir vantagem em uma mesma ação), *matar dois morcegos de uma cajadada*, a segunda sequência mesmo que gramatical, não preserva o mesmo sentido da primeira.

Do modo semelhante, na prova de eliminação, se na retirada de um elemento da sequência, por conseguinte, houver a perda de sentido - mesmo que do ponto de vista gramatical seja possível - a combinação corresponde a uma locução. Por exemplo: *matar dois coelhos de uma cajadada*, por *matar dois de uma cajadada*. Observa-se ainda que não se pode eliminar e nem acrescentar elementos, *matar dois coelhos brancos de uma cajadada*.

Por fim, a última prova, tem relação com a impossibilidade de reordenar os elementos integrantes da combinação. A ordem das palavras não pode seguir as mesmas possibilidades de modificação das combinações livres, tanto em sua estrutura quanto em categoria similar. Seguindo com os mesmos exemplos: *matar dois coelhos de uma cajadada*, não pode ser reordenado em uma sequência como *de uma cajadada matar dois coelhos*.

Além dessas considerações, Corpas Pastor (1996) classifica as locuções em três tipos principais. As primeiras, endocêntricas, são aquelas em que o núcleo ou elemento principal do sintagma pode substituir toda a estrutura e desenvolver as mesmas funções sintáticas. Neste grupo, encontram-se as locuções nominais, adjetivais, verbais e adverbiais. Em contraste, as locuções exocêntricas são aquelas cujo núcleo não pode assumir a função do sintagma completo, como ocorre com as

locuções prepositivas e conjuntivas. Por fim, as locuções completas — ou cláusulas, segundo a autora — são compostas por múltiplos sintagmas, sendo um deles verbais, caracterizando-se, portanto, como orações completas.

Para a autora, as locuções nominais são formadas por sintagmas nominais, basicamente, pelas construções de substantivo + adjetivo e substantivo + preposição + substantivo. A exemplo, evidenciam-se as locuções *golpe baixo* e *zero à esquerda*. Já as locuções adjetivas funcionam como elemento básico de atribuição e predicação, normalmente, são formadas por adjetivo + preposição + substantivo, conforme o exemplo dado: *amor de mãe*.

Conforme a autora, as locuções verbais são formadas por sintagmas verbais, funcionam como predicado e podem ser construídas com ou sem complemento: *ir e vir*, *dar asas à alguém* e *correr o risco* são alguns exemplos dentre as diversas possibilidades. A última taxonomia, deste primeiro grupo, são as locuções adverbiais, essas unidades formam-se por diversas estruturas. Diferente das anteriores, essa classe é abundante e muito mais variada. Geralmente, a locução adverbial é acompanhada de preposição, como no exemplo a seguir: *de maneira nenhuma*.

Corpas Pastor (1996) afirma que as locuções prepositivas são: “[...] aquelas unidades fraseológicas suscetíveis de constituir o núcleo de um sintagma prepositivo [...]”¹¹ (Corpas Pastor, 1996, p. 105, tradução nossa). Isto significa que, assume função de preposição, e encarrega-se da união entre duas palavras com autonomia sintática. Consoante ao exemplo: *à espera de*. Por outro lado, diferentes de todas as locuções comentadas até o momento, as conjuntivas não formam sintagmas próprios e também não podem ser núcleo. Com base na autora, são subdivididas em locuções conjuntivas coordenadas e subordinadas, respectivamente como no exemplo: *mas também* e *visto que*.

Em última instância, as locuções clausais são formadas de vários sintagmas, porém pelo menos um entre eles é verbal. Isto quer dizer que essas locuções possuem sujeito e predicado. Como no exemplo, *o tiro saiu pela culatra*. Conforme a classificação proposta pela autora, essas são todas as locuções que representam a segunda esfera dos estudos fraseológicos, nominais, adjetivais, verbais, adverbiais, prepositivas, conjuntivas e clausais.

¹¹ No original: “[...] aquellas unidades fraseológicas susceptibles de constituir el núcleo de un sintagma prepositivo [...]”.

Além da taxonomia proposta por Corpas Pastor (1996), é fundamental considerar o valor semântico dessa unidade fraseológica, ou seja, o sentido específico que ela adquire em um determinado contexto.

Considerando que a análise desta dissertação aborda o valor semântico das locuções presentes nas canções, ou seja, a influência de seus significados nos contextos discursivos das feminejas, destaca-se o aspecto da estabilidade semântica, ou, conforme denomina Corpas Pastor (1996), a especialização semântica, como uma característica fundamental para o sentido atribuído ao conjunto como um todo, mas como um aspecto sempre interliga-se com outros, a idiomaticidade e a gradação também são características importantes para esse entendimento.

Conforme Durán (2002), o estudo fraseológico é frequentemente definido por muitas pessoas como uma parte do léxico que se distingue pelo seu caráter formal, já que envolve unidades compostas por vários elementos. Além disso, essas unidades possuem um valor semântico - um sentido - que não corresponde simplesmente à soma de seus componentes. As locuções, por serem objeto de estudo da Fraseologia, também se enquadram nessa definição. Desse modo, as propriedades semânticas delas, ou seja, seus sentidos podem variar em diferentes graus conforme sua idiomaticidade ou opacidade semântica.

Na perspectiva de Corpas Pastor (1996), a gradação do valor semântico dessas unidades podem ser classificadas em três categorias: semanticamente transparentes, quando mantêm um sentido literal, por exemplo, a locução nominal *cão de guarda*, referindo-se literalmente a um cão treinado para proteger um espaço ou propriedade; semi-transparentes, nas quais ocorre uma transferência parcial de sentido, por exemplo, a locução *mão de obra*¹², que embora "mão" e "obra" tenham sentidos literais, juntos representam o trabalho realizado por pessoas; e opacas, caracterizadas por um significado completamente idiomático, como na locução *dor de cotovelo*, que não tem relação direta com o significado literal das palavras e refere-se figurativamente ao sentimento de ciúme ou inveja.

De outro ponto de vista, Monteiro-Plantín (2014) utiliza-se dos termos composicionalidade e não composicionalidade semântica para se referir a unidade fraseológica em que seu sentido pode ser compreendido pela composição de seus

¹² Exemplos extraídos da *Web*.

elementos ou não. Isto significa que uma locução não composicional, como a usada no parágrafo anterior, *dor de cotovelo*, não pode ter nenhum de seus componentes separados sintaticamente sem que haja modificação de seu sentido. Sendo assim, a autora afirma que as locuções representam unidades linguísticas em que o valor semântico vai além da simples soma dos significados de seus componentes. Esse caráter único se deve à forma como o contexto, a cultura e a convenção idiomática atribuem sentidos específicos às combinações, muitas vezes divergindo do significado literal de cada palavra.

Essa diversidade semântica é fundamental para a riqueza e a flexibilidade da língua, permitindo nuances e adaptações que enriquecem a comunicação em diferentes contextos discursivos. Como é o caso das locuções selecionadas para a análise da pesquisa, que apesar de terem seus sentidos isolados, ou seja, aqueles encontrados nos dicionários também

1.4 Fraseologia, Discurso e Contexto

Neste tópico, discute-se a relação entre fraseologia, discurso e contexto, com base nos estudos de van Dijk (1990, 2013, 2017) e Hall (2016), por serem fundamentais para a proposta de análise desta dissertação. Tendo em vista que se busca entender como os fraseologismos, mais precisamente as locuções, funcionam, quando inseridas em contextos discursivos diferentes, e, como influenciam o entendimento desses discursos. No entanto, é importante ressaltar que não nos deteremos nas complexidades teóricas dos estudos discursivos, mas apenas comentaremos o que julgamos essencial para a análise.

Desta forma, van Dijk (1990, 2017) esclarece que a Análise Crítica do Discurso (ACD) é uma disciplina com abordagem teórica e metodológica voltada para a linguagem e seu uso eficaz em diversas perspectivas sociais. O autor a define como um tipo de análise que investiga como é colocado em prática o abuso do poder social, a dominância de grupos e a desigualdade, também é responsável por investigar o modo de reprodução, ou seja, como há resistência desses discursos que moldam a nossa sociedade, pelo texto ou pela fala, tanto no contexto social quanto político. Neste prisma, a ACD tem como objeto de estudo a análise de discursos nos mais variados formatos, incluindo textos, mensagens, fala, diálogo e conversação.

Vale destacar que, conforme van Dijk (2017), essa abordagem não se limita a examinar os discursos dominantes, porém também investiga como grupos marginalizados - nesta dissertação, as mulheres - resistem a essas estruturas de poder. Essa resistência se manifesta por meio de suas próprias formas de expressão, seja na fala ou na escrita, e, no caso das feminejas, através de suas próprias vozes.

De caráter interdisciplinar, a Análise Crítica do Discurso originou-se, conforme van Dijk (2017), a partir da chamada 'linguística crítica', cujo foco central estava na linguagem e no discurso. Essa corrente emergiu no Reino Unido e na Austrália por volta da década de 1970. Além disso, a ACD mantém uma estreita relação com outras áreas das ciências humanas e sociais, como a sociolinguística e a psicologia, devido à sua abordagem crítica.

Tendo essas considerações em vista, a noção de poder social de grupos e instituições, segundo van Dijk (2017), é fundamental no trabalho crítico da ACD. Conforme o autor, os grupos possuem “mais ou menos” poder quando são capazes de controlar “mais ou menos” os atos e as mentes dos indivíduos de outros grupos. Isso quer dizer, com base no autor, que o poder, de um grupo específico, é formado pelo seu privilégio no acesso de recursos sociais como força, dinheiro, estatuto, fama, conhecimento, informação, “cultura”, entre outros. (van Dijk, 2017).

Sendo assim, é importante destacar o poder historicamente exercido pelo homem na ideologia patriarcal e/ou machista. O acesso privilegiado do homem (cis) branco a recursos sociais, em contraste com a longa exclusão das mulheres desses mesmos recursos, não apenas consolidou, mas ainda sustenta os discursos dominantes desse grupo. Para ilustrar essa questão, a análise do discurso da canção “Cabocla Tereza” evidencia a manifestação do poder masculino por meio da força, um recurso frequentemente empregado por homens violentos, conforme observa van Dijk (2017).

Em sequência dessas considerações, de acordo com van Dijk (2013), a ACD é ordenada a investigar o uso da linguagem em diálogo contextual, ou seja, responsabiliza-se pelas relações de poder e os efeitos de sentido produzidos pela linguagem no âmbito social. Isso porque a linguagem, segundo Hall (2016), funciona como um sistema representacional. Ela “[...] nada mais é do que o meio privilegiado pelo qual “damos sentido” às coisas, onde o significado é produzido e intercambiado.” (Hall, 2016, p. 17). Com base no autor, com o passar das últimas

décadas, a linguagem experimentou uma função mais ampla, em seu funcionamento, desempenhada pelo discurso. Para o autor, os discursos são maneiras de referir-se a práticas sociais e sobre ela construir conhecimentos. Assim, utiliza-se discurso para fazer referência a uma visão onde o sentido, a representação e a cultura são constituídas como elementos fundamentais. Isto quer dizer que a abordagem discursiva examina como o discurso relaciona-se com o poder e constrói identidades.

Por seu turno, van Dijk (2013) também afirma que as condições sociais de qualquer discurso estão intrinsecamente ligadas as relações de poder. Porém, o autor acrescenta que, para o entendimento de alguns aspectos do “discurso poderoso”, há a necessidade de conhecer o contexto em sua totalidade e complexidade, pois somente assim é possível saber de que maneira este reproduz a estrutura social. Dito de outro modo, só é possível entender um discurso se entendê-lo em contexto.

De acordo com van Dijk (2013), o contexto inclui “[...] categorias como identidade e papel dos participantes, o local, o momento, a instituição, as ações políticas e o conhecimento político, entre outros componentes.”¹³ (van Dijk, 2013, p. 15, tradução nossa). Recorrendo novamente à canção “Cabocla Tereza” para exemplificar essa afirmação, percebe-se que, em seu contexto de composição e interpretação, tal discurso não causou choque na sociedade. Isso se deve ao fato de que, naquele momento, para fazer uso de uma categoria, a ação violenta do homem em nome da honra era vista como algo “natural” e socialmente aceitável.

Logo, tanto van Dijk (2013) quanto Hall (2016) destacam, de maneira distinta, que o contexto, suas condições e efeitos cercam os discursos, influenciados pelo cenário em que são produzidos. Dessa forma, evidencia-se que os discursos das feminejas nesta dissertação são permeados por um contexto específico: mulheres no meio do sertanejo, um gênero historicamente dominado por homens, cantando sobre temas como traição, sofrência, curtição, baladas e motéis, assuntos tradicionalmente ligados à figura masculina e antes considerados tabus para elas.

Para encerrar as discussões sobre a tríade contexto-discurso-poder, conclui-se que a linguagem, o texto e a fala, por si só, não são suficientes para revelar as relações de poder entre grupos. O papel crucial nesse processo é

¹³ No original: “[...] categorías como la identidad y papel del participante, el lugar, el momento, la institución, las acciones políticas y el conocimiento político, entre otros componentes.”

desempenhado pelo contexto em que essas manifestações ocorrem, pois é ele que pode influenciar como o discurso é recebido, interpretado e socialmente impactado. É justamente nesse ponto que a Análise Crítica do Discurso se concentra, dado que todos os níveis e estruturas contextuais podem, em princípio, ser controlados por grupos dominantes, incluindo a seleção das unidades lexicais empregadas para sustentar ou disseminar discursos. Assim, o contexto pode tanto fortalecer as dominações vigentes quanto possibilitar sua transformação ou contestação. (van Dijk, 2017).

Dessa forma, como se pode estabelecer a relação entre fraseologia, discurso e contexto? As abordagens fraseológicas e discursivas se interligam por meio de uma perspectiva conceitual, ou seja, levam-se em consideração os valores semânticos que as locuções estabelecem e a maneira como, nos contextos discursivos das canções, elas influenciam a produção de efeitos de sentido. Independentemente de serem empoderadores ou não, esses efeitos de sentido refletem uma representação da mulher nas canções feminejas, e é justamente essa representação que se busca compreender.

Tendo essas considerações em vista, torna-se necessário detalhar como o estudo foi realizado, garantido clareza e objetividade no processo da escrita. Portanto, no próximo capítulo explicam-se os métodos utilizados para realizar a análise, descrevendo as etapas seguidas e as ferramentas empregadas para o desenvolvimento da pesquisa.

II - O FEMINEJO E O FEMINISMO: relações entre o gênero musical e o movimento de empoderamento feminino

Neste capítulo, dividido em três seções, discute-se a associação entre o Fêmejo e o feminismo, mostrando que, apesar de inicialmente o gênero musical não ter o objetivo de promover o discurso feminista, sua evolução o conectou às lutas femininas. Além disso, o capítulo aborda o feminismo e as relações de gênero, destacando como o movimento busca romper com as estruturas patriarcais e as desigualdades de gênero. Também é enfatizado o papel da música popular brasileira e do sertanejo na sociedade, com foco na inclusão feminina. Por fim, destaca-se o Fêmejo como gênero musical e movimento de empoderamento feminino. Somado a isso, identificam-se as artistas representativas, os temas presentes nas letras das canções e o ano de surgimento dessa vertente.

2.1 Feminismo e relações de gênero: conceitos fundamentais

Apesar da constante associação entre o Fêmejo e o feminismo, talvez, pelas palavras serem formadas pela combinação da lexia feminino (F.: Do lat. *femininus*.) e seus respectivos sufixos (ejo) e (ismo), o gênero musical em si não intencionava, a princípio, difundir o discurso feminista nas músicas e discursos das cantoras. Entretanto, o que essas unidades lexicais têm em comum?

É evidente que, antes de nos atentarmos para essas questões mais específicas sobre o Fêmejo, urge um entendimento sobre os conceitos fundamentais a respeito do feminismo e das relações de gênero. Tendo em vista que, conforme Cabral e Díaz (1998), as condições desiguais entre homens e mulheres, que perpassam o meio social, político, econômico e artístico são determinadas a partir dessas estruturas que arraigam a diferença sexual entre essas categorias.

Nesse particular, julga-se ser importante definir o conceito de sexo e gênero que por muito tempo foram usados como sinônimos. Segundo Cabral e Díaz (1998), sexo é a lexia usada para referir-se às características biológicas de homens e mulheres, mais especificamente, relacionadas aos órgãos reprodutores masculinos e femininos. E gênero, no que concerne às diferenças sexuais, refere-se ao papel da mulher e do homem enquanto construto social, ou seja, as relações sociais de desigualdade de poder entre os homens e as mulheres.

Nesse mesmo prisma, Tiburi (2018) evidencia que, ademais de ser uma unidade lexical usada para analisar os papéis masculinos e femininos, que se transformaram hegemonicamente, a questão do gênero diz muito mais sobre como os indivíduos são controlados socialmente e domesticamente desde seu nascimento, principalmente e por muito tempo as mulheres.

De outra perspectiva, mas em concordância, Scott (2016) propõe que o gênero é primeiramente responsável pelas nossas relações de poder, justamente, porque é nesse seio por onde o poder é articulado e a diferença dos corpos, quer dizer, a desigualdade entre os corpos é construída. Nesse sentido, essa articulação ressoa com os pressupostos de Cabral e Díaz (1998), que entendem a desigualdade de gênero como um fator também estrutural disseminado por instituições de poder que regem as relações dos indivíduos:

A desigualdade de gênero, como outras formas de diferenciação social, trata-se de um fenômeno estrutural com raízes complexas e instituído social e culturalmente de tal forma, que se processa cotidianamente de maneira quase imperceptível e com isso é disseminada deliberadamente, ou não, por certas instituições sociais como escola, família, sistema de saúde, igreja, etc. (Cabral; Díaz, 1998, p. 144).

É neste sentido que, como afirmam os autores, o conhecimento e reconhecimento da existência das relações de gênero, entre homens e mulheres, são imprescindíveis, uma vez que somente assim é possível a reflexão de novas relações que não são baseadas na desigualdade. Ações essas desiguais decorrentes das coações patriarcais que, como afirma Tiburi (2018), também é uma forma de poder, da qual todos estamos inseridos, que privilegia o homem.

O que chamamos de patriarcado é um sistema profundamente enraizado na cultura e nas instituições. [...] Em sua base está a ideia sempre repetida de haver uma identidade natural, dois sexos considerados normais, a diferença entre os gêneros, a superioridade masculina, a inferioridade das mulheres e outros pensamentos que soam bem limitados, mas que ainda são seguidos por muita gente (Tiburi, 2018, p. 27-28).

Levando em consideração o entendimento das relações de gênero, pautadas nas desigualdades, devido ao sistema patriarcal, o que significa feminismo? Nessa perspectiva, Wittig (1992) postula que o feminismo “[...] significa alguém que luta pelas mulheres. Para muitas de nós, significa alguém que luta pelas mulheres como uma classe e pelo desaparecimento dessa classe” (Wittig, 1992, p. 88-89). Visto dessa forma, é nesse sentido que, conforme Tiburi (2018), o feminismo deve ser

pensado e analisado como uma saída para as injustiças e desigualdades sociais, pois é esse sistema que ele busca desconstruir.

Posto isto, Tiburi (2018) define o feminismo como um processo em que há o desejo por uma democracia radical, não apenas voltada às lutas pelos direitos das mulheres, mas por direitos de todos aqueles que provam as injustiças que foram naturalizadas pelo patriarcado. Como potência transformadora, filosófica, teórica e prática, o feminismo resulta em ação ético-política. No mesmo prisma, Silva (2019) conceitua que o feminismo, como movimento político interessado em libertar as mulheres das amarrações estabelecidas pelos padrões e ideais comportamentais, aqueles que tem como base a discriminação de gênero, mais do que uma própria história de luta e militância, tem fundamentação teórica consolidada e caráter filosófico, intelectual e político.

Entretanto, o que se busca destacar com essas definições introdutórias? Que o feminismo e o reconhecimento das relações de gênero serviram e servem para demonstrar que: “Tudo que sabemos sobre as mulheres primeiro foi contado pelos homens.” (Tiburi, 2018, p.48.). Sendo assim, fica evidente que, a falta de diálogo entre os gêneros, resultante da opressão exercida pela supremacia masculina, que relegou as mulheres ao silêncio, se constituiu por meio do mundo patriarcal, sistema sociopolítico que o feminismo pretende romper. Pois, esse ideal fez com que as mulheres fossem apagadas historicamente durante muito tempo. Aliás, a falta de liberdade de expressão ou lugar de fala das mulheres instaurou-se dentro dessa “ideologia de gênero”.

Como afirma Tiburi (2018), os homens, em geral, estabeleceram que as mulheres eram incapazes de exercer poder ou produzir conhecimento. Com isso, apagaram historicamente seus textos, da filosofia à literatura, e da ciência ao direito. Sendo assim, semelhante opressão foi refletida também artisticamente, como é o caso das mulheres dentro do gênero musical sertanejo. Essa afirmação justifica, enfim, a associação entre as unidades lexicais citadas no início do capítulo. Quando se entende que o feminismo se constituiu por meio dessa liberdade de expressão, na qual as mulheres conquistaram o seu lugar de fala e o direito de contar, por si mesmas, seus pontos de vista e sua memória sobre o que aconteceu, ratifica-se também o ideal que define o Feminismo.

Portanto, buscamos explicar neste tópico noções fundamentais, no que diz respeito ao feminismo e às relações de gênero, pois servem de base para o

entendimento do porquê se originou dentro do sertanejo um novo estilo musical, conhecido como *Feminejo*. A compreensão de sua origem depende do esclarecimento do sistema ideológico no qual se está inserido. Sistema esse que, como se postula, visou por muito tempo à diferenciação entre homens e mulheres, desencadeando uma superioridade masculina e acarretando injustiças e desigualdades, tanto sociais quanto culturais, como abordado nos tópicos seguintes.

2.2 Sertanejo: importância histórica para o Brasil

Napolitano (2002) aponta que, a música, mais especificamente a popular brasileira, tem papel fundamental na vida de muitos indivíduos da sociedade. No Brasil, ocupa lugar privilegiado de história sociocultural e de diversidades étnicas, de classes e religiões. Tradutora dos nossos dilemas, o autor afirma que a música tem sido usada para diversos exercícios de pesquisas, pois reproduz, ao longo de todo o seu processo, os tempos históricos, devido a sua pluralidade de memórias e projetos culturais.

Peres e Silva (2019), por seu turno, reiteram que a música não é apenas um meio de entretenimento e diversão, no entanto, é também responsável pela transmissão de representações de um grupo social, já que está ligada aos costumes, às culturas e vivências de uma determinada comunidade. Através dela é possível perceber não somente os pensamentos e ideologias de um povo, mas também aspectos que determinam as mudanças pelas quais uma sociedade evolui. Tendo essas considerações em vista, em concordância com as autoras, evidencia-se que conforme as mudanças sociais vão acontecendo, a música, por fazer parte do processo histórico cultural da sociedade, juntamente, alterna-se de modo a expor toda as ideias, valores e princípios que perpassam os indivíduos.

A música sertaneja, por exemplo, tem função basilar em relação ao desenvolvimento do Brasil. Pois, como artefato cultural, cumpre papel importante nos momentos históricos, de vidas sociais e políticas. Entretanto, antes de todo o seu sucesso, o sertanejo, assim como muitos outros gêneros musicais, passou por vários momentos até converter-se nesse ritmo que, conforme Antunes (2012), dominou e ainda domina a música brasileira nos últimos tempos, conquistando cada vez mais ouvintes e classes sociais.

Deste modo, antes de viverem a sua melhor fase, insta ser necessário voltar algumas décadas, para quando os sertanejos ainda eram chamados de “caipiras” e

suas músicas, como afirma o autor, eram tocadas apenas em rádios AM e restritas a um público mais simples, localizados nos interiores e/ou periferias dos grandes centros. Esse panorama mais histórico do sertanejo, serve não apenas para mostrar a sua evolução, mas também para analisar a inclusão das mulheres nesse gênero musical que inicialmente, como será comentado, era predominantemente masculino.

2.2.1 De caipira a universitário: panorama histórico do gênero e a representatividade feminina

Em alusão ao livro de Edvan Antunes (2012), o panorama histórico evidenciado nesta seção, contará o percurso do gênero musical sertanejo, desde seu início, quando também era conhecido como sertanejo raiz, até a sua evolução ao sertanejo universitário. Conforme o autor, para um entendimento maior a respeito desse gênero, precisamos entender o momento exato das primeiras manifestações que antecederam sua consagração.

Segundo Antunes (2012), o primeiro fato a ser mencionado tem relação com a chegada da viola no nosso país. A viola está intrinsecamente ligada à formação desse estilo musical. Apesar de ter sido trazida pelos portugueses, por volta de 1500, o autor afirma que o instrumento foi nacionalizado no Brasil pelos caboclos, uma vez que eram eles que construíam cópias fiéis das violas utilizadas pelos colonizadores. E assim, como menciona Antunes (2012), surgia o nascimento da viola caipira brasileira.

Entretanto, não podemos deixar de citar a importância dos tropeiros, em difundir a viola, pelo interior do país. Com base em Antunes (2012), os tropeiros tiveram papel importante na difusão da cultura também, pois dadas as circunstâncias da época, a comunicação entre as vilas, quase não existia, sendo assim, eles eram os responsáveis por levarem ideias e notícias de um lugar ao outro. Logo, como comenta o autor, por terem conhecimento e posse do instrumento, aos poucos difundiram pelos sertões do país, reproduzindo assim músicas feitas pelas pessoas simples do campo.

A mistura do som da viola com os ritmos trazidos pelos colonizadores, como as toadas, cantigas, viras, valsinhas e modinhas, somados aos cantos religiosos e indígenas gerou uma música típica do interior de São Paulo que, com o tempo, se espalhou para outras regiões do país. Já no final do século XIX essa sonoridade era associada às pessoas do interior e conhecida como "música caipira" (Antunes, 2012, p. 15).

Seguindo a linha de fatos importantes que contribuíram para a origem do sertanejo, menciona-se Cornélio Pires (1884-1954), que segundo Antunes (2012), foi o pioneiro da música caipira. O escritor e ativista cultural escrevia, em seus livros, sobre a música feita no interior, totalmente rural, e defendia os valores simples do homem do campo. Esse seu olhar, em relação ao caipira, se popularizou nos anos 20, quando a novidade tecnológica do rádio chegou aos brasileiros.

E, quando observamos a condição feminina nessa época, início do século XX, era cabível a elas apenas o papel de mãe e esposa, sendo quase incomum encontrar mulheres que dedicaram suas vidas à música. Entretanto uma exceção merece destaque Chiquinha Gonzaga (1847-1935), segundo Antunes (2012), foi uma excelente compositora, deixando assim sua marca na música brasileira.

Ainda conforme o autor, nas décadas de 30 a 50, o rádio vivenciou o seu auge, tornando-se um meio para divulgar as informações e os artistas. Conforme Antunes (2012), Cornélio Pires usou desse recurso para transformar a música caipira, fazendo com que fosse aceita e conhecida. Inclusive, em 1929, o agora produtor independente traz a primeira moda de viola do país, intitulada de “Jorginho do Sertão”. Desse modo, é impossível falar da música sertaneja e não o mencionar.

Dentre os vários momentos importantes dessa consolidação do novo gênero musical citam-se:

- Turma Caipira Cornélio Pires: Grupo pioneiro na popularização do gênero.
- Dupla Mariano e Caçula: Contribuíram significativamente para o estilo musical sertanejo.
- Música "Tristeza do Jeca": Composta por Angelino de Oliveira, tornou-se um marco da época.
- Dupla Mandy e Sorocabinha: Primeira dupla a gravar um disco próprio.
- Turma Caipira Victor: Destaque para a participação de mulheres (Avelina, Durvalina e Maria Imaculada), filhas de Sorocabinha.
- Dupla Laureano e Soares: Reconhecidos por abordar temas políticos e sociais da época, em canções como “A crise” e “O diabo no mundo”.
- Zico Dias e Ferrinho: Conhecidos como “caipiras autênticos”, gravaram músicas que abordavam eventos políticos, como a Revolução de Getúlio Vargas e a morte de João Pessoa.

- Alvarenga e Ranchinho: Dupla famosa por usar paródia e sátira política como marcas registradas.
- Raul Torres: Reconhecido por suas fronteiras, utilizou diversos instrumentos, como viola, violão, violino, flauta e tuba, enriquecendo o gênero musical.

Dessa forma, evidencia-se que todos esses artistas e canções mencionadas foram de suma importância para esse processo inicial de consolidação do sertanejo. Tendo essas considerações em vista, Antunes (2012) afirma que, a música sertaneja desde seu início, quando ainda era conhecida como caipira, é um grande aliado na reflexão do processo histórico do Brasil, pois em muitas músicas os artistas e compositores exprimiam a situação real, tanto social quanto política, daquele povo. Como exemplo, o trecho da canção “Tudo Tá Subindo”, de Alvarenga e Ranchinho, dupla que dispunha de muito humor e crítica social:

Tudo Tá Subindo

(Alvarenga; Ranchinho)

Sobe arroz, sobe o feijão
A batata e o macarrão
Dum jeito que não se atura
Tudo sobe, até a taxa
No entanto só o que baixa
Defunto na sepultura

(Alvarenga; Ranchinho, 1953, *apud* Antunes, 2012, p. 34).

Como foi observado, as primeiras modas de viola retratavam a vida no campo e abordavam, de forma crítica, temas do cotidiano. No entanto, considerando que o objetivo é refletir sobre a figura feminina nesse gênero musical, é importante destacar que, em seu surgimento, a presença de mulheres cantoras era praticamente inexistente — não por falta de talento ou interesse, mas porque, à época, não lhes era permitido exercer tal profissão. Nesse contexto, destaca-se um trecho da canção “Cabocla Tereza”, composta e cantada por Raul Torres e Florêncio, como ponto de partida para refletir sobre a representação da mulher nas letras dessa época:

Cabocla Tereza

(Raul Torres; João Pacífico)

Há tempo eu fiz um ranchinho
Pra minha cabocla morá
Pois era ali nosso ninho
Bem longe desse lugá
No arto lá da montanha
Perto da luz do luá

Vivi um ano feliz
Sem nunca isso esperá

E muito tempo passô
Pensando em ser tão feliz
Mas a Tereza, doutô
Felicidade não quis
Pus meu sonho nesse oiá
Paguei caro o meu amô
Por causa de outro caboclo
Meu rancho ela abandonô

Senti meu sangue fervê
Jurei a Tereza matá
O meu alazão arriei
E ela fui procurá
Agora já me vinguei
É esse o fim de um amô
Essa cabocla eu matei
É a minha história, doutô
(Raul Torres; Florêncio, 1936).

Como se pode notar, a atitude do homem com relação à mulher nesse trecho é violenta e brutal, apesar de refletir uma prática comum da época. A representação que se tem da mulher é de menosprezo. Afinal, o “papel” esperado dela naquele período era o de cuidadora do lar, do marido e dos filhos. (Medeiros, 2008, *apud* Ferreira; Gonçalves, 2022). Logo, a figura masculina podia gerenciar a vida e a morte dela. Embora essa situação ainda ocorra na atualidade, o objetivo aqui é destacar a naturalidade com que tal violência era retratada. Outrossim, esse argumento suscita uma discussão mais ampla: qual o termo usado para descrever esse crime de gênero? E, em que momento a legislação passou a considerar o assassinato de uma mulher como um crime específico?

Conforme as informações disponibilizadas pelo site *Não se Cale*¹⁴, do Governo de Mato Grosso do Sul, o termo que caracteriza esse tipo de crime contra mulheres é *feminicídio*, definido como o assassinato de uma mulher em razão de sua condição de gênero. Além disso, segundo a página, o termo foi mencionado pela primeira vez em 1998 pela antropóloga Marcela Lagarde, da Universidade Autônoma do México (UNAM). Lagarde utilizou o termo feminicídio para descrever os crimes contra mulheres em 1993, na Ciudad Juarez, localizado no estado de Chihuahua. Esses assassinatos ficaram conhecidos como “las mortas de Juarez”.

Ainda conforme o site, Marcela Lagarde foi eleita deputada federal no México em 2003 e presidiu a Comissão Especial de Feminicídio, onde desempenhou um

¹⁴ <https://www.naosecale.ms.gov.br/>.

papel crucial na investigação e na visibilidade dos casos de assassinatos de mulheres. Em 2007, Lagarde desenvolveu a criação de uma lei destinada a coibir e punir esses crimes, a qual foi sancionada e entrou em vigor apenas em 2012. Já no Brasil, segundo informações prestadas no *Dossiê Violência contra as Mulheres*, organizado pelo Instituto Patrícia Galvão, link disponibilizado no próprio site *Não se Cale*:

O crime de feminicídio íntimo está previsto na legislação desde a entrada em vigor da Lei nº 13.104/2015, que alterou o art. 121 do Código Penal (Decreto-Lei nº 2.848/1940), para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio. [...] É importante lembrar que, ao incluir no Código Penal o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, o feminicídio foi adicionado ao rol dos crimes hediondos (Lei nº 8.072/1990), tal qual o estupro, genocídio e latrocínio, entre outros. A pena prevista para o homicídio qualificado é de reclusão de 12 a 30 anos. (Instituto Patrícia Galvão, 2015. Disponível em: <<https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/violencias/feminicidio/>> Acesso: 07 de jan. 2025).

Tendo isso em vista, a argumentação apresentada explica e encerra o porquê, na canção “Cabocla Tereza”, a violência brutal de uma mulher em nome da honra masculina é retratada com naturalidade. Isso ocorre pois, na época, o assassinato de mulheres pelo simples fato de serem mulheres não era reconhecido como crime de gênero por lei.

Mas, voltando à discussão em torno da música sertaneja e a representação feminina na época, como se observou, nos anos de 1930, quando a música caipira começava a dar seus primeiros grandes passos, a presença de vozes femininas era quase nula no gênero. Conforme Antunes (2012), as mulheres da época não faziam parte dessa realidade musical, serviam apenas como musas inspiradoras, dos amores e das decepções dos cantores e compositores. As mulheres não contavam a versão das suas próprias histórias. Desta forma, o autor afirma que muitas cantoras ficaram apenas na promessa, sendo impedidas de terem carreira artística por seus pais ou maridos, isso porque havia muito assédio dentro do meio. Embora o autor não comente, o que se entende dessa afirmação é que havia desrespeito à figura feminina, pois nesse período, as mulheres artistas também eram consideradas “vadias”.

Prosseguindo, não obstante todos esses destaques, a expressão “música sertaneja” só foi cunhada em 1940, quando, segundo Antunes (2012), o gênero já representava 40% do mercado musical brasileiro. De acordo com o autor, a

expressão foi introduzida por Diogo Mulera (1918-1967). Nesse período de ascensão da música sertaneja, surgiu a dupla Tonico e Tinoco, que influenciou diversos artistas. Era também uma época propícia para os meios de comunicação, com o rádio já consolidado em todo o país. Sendo assim, Antunes (2012) afirma que, com o crescimento da rádio e o grande sucesso da dupla, a música sertaneja transformou-se e espalhou-se pelos estados de Goiás, Minas Gerais, Mato Grosso e Paraná.

Tonico e Tinoco somaram 60 anos de carreira, e, com base em Antunes (2012), a dupla participou de aproximadamente mil gravações, vendendo mais de 150 milhões de cópias, entre muitos outros feitos. Mas, o grande destaque ocorreu em 1979, quando se tornaram a primeira dupla a se apresentarem no Teatro Municipal de São Paulo, marco, que conforme o autor, quebrou todos os preconceitos contra o gênero, visto que contou com 2500 pessoas na plateia. Desse modo, salienta-se que a trajetória da dupla “coração do Brasil” está totalmente ligada à trajetória da música sertaneja.

No entanto, o que merece destaque na década de 1940, para esta dissertação, é a quebra do protagonismo, exclusivamente, masculino no gênero, visto que a maioria das duplas era formada por vozes masculinas. Esse cenário começou a mudar com o surgimento da dupla mista (homem e mulher) Cascatinha e Inhana. (Antunes, 2012). Os “Sabiás do Sertão”, como eram conhecidos, juntos “[...] gravaram 30 discos e provaram que vozes masculinas e femininas podem conviver em perfeita harmonia também na música sertaneja.” (Antunes, 2012, p. 43). Sendo assim, é importante destacar o reconhecimento de Inhana na quebra desse protagonismo masculino, porém é válido ressaltar, também, que só ocorreu devido ao fato de ela cantar ao lado do marido, configurando a presença de um representante masculino que legitimava sua atuação.

Para Antunes (2012), as Irmãs Castro foram a primeira dupla feminina do Brasil. Segundo o autor, Maria de Jesus Castro e Lourdes Amaral desempenharam um papel revolucionário na música sertaneja sob a perspectiva feminina, uma vez que, além de serem mulheres, iniciaram suas carreiras quando ainda eram menores de idade. A canção “Beijinho Doce” é destacada como o marco inicial que projetou as irmãs para o sucesso. Conforme o autor, as Castro se apresentaram por mais de 40 anos, encerrando suas atividades em 1985. Depois delas, o surgimento de diversas duplas femininas encantou o público brasileiro.

De acordo com Antunes (2012), em 1950, outra mulher que se destacou, embora ainda acompanhada por vozes masculinas, foi Zezinha, integrante do Trio Orgulho do Brasil, junto com Luizinho e Limeira. O autor afirma que “A presença feminina de Zezinha trouxe frescor ao gênero [...]” (Antunes, 2012, p. 43). O trio, devido ao seu grande sucesso na época, ganhou o troféu Roquette, concedido pela rádio, e o prêmio Viola Dourada.

Quase no mesmo período, surgia também um enorme nome feminino na música sertaneja raiz, Inezita Barroso. Cantora que além de marcar toda uma representatividade no gênero, defendeu com unhas e dentes a preservação do estilo em sua pureza original. Ou seja, a música feita com duas violas e um acordeon, nada de mesclar com outros instrumentos.

Observa-se que o auge do progresso feminino no gênero ocorreu nos anos 1950. Além das cantoras já mencionadas, destacaram-se outras duplas femininas, como as Irmãs Galvão, formadas por Mary e Marilene. Segundo Antunes (2012), elas foram a única dupla de mulheres a cantar juntas por mais de 60 anos, acumulando, ao longo desse período, diversas premiações, incluindo o Grammy Latino. Merece menção também, o duo formado pelas Irmãs Celeste, Diva e Geisa Araújo, as mineiras que ganharam fama por seus agudos, que lembravam operetas.

Vale ressaltar que as duplas femininas não eram compostas apenas por irmãs, mas também por outras parentes, como é o caso das Primas Miranda, formada por Maria do Carmo Miranda e Sérgia Aparecida Miranda. Um aspecto curioso destacado pelo autor é que, assim como diversas cantoras do período, as Primas Miranda encerraram suas carreiras precocemente, deixando os palcos em 1963. Não obstante, todas essas mulheres representaram as vozes femininas que marcaram a década de 1950 e se destacaram no gênero.

Adentra-se, então, na década de 1960. Segundo Antunes (2012), Tião Carreiro e Carreirinho, seguidos pela nova parceria de Tião com Pardinho, ganharam destaque no cenário da música sertaneja. Um marco dessa trajetória foi o lançamento da canção “Pagode em Brasília” em 1960, coincidindo com a inauguração da capital. Nesse contexto, também se destacaram as duplas Sulino e Marrueiro, Palmeira e Piraci, Palmeira e Biá, Zico e Zeca, Liu e Léu, Vieira e Vieirinha, Zilo e Zalo, além do duo feminino Ciriema, e Nalva Aguiar que encerrou esse ciclo de sucessos até o período citado.

Entretanto, nesse mesmo período, a música sertaneja começou a perder força. Segundo Antunes (2012), o surgimento da Bossa Nova, da Jovem Guarda e da Tropicália, aliado ao crescimento da televisão, reduziu significativamente a influência do rádio, principal meio de divulgação do sertanejo. Além disso, o crescente consumo da cultura norte-americana no Brasil contribuiu para o declínio temporário do gênero. De acordo com o autor, a música sertaneja precisava ultrapassar as fronteiras rurais e se adaptar ao novo cenário urbano. A dupla responsável por romper as barreiras do sertanejo, até meados dos anos 70, foi Leo Canhoto e Robertinho. Nesse sentido, Antunes (2012) destaca que:

Leo Canhoto e Robertinho foram um divisor de águas e a música sertaneja deve a eles essa ousadia de arriscar, pois revigoraram o gênero com seu bom humor, jovialidade e senso estético para compor um visual que acompanhava o seu tempo (Antunes, 2012, p. 60).

Conforme evidenciado na citação, embora Leo Canhoto e Robertinho tenham introduzido inovações significativas ao gênero sertanejo, este ainda não conseguiu superar o preconceito que o circunda. Antunes (2012) afirma que, as grandes duplas que surgiram na década de 1970, conseguiram manter-se devido às apresentações em circos, na periferia das grandes cidades e no interior: Gilberto e Gilmar, Cezar e Paulinho, Matogrosso e Mathias, João Mineiro e Marciano, Gino e Geno, Roberto e Meirinho, Duduca e Dalvan, Trio Parada Dura, Milionário e José Rico, Teodoro e Sampaio, entre outras.

Neste sentido, de acordo com Antunes (2012), após a crise da música sertaneja, os anos de 1980 chegam com a promessa de um novo marco, iniciando uma nova subdivisão no gênero. As músicas foram categorizadas em mais românticas e raiz, sendo a última aquela que ainda preservava a vida rural e estava ligada aos valores do campo e do homem caipira. Segundo o autor, o sertanejo romântico, considerado o segundo ciclo da música sertaneja, trouxe as canções para uma abordagem mais próxima do ambiente urbano.

Na visão de Antunes (2012), a canção que inaugurou esse novo ciclo foi “Fuscão Preto”, interpretada por Almir Rogério, conforme segue o fragmento:

Fuscão Preto
(Atílio Versuti; Jeca Mineiro)

Me disseram que ela foi vista com outro
Num fuscão preto pela cidade a rodar
Bem vestida igual a dama da noite
Cheirando álcool e fumando sem parar

Meu Deus do céu, diga que isto é mentira
 Se for verdade me esclareça por favor
 Daí a pouco eu mesmo vi o fuscão
 E os dois juntos se desmanchando de amor

Fuscão preto, você é feito de aço
 Fez o meu peito em pedaço
 Também aprendeu a matar

Fuscão preto, com o seu ronco maldito
 Meu castelo tão bonito
 Você fez desmoronar
 (Almir Rogério, 1982).

Observa-se que nessa canção o aspecto romântico como o sentimento de dor e tragédia amorosa, ou seja, o caráter dramático, típico do romantismo, é expressado pelo sujeito, principalmente nos trechos “Meu Deus do céu, diga que isto é mentira” e “Fez o meu peito em pedaço”. Além disso, o aspecto do ambiente urbano também ganha notoriedade com a presença do automóvel “Fuscão preto” e os hábitos de uma vida noturna na cidade: “Bem vestida igual a dama da noite / Cheirando álcool e fumando sem parar”.

Entretanto, quem derrubou a barreira e impulsionou a música sertaneja, além de batizarem oficialmente o romantismo nesta era, foi a dupla Chitãozinho e Xororó, em 1982, com a canção “Fio de Cabelo”:

Fio de Cabelo
 (Darci Rossi; Marciano)

Quando a gente ama
 Qualquer coisa serve para relembrar
 Um vestido velho da mulher amada
 Tem muito valor

Aquele restinho do perfume dela que ficou no frasco
 Sobre a penteadeira mostrando que o quarto
 Já foi o cenário de um grande amor

E hoje o que encontrei me deixou mais triste
 Um pedacinho dela que existe
 Um fio de cabelo no meu paletó

Lembrei de tudo entre nós, do amor vivido
 Aquele fio de cabelo comprido
 Já esteve grudado em nosso suor

Quando a gente ama
 E não vive junto da mulher amada
 Uma coisa à toa
 É um bom motivo pra gente chorar

Apagam-se as luzes ao chegar a hora
 De ir para a cama

A gente começa a esperar por quem ama
Na impressão que ela venha se deitar

E hoje o que encontrei me deixou mais triste
Um pedacinho dela que existe
Um fio de cabelo no meu paletó

Lembrei de tudo entre nós, do amor vivido
Aquele fio de cabelo comprido
Já esteve grudado em nosso suor
(Chitãozinho; Xororó, 1982, *apud.* Antunes, 2012, p. 71).

Conforme o autor, a temática que envolvia essa fase da música sertaneja falava de relacionamentos complicados e conflitos internos, além do caráter dramático que perpassa o subgênero, como nos trechos: “E hoje o que encontrei me deixou mais triste” e “Aquele fio de cabelo comprido / Já esteve grudado em nosso suor”.

Em uma análise mais recente, Ferreira e Gonçalves (2022), baseadas em Contieri (2015), declaram que as letras desse subgênero romantizam as relações e idealizam a figura da “mulher perfeita”. Desse modo, as autoras afirmam que o machismo presente é muitas vezes sutil. Tal afirmação pode ser confirmada, por exemplo, nos trechos “Um pedacinho dela que existe” e “Aquele fio de cabelo comprido / Já esteve grudado em nosso suor.”, que sugerem uma relação de apego possessivo por parte do sujeito, o “fio de cabelo” é visto como uma representação de que o homem ainda tem um pedaço da mulher, como se ela ainda pertencesse a ele.

Conforme mencionado por Antunes (2012), a década de 1980 marcou o “renascimento” da música sertaneja, “rompendo definitivamente” as barreiras e preconceitos que haviam limitado o gênero por tanto tempo. Todavia, esse ponto de vista pode ser contestado, especialmente à luz das análises realizadas sobre as canções anteriores, nas quais ainda se observa a presença de atitudes e comportamentos machistas por parte dos sujeitos masculinos. Compreende-se, portanto, que a promessa de um “novo marco”, mencionada pelo autor, está relacionada à transformação proporcionada pelo cenário inovador urbano. No entanto, o gênero musical em si ainda carrega consigo os preconceitos associados ao contexto do campo.

Após esses comentários, a respeito da segunda era do sertanejo, destacam-se outras duplas que fizeram sucesso durante o ciclo romântico, que se estendeu dos anos 1980 até meados dos anos 2000: Matogrosso e Mathias,

Chrystian e Ralf, Gian e Giovanni, João Mineiro e Marciano, Leandro e Leonardo, Zezé Di Camargo e Luciano, Bruno e Marrone e Rionegro e Solimões.

Quando se analisam os sucessos femininos desse momento, destacam-se as cantoras. Carmen Silva, apelidada carinhosamente pelos seus fãs de “Pérola Negra”; As Marcianas, dupla feminina que passou por quatro gerações de cantoras, sendo elas Celina e Ivone Sant’Angelo, Celina e Geize Bel, Celina e Adriana. Outra dupla que pode ser destacada são as Irmãs Freitas, formada por Ana Lúcia e Luciana, advindas de uma família de músicos, a dupla cantou sucessos como “Borboleta” e “Velha Canoa”. E, evidentemente, Sula Miranda, a “Rainha dos Caminhoneiros”. Influenciada por Chitãozinho e Xororó, Sula em seu primeiro trabalho já vendeu mais de 250 mil cópias, se tornando um êxito para a música sertaneja.

Entretanto, conforme Antunes (2012), não se pode falar em música sertaneja romântica, sem citar a cantora e compositora que marcou seu nome nessa era, Maria Albuquerque Miranda, conhecida pelo seu nome artístico: Roberta Miranda. Com o título de rainha, a cantora é o grande nome feminino dos anos 1990. De acordo com o autor, Roberta Miranda teve mais de 15 milhões de discos vendidos. Desde muito nova interessou-se pelo ramo musical e abriu shows de cantoras como Fafá de Belém e Rosemary. Músicas como “Sua Majestade, o Sabiá”, “São Tantas Coisas” e “Vá com Deus” fazem parte do repertório artístico da cantora.

Juntamente, na mesma era romântica de Roberta Miranda, foi a vez de Paula Fernandes colocar seu nome na música sertaneja. Com uma mescla de músicas que falavam de amor, mas também elementos do campo, a cantora, de Serra do Cipó (MG), foi um fenômeno em 2011, e segundo Antunes (2012), vendeu mais de 1,6 milhões de cópias do seu CD inicial. As canções “Pássaro de Fogo”, “Jeito de Mato” e “Pra Você” transformaram Paula Fernandes no xodó do país.

Percebe-se que a década de 1980 proporcionou uma abertura, ainda que não completamente suficiente, para a inserção das mulheres no sertanejo. Isso pode ser explicado, em parte, pela efervescência do movimento feminista no Brasil nessa mesma época. Conforme Schwartz, Gonçalves e Costa (2019), a redemocratização do país possibilitou às mulheres a luta por igualdade e direitos. Entre esses, o direito ao trabalho foi um dos temas abordados, permitindo que as mulheres transformassem suas carreiras também em uma forma de sustento familiar.

Já nos anos 2000, um terceiro ciclo surge na música sertaneja, rotulado de sertanejo universitário. Segundo Antunes (2012), o cenário sertanejo reflete a realidade de cada momento por onde passou, logo, o surgimento dessa nova era deu-se pela melhora na economia do país, isto significa que os cantores que representam essa categoria, eram jovens do interior que tiveram acesso às universidades, então, reuniam-se em barzinhos com seus violões, cantavam e dançavam os clássicos sertanejos.

De acordo com Antunes (2012), um aspecto interessante é que diversos artistas do sertanejo universitário são oriundos do Mato Grosso do Sul, um estado que acolheu um grande número de migrantes do Paraná e do Rio Grande do Sul em busca de novas áreas agrícolas. Os moradores dessa região foram influenciados tanto pelos ritmos do Sul, como o "vanerão", quanto pelo sertanejo tradicional. Tendo como precursores a dupla João Bosco e Vinicius.

Os grandes destaques, inicialmente, desse circuito universitário eram: João Bosco e Vinicius, João Neto e Frederico, Fernando e Sorocaba, Jorge e Mateus, Maria Cecília e Rodolfo, Thaeme e Thiago, Marcus e Belutti, Munhoz e Mariano. Conforme indicado por Antunes (2012), as cantoras Maria Cecília e Thaeme, com as suas duplas masculinas, representavam o panorama feminino desse ambiente. Segundo o autor, essas duplas, diferentes das duplas passadas que viviam um cenário ditatorial, tiveram à sua disposição as redes sociais, que proporcionaram uma importante força de divulgação de suas músicas, como comentado a seguir:

A temática do universitário difere bastante da do sertanejo romântico. Suas músicas são um reflexo direto do seu tempo e por isso falam de amores rápidos, relacionamentos sem compromisso, festas e baladas, além de uma grande dose de independência individual (Antunes, 2012, p. 90).

Sendo assim, conforme a citação, mais uma vez compreende-se que o mundo artístico, no caso a música sertaneja, é um reflexo direto da representação social dos indivíduos. Vale lembrar que nesse mesmo período surgiram as primeiras interações e divulgações *on-line*, devido a criação da "Web 2.0". No mesmo sentido, Contieri (2015) *apud* Ferreira e Gonçalves (2022) afirmam que o estilo universitário retrata um cenário completamente diferente, uma vez que, os jovens em ambientes urbanos tematizam as relações de forma mais liberal.

Quanto à representação da mulher nesse estilo, Ferreira e Gonçalves (2022) vão dizer que o machismo é gritante, pois a mulher é objetificada sexualmente nas

letras, ou seja, são colocadas como um meio de satisfazer o desejo do homem. Sendo assim, no sertanejo universitário tudo o que importa é a curtidão, já que os barzinhos foram responsáveis por dar voz às duplas. A canção interpretada por João Neto e Frederico sustenta a afirmação apresentada pelas autoras:

Não Tô Valendo Nada

(Edson Alves dos Reis; Henrique Tavares Reis)

Logo hoje que eu saí com a minha namorada
Pra fazer uma média com ela na balada
Essa menina também resolveu sair de casa
Toda produzida, a mais top da galáxia

Tá tirando onda, rebolando na minha frente
De saia curtinha, sorriso indecente
Ela é gostosa, só faz isso pra me provocar
Sabe que eu fico doido vendo ela dançar

Vou esperar minha mulher querer ir no banheiro
Aí eu ganho cinco minutinhos de solteiro
É rapidinho, ela nem vai desconfiar

Eu tinha que ter vindo pra balada com os parceiro
Aí não dava outra, ia rolar, não tinha jeito
E lá em casa a gente ia se acabar

Ai, tô valendo nada
Vish, a minha carne é fraca nossa
Assim você acaba me matando
Cê nem faz ideia do que eu tô imaginando
(João Neto; Frederico, 2013).

A canção “Não Tô Valendo Nada”, da dupla, exemplifica a objetificação feminina, muito presente no estilo universitário. Embora não haja descrição direta das mulheres na letra, todo o contexto apresentado implica uma visão onde as mulheres são tratadas como parte de um cenário de diversão masculina. Além disso, reforça a ideia de uma masculinidade tóxica, que valoriza a falta de compromisso.

Ao comparar a canção sertaneja universitária com “Cabocla Tereza”, interpretada por Raul Torres e Florêncio em uma era anterior do sertanejo, fica evidente a perpetuação dos estereótipos de gênero que privilegiam a liberdade masculina. Na canção mais nova, o adultério masculino é tratado com naturalidade, justificado pela ideia de que “a carne é fraca”, enquanto a infidelidade feminina, na canção mais antiga, resulta em uma punição violenta, culminando no assassinato da mulher pelo companheiro.

Dando continuidade ao panorama histórico, Antunes (2012) ressalta que, após o surgimento do sertanejo universitário, o gênero passou por diversas transformações, mesclando-se com outros estilos musicais. Dessa fusão, emergiram subgêneros como “axénejo”, “sertanejo elétrico”, “funknejo”, “pagonejo”, “arrochanejo”, “popnejo”, entre outros. Entre os artistas que marcaram essas novas vertentes, destacam-se: Edson e Hudson, Guilherme e Santiago, César Menotti e Fabiano, Victor e Leo, João Lucas e Marcelo, Carlos e Jader e muitos outros.

Além dessas metamorfoses, o sertanejo também passou a destacar o surgimento de artistas solo, uma mudança significativa em relação ao tradicional formato de duplas. Nomes como Eduardo Costa, Daniel, Gusttavo Lima, Luan Santana, Michel Teló, Cristiano Araújo, entre outros tornaram-se expoentes desse movimento, consolidando suas carreiras sem a necessidade de uma segunda voz, expandindo ainda mais os horizontes do gênero.

Depois disso, a música sertaneja encontrou de vez o caminho do coração brasileiro, o gênero aberto a todo tipo de influência e novos públicos ganhou grandes nomes na atualidade, mas preservou também seus precursores mais antigos. Desta forma, os cantores mais recentes que representam o gênero atualmente são: Henrique e Juliano, Zé Neto e Cristiano, Henrique e Diego, Gustavo Miotto, Matheus e Kauan, Hugo e Guilherme, Israel e Rodolffo, Jads e Jadson, Guilherme e Benuto, Diego e Victor Hugo e muitos outros.

Em resumo a trajetória da mulher no universo do sertanejo e as transformações temáticas e estéticas do gênero ao longo do tempo, apresenta-se o *Quadro 01*, com base nas considerações de Antunes (2012). O panorama permite visualizar momentos distintos do sertanejo - Caipira/Raiz, Romântico e Universitário -, evidenciando suas principais características quanto à origem, aos temas abordados, às mudanças de estilo e, sobretudo, à presença e representação feminina em cada fase:

Quadro 01. Panorama de Antunes (2012)

Sertanejo Caipira/Raiz (1930-1980)	Sertanejo Romântico (1980–2000)	Sertanejo Universitário (2000+)
Origem: Final do século XIX Viola caipira Interior do Brasil	Urbanização: aproximação da cidade, temas mais sentimentais.	Estilo: mistura com pop, funk, axé, arrocha. (abertura)
Temas: vida rural, religiosidade e críticas sociais etc.	Temas: amor, saudade, desilusão, machismo sutil etc.	Temas: jovens, redes sociais, baladas, liberdade etc.

Mulheres no gênero: Quase ausentes ou relegadas a papéis secundários - não por inexistência, mas por impedimentos históricos e sociais. A figura feminina era frequentemente retratada de forma passiva ou submissa.	Mulheres no gênero: Já conquistaram espaço no cenário musical, impulsionadas pelo avanço do movimento feminista e pelo processo de redemocratização do Brasil. Há uma abertura maior do que o período anterior.	Mulheres no gênero: Apesar da presença de duplas mistas, a mulher passou a ser muitas vezes hipersexualizada ou objetificada nas letras. Mostra a permanência de estereótipos de gênero, onde o homem é livre e a mulher, julgada.
--	---	--

Fonte: (elaboração própria).

A leitura comparativa dessas etapas revela o avanço gradual da inserção das mulheres no gênero, ainda que marcado por desigualdades, estereótipos e padrões de objetificação. Considerando todas essas observações, fica evidente que o cenário do sertanejo foi historicamente dominado por figuras masculinas, refletindo uma hegemonia que perdurou por décadas. Essa predominância masculina é particularmente perceptível até o período de 2010 a 2014, como indicado no próximo quadro, cronologia que destaca os principais artistas e duplas representativas de cada etapa evolutiva do gênero:

Quadro 02. Cronologia de representações do sertanejo de Antunes (2012)

REPRESENTAÇÕES DO SERTANEJO			
Período	Masculinas	Femininas	Mistas
1930 - 1950	Cornélio Pires; Turma Caipira Cornélio Pires; Mariano e Caçula; Angelino de Oliveira; Mandy e Sorocabinha; Laureano e Soares; Zico Dias e Ferrinho; Alvarenga e Ranchinho; Raul Torres e Florêncio; Tonico e Tinoco;	Chiquinha Gonzaga; Irmãs Castro; Inezita Barroso; Irmãs Galvão; Irmãs Celeste; Primas Miranda;	Turma Caipira Victor; Cascatinha e Inhana; Trio Orgulho do Brasil;
1950 - 1980	Tião Carreiro e Carreirinho; Tião com Pardini; Sulino e Marrueiro; Palmeira e Piraci; Palmeira e Biá; Zico e Zeca; Liu e Léu; Vieira e Vieirinha; Zilo e Zalo, Leo Canhoto e Robertinho; Gilberto e Gilmar; Cezar e Paulinho; Matogrosso e Mathias; João Mineiro e Marciano; Gino e Geno; Roberto e Meirinho; Duduca e Dalvan; Trio Parada Dura; Milionário e José Rico; Teodoro e Sampaio;	Ciriema; Nalva Aguiar;	-
1980 - 2000	Almir Rogério; Chitãozinho e Xororó; Matogrosso e Mathias; Chrystian e Ralf; Gian e Giovanni; João Mineiro e Marciano; Leandro e Leonardo; Zezé Di Camargo e Luciano; Bruno e Marrone; Rionegro e	Carmen Silva; As Marcianas; Irmãs Freitas; Sula Miranda; Roberta Miranda;	-

	Solimões;		
2000 - 2014	João Bosco e Vinícius; João Neto e Frederico; Fernando e Sorocaba; Jorge e Mateus; Marcus e Belutti; Munhoz e Mariano; Edson e Hudson; Guilherme e Santiago; César Menotti e Fabiano; Victor e Leo; João Lucas e Marcelo; Carlos e Jader; Eduardo Costa; Daniel; Gustavo Lima; Luan Santana; Michel Teló; Cristiano Araújo; Henrique e Juliano; Zé Neto e Cristiano; Henrique e Diego; Gustavo Mito; Matheus e Kauan; Hugo e Guilherme; Israel e Rodolfo; Jads e Jadson; Guilherme e Benuto; Diego e Victor Hugo;	Paula Fernandes; Naiara Azevedo; Marília Mendonça; Maiara e Maraisa; Simone e Simaria; Bruna Viola;	Maria Cecília e Rodolfo, Thaeme e Thiago;

Fonte: (elaboração própria).

Embora essa predominância masculina tenha se perpetuado por décadas, isso não diminui a relevância das poucas cantoras sertanejas que marcaram seus períodos. Cada uma, dentro das limitações impostas pela liberdade que lhes era concedida, contribuiu significativamente para abrir caminho à inclusão feminina no gênero, deixando um legado importante dentro do gênero sertanejo.

No entanto, para esta dissertação, destaca-se a mudança significativa ocorrida depois desse período, com o gênero sertanejo passando a abrir mais espaço para vozes femininas. Essa transformação deu origem a uma nova vertente protagonizada por mulheres, conhecida como *Feminejo*, cujas informações serão discutidas no próximo tópico.

2.3 Feminejo

A música integra a cultura de um povo e surge influenciada por diversos fatores, como as interações sociais, que acabam sendo refletidas nas canções (Peres e Silva, 2019). Por isso, a música sertaneja cumpre papel importante nos momentos históricos, de vidas políticas e sociais do povo brasileiro. A evolução do sertanejo, desde o estilo raiz até o sertanejo universitário, abriu espaço para vozes que, por muito tempo, foram silenciadas na sociedade, na história, na literatura e nas artes.

Em meio a essas novas aberturas no cenário musical, surge um estilo de sertanejo feito por mulheres e voltado para o público feminino, com o objetivo de fortalecer ainda mais o mercado sertanejo e ampliar a presença feminina no gênero.

O *Feminejo* oferece uma representação da realidade feminina sob a perspectiva das próprias mulheres. É importante, portanto, analisar o conceito dessa vertente, bem como destacar quem inaugurou o gênero e quem são suas principais representantes na atualidade, além disso, identificar as suposições de quando e onde o termo foi utilizado pela primeira vez.

Peres e Silva (2019) explicam que o termo “*feminejo*”, amplamente usado pelos meios de comunicação, se refere às mulheres que cantam músicas sertanejas com foco no empoderamento feminino. Conforme evidenciado pelas autoras, este gênero musical traz à tona comportamentos femininos que antes eram considerados tipicamente masculinos, como ir a motéis ou sair para beber, por exemplo.

Em concordância, Schwartz, Gonçalves e Costa (2019) afirmam que, além de ser escrito e cantado por mulheres, o *Feminejo* permanece alinhado às suas vivências mais pessoais, utilizando uma linguagem muito simples, logo, acessível a todos. Segundo os autores, em certa medida, esse gênero musical também incorpora pautas feministas, ao reivindicar um papel de destaque para as mulheres tanto na música quanto nas relações amorosas. Desta forma, a arte do *Feminejo* apresenta-se, conforme os autores, como resistência, uma vez que quebra tabus e promove um espaço de luta por igualdade, que até o seu surgimento não era declarado dentro do sertanejo.

Sob essa perspectiva, Ferreira e Gonçalves (2022), por seu turno, apontam que o *Feminejo* vai além de ser uma simples vertente feminina, oferecendo novas representações e construções do feminino que estão ligadas a valores sociais e morais. Este gênero permite às mulheres se expressarem livremente, explorando temas como o direito da mulher sobre o próprio corpo, igualdade de direitos, e, por exemplo, ter relacionamentos sem enfrentar críticas, além da liberdade para fazer o que quiserem. Sendo assim, um fator importante a ser evidenciado é a reversão da desigualdade de gênero, pois, as músicas do *Feminejo* abordam assuntos como paquera, bebedeira, traição e sofrimento amoroso, desafiando normas sociais e questionando os valores morais que eram tradicionais às mulheres.

Considerando esses pontos, de acordo com Melo (2021), as pioneiras do *Feminejo* são Marília Mendonça, Maiara e Maraísa, Simone e Simaria, e Naiara Azevedo. Embora tenham ganhado destaque entre 2014 e 2016, todas elas já tinham uma trajetória na música antes desse período. Em 2011, por exemplo, Naiara

Azevedo publicou no YouTube a paródia “Coitado”, uma resposta feminina à canção “Sou Foda”, de Carlos e Jader:

Figura 02. Naiara Azevedo - paródia da canção de Carlos e Jader



Fonte: (YouTube. Naiara Azevedo - Coitado, 2011).

Quanto à biografia dessa cantora, Melo (2021) relata que Naiara de Fátima Azevedo, nascida em 1989, deixou sua cidade natal, Campo Mourão, no interior do Paraná, para residir em Goiânia no final de 2015, acompanhada de seu empresário. A mudança foi motivada pelo crescente movimento das mulheres sertanejas na capital de Goiás, que despontava como um importante centro para o desenvolvimento desse segmento musical.

Em 2012, Simone e Simaria abordaram a temática da violência contra a mulher na música “Ele Bate Nela”. Sobre a trajetória pessoal e profissional da dupla, Saretto (2022) relata que Simaria Mendes Rocha, nascida em 1982, e Simone Mendes Rocha Diniz, em 1984, são irmãs naturais de Ubaí, no interior da Bahia. Ambas iniciaram suas carreiras musicais desde muito cedo: aos 14 anos, Simaria já era *backing vocal* na banda de forró de Frank Aguiar, enquanto Simone aguardou atingir a maioridade para ingressar na mesma banda.

De acordo com a autora, as irmãs ficaram conhecidas como “As Coleguinhas” durante sua participação em outra banda de forró, o Forró do Muído. No entanto, foi em 2012 que decidiram migrar para o sertanejo, lançando o álbum *As Coleguinhas*

Vol. 1. O grande sucesso da dupla veio em 2015, com a canção “Quando o Mel É Bom”, marcando o início de uma ascensão no cenário sertanejo.

Figura 03. Simone e Simaria - “As Coleguinhas”



Fonte: (Metrópoles, 2024).

Apesar do êxito, segundo o site da Metrópoles, em agosto de 2022, Simone e Simaria anunciaram o fim da parceria como dupla. Simone, agora conhecida como Simone Mendes, decidiu seguir carreira solo no sertanejo e alcançou novos êxitos com hits como “Dois Tristes”, “Manda um Oi” e “Erro Gostoso”. Enquanto Simaria resolveu descansar, cuidar mais dela mesma e dos filhos.¹⁵

Conforme Melo (2021), o ano de 2015 marcou o sucesso de Maiara e Maraisa, que conquistaram o público com o hit “10%”, uma canção que trata da sofrência e do consumo de bebidas alcoólicas, entrando para a lista das músicas mais tocadas no Brasil. Segundo a autora, as gêmeas são nascidas em 1987, no município de São José dos Quatro Marcos, localizado no estado de Mato Grosso. Assim como Naiara Azevedo, a autora afirma que as irmãs se mudaram para Goiânia para mostrarem seus trabalhos sertanejos nos bares da capital.

De acordo com informações disponíveis no site oficial das cantoras *Maiara & Maraisa - WorkShow*, na seção História, que apresenta uma linha do tempo sobre a trajetória da dupla, elas iniciaram sua carreira musical ainda na infância, cantando desde os cinco anos de idade. No entanto, foi apenas em 2015 que gravaram o

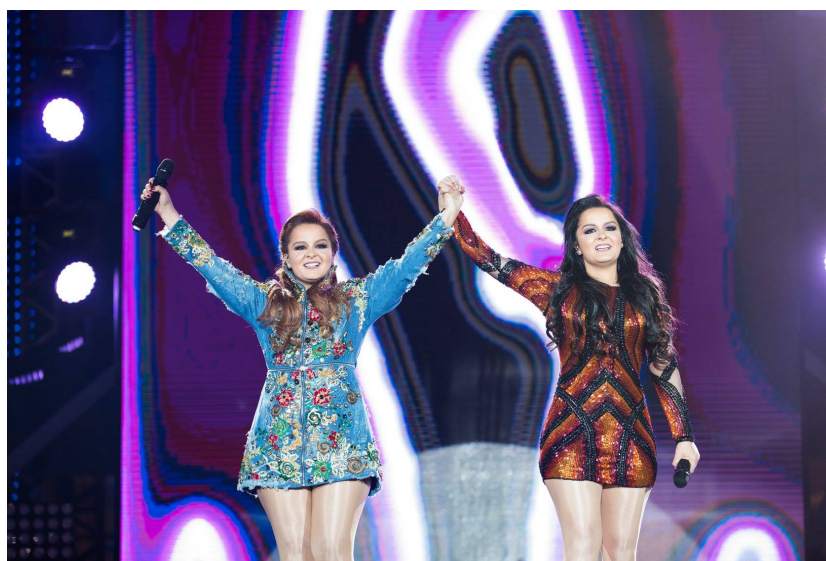
¹⁵ Essas informações foram extraídas do site Metrópoles. Disponível em <<https://www.metropoles.com/colunas/fabia-oliveira/saiba-por-que-simaria-decidiu-por-fim-na-dupla-com-simone-mendes>> Acesso em: 11 de jan. de 2025.

primeiro DVD de sua carreira, em Goiânia, que contou com participações de Jorge e Mateus, Cristiano Araújo, Bruno e Marrone e Marília Mendonça. Nesse mesmo álbum interpretaram outro hit de sucesso, “Medo Bobo”.¹⁶

Um dado interessante sobre a trajetória da dupla, relevante para esta dissertação, é que, segundo informações do mesmo site oficial, Maiara & Maraisa gravaram seu segundo álbum em 2016, no estado de Mato Grosso do Sul. O trabalho, intitulado *Ao Vivo em Campo Grande*, marca um momento significativo em suas carreiras:

A gravação aconteceu em Campo Grande (MS) no estacionamento do shopping Bosque dos Ipês e reuniu mais de 20 mil pessoas que estavam lá para prestigiar o sucesso da dupla. O show contou com várias telas que exibiam animações temáticas a cada música, efeitos especiais, fogos e troca de figurino. O coro com milhares de vozes, inclusive, foi a única participação especial do show. Composto por 22 músicas, o repertório do DVD teve ainda o sucesso “Medo Bobo” e as novas “Cruzando os Dedos” e “Você faz Falta Aqui”, que já vem sendo tocadas nos shows. Destaque para as faixas “Lágrimas”, “Quando o Assunto é Cama”, “Disk Sex” e “Sob Nova Direção” que prometem. O sucesso da dupla de irmãs só aumenta e vai muito além dos 10%! (Maiara e Maraisa - WorkShow. História, 2025).

Figura 04. Maiara e Maraisa em Campo Grande (MS)



Fonte: (Maiara & Maraisa - WorkShow, 2016).

Um aspecto importante a ser destacado sobre esse álbum é que ele não foi incluído na análise desta dissertação. Embora tenha sido gravado em 2016, período contemplado pela pesquisa, seu lançamento oficial ocorreu apenas em 2017, por meio da plataforma *YouTube*. Como o ano de 2017 não integra a análise dedicada

¹⁶ Essas informações foram extraídas do site oficial da dupla Maiara e Maraisa. Disponível em: <<http://www.maiaraemaraisa.com.br/historia>> Acesso em: 13 de jan. de 2025.

às precursoras do movimento, optou-se por considerar apenas o primeiro álbum da dupla no contexto do estudo.

Em 2016, com base em Melo (2021), foi a vez de Marília Mendonça se consolidar no cenário nacional com o lançamento de “Infiel”, hit que a levou ao título de “Rainha da Sofrência” e, consequentemente, do *Feminejo*. Vale destacar que Marília já era compositora de grandes sucessos de artistas como Henrique e Juliano, Jorge e Mateus, e João Neto e Frederico antes de se tornar um fenômeno como cantora.

Figura 05. “Rainha da Sofrência”



Fonte: (CNN Brasil, 2024 - Instagram/Marília Mendonça).

Conforme o resumo biográfico apresentado por Saretto (2022), Marília Dias Mendonça nasceu em 1995, no estado de Goiás, mais precisamente na cidade de Cristianópolis. Como as demais precursoras, começou sua carreira como compositora muito cedo, quando ainda tinha 12 anos. Segundo a autora, com 15 anos de idade, Marília foi contratada pela empresa WorkShow para trabalhar compondo músicas.

De acordo com uma notícia divulgada pelo site da *CNN Brasil*, Wander Oliveira, fundador do escritório WorkShow, foi o primeiro empresário de Marília Mendonça. A reportagem destaca uma entrevista concedida por Oliveira ao jornalista André Piunti, no canal do YouTube. Durante a conversa, o empresário revelou que decidiu contratá-la após ouvir um disco com dez músicas autorais gravadas por Marília, algo que o impressionou profundamente, considerando sua pouca idade na época. Posteriormente, Marília foi oficialmente contratada como compositora, recebendo inicialmente um salário de aproximadamente R\$ 3 mil.

Tanto Saretto (2022) quanto a entrevista de Wander ao jornalista Piunti relatam que Marília Mendonça lançou-se como cantora em 2014, com seu primeiro EP Homônimo, tendo faixas como “Alô Porteiro”, “O Que Falta em Você Sou Eu” e “Sentimento Louco”. A cantora colocou seus vídeos, de forma bem caseira, no seu canal do YouTube. Contudo, em 2016, oficialmente lançou seu primeiro álbum *Marília Mendonça: Ao Vivo*. Nos anos seguintes, Marília colecionou muitos outros sucessos e feitos, destaca-se o álbum intitulado *Todos os Cantos*, que como afirma Saretto (2022) foi:

Gravado inteiramente ao vivo, com Marília apresentando uma música nova em cada capital do Brasil, os shows eram surpresa e gratuitos, além de serem na rua e sem muita elaboração inicial. Ao todo foram dezoito canções em dezoito capitais do país, com enorme repercussão. O álbum teve a gravação de um DVD, um documentário com os bastidores do projeto, além de ganhar o Grammy Latino de melhor álbum de música sertaneja (Saretto, 2022, p. 66).

Com base nas informações extraídas dessas fontes, Melo (2021), Saretto (2022) e *CNN Brasil*, em 10 anos de carreira, a “Rainha da Sofrência” lançou sete álbuns e 11 EPs, além de muitos outros *singles*. Também fez projetos ao lado de Maiara e Maraisa - *Patroas* (2020) e *Patroas 35%* (2021) - e, parcerias com Dulce María, Anitta, Xamã, entre outros.

Figura 06. Capa do álbum *Festa das Patroas 35%*



Fonte: (Marília Mendonça, 2021, *YouTube*).

Esse álbum, em parceria com as gêmeas, foi o último lançado por Marília Mendonça em vida, e inclui canções, como “Esqueça-me Se For Capaz”, “Todo Mundo Menos Você”, e “Presepada”. A cantora faleceu no dia 05 de novembro de 2021, em um trágico acidente de avião. Entretanto, após sua morte, foram lançados alguns EPs do projeto organizado por sua família *Decretos Reais*, com músicas que Marília deixou gravadas antes de seu falecimento.

Enfim, após essa trajetória das precursoras do Fêmeinejo, salienta-se que essas artistas abriram caminho para que outras mulheres pudessem adentrar o universo do sertanejo, permitindo a diversidade de estilos, idades e origens dentro desse movimento. O Fêmeinejo vai além de um subgênero da música sertaneja; ele representa uma vertente significativa, onde as cantoras se tornam porta-vozes de mulheres que muitas vezes sofrem em silêncio e não encontram formas de se expressar. As fêmeinejas dão vozes a diferentes perfis de mulheres, desde amantes até “prostitutas”, como nas canções “Sentimento Louco” e “Troca de Calçada”, lançadas por Marília Mendonça, respectivamente no ano de 2016 e 2021.

Em uma participação no programa de humor *Lady Night*, exibido pelo canal fechado Multishow em 8 de julho de 2019, Marília Mendonça comentou sobre seu papel como porta-voz das mulheres. Durante a entrevista, a cantora também compartilhou detalhes sobre como surgiu seu interesse pela composição de músicas sertanejas, destacando aspectos marcantes de sua trajetória artística:

Tatá Werneck: [...] mas existiu uma carência de mulheres no sertanejo e agora a gente tá vendo, eh, ícones do sertanejo e músicas de muito sucesso cantadas por mulheres num movimento importante, não só no sertanejo, mas no movimento das mulheres e feministas em todas as áreas. Como é que isso foi tão... porque parece que foi premeditável, mas a gente sabe que não. Como é que você enxerga esse movimento agora do sertanejo?

Marília Mendonça: Cara, eu acho muito legal. Eu acho que a galera fala: por que demorou tanto? Será que foi a questão do machismo, será que foi... Mas eu acho que não. Acho que demorou porque a gente não sabia ainda o que dizer pra conquistar as mulheres pra perto, não ser aquela boneca em cima do palco, falar mesmo o que tem pra falar, eh, não se comportar igual à bela, recatada do lar. Eu acho que foi essa coisa que faltava na atitude e nas letras, e isso todo mundo veio falando. O assunto é que a gente conversa com as mulheres como se fôssemos amigas e não rivais.

Tatá Werneck: E as letras masculinas do sertanejo? Algumas ainda são machistas, né? De que a mulher não pode beber, mulher não pode nada, e é o homem que conquista, o homem que caça. Isso te incomoda ainda?

Marília Mendonça: Sabe o que eu comecei a fazer quando vi isso? Eu comecei a compor. Eu comecei a fazer músicas pra homens gravarem, o que eu queria que os homens dissessem pra mim, entendeu? (Multishow, 2019, *YouTube, transcrição nossa*).¹⁷

Embora as afirmações de Marília Mendonça sobre compor letras que ela gostaria que os homens dissessem para ela sejam positivas, pois refletem que as mulheres estão conquistando espaço para contar suas histórias e vivências de maneira autêntica dentro do universo sertanejo, é necessário destacar um ponto controverso em sua fala. Quando Marília afirma que a demora na inserção das mulheres na música sertaneja não se deveu ao machismo, sua posição parece entrar em conflito com os fundamentos teóricos apresentados nos capítulos anteriores. Conforme as fundamentações de autoras feministas, especializadas no tema, a dificuldade de inserção feminina em diversas áreas, sejam elas artísticas ou não, é amplamente atribuída à estrutura machista da sociedade, que historicamente impediu a participação plena das mulheres, mesmo diante de seus esforços e desejos, devido à opressão sistêmica que as marginalizavam.

Apesar da aparente controvérsia nos discursos, não se pode minimizar a importância de Marília Mendonça e das demais precursoras no cenário musical. Foi graças à coragem e ao talento dessas mulheres que o *Feminejo* alcançou destaque em todo o território nacional, consolidando-se como uma expressão cultural poderosa e representativa. Hoje, o movimento conta com uma quantidade expressiva de artistas, tornando-se difícil listar todas as mulheres que integram e enriquecem esse gênero. Ainda assim, Melo (2021) menciona alguns nomes que fazem parte desse cenário: Aeillen Varejão, Bruna Viola, Day e Lara, Gabi Luthai, Gabriela e Raphaela, Janayna, Júlia e Rafaela, Laís Yasmin, Lana e Lara, Lauana Prado, Maiara e Maraísa, Mariana Fagundes, Marília Mendonça, May e Karen, Naiara Azevedo, Paula Mattos, Simone e Simaria, Suellen Santos, Talita Real, Tuta Guedes, Yasmin Santos, entre muitas outras.

Dentre esses sucessos, destacam-se as *feminejas* Lauana Prado e Yasmin Santos como representantes atuais para esta dissertação. Em relação às suas trajetórias pessoais, conforme informações do site *Aruanã FM*, Mayara Lauana Pereira Vieira do Prado, conhecida artisticamente como Lauana Prado, nasceu em 1989, em Goiânia, capital de Goiás. No início de sua carreira, adotou o nome

¹⁷ Participação de Marília Mendonça no programa *Lady Night*, intitulado de: Marília Mendonça e Tatá Werneck falam sobre FAMA e VIDA! / AQUECIMENTO Lady Night / Humor Multishow. Disponível em: <<https://youtu.be/kqCbraytXzw?si=ePRkQO4oNa2MnlX5>> Acesso em: 13 de jan. de 2025.

artístico Mayara Prado e se apresentou em bares locais, como é comum no percurso de muitos artistas do gênero. Após conhecer Fernando Zor, integrante da dupla Fernando e Sorocaba e seu futuro assessor, alterou seu nome artístico para Lauana Prado, mudou-se para São Paulo e com o lançamento da canção “Cobaia” se destacou no cenário musical.

Figura 07. Lauana Prado



Fonte: (Aruanã FM, 2024).

De acordo com o site da *Rádio Aruanã FM*, o sucesso de Lauana Prado continua em ascensão após seu marco inicial. A artista destacou-se também como compositora, criando canções para nomes consagrados como Rionegro & Solimões e Roberta Miranda. Desde então, Lauana lançou projetos notáveis, incluindo os álbuns *Raiz* (2022) e *Raiz de Goiânia* (2023), que alcançaram grande repercussão com o hit “Escrito Nas Estrelas”, uma releitura da canção originalmente interpretada por Tetê Espíndola, que obteve sucesso em diversas plataformas de streaming e nas rádios de todo o país. Com essa mesma canção, a cantora conquistou o Prêmio Multishow de Música Brasileira - Voto Popular: Hit do Ano de 2024, consolidando ainda mais sua relevância no cenário musical.¹⁸

Já a femineja Yasmin dos Santos de Jesus, segundo a Redação da *Rádio Aruanã FM*, nasceu no Guarujá, São Paulo, no ano de 1998. Igualmente, iniciou sua carreira cantando em bares locais, até que começou a se apresentar em aberturas de shows para diversos artistas como Henrique e Juliano, Simone e Simaria, Raça

¹⁸ Essas informações foram extraídas de: ARUANÃ FM. *Biografia de Lauana Prado: dos barzinhos até o estrelato na música sertaneja*. Disponível em: <https://aruanafm.com.br/biografia-de-lauana-prado-dos-barzinhos-ate-o-estrelato-na-musica-sertaneja/>. Acesso em: 15 jan. 2025.

Negra e muitos outros. Yasmin Santos lançou sua primeira canção de sucesso em 2018, “Saudade Nível Hard”. A cantora ganhou visibilidade, também, por sua voz, que é diversas vezes comparada com a voz de Marília Mendonça.

Figura 08. Yasmin Santos



Fonte: (Aruanã FM, 2024).

Sobre sua carreira, a femineja Yasmin construiu uma trajetória de sucesso ao lançar três EPs e o single “Pronta Para Trair”, que a projetou nacionalmente. Sua versatilidade e talento a levaram a colaborar com grandes nomes da música brasileira, como Wesley Safadão, Hugo e Guilherme, Diego e Victor Hugo, além de sua gêmea de voz, Marília Mendonça, com quem gravou a emocionante canção “Para, Pensa e Volta”. De acordo com o site da rádio, suas músicas têm alcançado posições de destaque nas paradas nacionais. Entre seus trabalhos mais notáveis, destacam-se os álbuns *Esquenta do DVD* (2019), *Yasmin Santos Ao Vivo em São Paulo* (2020) e *Yasmin Santos Ao Vivo em São Goiânia* (2022), que consolidaram sua relevância no cenário musical.¹⁹

Após essas considerações, passa-se a discutir a unidade lexical que designa todo esse gênero. Conforme Peres e Silva (2019), afirma-se que o neologismo “feminejo” foi criado e utilizado pelos meios de comunicação para designar a extensão da música sertaneja protagonizada por mulheres. Devido ao seu surgimento midiático, não é possível afirmar com certeza onde e quando essa unidade foi criada, uma vez que não existem registros definitivos que comprovem

¹⁹ Essas informações foram extraídas de: ARUANÃ FM. *Biografia de Yasmin Santos: a cantora sertaneja que conquistou o Brasil*. Disponível em: <<https://aruanafm.com.br/biografia-de-yasmin-santos-a-cantora-sertaneja-que-conquistou-o-brasil/>> Acesso em: 15 jan. 2025.

essa informação. Muitos sites e revistas de pesquisa, bem como, artigos, dissertações, teses, etc. declaram que a lexia se popularizou por volta de 2016, entretanto, sabe-se que as pioneiras do gênero, já estavam cantando e compondo músicas sertanejas desde 2011.

Assim, pode-se supor que o neologismo “feminejo” tenha se popularizado em 2016, ano em que foi publicado o primeiro álbum da cantora Marília Mendonça, gravado em São Paulo, intitulado *Marília Mendonça: Ao Vivo*. Nesse mesmo álbum, a femineja cantou seus hits “Infiel” e “Alô Porteiro”, com grande sucesso de vendas e visualizações, a mídia de comunicação necessitou nomear esta geração de mulheres dentro da música sertaneja. Dessa forma, assim como ocorre com “Axé”, “Rap” e “Forró”, unidades lexicais utilizadas como nomes próprios de gêneros musicais, o mesmo se aplica a “Feminejo”: sempre que a lexia for empregada com o sentido de gênero musical, deve ser grafada com inicial maiúscula.

Então, Feminejo, aglutinação das lexias feminino e sertanejo, tornou-se a unidade lexical representativa dessa tendência. Embora não seja possível determinar com precisão quando a unidade foi utilizada pela primeira vez em território nacional, a expressão ganhou repercussão internacional no ano de 2021, infelizmente, devido a morte de uma de suas principais representantes. Segundo o jornal *Folha de S. Paulo*, Marília Mendonça, que faleceu em um trágico acidente de avião, no dia 05 de novembro, emplacou a lexia Feminejo em um dos principais jornais do mundo, *The New York Times*, que usou a expressão para ressaltar o poder da cantora dentro do gênero sertanejo.

Portanto, conclui-se que o Feminejo, muito mais do que um gênero musical, representa um movimento social que reformulou o sertanejo tradicional, aquele que era dominado por figuras masculinas. Além de ser um símbolo do empoderamento feminino e de transformações culturais, as músicas do Feminejo desafiam estereótipos e quebram barreiras criadas para as mulheres. Pois, relatam novas narrativas, com letras que abordam questões como independência e autoconfiança, promovendo assim uma conexão maior com o público feminino. Sendo assim, torna-se uma vertente musical, que abre espaços mais inclusivos e plurais.

III - METODOLOGIA E APRESENTAÇÃO DOS DADOS

Este capítulo tem como objetivo descrever os procedimentos metodológicos da pesquisa e apresentar os dados. Organizado em três seções, inicialmente, relata-se a composição do *corpus* da pesquisa, apresentando a relação de canções e cantoras estudadas. Em seguida, explica-se a criação do inventário de locuções, detalhando como foi realizada a busca pelos fraseologismos nas letras das canções selecionadas, além do processo de comprovação, organização e sistematização dos dados. Por fim, são descritos os enfoques e critérios adotados para a análise das locuções e das canções.

3.1 Composição do *corpus*

Neste tópico apresentam-se os procedimentos metodológicos empregados na execução desta dissertação, passando desde a composição do *corpus*, coleta dos dados até a formação e consolidação do inventário de locuções. Na primeira etapa da pesquisa, foram reunidas todas as letras das músicas interpretadas pelas feminejas Marília Mendonça e Maiara e Maraisa, dos seus respectivos álbuns produzidos entre os anos de 2014 a 2016, totalizando 33 canções. A escolha dessas cantoras se deve ao fato de que, segundo Ferreira e Gonçalves (2022), elas fazem parte do grupo de mulheres que foram pioneiras do *Feminejo*, além de serem as que possuem mais visualizações, em relação às outras precursoras (Naiara Azevedo e Simone e Simaria), nos seus canais do *YouTube*.

Na etapa seguinte, foram recolhidas também as músicas das feminejas Lauana Prado e Yasmin Santos, referentes aos álbuns produzidos entre os anos de 2020 a 2022, totalizando 49 canções. Igualmente escolhidas pelo número de visualizações de seus canais na plataforma e por representarem as sucessoras desse estilo musical. Evidencia-se que esta seleção de canções e período de tempo, a serem analisados, deve-se ao fato de que se espera uma análise baseada na evolução dos discursos empoderadores, por meio dos fraseologismos, logo, insta observar as locuções encontradas em canções do período de surgimento até os anos de abertura de outras vozes femininas e consolidação do gênero.

Vale salientar que, os álbuns somaram um número de oitenta e duas canções dentre todas as feminejas citadas. Sendo assim, Marília Mendonça, no período selecionado, somou dezesseis canções e Maiara e Maraisa, no mesmo período,

interpretaram dezessete; enquanto as sucessoras Lauana Prado e Yasmin Santos cantaram, respectivamente, a primeira trinta e uma canções e a segunda dezoito. Abaixo o quadro com os títulos das canções que formaram o *corpus* da pesquisa:

Quadro 03. *Playlist da Análise.*

Representante e título das canções	
Marília Mendonça (2014 - 2016)	1. Alô Porteiro. 2. Como Faz Com Ela. 3. Hoje Somos Só Metade. 4. Infiel. 5. O Que É Amor Pra Você. 6. Sentimento Louco 7. Esse Cara Aqui do Lado. 8. Silêncio 9. Folgado. 10. O Que Falta Em Você Sou Eu. 11. 4 e 15. 12. Me Desculpe Mas Sou Fiel. 13. Essas Nossas Brigas. 14. Entre Quatro Paredes. 15. Meu Cupido é Gari. 16. A Voz do Coração.
Maiara e Maraisa (2014 - 2016)	1. No Dia do Seu Casamento. 2. Sem Tirar a Roupa. 3. Encontro Com o Passado. 4. Open Bar. 5. Show Completo. 6. Níveis de Bebida. 7. Orgulho da Mamãe. 8. Você Se Transformou. 9. Pessoa Errada. 10. Quase Um Casal. 11. Mexidinho. 12. 10%. 13. Te Procurava de Novo. 14. Motel. 15. Medo bobo. 16. Luz de Velas. 17. Turma do AA.
Lauana Prado (2020 - 2022)	1. Vai e Volta. 2. Volta Pra Casa. 3. V de Vingança. 4. Saúde Mental. 5. Sua Mãe Tá Nessa. 6. Vontade. 7. Tô Fazendo Negócio. 8. Você Humilha. 9. Livre. 10. Coisa Rara. 11. Passarinho Que Voa. 12. Cobaia. 13. Viva Voz. 14. Tô a Fim de Namorar. 15. Zap. 16. Pegada Fraca. 17. Filtro Dos Sonhos. 18. Brecha. 19. Você Mitou. 20. Lábia. 21. Oi de Lá. 22. Eu Tô Chegando. 23. Habilidade. 24. Mina de Ouro. 25. Termina Comigo. 26. Despercebida. 27. Primeiro Eu. 28. Recadinho. 29. Exclusividade Desse Neném. 30. Se É Amor Não Sei. 31. Elevador.
Yasmin Santos (2020 - 2022)	1. Cuidado Que Eu Te Supero. 2. Dois Desconhecidos. 3. Abstinência. 4. Saudade Nível Hard. 5. Que Amiga É Essa. 6. Saudade Com Alcool. 7. O Golpe Tá Aí. 8. Sinto Muito Mas Não Sinto. 9. Preso Sem Cadeado. 10. Tudo do Averso. 11. Eu já. 12. Gota de Choro. 13. Relacionamento Abusivo. 14. Seja um Fenômeno. 15. Tá Me Queimando. 16. Amiga É o Caramba. 17. Me Ajuda a Te Esquecer. 18. Quero Ver Se Defender.

Fonte: (elaboração própria).

Portanto, no *Quadro 03*, intitulado *Playlist da Análise*, encontram-se os nomes das representantes, precursoras e sucessoras, acompanhados dos períodos selecionados e dos títulos das canções que integram a análise desta dissertação. Sendo assim, o próximo subtópico descreve como foi feita a organização e sistematização desses dados.

3.2 Organização e sistematização dos dados

Tendo em vista que a seleção e o registro das letras das canções em documentos apropriados foram realizados, iniciou-se manualmente o processo de

busca pelos fraseologismos. Nesse particular, ressalta-se que as unidades fraseológicas analisadas foram somente as locuções, entretanto foram selecionados os candidatos que compuseram o inventário da pesquisa, uma vez que, o objeto locuções se subdivide em distintas taxonomias como, por exemplo, nominal, verbal, adjetival, entre outras.

Para a comprovação de que essas locuções são realmente institucionalizadas na língua portuguesa do Brasil e assegurar-se de que esses elementos não sejam apenas mais uma simples combinação livre, foram averiguados seu registro e frequência de uso - um dos critérios apresentados por Corpas Pastor (1996) para a definição de uma combinação de palavras - tanto no *Dicionário brasileiro de expressões idiomáticas e ditos populares*: desatando nós; quanto no Dicionário online Caldas Aulete, no *Corpus Brasileiro* e na *World Wide Web*.

A escolha do dicionário fraseológico de Hudinilson Urbano (2018) justifica-se pela facilidade na procura e comprovação das unidades fraseológicas, pois, em sua estrutura, o Dicionário apresenta duas partes distintas: a primeira de verbetes simplificados e a segunda de verbetes especulativos. Sendo assim, foi viável pesquisar as combinações por palavras-chave e esse recurso auxiliou no manuseio e uso. Outrossim, a dedicação do autor, em registrar os fraseologismos que mais figuram no cotidiano conversacional brasileiro, proporcionou também, além da averiguação, o entendimento específico e geral de cada unidade, ou seja, suas linhas e entrelinhas. Portanto, metodologicamente, optou-se primeiramente por investigar as unidades presentes no dicionário fraseológico, considerando tratar-se de uma abordagem de maior eficácia.

Sabe-se que os dicionários fraseológicos não esgotam as inúmeras unidades fraseológicas presentes nas línguas, conseqüentemente, optou-se pelo *Caldas Aulete* por ser um dicionário de referência de línguas e estar disponibilizado online. Sua versão digital oferece mais de 818 mil verbetes, definições e locuções, além disso, está em constante atualização com a língua portuguesa e todos os dias coloca em evidência a definição de uma palavra diferente, chamando-a de “Palavra do dia”.

Mas, como é sabido que os dicionários nem sempre registram os inúmeros fraseologismo existentes na língua, a escolha pelo *Corpus Brasileiro* deu-se por essa razão. O Projeto AC/DC é coletânea que conta com cerca de um bilhão de palavras do português brasileiro e uma variedade de opções de busca, ou seja, os

resultados podem ser obtidos pela concordância, distribuição das formas, dos lemas, entre outras categorias. Conforme indicado no site, o projeto é coordenado por Tony Berber Sardinha, (GELC, LAEL, Cepril, PUC SP), com financiamento da Fapesp. Por fim, a *Web* foi utilizada como última instância para a comprovação das combinações, sendo aproveitada somente quando não era possível obter resultados em nenhum dos recursos anteriores.

Destaca-se que aquelas combinações que apresentaram, em um dos quatros corpora uma recorrência superior a três elementos, ademais de um significado idêntico ou muito próximo ao usado nas letras das canções, foram consideradas como unidades fraseológicas do inventário da pesquisa.

Na sequência, com a finalidade de manter o controle e organização desses dados, as locuções foram agregadas em quatro quadros, de acordo com as feminejas, cada um subdividido em cinco categorias, conforme a lista e amostras:

- 1) Canção
- 2) Locução
- 3) Taxonomia
- 4) Sentido isolado
- 5) Discurso

Quadro 04. Amostra da organização dos dados - Marília Mendonça

Marília Mendonça				
Canção	Locução	Taxonomia	Sentido isolado	Discurso
Alô Porteiro	Mal contadas	adjetival	não convincente	ruptura amorosa
	Conto de fada	nominal	narrativa popular em um mundo imaginário	
	Com baixaria	adverbial	modo confusão	

Fonte: (elaboração própria).

Quadro 05. Amostra da organização dos dados - Maiara e Maraisa

Maiara e Maraisa				
Canção	Locução	Taxonomia	Sentido isolado	Discurso
No Dia do Seu Casamento	Passar a noite em claro	verbal	ficar acordado durante toda a noite	submissão feminina
	à vontade	adverbial	com conforto	

Sem Tirar a

sexualidade

Roupa	Pule as apresentações	verbal	ir direto ao ponto	feminina
-------	-----------------------	--------	--------------------	----------

Fonte: (elaboração própria).

Quadro 06. Amostra da organização dos dados - Lauana Prado

Lauana Prado				
Canção	Locução	Taxonomia	Sentido isolado	Discurso
Vai e Volta	Olhar no fundo dos (seus) olhos	verbal	olhar com intensidade e transparência	dependência emocional
	Mete a cara	verbal	criar coragem, atrever-se	
	Ressaca moral	nominal	sentimento de culpa, ações inadequadas	

Fonte: (elaboração própria).

Quadro 07. Amostra da organização dos dados - Yasmin Santos

Yasmin Santos				
Canção	Locução	Taxonomia	Sentido isolado	Discurso
Cuidado Que Eu Te Supero	Bem melhor	adverbial	intensidade	superação feminina
	Dar de cara	verbal	encontrar imprevistamente	
	Pouco a pouco	adverbial	modo	

Fonte: (elaboração própria).

Além dessa organização, os documentos, com as letras das canções já analisadas e as locuções comprovadas, foram convertidos para o formato TXT e abertos no aplicativo *AntConc*, com o propósito de facilitar a busca pelas locuções. O app auxilia no fornecimento de detalhes sobre os textos. A ferramenta utilizada gera uma lista com todas as palavras do *corpus* em ordem de recorrência e esse recurso colabora especialmente no contexto em que é necessário segregar as locuções de acordo com a sua taxonomia ou mesmo procurar uma em específico. A geração dos dados é por meio de uma palavra-chave, por exemplo, podemos pesquisar “verbal” e assim o aplicativo mostra a quantidade de locuções verbais que foram identificadas nas canções.

3.3 Procedimento de análise dos dados

Posteriormente a esse processo, o procedimento de análise efetuou-se da seguinte forma, com os dados já distribuídos em quatro quadros, conforme mostrado, foi possível observar as locuções sob três pontos de vista: morfológico, semântico e discursivo, *itens 3, 4 e 5* (taxonomia, sentido isolado e discurso).

Cabe mencionar que, o *item 3*, dos quadros, contribuiu para a organização dos dados em relação ao viés morfológico - conforme a taxonomia apresentada por Corpas Pastor (1996) - isto significa que as locuções foram analisadas em sua formação. Sendo assim, verificou-se a composição de sua estrutura, como no exemplo a seguir: *pegar no pé*, locução verbal formada por (verbo + prep. + nome). Essa observação contribuiu para determinar a recorrência dessas classes gramaticais e auxiliou na identificação dos possíveis sentidos por elas expressas. Em outras palavras, busca-se compreender o significado subjacente à recorrência das classes.

O *item 4* destaca o viés semântico da análise, ou seja, os valores atribuídos às locuções e os sentidos registrados nos dicionários. Por essa razão, adotou-se o termo *sentido isolado*, já que o significado dos fraseologismos é considerado fora do contexto das canções. Essa coluna do quadro é fundamental para os critérios metodológicos que embasam os comentários no capítulo de análises, especialmente porque não será possível comentar todas as canções, dada a quantidade. Assim, optou-se por analisar quatro canções de cada artista. Para que uma canção fosse selecionada, era necessário que apresentasse duas ou mais locuções em sua letra, e que essas locuções demonstrassem um maior nível de idiomaticidade. Nesse sentido, o *item 4* revela-se essencial, pois é a partir do sentido isolado que se pode verificar se uma locução é idiomática ou não.

Esses critérios foram definidos, primeiramente, por ser mais proveitoso analisar canções que contenham um número maior de locuções, uma vez que isso permite a elaboração de comentários mais aprofundados e possibilita uma exploração mais ampla da canção, ampliando, assim, o leque de interpretações. E segundo, é mais relevante analisar locuções com alto grau de sentido idiomático, porque são elas que carregam os valores culturais, as crenças e também os modos como uma comunidade específica de indivíduos pensam e agem. Ademais, por não serem transparentes, isto é, literais, essas locuções exigem interpretação,

relacionando-se assim com os aspectos do contexto em que estão inseridas, mais precisamente, a intenção de quem as usa e até mesmo o fundamento ideológico.

Além disso, no *item 5*, as locuções foram dispostas de acordo com os *discursos*. Isso significa que não foram organizadas apenas por tipo ou pelo sentido isolado, mas sim pela forma como são empregadas nos distintos discursos das canções, ou seja, pelo sentido que assumem em cada contexto específico. Em outras palavras, o critério adotado nesta coluna foi o efeito de sentido produzido pelas locuções dentro da canção, considerando como elas funcionam e contribuem para a construção do significado da letra. Assim, interpreta-se o que está sendo dito nas canções e de que maneira essas locuções colaboram para essa interpretação no contexto discursivo em que estão inseridas

Como no exemplo a seguir: a locução verbal “dar asas”, que em seu sentido isolado remete à ideia de *dar intimidade a algo ou alguém*. No entanto, ao ser utilizada no contexto da canção, observa-se que o efeito de sentido predominante no trecho é o da ruptura: “Mas você tá *dando asas* pra ela/ Chances pra ela/ E quando vê que eu vou desistir/ Aí cê vem e *dá asas* pra mim/ Chances pra mim/ Não aceito e acabou/ O seu resto de amor” (Lauana Prado, 2022). Nesse caso, a locução contribui diretamente para essa interpretação, pois a atitude do parceiro - conceder intimidade a outra mulher - torna-se o fator determinante para a decisão da mulher de encerrar o relacionamento. Assim, a locução atua como um recurso linguístico que reforça a construção do sentido de ruptura, acompanhando o contexto geral da canção e intensificando seu efeito discursivo. Diante dessas considerações, o próximo capítulo evidenciará de forma mais clara como essas questões foram efetivamente tratadas nas análises.

IV - FRASEOLOGIA CANTADA: A VOZ DA MULHER NAS CANÇÕES DO FEMINEJO

Neste capítulo aborda-se a análise das locuções presentes nas canções listadas no *Quadro 03*, explorando seus sentidos dentro dos discursos proferidos pelas artistas: Marília Mendonça, Maiara e Maraisa, Lauana Prado e Yasmin Santos. A partir dessa investigação, será evidenciada a representação feminina conforme os efeitos de sentidos observados através do contexto discursivo das canções e da influência dos fraseologismo em questão nessa produção. Para facilitar a compreensão, organiza-se uma análise em tópicos, dedicando um a cada cantora femineja e por fim um tópico geral dos resultados.

4.1 Análise das canções de Marília Mendonça

Para iniciar as investigações sobre as canções que representam os anos de 2014 a 2016, período em que o gênero Feminejo se consolidava, destaca-se, com base no critério previamente mencionado sobre o número de visualizações na plataforma *YouTube*, Marília Mendonça como a primeira precursora a ser analisada. Sendo assim, evidencia-se que foram identificadas 43 locuções nas canções selecionadas da artista, classificadas nas seguintes taxonomias: nominais, verbais, adjetivais, adverbiais, prepositivas e conjuntivas. Os efeitos de sentidos observados incluem: ruptura amorosa, superação feminina, emancipação feminina, rivalidade feminina, submissão feminina, insegurança feminina, sexualidade feminina, dependência emocional, independência emocional e autonomia emocional. Conforme o quadro a seguir:

Quadro 08. Dados das canções de Marília Mendonça

Marília Mendonça				
Canção	Locução	Taxonomia	Sentido isolado	Discurso
Alô Porteiro	Mal contadas	adjetival	não convincente	ruptura amorosa
	Conto de fada	nominal	narrativa popular em um mundo imaginário	
	Com baixaria	adverbial	modo confusão	
Como Faz Com Ela	Deixar barato	verbal	agir em relação a algo	dependência emocional
	De outras bocas	adverbial	oralmente, não receber a mensagem da fonte original	

	Por ai	adverbial	lugar não específico	
	Levar na conversa	verbal	enganar, convencer ou persuadir alguém utilizando argumentos	
Hoje Somos Só Metade	Chegar em lugar nenhum	verbal	ação que não resulta em progresso	ruptura amorosa
Infiel	Acabei de me livrar	verbal	libertar-se de algo indesejável	emancipação feminina
	Aguentar a barra	verbal	suportar uma situação difícil	rivalidade feminina
	Fazer o meu papel	verbal	cumprir com as responsabilidades	
	Tá na sua mão	verbal	decidir em relação a uma situação	
O Que É Amor Pra Você	-	-	-	insegurança feminina
Sentimento Louco	Manter as aparências	verbal	disfarçar / preservar uma imagem ou uma reputação	submissão feminina
	não ter nada a ver	verbal	não corresponder com a realidade / não há relevância	
Esse Cara Aqui do Lado	não ter nada a ver	verbal	não corresponder com a realidade / não há relevância	insegurança feminina
	Olho nos olhos	verbal	transmitir sinceridade / olhar com transparência	
	Passa um filme na cabeça	verbal	refletir sobre o passado	
Silêncio	Sentir Falta	verbal	experimentar a ausência de algo ou alguém	dependência emocional
	Cansou de bancar	verbal	esgotar-se	
Folgado	Do jeito que	conjuntiva	de modo que	independência emocional
	Dá um arrepio	verbal	sentir emoção intensa	
	Pegar no pé	verbal	cobrar excessivamente	
	Deu a mão	verbal	oferecer ajuda	
	só de imaginar	adverbial	ato de imaginar algo já é suficiente para provocar uma reação	
O Que Falta Em Você Sou Eu	Morrer de saudade	verbal	sentir uma falta intensa	dependência emocional
4 e 15	Pois é	adverbial	afirmação/concordância	superação feminina
	do jeito que	conjuntiva	de modo que	
Me Desculpe Mas Sou Fiel	Prometendo o céu	verbal	fazer promessas grandiosas ou idealistas	superação feminina
	sentir muito	verbal	manifestar arrependimento	

Essas Nossas Brigas	Não ter nada a ver	verbal	não corresponder com a realidade / não há relevância	ruptura amorosa
	Seguir o seu caminho	verbal	continuar a vida	
	Não vejo outra saída	verbal	sentir-se presa ou sem escolhas	
	Dar um tempo	verbal	Interromper por algum tempo o que se está fazendo	
	Segue a sua vida	verbal	continuar a vida	
	Estar de saída	verbal	sair de um lugar, ou se prepara para fazê-lo	
Entre Quatro Paredes	Abre mão	verbal	desistir	sexualidade feminina
	Entre quatros paredes	adverbial	lugar específico	
Meu Cupido é Gari	Dar valor	verbal	reconhecer a importância	autonomia emocional
A Voz do Coração	O trem tá feio	adjetival	situação está complicada, difícil ou problemática	autonomia emocional
	Passou da hora	verbal	ultrapassar o momento	
	Tomar meu rumo	verbal	seguir a vida	
	Seguir meu coração	verbal	deixar as emoções tomar conta	
	não dar mais bola	verbal	não se importar	
16 canções	43 locuções	32 verbais 2 adjetivais 1 nominal 6 adverbiais 2 conjuntivas	-	3 ruptura amorosa 3 dependência emocional

Fonte: (elaboração própria).

Ressalte-se que o *corpus* selecionado é composto por canções pertencentes ao álbum *Marília Mendonça – Ao Vivo*, lançado oficialmente em 2016 pela gravadora *Som Livre*. As faixas, no entanto, foram gravadas em 2015, na cidade de São Paulo, sob produção do selo *Workshow*, responsável pelo gerenciamento artístico da cantora à época. Destaca-se que Marília Mendonça havia apenas 19 anos de idade quando realizou a gravação desse álbum, fato que evidencia a precocidade de sua inserção e projeção no cenário musical brasileiro.

Figura 09. Capa do álbum de Marília Mendonça



Fonte: (Som Livre - YouTube, 2016).

É importante destacar que, devido à expressiva quantidade de locuções identificadas, nem todas puderam ser discutidas em detalhes. Optou-se por priorizar aquelas consideradas mais relevantes e enriquecedoras para a análise desta dissertação, ou seja, as unidades em que a presença do aspecto idiomático se mostrou mais evidente em seu sentido isolado. Isso se justifica pelo fato de que, conforme Corpas Pastor (1996), quanto maior a opacidade de um fraseologismo, mais cristalizada essa unidade está na comunidade falante. Além disso, as canções escolhidas para análise tiveram como base o número de locuções encontradas nas letras, ou seja, considerou-se aquelas que possuíam mais de dois fraseologismo. Assim, as locuções comentadas foram extraídas das canções “Alô Porteiro”, “Infidel”, “Folgado” e “Meu Cupido É Gari”, conforme as letras localizadas nos *Apêndices*.

Diante disso, ressalta-se os fraseologismos encontrados na canção “Alô Porteiro”, presentes nos trechos: “Já deu / Cansei das suas mentiras *mal contadas* / Cresci, não acredito mais em *conto de fada* / Não adianta vir *com baixaria*” (Marília Mendonça, 2016). Observa-se que as locuções “mal contadas”, “conto de fada” e “com baixaria” representam no discurso a predominância do efeito de sentido da ruptura.

A figura feminina, que enuncia na canção, utiliza-se da locução adjetival “mal contadas” para caracterizar que a mentira, *não mais convincente* de seu parceiro, a

conduz a uma desilusão amorosa. Essa percepção é reforçada pela locução nominal “conto de fada”, utilizada logo em seguida. Uma possível interpretação desse fraseologismo, sugere a ideia de que a mulher deixa de acreditar no ideal romantizado que muitas meninas crescem alimentando - o mito do “conto de fadas”. Estereótipo que sustenta a ideia de que toda mulher encontrará um príncipe encantado e viverá “feliz para sempre”, independente dos acontecimentos que cercam o relacionamento.

Neste contexto, a locução adverbial “com baixaria” contribui na consolidação do efeito de sentido da ruptura, uma vez que afirma que independente do *modo de reação* do companheiro, aceitável ou não, a mulher já está certa de sua decisão. Isto significa que, não se submeterá a uma relação em que há a infidelidade do parceiro. Assim, na primeira parte desta análise, conclui-se que a representação feminina na canção emerge de um viés empoderador. Como se observou nas locuções, a mulher decide encerrar o ciclo de um relacionamento que já não a satisfaz, expressando um sentimento de libertação e autoconfiança em si mesma.

No entanto, na canção “Infiei”, embora o efeito de sentido da ruptura seja o foco principal, o assunto que se destaca, através das locuções, e, é de maior interesse para esta dissertação é a rivalidade feminina. Tal afirmação pode ser evidenciada através das seguintes locuções verbais “acabei de me livrar”, “aguenta a barra”, “tá na sua mão” e “fazer o meu papel”, observadas nos trechos:

Infiei

(Marília Mendonça)

Não perdi nada, *acabei de me livrar*
Com certeza ele vai atrás, mas com outra intenção
Tá sem casa, sem rumo e você é a única opção
E agora será que *aguenta a barra* sozinha?
[...] *Tá na sua mão*, você agora vai cuidar de um traidor
[...] Agora ela vai *fazer o meu papel*
(Marília Mendonça, 2016).

É visível que, a locução “acabei de me livrar” manifesta, inicialmente, um entendimento emancipador da mulher, já que se apresenta no sentido de *libertar-se* de uma relação indesejável em que há o adultério. Porém, dando sequência, nota-se, através das locuções “aguenta a barra” e “tá na sua mão”, que a disputa, entre a enunciativa e a sua rival, torna-se o ponto chave dos refrões em questão.

Respectivamente, em relação aos sentidos das locuções, a primeira exhibe-se como parte de um desafio a sua rival, o que confirma mais uma vez a competição

entre elas. Ou seja, “aguentar a barra”, significa *suportar as consequências de sua atitude*, como se a enunciadora desafiasse a capacidade da outra mulher em manter o relacionamento com o ex. Em seguida, a figura que enuncia na canção afirma que a responsabilidade não é mais dela, já que a situação “tá na mão” da outra mulher, isto implica que, quem precisa *decidir em relação a situação* é a amante. Sendo assim, entende-se que a culpa e a pressão pela infidelidade do homem são de responsabilidade da mulher que se envolveu com ele.

Por fim, a última locução verbal a ser analisada é “fazer o meu papel”, que evoca uma interpretação relacionada às questões abordadas no primeiro capítulo sobre as relações de gênero. Considerando o contexto apresentado na canção, essa locução insinua o estigma culturalmente construído na sociedade, que perpetua as desigualdades de gênero.

Em outras palavras, os papéis exercidos pelo homem e pela mulher são desiguais, na medida em que, como afirmam Cabral e Díaz (1998), os homens desde cedo são incentivados a viverem o prazer de sua sexualidade. Isto quer dizer que, o exercício da sexualidade no homem é o que representa sua masculinidade, logo, é “justificável” o ato de infidelidade. Já as mulheres são educadas desde seu nascimento a serem mães, cuidar dos outros e dar prazer ao outro. E, como se pôde observar, tal estereotipagem foi reafirmada pela enunciadora da canção, uma vez que o uso da locução, naquele contexto, reflete seu desejo de que a amante *assuma a responsabilidade* de cuidar de seu ex-companheiro.

Tendo essas considerações em vista, ressalta-se que, dependendo do contexto em que a figura feminina é retratada na canção, sua representação pode não ser considerada empoderadora. Isso porque, conforme demonstrado nas interpretações dos discursos analisados, apesar de tomar a iniciativa de romper com o parceiro devido à traição, a enunciadora da canção expressa um confronto direto com a mulher que considera rival, aquela com quem o companheiro a traiu.

Dessa forma, a canção analisada reforça o estereótipo da competição pela atenção masculina, perpetuando a ideia de rivalidade feminina e incentivando a concorrência entre as mulheres. Em contraste, os discursos feministas promovem a união feminina e o empoderamento coletivo, fundamentados no ideal de sororidade, que, segundo Silva (2019), representa a força e a capacidade de promover mudanças reais na sociedade.

Assim, conclui-se que a canção “Infel” cria um impasse para a figura feminina: ao mesmo tempo em que busca afirmar seu empoderamento por meio da emancipação amorosa, acaba endossando conceitos pré-concebidos que conflitam com os princípios feministas. Diferente da canção “Alô Porteiro”, analisada inicialmente, onde a ruptura, da mulher com o parceiro, realmente confirmou sua liberdade e confiança.

Prosseguindo, em análise da canção “Meu Cupido é Gari”, evidencia-se outra perspectiva empoderadora da figura feminina, através da locução verbal “dar valor”. Nos refrões: “Esse cupido é cego, tá demitido / Sua flecha não tem ponta e nem sentido / Cupido amador, uma decepção / Me trouxe um amor encomendado do lixão / Não me tratou bem, não me *deu valor*” (Marília Mendonça, 2016). Mesmo que a protagonista da música critique seu cupido pelo fracasso amoroso, de forma irônica, ela não critica a si mesma e reconhece que merece algo melhor de seu relacionamento.

Ao fazer o uso da locução no trecho, “Não me tratou bem, não me *deu valor*”, a enunciadora da canção mostra que reconhece a sua importância, isto reflete, por parte dela, uma postura de autoconsciência e autonomia emocional. Visto que, tal contexto sugere que apesar das frustrações de seu relacionamento mal-sucedido, ela tem consciência de que é digna de algo superior. E, que pode gerenciar suas próprias emoções, além de tomar decisões de forma independente, sem um “cupido gari”. Tal fato justifica-se com a locução prepositiva “pro meu coração”, que, de acordo com seu significado, *evidencia um valor de destino / impacto emocional*, conforme o trecho: “Será que eu mereço esse tipo de amor? / Só decepção *pro meu coração*” (Marília Mendonça, 2016). Logo, sua tomada de consciência emocional faz com que ela reconheça suas necessidades e limitações dentro de um vínculo amoroso.

A mesma percepção de consciência e autonomia emocional pode ser analisada na canção “Folgado”, através das locuções verbais “pegar no pé” e “dar a mão”, nos trechos que se seguem: “Folgado! / Não venha, não / Tá querendo *pegar no pé*, você nunca me *deu a mão* / Eu não sou obrigada a viver dando satisfação / Da minha vida cuido eu” (Marília Mendonça, 2016). Observa-se que o aspecto a ser considerado empoderador, especialmente, se destaca na assertividade da protagonista em recusar um parceiro que se aproveita emocionalmente dela.

De forma correspondente, a primeira locução apresenta-se no sentido de *cobrar excessivamente algo ou alguém*, enquanto a segunda significa *oferecer ajuda*. Ou seja, isso demonstra que a figura feminina critica diretamente o comportamento abusivo de seu companheiro, em querer colocá-la como submissa dele, com suas cobranças excessivas, mas não haver em troca uma reciprocidade em ajudá-la quando necessário. É como se o contexto, por meio dessas locuções, sugerisse que o relacionamento deles fosse unilateral, em que o homem espera que a mulher seja entregue por completo, sem considerar e respeitar suas decisões.

Porém, é notável que a protagonista rejeita a submissão e afirma seus limites, proporcionando a quebra de expectativa tradicional, em que a mulher em uma relação precisa ser passiva e aceitar qualquer comportamento por medo de perder o parceiro. Portanto, a canção reflete o poder da tomada de decisão da figura feminina em se afastar de situações tóxicas. Ao se desvincular de um relacionamento que não lhe faz bem, assumindo assim o controle de sua própria felicidade e vida.

Em conclusão, constatou-se através das locuções que, as canções analisadas revelam diferentes pontos de vistas da representação feminina, alternando entre discursos empoderadores e outros que reforçam estereótipos presentes na sociedade como, por exemplo, a rivalidade feminina. Nas canções “Alô Porteiro”, “Meu Cupido é Gari” e “Folgado”, a figura da mulher é apresentada como consciente de seu valor, rompendo com relacionamentos amorosos que não atendem mais suas expectativas e assim favorecendo sua autonomia emocional.

Por outro lado, na canção “Infel”, a rivalidade entre as mulheres é colocada em evidência, o que contrapõe o ideal de empoderamento defendido pelos discursos feministas. Já que esse cenário proporciona um impasse enfrentado pelas mulheres por muito tempo na sociedade. Essa prática de colocar umas contra as outras é reflexo do sistema patriarcal e cultural em que vivemos, pois exigem que a mulher seja uma boa mãe, esposa, dona de casa e profissional, logo, cria-se uma comparação e pressão tanto em aspectos pessoais como estéticos dela.

Portanto, embora algumas canções de Marília Mendonça reflitam o empoderamento da mulher através de temas que evidenciam a autonomia e rejeição de padrões opressores, outras acabam reafirmando conceitos que perpetuam as desigualdades de gênero, especialmente no que tange ao envolvimento com uma figura masculina. Mas, apesar dessa alternância de discursos, majoritariamente as

locuções analisadas contribuíram de forma significativa para uma representação empoderada da mulher.

4.2 Análise das canções de Maiara e Maraisa

Na sequência, seguindo os mesmos critérios que levaram à escolha de Marília Mendonça como a primeira precursora da análise, destaca-se a dupla Maiara e Maraisa como a segunda referência do período inicial do gênero. Evidencia-se que foram encontradas 47 locuções nas canções selecionadas da dupla, dentre elas as taxonomias são: nominais, verbais, adjetivais, adverbiais, prepositivas e clausal. Os efeitos de sentido observados foram submissão feminina, superação feminina, sexualidade feminina, independência emocional, infidelidade feminina, ruptura amorosa e afeto amoroso. Conforme os dados distribuídos no quadro a seguir:

Quadro 09. Dados das canções de Maiara e Maraisa

Maiara e Maraisa				
Canção	Locução	Taxonomia	Sentido isolado	Discurso
No Dia do Seu Casamento	Passar a noite em claro	verbal	ficar acordado durante toda a noite	submissão feminina
Sem Tirar a Roupa	à vontade	adverbial	com conforto	sexualidade feminina
	Pule as apresentações	verbal	ir direto ao ponto	
Encontro Com o Passado	Dei de cara	verbal	deparar-se inesperadamente com algo ou alguém	autonomia emocional
Open Bar	Tá à mil	verbal	acelerar-se	independência emocional
	Enche o saco	verbal	perturbar	
	Quer chapar	verbal	ficar bêbado	
Show Completo	pra ontem	adverbial	com extrema urgência	sexualidade feminina
	Pago para ver	verbal	duvidar da concretização de algo que se promete	
	Com direito a (repeteco)	prepositiva	repetir	
Níveis de Bebida	Mantenho nível	verbal	sustentar um padrão de qualidade, comportamento ou desempenho	independência emocional
	O bicho pega	verbal	acontecer o pior / a situação vai ficar complicada, difícil ou tensa	
	Tô soltinha	verbal	agir sem inibições	
	Subir pra cabeça	verbal	sentir-se poderoso / ter sensação de glória / ficar bêbado	
Orgulho da	criar juízo	verbal	adquirir responsabilidade	independência

Mamãe	Passou da hora	verbal	ultrapassar o momento	emocional
	Trem difícil	adjetival	situação está complicada, difícil ou problemática	
	gente boa	adjetival	peessoa de boa índole, de bom caráter, de bons sentimentos etc.	
	Papai do céu	nominal	Deus	
Você Se Transformou	Segurei sua mão	verbal	dar apoio	insegurança feminina
	ser tarde (demais)	verbal	á ter-se perdido oportunidade ou possibilidade de algo	
Pessoa Errada	Na hora H	adverbial	momento de ação	Infidelidade amorosa
	à toa	adverbial	maneira desocupada, sem propósito ou sem razão	
	Levo a sério	verbal	dar importância	
	Deixar bem claro	verbal	esclarecer a situação	
Quase Um Casal	(Foi) por pouco	adverbial	quase ocorrência de um evento	ruptura amorosa
	Mais ou Menos	adverbial	de maneira mediana, não totalmente)	
	Perdidos no tempo	adjetival	desorientados	
Mexidinho	Na pontas dos pés	adverbial	silenciosamente	independência emocional
	Fim de papo	adjetival	não há mais conversa, chega, acabou	
10%	Trouxe a saideira	verbal	o último copo ou a última garrafa de bebida alcoólica que se toma antes de sair de um bar, festa etc	dependência emocional
	Desse jeito	adverbial	assim / como algo é feito ou ocorre	
	O coração não guenta	clausal	emoção intensa	
Te Procurava de Novo	Tipo de pessoa	adjetival	indica uma classificação ou definição de alguém	afeto amoroso
	À toa	adverbial	maneira desocupada, sem propósito ou sem razão	
	De vez em quando	adverbial	às vezes ou ocasionalmente	
	De novo	adverbial	mais uma vez, novamente	
Motel	Destruíu meu céu	verbal	causar grande tristeza ou desilusão a alguém	ruptura amorosa
	Expus ao ridículo	verbal	fazer com que alguém ou algo se torne alvo de zombarias	

Medo bobo	(Es)tava alimentando	verbal	nutrir uma ideia, sentimento ou situação	afeto amoroso
	À toa	adverbial	maneira desocupada, sem propósito ou sem razão	
	No fundo	adverbial	intrinsecamente	
Luz de Velas	Valer a pena	verbal	ser (algo, ou ação) merecedor	ruptura amorosa
	À luz de velas	adverbial	que se refere a um ambiente romântico	
	Já era	adverbial	indica que algo acabou, não tem mais solução ou que uma oportunidade foi perdida	
	Quebrar a cara	verbal	dar-se mal	
Turma do AA	Prestar atenção	verbal	ficar atento (a algo ou alguém), concentrar a atenção em.	superação feminina
17 canções	47 locuções	24 verbais 5 adjetivais 1 nominal 15 adverbiais 1 prepositiva 1 clausal	-	4 independência emocional

Fonte: (elaboração própria).

Por fim, ressalta-se que as canções analisadas integram o álbum *Ao Vivo em Goiânia*, cuja gravação ocorreu em 2015, embora seu lançamento oficial tenha sido realizado apenas em 2016, marcando o início da projeção nacional das gêmeas, Maiara e Maraisa, no cenário musical contemporâneo.

Figura 10. Capa do álbum de Maiara e Maraisa



Fonte: (Som Livre - YouTube, 2016).

Seguindo o mesmo viés analítico quanto aos sentidos isolados das unidades fraseológicas - isto é, considerando seu grau de idiomaticidade - e a quantidade encontradas nas letras das canções, destaca-se que as locuções discutidas neste tópico foram identificadas nas músicas “Pessoa Errada”, “Luz de Velas”, “Open Bar” e “Mexidinho”, conforme as letras inseridas nos *Apêndices*.

Considerando que as análises anteriores destacaram a infidelidade dos parceiros das protagonistas nas canções, a música “Pessoa Errada” aborda a traição, um tema recorrente nas letras do *Feminejo*, porém sob a perspectiva feminina. Ou seja, o adultério ocorre por parte da mulher. Logo, insta observar qual a representação feminina que se tem desta ação, através das locuções verbais “levar a sério” e “deixar bem claro”, presentes nos trechos que se seguem:

Pessoa Errada

(Marília Mendonça; Juliano Tchula)

Quando você pergunta se eu te *levo a sério*
 Fico sem reação mesmo sentindo tudo acabar
 E acabou
 Me apaixonei por outro e não é mais segredo
 Fui adiando o fim eu tive tanto medo de te machucar
 Machuquei
 Eu menti, e agora tô saindo e tô trancando a porta
 Que é pra *deixar bem claro* que não tem mais volta
 Não dá pra esconder, sou a pessoa errada pra você
 (Maiara e Maraisa, 2014).

De acordo com o exposto, nota-se que a locução “levo a sério”, *dar importância*, empregada pela enunciadora na canção, indica uma desvalorização da figura do companheiro. Essa indiferença provoca questionamentos por parte dele, que, por sua vez, culmina na confissão dela em “deixar bem claro”, *esclarecer a situação*, o tema da infidelidade conjugal. É perceptível que a mulher desenvolve uma conduta tradicionalmente relacionada à figura masculina. Como foi teorizado, as relações de gênero estabelecem desigualdades por parte dos papéis exercidos pelos homens e pelas mulheres. De forma alternativa, os trechos em questão indicam a reversibilidade do papel esperado da mulher, em relação a sua reivindicação de desejos e necessidades, que no contexto analisado, não estão sendo supridos na relação.

Sendo assim, a infidelidade feminina desafia normas sociais que geralmente instituem que as mulheres sempre serão fiéis, passivas e submissas em seus relacionamentos. As locuções em destaque reiteram o que o *Feminejo* propõe em relação ao papel da mulher, ou seja, independente dos valores morais e sociais, as mulheres têm o direito de fazerem o que quiserem. Não se condiz com a infidelidade, nem se trata de justificar ou condenar, nem de determinar o que é certo ou errado do ponto de vista moral ou social; o que se evidencia é que o estilo musical *Feminejo* rompe com a dualidade entre o que é masculino e o que é feminino, promovendo, acima de tudo, a igualdade e a equidade de gênero.

Essa questão suscita uma discussão complexa relacionada ao machismo estrutural, que estabelece, de maneira social e cultural, a ideia de que apenas “os homens podem trair”. Porém, quando é a mulher que adota a atitude, isto pode gerar julgamentos maiores e até consequências mais graves. Como é o caso de “Cabocla Tereza”, já comentada anteriormente, canção composta e cantada por Raul Torres e Florêncio, onde a infidelidade feminina resultou no assassinato. Crime que hoje intitula-se como feminicídio, que de acordo com o site *Não se Cale*, do Governo Federal de Mato Grosso do Sul, significa: “assassinato de uma mulher por questões de gênero; ou seja, quando a vítima é mulher e quando o crime envolver (I) violência doméstica e familiar ou (II) menosprezo ou discriminação à condição de mulher.”

Considerando que o tema é recorrente em diversas letras da dupla e, aproveitando o ensejo da discussão, segue-se para a análise da canção “À Luz de Velas”. As locuções encontradas foram “valer a pena” e “quebrar a cara”, todas

relacionadas com o efeito de sentido de ruptura por infidelidade, conforme observa-se nos trechos abaixo:

Luz de Velas

(Maiara; Cristiano; Maraisa; Sassinhora Jr.)

Me diz, então foi bom, e se *valeu a pena*?
 Descreva então a cena da sua noite especial
 O vinho estava bom, foi à luz de velas
 E agora que já era, eu trato tudo tão normal
 [...] Não! Não tem ninguém batendo a porta
 Ninguém aqui vai te xingar
 Não tô quebrando as suas coisas
 Eu já *quebrei a minha cara*
 (Maiara e Maraisa, 2016).

Percebe-se que, embora o sentido da infidelidade esteja quase sempre presente nas canções, os contextos dessas variam. Ao analisar, por exemplo, a canção “Infel”, de Marília Mendonça, notou-se a presença de uma rivalidade feminina. Já na canção de Maiara e Maraisa, verifica-se que a culpa do ato recai apenas no infiel da relação. Tal afirmativa pode ser comprovada através da locução verbal “valeu a pena”, usada no questionamento da protagonista em relação à descoberta da traição. O sentido do fraseologismo neste caso pode ser interpretado como: *ser vantajoso*. Seu uso revela um sentimento de orgulho e provocação da figura feminina, que desafia o ex-parceiro a refletir se aquilo que ele trocou foi realmente mais vantajoso do que o relacionamento que deixaram para trás.

Em relação à locução verbal “quebrar a cara”, entendida no sentido de *decepcionar-se*, podemos inferir algumas reflexões acerca de uma referência indireta a uma possível reação violenta, mas o propósito é justamente subvertê-la. Destaca-se o trecho novamente: “Não! Não tem ninguém batendo a porta / Ninguém aqui vai te xingar / Não tô quebrando as suas coisas / Eu já *quebrei a minha cara*” (Maiara e Maraisa, 2016). A pessoa que canta está deixando claro que, ao contrário do ex-companheiro em um momento de término ou decepção, ela não vai reagir de forma impulsiva ou agressiva. Em vez de “bater a porta”, “xingar”, ou “quebrar coisas” – comportamentos que poderiam ser considerados típicos de uma explosão emocional, decorrentes da negação ao fim do relacionamento e pelo sentimento de perda – ela enfatiza que não agirá desta forma.

Como ficou evidente, o trecho explora a ideia de que a reação violenta é uma expectativa comum. Tal violência poderia, como consequência, ocasionar um feminicídio por violência doméstica e familiar (também chamado de “feminicídio

íntimo”)²⁰. Vale lembrar que ao afirmar que “já quebrei a minha cara”, a figura feminina indica que já sofreu o suficiente por essa situação. Esse reconhecimento de sua própria dor funciona como uma declaração de maturidade, ela não precisa mais externalizar sua frustração de forma destrutiva. A representação feminina da protagonista traz uma perspectiva de mulher forte e independente emocionalmente, a ruptura com o parceiro também revela a autoconfiança em seguir em frente.

Adentrando outro efeito de sentido, a canção “Open Bar” expressa muito mais do que apenas a autonomia e independência emocional, mas também a celebração da liberdade após um término. O sentido a ser analisado dessa canção é a superação, ou seja, o modo como a protagonista celebra sua vida de solteira. Além disso, sobressai ainda o consumo de bebida alcoólica. Sendo assim, verificam-se as locuções verbais “estar à mil” e “encher o saco”, nos trechos que se seguem:

Open Bar

(Daniel Rangel; Juliano Tchula; Maraisa; Marília Mendonça)

Terminei com meu amor e olha o jeito que eu tô
 Tô solteira, sexta feira
 E quem foi que te falou que eu tava na pior?
 Mentiu, você caiu
 Minha tropa, preparadas, tão mandando na parada
 Eu já mandei avisar, tudo nosso no open bar
 Minha turma *tá à mil*
 Vamo embriagar, partiu
 A-ha, u-hu, o open bar é nosso
 A-ha, u-hu, o open bar
 Não *enche o saco*, enche o meu copo
 Qualquer bebida eu topo
 (Maiara e Maraisa, 2014).

Respectivamente, a primeira locução apresenta o sentido verbal do verbo *acelerar*, isto significa que, no contexto em que foi usada, representa o entusiasmo e energia da turma de mulheres que acompanham a protagonista. Já a segunda, que denota o sentido do verbo *perturbar*, enfatiza o estereótipo antigo, onde o consumo de bebida era mais associado aos homens, enquanto às mulheres era reservado um comportamento “mais contido”, conforme os autores explicam na citação a seguir:

A presença de mulheres desacompanhadas em bares bebendo, mesmo na atualidade, enfrenta preconceito, julgamentos morais e estigmatizações de todos os tipos. É como se um estabelecimento comercial aberto ao público

²⁰ “[...] é quando o crime decorre da violência doméstica, na maioria das vezes praticada em âmbito familiar, por alguém conhecido, com quem a vítima possui ou possuía uma relação afetiva, em razão da perda do controle sobre a mulher, da propriedade que o agressor julgava ter sobre a mulher;” Disponível em: <https://www.naosecale.ms.gov.br/feminicidio-2/>. Acesso em: 07 out. 2024.

fosse um espaço proibido para mulheres solitárias, um espaço privativo do masculino. Os assédios que acontecem nesses ambientes, assim como nas ruas das cidades, representam uma marcação do território tradicionalmente masculino. Por isso, esses espaços precisam ser ocupados também pelas mulheres, rompendo com a cultura da exclusividade masculina legitimada socialmente (Schwartz; Gonçalves; Costa, 2019, p. 108).

Ao dizer “Não *enche o saco*, enche o meu copo”, a enunciadora afirma não querer ser perturbada, por estar se divertindo, consumindo bebida alcoólica. Desta forma, a canção rompe com esta visão, sugerindo que a bebida é uma forma de diversão e de liberdade para qualquer pessoa, independente do gênero. Logo, através das locuções transmite-se a ideia de que as mulheres têm o direito de aproveitar a noite e decidir por si mesmas como querem curtir, deixando de lado possíveis críticas ou julgamentos sociais sobre o consumo de álcool.

A última canção a ser analisada, é interessante porque além de evidenciar o consumo de bebida alcoólica, manifesta também a mulher como sujeito que tem o direito a uma vida social, independentemente de estar em um relacionamento ou não. Segundo Schwartz, Gonçalves e Costa (2019), a condição das relações afetivas coloca o homem como o indivíduo que tradicionalmente tem mais vida social do que a companheira. Este comportamento pode ser observado na canção “Mexidinho”, a letra conta a história de uma mulher que é casada e gosta de sair com as amigas, contudo, quando chega em casa, enfrenta os questionamentos do marido, conforme os trechos:

Mexidinho

(Thallys Pacheco)

Cheguei *na pontas dos pés*
 Contando as notas de dez que tinham sobrado
 E meu marido fingiu que tava dormindo
 Virado pro outro lado
 Me ferrei, exalou as pingas que eu tomei
 Nem passou três, dois, um e começou
 Onde cê tava?
 Com quem andava?
 O que é que eu faço?
 Por que é que eu não te largo?
 (Maiara e Maraisa, 2016).

Observe-se que, ao utilizar a locução adverbial “na ponta dos pés”, a figura feminina que narra a canção indica que chega em casa silenciosamente, na tentativa de evitar acordar o parceiro e, assim, escapar de um possível interrogatório. Esse detalhe revela um comportamento, aparentemente, comum na relação afetiva dos dois, isto é, o marido demonstra descontentamento com a vida

social da esposa. Logo, a narrativa reafirma o que os teóricos postularam, que existe na maioria dos relacionamentos uma exclusividade masculina no que diz respeito ao lazer e à liberdade para se divertir.

Por conseguinte, apesar da contestação, é possível notar que a mulher assume a própria opinião e vontade, não se submetendo assim ao desejo do marido. Os trechos a seguir revelam que a canção aborda a festa e o lazer como uma escolha pessoal e incontestável da protagonista, tanto que ela enfatiza que tem algo único e irresistível, algo que fortalece seu poder de sedução: “É por causa que eu faço mexidinho / Faço gostosin, eu te pego assim e faço / É por que eu faço mexidinho Faço gostosin, *fim de papo*”. A locução “fim de papo” encerra a ideia com autossuficiência, como se dissesse que, graças a esse “mexidinho” que ela sabe fazer, não há mais nada a ser discutido – ela tem o controle da situação e sabe o que quer.

Entretanto, apesar de a liberdade das protagonistas, nas duas últimas canções, ser representada pela diversão, por meio do consumo de bebidas alcoólicas, um alerta deve ser destacado: até que ponto o abuso excessivo nesse consumo pode ser prejudicial à saúde? Segundo o *Jornal da USP*, um levantamento feito pelo Centro de Informações sobre Saúde e Álcool (Cisa), mostra que nos últimos anos tem aumentado o consumo abusivo de álcool entre as mulheres:

Um levantamento do Centro de Informações sobre Saúde e Álcool (Cisa), uma Organização Não Governamental (ONG), com dados do período compreendido de 2010 a 2020, revelou que o consumo abusivo de álcool é mais preocupante entre as mulheres brasileiras, com aumento de 4,25% anualmente. A tendência foi registrada em 12 capitais e no Distrito Federal. O levantamento foi feito com dados disponibilizados pelo Sistema Único de Saúde (SUS). Além disso, o número de óbitos de mulheres a cada 100 mil habitantes causado pelo consumo excessivo de álcool aumentou 7,5% entre 2010 e 2021, ao mesmo tempo em que as mortes de homens tiveram redução de 4,8%, nesse mesmo período, segundo a quinta edição da publicação *Álcool e Saúde dos Brasileiros: Panorama 2023*, publicada pelo Cisa (Jornal da USP, 2024).

De acordo com as informações extraídas do mesmo Jornal, a Organização Mundial da Saúde alerta que o consumo excessivo de álcool, entre homens e mulheres, pode gerar doenças e lesões, como distúrbios mentais, doenças cardíacas, cirrose e hepatite alcoólica, que é potencialmente mais grave nas mulheres por questões biológicas. Então, o que explica o aumento do alcoolismo feminino? Para o professor Erikson Felipe Furtado, especialista em álcool e drogas,

da Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto (FMRP) da USP, o fator que responde a essa pergunta é a:

[...] grande mudança cultural, na última década, que promoveu uma evolução da mulher no campo dos direitos e um aumento da liberdade social e comportamental. Essa liberdade se deu tanto no âmbito profissional quanto no lazer, alterando significativamente o papel social da mulher dentro da sociedade. Ele ainda afirma: “Devido a essas mudanças em práticas e hábitos, o consumo excessivo de álcool, que antes era restrito ao público masculino, mas que para os homens já conhecidamente apresentava riscos de saúde e sociais, agora também acaba atingindo as mulheres” (Jornal da USP, 2024).

Desse modo, é fundamental ressaltar a conquista das mulheres em ocupar espaços de lazer, como bares, reafirmando, contudo, a necessidade de respeitar os limites do próprio corpo e bem-estar. No Brasil, o consumo de bebidas alcoólicas é uma prática cultural, que muitas vezes está ligado à diversão dos indivíduos, tanto homens quanto mulheres. No entanto, é importante lembrar que, conforme alerta do Ministério da Saúde, não há consumo de álcool isento de riscos. Ainda assim, existe um limite considerado de baixo risco para mulheres adultas: uma dose diária ou até duas doses em uma única ocasião semanal.²¹

Com base nessas informações, destaca-se que, atualmente, o cenário da música sertaneja tem sido fortemente associado ao consumo de bebidas alcoólicas - não apenas nas letras das canções, mas também na conduta dos próprios artistas. É comum presenciar, em shows de cantoras e cantores sertanejos, o consumo excessivo de álcool por parte deles no palco. Essa prática coloca em risco não apenas a saúde dos artistas, mas também a segurança do público, uma vez que pode incentivar comportamentos semelhantes entre os espectadores.

Portanto, destaca-se a importância da liberdade feminina, como evidenciada nas letras analisadas. No entanto, é necessário um alerta em relação ao bem-estar: ao mesmo tempo em que há empoderamento pela conquista do lazer e da diversão, é fundamental preservar o autocuidado e a saúde.

As canções estudadas revelaram diferentes perspectivas sobre os efeitos de sentido discutidos - algumas reforçam uma representação mais empoderada da mulher, enquanto outras ainda reiteram comportamentos que refletem uma posição de menor autonomia e poder.

²¹ Informações extraídas do Jornal da USP, por Leonardo Ozima. *Levantamento reforça aumento do consumo abusivo de álcool entre mulheres*. Jornal da USP, 2024. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/campus-ribeirao-preto/aumenta-o-consumo-abusivo-de-alcool-entre-mulheres/>> Acesso em: 20 de jan. de 2025.

4.3 Análise das canções de Lauana Prado

As canções de Lauana Prado marcam o início da análise do período de 2020 a 2022. Assim, considera-se que a artista é uma das sucessoras do gênero *Feminejo*, sendo escolhida para representar essa fase com base no número de visualizações de seu canal na plataforma *YouTube*. Dessa forma, foram encontradas 59 locuções nas canções selecionadas da artista, dentre essas unidades as taxonomias são: verbais, nominais, adjetivais, adverbiais e prepositivas. Os efeitos de sentido registrados foram dependência emocional, superação feminina, sexualidade feminina, ruptura amorosa, afeto amoroso, infidelidade feminina, afeto medroso. Como é possível observar no quadro a seguir:

Quadro 10. Dados das canções de Lauana Prado

Lauana Prado				
Canção	Locução	Taxonomia	Sentido isolado	Discurso
Vai e Volta	Olhar no fundo dos (seus) olhos	verbal	olhar com intensidade e transparência	dependência emocional
	Mete a cara	verbal	criar coragem, atrever-se	
	Ressaca moral	nominal	sentimento de culpa, ações inadequadas	
	Prestar atenção	verbal	ficar atento (a algo ou alguém), concentrar a atenção em.	
	Tô cheia	verbal	estar cansada ou irritada com algo	
	Vai e volta	verbal	ações repetitivas	
Volta Pra Casa	Conheço de trás pra frente	verbal	conhecer detalhadamente	dependência emocional
	Chamar minha atenção	verbal	ser muito visível ou vistoso, dar na vista	
	É de aço	verbal	a ideia de alguém que é "forte como aço"	
	Dar uma chance	verbal	conceder oportunidade	
V de Vingança	Pode apostar	verbal	confiar	autonomia emocional
	Pagar em dobro	verbal	retribuir algo em uma intensidade maior	
	Perde a graça	verbal	desprovido de humor, que não é engraçado / sem graciosidade, sem encanto / que não é interessante, atraente, original / sem gosto, insípido	sexualidade feminina

	Partindo pra outra	verbal	seguir em frente	superação feminina
	Cara de pau	adjetival	pessoa irreverente, impassível, sem expressão	ruptura amorosa
Sua Mãe Tá Nessa	Dei um jeito	verbal	encontrar uma solução conveniente, improvisar	dependência emocional
Vontade	não estar nem aí	verbal	não dar importância, não dar a menor atenção, demonstrar indiferença	dependência emocional
	Nem ligo	verbal	desprezar / desinteresse	
Tô Fazendo Negócio	Carregando nas costas	verbal	ter ou manter (alguém) sob sua responsabilidade, fazer praticamente sozinho o trabalho de todos, suportar	superação feminina
Você Humilha	Não vejo saída	verbal	sentir-se presa ou sem escolhas	dependência emocional
	Joga na (minha) cara	verbal	mostrar, exibir com irritação ou acinte	
Livre	Sem hora de acabar	adverbial	sem um tempo definido para terminar	afeto amoroso
	Ser sua mulher	verbal	esposa	
Coisa Rara	Tá pra nascer	verbal	não existir / ação improvável	afeto amoroso
Passarinho Que Voa	-	-	-	autonomia emocional
Cobaia	-	-	-	dependência emocional
Viva Voz	Chega aos pés	verbal	alcançar algo ou alguém	superação feminina
	Viva voz	nominal	capacidade de falar e ouvir através de um alto-falante	
Tô a Fim de Namorar	Dando gelo	verbal	tratar com indiferença, ignorando a presença de (alguém)	dependência emocional
	Vida de solteiro	adjetival	livre, estilo de vida de uma pessoa que não está em um relacionamento ou compromisso conjugal	
Zap	Dá valor	verbal	reconhecer a importância	dependência emocional
Pegada Fraca	Largando de mão	verbal	abandonar, desistir de, renunciar a;	independência emocional
	Deixar molhada	verbal	hesitar alguém	sexualidade feminina
	Pegada fraca	adjetival	falta determinação, vigor, ou intensidade	
Filtro Dos Sonhos	Levei a sério	verbal	dar importância	afeto amoroso
	Filtro dos	nominal	amuleto de origem indígena	

	sonhos			
	Amuleto da sorte	nominal	objeto que traz boa sorte e protege contra o mal	
	Anjo da guarda	nominal	espírito celestial que protege cada pessoa	
Brecha	Dando brecha	verbal	permitir	infidelidade feminina
Você Mitou	querendo replay	verbal	repetir	sexualidade feminina
Lábia	Matar (meu) desejo	verbal	satisfazer	sexualidade feminina
	Tem a lábia	verbal	alguém com uma habilidade natural ou treinada para envolver e persuadir por meio da palavra	
Oi de Lá	Dedo coça	verbal	impulso/vontade para fazer algo	dependência emocional
	Dar conta (do recado)	verbal	realizar bem alguma tarefa	
Eu Tô Chegando	-	-	-	dependência emocional
Habilidade	Tirou do sério	verbal	inflamar alguém, irritar	sexualidade feminina
Mina de Ouro	Dando murro em ponta de faca	verbal	empreender tarefa, projeto etc. quase impossível e de grande risco	superação feminina
	Dá em nada	verbal	não trazer nenhum dos resultados esperados; não ser eficaz	
	Mina de ouro	adjetival	qualidade	
Termina Comigo	Caixa preta	nominal	sistema de registro usado em aviões	dependência emocional
	Amor próprio	nominal	capacidade de cuidar e respeitar a si mesmo	
Despercebida	Dar (aquele) fora	verbal	rejeitar namoro, atenção, convite de	dependência emocional
Primeiro Eu	Abrir mão	verbal	deixar de lado, desistir	independência emocional
	Dando asas	verbal	dar intimidade, confiança a	
	Bem mais	adverbial	intensidade	
	Tá pra nascer	verbal	não existir, improvável	
Recadinho	Paguei o preço	verbal	referência a atos ou fatos inadequados ou negativos / arcar com as consequências	superação feminina
	Começar do zero	verbal	iniciar algo desde o princípio, recomeçar	
Exclusividade Desse Neném	Por dentro	prepositiva	interior de algo	independência emocional

	Por fora	prepositiva	exterior de algo	
Se É Amor Não Sei	Outra vez	adverbial	novamente	afeto medroso
Elevador	Bom de cama	adjetival	bem qualificado para, de bom desempenho em, apto, competente para, habilidoso, satisfatório ou excelente no contexto sexualidade feminina	autonomia emocional
31 canções	59 locuções	42 verbais 5 adjetivais 7 nominais 3 adverbiais 2 prepositivas	-	12 dependência emocional

Fonte: (elaboração própria).

Salienta-se, portanto, que as músicas analisadas estão presentes nos álbuns *Natural: Ao Vivo no Tocantins* e *Raiz*, ambos lançados em 2022. No entanto, é importante destacar que, do segundo álbum, apenas a canção “Vontade” integrou a análise, uma vez que as demais faixas não são de Lauana Prado, mas sim interpretações de músicas raiz de outros artistas, conforme sugere o próprio título do álbum. Além disso, há canções que não pertencem a esses álbuns, mas foram incluídas na análise, porque são EPs lançados no período selecionado. Sendo assim, as figuras a seguir apresentam as capas que representam cada um:

Figura 11. Capa do álbum *Natural* de Lauana Prado



Fonte: (YouTube Music, 2022).

Figura 12. Capa do álbum *Raiz* de Lauana Prado



Fonte: (YouTube Music, 2022).

Assim, dentre todas as canções analisadas, foram selecionadas para um comentário detalhado “Vai e Volta”, “Você Humilha”, “Pegada Fraca” e “Primeiro Eu”, pois foram nessas que as locuções identificadas atenderam aos critérios metodológicos estabelecidos. Salienta-se que as respectivas letras estão localizadas nos *Apêndices* da dissertação.

Na canção “Vai e Volta” evidenciam-se as locuções “olhar no fundo dos (seus) olhos”, “mete a cara”, “ressaca moral”, “prestar atenção”, “tô cheia” e “vai e volta”. O efeito de sentido que foi deduzido através delas giram em torno da dependência emocional da mulher em relação ao seu companheiro. Conforme o primeiro fragmento a ser analisado:

Vai e Volta
(Lauana Prado)

Queria *olhar no fundo dos seus olhos*
Só pra ver o você responde
Quando alguém pergunta
O que aconteceu com a gente, com a gente
Um dia você *mete a cara*, diz que tá bem a vontade só
Mas quando bebe, liga e diz que tá carente
Me fala o que sente
(Lauana Prado, 2022).

Infere-se que o sentido isolado da locução verbal “olhar no fundo dos (seus) olhos” manifesta, por parte do sujeito feminino que enuncia a canção, um *olhar de intensidade e transparência*, evidenciando seu desejo de compreender verdadeiramente os sentimentos do outro. Isso indica, inicialmente, que a mulher não se sente segura em relação ao afeto do amado, sugerindo uma instabilidade na relação.

Esse aspecto é reforçado quando, em seguida, ela emprega a locução “mete a cara”, no sentido de *criar coragem ou atrever-se*. Aqui, a expressão destaca a inconstância do parceiro, que, em um momento, tem a determinação de encerrar o relacionamento, mas, conforme os versos seguintes sugerem, acaba se arrependendo em momentos de carência e pedindo para voltar. Esse comportamento indica que ele a procura não por amor genuíno, mas como uma forma de suprir sua solidão, reduzindo-a a um refúgio emocional temporário.

A dependência emocional da mulher é afirmada então quando é perceptível que essa instabilidade causa sofrimento nela, conforme demonstram os próximos trechos:

Vai e Volta

(Lauana Prado)

E quando acorda com *ressaca moral*
Me enche de mensagens e me deixa mal
Aí que você *presta atenção*, na escolha que fez

Se escolheu orgulho, abraça a solidão
Tô cheia desse *vai e volta*, cansa o coração
Ou fica quieto aqui, ou vai de uma vez
Não vou arrumar a bagunça que cê fez
(Lauana Prado, 2022).

No primeiro caso, observa-se que a locução nominal “ressaca moral”, usada para nomear o *sentimento de culpa após ações inadequadas*, reforça mais uma vez a incerteza do outro em relação a ela. Da mesma forma, a locução “presta atenção”, que significa *ficar atento a algo ou alguém*, sugere que ele só percebe a perda nos momentos de carência.

Em seguida, as locuções verbais “tô cheia”, *estar cansada ou irritada com algo*, e “vai e volta”, *ações repetitivas*, evidenciam a dinâmica desgastante da relação. Essas unidades, bem como seus sentidos, confirmam o efeito de sentido sobre a dependência emocional da mulher em relação ao parceiro, pois, mesmo expressando cansaço e irritação com suas atitudes, ela continua presa ao ciclo de

idas e vindas. Isso sugere que, apesar do sofrimento, algo a impede de romper definitivamente, o que pode ser atribuído à sua ligação emocional com ele.

Além disso, embora os dois últimos refrões não apresentem locuções, eles reforçam a ideia de que a continuidade da relação depende exclusivamente dele. A frase “[...] fica quieto aqui, ou vai de uma vez” (Lauana Prado, 2022) sugere que a decisão está nas mãos do parceiro, como se a mulher não tivesse autonomia para encerrar o ciclo por conta própria, portanto, evidenciando uma possível falta de controle sobre a própria situação emocional.

À vista disso, considerando que o efeito de sentido da canção analisada nos parágrafos anteriores sugere a dependência emocional, destaca-se a canção “Você Humilha”, que também evidencia essa condição, porém de modo mais sutil, por meio das locuções verbais “não vejo saída” e “joga na (minha) cara”. Em conformidade com os seguintes trechos:

Você Humilha

(Lauana Prado; Elias Mafra; Gabriel Rocha)

Até o espelho te admira
Quando me encara, *não vejo saída*
É que, simplesmente, quando se cala
Aí que seu corpo *joga na minha cara*
Mas o principal, o principal
(Lauana Prado, 2022)

Tendo em vista que a locução verbal, “não vejo saída”, apresenta-se no sentido de *sentir-se presa ou sem escolhas*, a protagonista da canção narra sua falta de alternativa no que diz respeito a esse sentimento que a prende na relação. Isso sugere que o sujeito feminino não vê escolhas a não ser permanecer envolvida com o parceiro. Como se não tivesse perspectiva para seguir em frente. Essa circunstância ratifica que emocionalmente a mulher depende daquele ser. Assim, quando em seguida a locução “joga na (minha) cara”, *mostrar, exibir com irritação ou acinte*, é expressada o que se percebe é que a presença do parceiro para ela é avassaladora, como se a consumisse tornando qualquer outro possível relacionamento irrelevante.

As próximas canções saem desse aspecto emocional mais dependentes e caminham para uma versão mais bem posicionada da mulher, conforme é possível analisar na canção “Pegada Fraca”, que ao contrário das canções anteriores, em que se pode observar a exaltação da figura masculina, nessa há a representação de

uma personagem mais independente. A locução verbal “largando de mão”, entendida no sentido de *abandonar, desistir de, renunciar a*, confirma no trecho “Se você não me ama direito / Eu tô *largando de mão*” que o efeito de sentido produzido diz respeito a independência emocional da mulher em relação ao companheiro, pois conscientemente ela entende que há uma indiferença por parte do outro e decide terminar a relação.

Outro aspecto que aparece como elemento central na insatisfação da mulher no relacionamento é o sexual. As locuções “pegada fraca”, *falta determinação, vigor, ou intensidade*, e “deixar (alguém) molhada”, *hesitar alguém*, influenciam na produção do efeito de sentido em torno da sexualidade da mulher: “Cê acha que eu vou sentir falta / Dessa sua *pegada fraca* / Que essa boca seca / Vai *deixar alguém molhada* / Ha ha ha / Coração até dá risada” (Lauana Prado, 2022). Essa questão abre espaço para uma discussão sobre a sexualidade feminina, que, muitas vezes, ainda é percebida pela sociedade como secundária e de menor importância. Esse cenário se deve, conforme apontam diversos autores, a fatores culturais, históricos e sociais que reforçam a repressão e a invisibilização do prazer e do desejo da mulher:

A sexualidade na mulher tem sido relacionada com a reprodução, ou seja, para a mulher o centro da sexualidade é a reprodução e não o prazer. A sexualidade reduzida à genitalidade se apresenta para as mulheres como algo sujo, vergonhoso, proibido. Os homens, ao contrário das mulheres, recebem mensagens e são preparados para viver o prazer da sexualidade através do seu corpo, já que socialmente o exercício da sexualidade no homem é sinal de masculinidade. De um modo geral podemos dizer que as mulheres desde que nascem são educadas para serem mães, para cuidar dos outros, para “dar prazer ao outro”. A sua sexualidade é negada, reprimida e temida (Cabral; Díaz, 1998, p. 142-143).

Sendo assim, considerando a citação, o sujeito feminino na canção evidencia uma ruptura com o ideal machista que historicamente restringe a sexualidade feminina à reprodução, ignorando seu direito ao prazer. Ao expressar que a falta de intensidade do parceiro no âmbito íntimo não a satisfaz, a mulher desafia esse tabu, reafirmando sua autonomia sobre o próprio desejo e prazer. Logo, ao se colocar em primeiro lugar no aspecto íntimo do prazer, reconhecendo seu direito de sentir e não apenas de proporcionar prazer ao outro, a canção reafirma o discurso em “Primeiro Eu”, enfatizando o empoderamento feminino dentro das relações.

E, considerando essa discussão sobre a priorização dos próprios desejos e necessidades em relação aos dos outros, a última canção, que tem como título

“Primeiro Eu”, coloca em evidência mais uma vez o efeito de sentido de independência feminina em vários fatores: esse efeito, de modo enfatizado, fica evidente no trecho: “É que eu me amo *bem mais* / Quer saber? / Primeiro eu, segundo eu / Terceiro, não é você” (Lauana Prado, 2022). O ponto a ser destacado, ainda dentro dessa discussão, diz respeito à locução adverbial “bem mais”, que exerce um papel intensificador na afirmação e reafirmação da prioridade da mulher em relação a si mesma.

Entretanto, para que a análise avance para discussões que ampliem a compreensão do conceito de independência, destaca-se um tema já debatido anteriormente, agora retomado como um elemento comparativo entre o discurso de uma precursora e o de uma sucessora. Na canção “Infel”, de Marília Mendonça, a rivalidade feminina surge negativamente, com um discurso que reforça a competição entre duas mulheres pelo mesmo homem.

Já na canção de Lauana Prado, embora também haja indícios de uma possível disputa e a menção a outra mulher na relação, a narrativa não abre espaço para um confronto direto entre elas. Pelo contrário, o foco está na autovalorização e na recusa em se submeter a esse jogo de competição. Antes de aprofundar nessa comparação, observa-se os seguintes trechos da canção:

Primeiro Eu

(Luiz Henrique Paloni; Thiago Teg; Graciano Teg; Matheus Marcolino)

Se é pra disputar você
Acho que vou *abrir mão*
Se fosse amor, não ia ter
Nenhum tipo de competição

Mas você tá *dando asas* pra ela
Chances pra ela
E quando vê que eu vou desistir

Aí cê vem e *dá asas* pra mim
Chances pra mim
Não aceito e acabou
O seu resto de amor
(Lauana Prado, 2022).

Note que as locuções verbais “abrir mão”, que significa *deixar de lado*, *desistir*, e “dar asas”, no sentido de *dar intimidade, confiança a*, indicam que a protagonista não tem como foco uma disputa entre a outra mulher e ela, pois já afirma querer desistir do relacionamento. Em nenhum momento ela direciona sua

frustração para um terceiro, mas sim para o parceiro, já que é ele que é o comprometido e mesmo assim dá intimidade para outra pessoa.

Outro indício de que a voz feminina na canção direciona seu foco exclusivamente ao companheiro, afastando a ideia de rivalidade e enfatizando a superação de um possível ciclo de disputa, está no trecho “É que sozinha eu também sei viver / E o coração pra me fazer sofrer / *Tá pra nascer!*” (Lauana Prado, 2022). A locução verbal “*tá pra nascer*” reforça de maneira definitiva o rompimento com essa dinâmica, atribuindo a responsabilidade unicamente ao parceiro. Ao empregar essa expressão, que transmite a ideia de *não existir, ser improvável*, a mulher reafirma sua decisão de não permanecer em um relacionamento no qual precise disputar atenção. Assim, ela declara que não há no mundo um homem capaz de fazê-la se submeter a essa situação, consolidando seu discurso de independência.

Logo, a partir das análises realizadas até o momento, verifica-se que, nas canções de Lauana Prado, a mulher é representada predominantemente no contexto das relações afetivas, porém com um obstáculo que a impede de se libertar completamente desses vínculos. Isso se evidencia na dependência emocional, manifestada de duas formas distintas: na primeira canção, a mulher reconhece o problema, mas continua presa ao ciclo de idas e vindas; já na segunda, a intensidade da idealização do parceiro a faz sentir-se incapaz de viver sem ele. Entretanto, é importante destacar de forma positiva as outras duas canções analisadas, nas quais a figura feminina assume um tom mais firme e assertivo. Nessas composições, percebe-se uma mulher mais segura de suas escolhas, mais autoconfiante e determinada em suas decisões.

4.4 Análise das canções de Yasmin Santos

A artista escolhida para encerrar o período de análises desta dissertação é Yasmin Santos, a segunda representante no quadro de sucessoras do gênero *Feminejo*. Assim como as demais, sua seleção teve como critério o número de visualizações na plataforma *YouTube*. Diante disso, o número total de locuções identificadas nas canções referentes ao período de 2020 a 2022 foi 37, classificadas nas taxonomias verbais, nominais, adverbiais, adjetivais e clausais. Os efeitos de sentido predominantes incluem superação feminina, ruptura amorosa, dependência emocional, infidelidade feminina, autonomia emocional, sexualidade feminina e

rivalidade feminina. Dessa forma, destacam-se os dados coletados e inseridos no quadro adiante:

Quadro 11. Dados das canções de Yasmin Santos

Yasmin Santos				
Canção	Locução	Taxonomia	Sentido isolado	Discurso
Cuidado Que Eu Te Supero	Bem melhor	adverbial	intensidade	superação feminina
	Dar de cara	verbal	encontrar imprevisivelmente	
	Pouco a pouco	adverbial	modo	
	Daqui a pouco	adverbial	tempo	
Dois Desconhecidos	Mente que nem sente	verbal	mentir de forma natural	ruptura amorosa
	Tem clima	verbal	indicar que o momento é ou não apropriados	
	Pega seu rumo	verbal	seguir seu próprio caminho ou tomar uma direção na vida	
	Dar conta	verbal	realizar bem alguma tarefa	
Abstinência	A conta não bate	clausal	indicar que há uma discrepância ou algo incoerente, seja em números ou em fatos apresentados	superação feminina
Saudade Nível Hard	Horário de pico	nominal	período do dia em que a demanda de energia é maior	dependência emocional
	Dar um jeito	verbal	encontrar uma solução conveniente	
	Pedir arrego	verbal	render-se, acovardar-se, entregar os pontos	
	Nível hard	adjetival	difícil	
	Arde mais que merthiolate	verbal	arder intensamente	
Que Amiga É Essa	Ver com meus próprios olhos	verbal	ser testemunha ocular	infidelidade feminina
Saudade Com Álcool	(já) saber onde vai dar	verbal	ter conhecimento	dependência emocional
	Dar um gole	verbal	ato de beber uma pequena quantidade de um líquido, geralmente de forma casual ou rápida	
	Dar merda	verbal	errar, indicar que algo deu errado ou que uma situação resultou em problemas ou consequências negativas	

	Ter lábia	verbal	alguém com uma habilidade natural ou treinada para envolver e persuadir por meio da palavra	
	É pra frente que se anda	clausal	progredir em algo	
	Foguete não tem ré	clausal	seguir em frente sem retroceder	
Sinto Muito Mas Não Sinto	De graça	adverbial	grátis/ muito barato/ sem apostar dinheiro/ sem motivo, à toa	superação feminina
	Ficha cair	verbal	entender/não entender um fato	
Preso Sem Cadeado	é coisa da minha cabeça	clausal	ser fruto da imaginação ou da interpretação pessoal, não se tratando de um fato concreto	dependência emocional
Tudo do Averso	Mais ou menos	adverbial	intensidade	ruptura amorosa
	Estar (tudo) do avesso	verbal	estar bagunçado/virado de cabeça para baixo	
Eu já	Tô levando	verbal	enfrentar, suportar	dependência emocional
	Mesa de bar	nominal	mesa física localizada em um bar	
Gota de Choro	-	-	-	-
Relacionament o Abusivo	(Ergui) bandeira branca	verbal	render-se	autonomia emocional
	Passei pano	verbal	defender, prever ou minimizar as ações de alguém	
Seja um Fenômeno	Pouco a pouco	adverbial	tempo	dependência emocional
Tá Me Queimando	Pegada fraca	adjetival	falta determinação, vigor, ou intensidade	sexualidade feminina
	Ser paia	verbal	ser chato	
Amiga É o Caramba	Já deu	adverbial	acabou	rivalidade feminina
	Partir para cima	verbal	em direção a, ger. com atrevimento ou violência	
	Levar/ir pra cama (com)	verbal	ter relações sexuais com	
Me Ajuda a Te Esquecer	Dar a volta por cima	verbal	conseguir recuperar-se e ter sucesso depois de um fracasso, decepção etc	dependência emocional
Quero Ver Se Defender	-	-	-	insegurança feminina
18 canções	37 locuções	22 verbais 2 adjetivais 2 nominais	-	6 dependência emocional

		7 advérbiais 4 clausais		
--	--	----------------------------	--	--

Fonte: (elaboração própria).

As canções analisadas integram o álbum *Yasmin Santos: Ao Vivo em Goiânia*, lançado oficialmente em 2022 pela gravadora *Sony Music Entertainment*. Obra que representa um marco significativo na consolidação da artista no cenário do sertanejo contemporâneo, pois é nela que a canção de maior sucesso da artista faz parte, “Saudade Nível Hard”. Na sequência, exibe-se a figura que representa a arte de capa do referido álbum:

Figura 13. Capa do álbum de Yasmin Santos



Fonte: (YouTube Music, 2022).

À vista disso, salienta-se que entre todas as canções analisadas, foram selecionadas para um comentário detalhado “Dois Desconhecidos”, “Saudade Com Álcool”, “Relacionamento Abusivo” e “Amiga É o Caramba”, uma vez que nelas as locuções identificadas atenderam aos critérios metodológicos estabelecidos. Salienta-se que as letras completas das respectivas canções estão dispostas nos *Apêndices* desse trabalho, a fim de subsidiar a análise proposta.

Neste estágio da análise, torna-se perceptível que os sentidos presentes nas letras das canções se repetem, independentemente da artista analisada. Isso ocorre porque, conforme já dissertado, há uma recorrência dessas mesmas temáticas no universo das canções feminejas. Dessa forma, o que se faz relevante observar é

como cada cantora representa a figura feminina em suas letras e nos efeitos de sentido que emergem das letras das canções. A ruptura, por exemplo, já foi abordada em análises de artistas anteriores, apresentando tanto sentidos positivos quanto negativos. Esse mesmo efeito se destaca na primeira canção de Yasmin Santos, intitulada de “Dois Desconhecidos”.

Diante disso, destacam-se as locuções verbais “mente que nem sente”, “tem clima”, “pegar seu rumo” e “dar conta”, que contribuem para essa interpretação. A primeira locução, presente no trecho “Se faz de bobo / *Mente que nem sente* / Pensa que eu não sei / Que existe outra pessoa entre a gente” (Yasmin Santos, 2022), introduz o caminho que conduz à ruptura do relacionamento. Isso porque, ao empregá-la, a mulher já evidencia uma das motivações que a leva ao efeito de sentido em questão, ou seja, o fato do companheiro *mentir de forma natural*, já que é esse o sentido que a locução apresenta, contribui como um dos fatores que apontam o término.

Em seguida, a locução “tem clima” manifesta-se como o segundo fator que contribui para o sentido apontado, presente no trecho “A tela do seu celular você esconde / Não *tem* assunto, e muito menos (*tem*) *clima*” (Yasmin Santos, 2022). De acordo com o significado do fraseologismo: *indicar que o momento ou o ambiente são ou não apropriados*, o entendimento que se faz da unidade dentro desse contexto discursivo só reafirma o efeito que está sendo discutido.

Assim como as outras locuções “pegar seu rumo”, *seguir seu próprio caminho ou tomar uma direção na vida*, e “dar conta”, *realizar bem alguma tarefa*, nos trechos: Parece que eu divido a cama com um amigo / *Pega seu rumo* e some da minha vida / Tô terminando o que você já terminou / Eu te amando, e cê amando um outro amor / Já foi o tempo em que eu era trouxa / *Dá nem conta* de mim, e ainda arruma outra” (Yasmin Santos, 2022), indicam que a protagonista da canção deseja que o parceiro siga seu caminho e a deixe em paz, bem como sugere a incapacidade dele de manter uma relação, pois se ele não realiza bem o compromisso com ela, dificilmente conseguirá com outra pessoa.

Desse modo, conclui-se que todas as unidades fraseológicas mencionadas reforçam o efeito de sentido da ruptura entre os sujeitos da canção. Além disso, um aspecto interessante a ser destacado é que a cantora encerra a música parafraseando um fraseologismo popular. O conjunto “*quem com chifre fere, com chifre será ferido*” remete a “*quem com ferro fere, com ferro será ferido*”,

estabelecendo um jogo de palavras que enfatiza a advertência da protagonista em relação à conduta do parceiro. Esse recurso linguístico ressalta a ideia de que ações negativas geram consequências igualmente negativas. Dessa forma, a canção se distancia da dependência emocional presente em outras letras e aproxima o discurso feminino de uma perspectiva mais empoderada e consciente da mulher.

Outro sentido recorrente que merece destaque, especialmente ao se considerar a expectativa de evolução nos discursos, é a persistência da dependência emocional das mulheres em relação aos seus parceiros. Para que a hipótese de um avanço na representação feminina seja confirmada, seria necessário que essa dependência deixasse de existir. No entanto, o que se constata até o momento, conforme evidenciado na canção “Saudade Com Álcool”, é que essa condição ainda se faz presente. Como sugerem os trechos a seguir: “Porque se eu atender aí quem fala é a saudade / Saudade com álcool eu *já sei onde vai dar*” (Yasmin Santos, 2022). Observe-se a locução verbal “(já) sei onde vai dar”, que apresenta o sentido de *ter conhecimento sobre algum fato* e indica o conflito interno e a tentativa de resistência da mulher na canção. Inicialmente, ela expressa o desejo de ignorar as mensagens do ex-companheiro, porém, ao mesmo tempo, evidencia sua luta contra a vontade de responder, mostrando que ainda se sente refém dos próprios sentimentos.

Essa dependência emocional torna-se ainda mais evidente quando ela admite que perderá o controle sobre suas ações caso fique sob o efeito do álcool nos trechos: “Se eu tomar eu vou querer voltar / Não me deixa beber / Porque meu coração / Não aguenta um copo / Se eu *der um gole*, eu volto” (Yasmin Santos, 2022). Nesses versos, a protagonista ressalta constantemente que o álcool é o gatilho para sua recaída, destacando sua vulnerabilidade emocional. A locução verbal “der um gole”, que remete ao *ato de beber bebida alcoólica*, sugere que ela utiliza esse fator como uma justificativa para manter o ciclo vicioso de retorno ao ex-parceiro. Dessa forma, fica evidente que sua dificuldade em se desvincular emocionalmente está diretamente relacionada à sua fragilidade em romper de vez com o parceiro, demonstrando que o desejo de reconciliação, impulsionado pela emoção, se sobrepõe à sua decisão racional de se afastar.

Já em relação a próxima canção, “Relacionamento Abusivo”, a protagonista apresenta um tom emocional mais independente, isso porque ela rompe com o ciclo

de submissão e sofrimento, assumindo assim uma postura mais firme diante desse relacionamento que ela afirma ser abusivo, conforme a letra:

Relacionamento Abusivo

(Theo Andrade; Luan Rafael; Kaique; Felipe; Nudoze)

Já pedi desculpa sem ter culpa
Ergui bandeira branca pra sua guerra
Passei pano pra sua loucura
Achei que o problema era eu só que não era

Vai doer em mim
Mas em você a pancada vai ser mais letal
Prepara aí o seu emocional
Já faz tempo que eu tô, que eu tô, que eu tô

Engasgada com esse tchau
Com saudade do meu sorriso
Cansada de aceitar
Eu sei, eu sou melhor que isso

Engasgada com esse tchau
Com saudade do meu sorriso
Cansada de aceitar
Um relacionamento abusivo
Quantas igual eu passam por isso?
(Yasmin Santos, 2022).

No primeiro trecho, onde se encontram as locuções verbais “ergui bandeira branca” e “passar pano”, já é possível notar que a mulher vivia em um relacionamento que não a deixava confortável. Em determinado momento, ela tentou apaziguar conflitos e cedeu em nome da relação, chegando até mesmo a tolerar comportamentos possivelmente agressivos. Essas unidades fraseológicas carregam significados como *render-se e defender, prever ou minimizar as ações de alguém*, o que indica que, por um tempo, a protagonista acreditou que o problema estava nela. Esse pensamento levou a justificar e relativizar as atitudes do parceiro que faziam sentir-se desconfortáveis. No entanto, ao longo da canção, percebe-se que essa percepção muda, e ela passa a reconhecer que, na realidade, estava em um relacionamento abusivo.

Apesar dos trechos seguintes não apresentarem locuções, torna-se importante comentar a mensagem deixada pelo sujeito feminino da canção, já que além da ruptura da relação abusiva, é possível também ver neles o tom de denúncia: “Cansada de aceitar / Um relacionamento abusivo / Quantas igual eu passam por isso?” (Yasmin Santos, 2022), despertando atenção não apenas para a

conscientização pessoal da protagonista, mas também coletiva, pois ela questiona quantas outras mulheres além dela já passaram pela mesma situação.

Vale ressaltar que os abusos podem se manifestar de maneira sutil ou explícita, um relacionamento abusivo não se limita à violência física. Agressões sexuais, psicológicas, patrimoniais e morais também são formas de violência e representam indícios de uma relação abusiva. Sendo assim, deve-se lembrar que no ano de 2016 a *hashtag* #TambémÉViolência surgiu como uma campanha que alerta as mulheres e os indivíduos sobre as diferentes formas que a violência se manifesta dentro de um relacionamento. Há sempre a dúvida se a mulher é vítima ou não de violência, já que algumas não deixam marcas visíveis, como a psicológica, moral e patrimonial, porém cabe frisar que violência é violência independente da forma como é cometida.²²

Em sequência, a última canção, “*Amiga É o Caramba*”, retoma uma discussão abordada em tópicos anteriores, contrastando com uma representação feminina pautada no empoderamento. Nessa canção, a rivalidade feminina surge como o efeito de sentido predominante, evidenciando um discurso que, do ponto de vista analítico, pode ser interpretado como um retrocesso na construção da identidade feminina. Isso porque se manifesta por meio do reforço de estereótipos de competição e desconfiança entre mulheres. Conforme os trechos a seguir:

Amiga É o Caramba

(Yasmin Santos)

Quantas vezes eu desabafei para você
Quantas vezes desabei no seu ombro
Você sabe muito bem que ele é um canalha
Mas é o canalha que eu amo

Amiga é o caramba
Amiga não *parte pra cima*
Não *leva pra cama* o boy que cê ama
É cobra que chama
(Yasmin Santos, 2022).

Os aspectos que evidenciam a rivalidade entre as personagens estão na canção como um todo, porém ficam mais evidentes nos trechos destacados, nota-se que a figura principal coloca como justificativa a confiança que ela tinha com a amiga. Isso porque ela compartilhava suas dores e seus desabafos, mas toda essa

²² Caso você esteja sofrendo ou conheça alguma mulher que sofra qualquer uma dessas formas de violência, denuncie. A Central de Atendimento à Mulher está disponível pelo número 180, oferecendo suporte e orientações para garantir a proteção e os direitos das vítimas.

confiança é quebrada quando a outra mulher envolve-se com o homem que ela ama. Ponto que reforça o efeito de sentido em questão, já que há esse estereótipo de traição entre as mulheres, em vez de sororidade.

Entretanto, o embate direto pelo interesse masculino se intensifica no segundo trecho, quando a protagonista posiciona a amiga como sua rival. Esse conflito é reforçado pelo uso de uma linguagem pejorativa, como nas expressões “*amiga é o caramba*” e “*é cobra que chama*”, que não apenas evidenciam a ruptura da amizade, mas também perpetuam a ideia de que a disputa amorosa entre mulheres por um mesmo homem é algo natural e inevitável.

Essa competição entre as personagens não é apenas ressaltada pelo uso de linguagem vulgar, mas também reforçada pelas locuções verbais “*parte pra cima*” e “*levar pra cama*”. Esses fraseologismos carregam significados específicos: o primeiro remete a um movimento *em direção a, geralmente com atrevimento ou violência*, enquanto o segundo indica o ato de *ter relações sexuais*. Dessa forma, tais escolhas linguísticas contribuem para a construção de uma visão negativa da outra mulher, atribuindo-lhe a maior parcela de culpa na traição. A responsabilidade do homem é minimizada, pois, ao ser descrito como “canalha”, sua infidelidade já é esperada e, portanto, naturalizada. Esse deslocamento de culpa o coloca em uma posição de vítima das circunstâncias, enquanto a amiga assume o papel de antagonista, consolidando a rivalidade feminina como um dos principais efeitos de sentido da canção.

Portanto, nas canções de Yasmin Santos, foi possível observar discursos que não se alinham de forma consistente a uma única representação feminina. Assim como ocorre com as demais feminejas analisadas, suas letras ora apresentam uma mulher sob uma perspectiva empoderada, reafirmando sua autonomia e independência, ora reforçam estereótipos que contrariam essa imagem. Esse contraste se evidencia principalmente em contextos amorosos, especialmente na canção que encerrou o ciclo de análises, na qual a figura feminina perpetua narrativas de rivalidade, mas, também, não ficam de fora aquelas canções que mostraram uma figura feminina dependente emocionalmente de alguém.

4.5 Panorama geral dos resultados da análise do Feminejo

Este tópico apresenta os resultados gerais obtidos a partir da análise das canções selecionadas do Feminejo. Nesta parte, o foco da análise foi identificar a

recorrência morfológica das locuções, considerando que, embora sejam formadas por duas ou mais palavras, cada unidade lexical mantém sua categoria morfológica individual, de acordo com a palavra que estrutura a locução. A análise não se limitou ao aspecto gramatical, mas buscou também evidenciar implicações discursivas, como a intenção comunicativa associada à frequência de determinadas categorias morfológicas. Sendo assim, segue o quadro com as recorrências de cada taxonomia:

Quadro 12. Classificação e recorrência das locuções analisadas

Taxonomia das locuções	Recorrência
Nominal	11
Adjetival	14
Verbal	120
Adverbial	31
Prepositiva	3
Conjuntiva	2
Clausal	5
Total:	186

Fonte: (elaboração própria).

Observa-se que, dentre as 186 locuções identificadas, a taxonomia verbal é a que apresenta maior frequência em comparação às demais. Essa predominância levanta um questionamento relevante: o que tal recorrência pode indicar do ponto de vista representacional da mulher?

Sabe-se que, morfológicamente, a classe verbal constitui uma das categorias mais complexas e centrais da língua portuguesa, pois engloba unidades lexicais que expressam ações, estados, processos ou fenômenos - isto é, aquilo que o sujeito faz, sofre, sente ou é. Nesse sentido, a predominância de locuções verbais nas canções analisadas pode refletir um movimento textual que atribui protagonismo à figura feminina, apresentando-a como sujeito ativo diante das situações vivenciadas. Assim, o uso expressivo desse tipo de construção aponta para uma mulher que rompe com a passividade tradicional, assumindo o controle de sua própria narrativa, independentemente de as ações representadas serem positivas ou negativas.

Além da análise da recorrência das taxonomias morfológicas, buscou-se também observar os efeitos de sentido produzidos pelos discursos presentes nas canções, a fim de compreender como se constrói a representação das protagonistas nas letras. Para isso, elaborou-se um quadro com todos os discursos identificados nas composições analisadas, acompanhado das respectivas definições extraídas do *Dicionário Caldas Aulete*, com o objetivo de proporcionar ao leitor uma compreensão mais precisa dos critérios adotados na seleção e categorização desses discursos.

Quadro 13. Distribuição dos discursos entre precursoras e sucessoras

Discursos	Recorrência - precursoras	Recorrência - sucessoras	Definição do Dicionário Caldas Aulete
ruptura amorosa	6	3	Interrupção de um processo, um relacionamento etc.
Superação feminina	3	8	Ação ou resultado de superar(-se) / Ser ou vir a ser superior a, ou ultrapassar(-se), exceder(-se).
Emancipação feminina	1	0	Ação ou resultado de emancipar(-se) / Libertação, independência.
Sexualidade feminina	3	7	Ref. a sexo (desejo sexual).
Autonomia emocional	3	5	Qualidade, estado ou condição de autônomo emocionalmente / independente.
Afeto amoroso	2	3	Sentimento que faz alguém querer o bem de outrem ou de alguma coisa.
Independência emocional	5	3	Estado ou caráter de quem goza de autonomia, de liberdade com relação a algo ou alguém.
Subtotal	23	29	-
Infidelidade feminina	1	2	Falta de fidelidade; deslealdade / Ato de ser infiel a sua esposa, marido, noivo(a), namorado(a).
Rivalidade feminina	1	1	Próprio ou inerente a rival ou do que rivaliza / Ref. a ou próprio de mulher.
Submissão feminina	2	0	Ação ou resultado de submeter(-se); subordinação; sujeição / Aceitação de um estado de dependência.
Insegurança feminina	3	1	Sensação de não estar seguro.
Dependência emocional	4	18	Estado em que uma pessoa depende de alguém ou de algo para ter êxito ou apenas sobreviver.
Afeto medroso	0	1	Sentimento inquietante que se tem diante de perigo ou ameaça.
Subtotal	11	23	-

Fonte: (elaboração própria).

Com o intuito de facilitar a compreensão, verifica-se que os discursos considerados positivos (verde) para a representação feminina totalizam 52 ocorrências - sendo 23 provenientes das canções das precursoras e 29 das sucessoras. Já os discursos classificados como negativos (vermelho) somam 34 ocorrências, das quais 11 pertencem às precursoras e 23 às sucessoras.

Sendo assim, diante dessa proximidade, não é possível afirmar com segurança a hipótese de uma evolução representacional nas canções do *Feminejo*, entre esses dois grupos, uma vez que não há uma diferença significativa entre os tipos de discursos predominantes. Além disso, esperava-se que os discursos considerados negativos não predominassem nas canções mais recentes; no entanto, a análise revelou o oposto. Um exemplo disso é o discurso de dependência, que apresentou maior frequência nas composições das *feminejas* sucessoras. Portanto, esse dado indica que, apesar dos avanços e esforços observados no gênero *Feminejo*, não é possível afirmar com segurança que tenha ocorrido uma evolução representativa nas canções analisadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando os aspectos discutidos ao longo do estudo, constata-se que a representação feminina nas canções do *Feminejo* - tanto das precursoras quanto das sucessoras - não apresenta uma evolução considerável do ponto de vista representacional e empoderado da mulher, conforme os efeitos de sentido analisados, por meio das locuções encontradas. Ou seja, os dados não são suficientes para sustentar a ideia de uma real evolução nesse sentido, já que as vozes femininas analisadas não sustentaram uma ruptura com os discursos tradicionalmente machistas presentes no gênero.

Embora ao longo da análise tenham sido identificadas canções que revelam figuras femininas independentes, autônomas e seguras de si - que rejeitam a submissão e reafirmam seus desejos e escolhas, configurando-se como representações empoderadas -, percebe-se que, em grande parte também, aparecem canções que reiteram padrões machistas. Esses padrões incluem a reprodução de estereótipos de gênero, a imposição de papéis sociais específicos às mulheres em determinadas situações, bem como o reforço da visão tradicional da mulher nas relações amorosas ou em oposição a outras mulheres, como no caso da rivalidade feminina. Esse discurso esteve presente tanto no período considerado como precursor do gênero musical quanto no período posterior, tido como sucessor, no qual se esperava observar uma evolução representativa mais significativa.

Sendo assim, constatou-se, por meio das canções dos períodos de 2014 a 2016 e de 2020 a 2022, que o percurso do gênero *Feminejo* foi marcado por oscilações. A análise revela momentos de progresso e retrocesso na representação feminina, o que evidencia a complexidade da associação entre o estilo musical e o empoderamento feminino. Assim, impõe-se uma reflexão: onde está, de fato, o empoderamento feminino no *Feminejo*, se as canções, por si só, não foram capazes de sustentá-lo de forma significativa? Tal questionamento se intensifica diante da possível confusão entre os termos *Feminejo* e *feminismo*, que, embora foneticamente semelhantes, não necessariamente compartilham, ainda, os mesmos fundamentos.

Vale ressaltar que o gênero musical em questão tem como premissa destacar a perspectiva feminina nas letras das canções, ou seja, proporcionar espaço para

que as mulheres relatem suas experiências sob seu próprio ponto de vista. E, apesar dos avanços significativos observados na sociedade contemporânea - sobretudo quando comparados a períodos anteriores - no que diz respeito ao combate ao machismo e ao patriarcado, é importante reconhecer que tais estruturas ainda não foram superadas. O machismo, embora menos evidente do que em tempos passados, persiste sob formas mais sutis e, muitas vezes, naturalizadas. Nesse sentido, considerando que as manifestações artísticas, como as canções, refletem os contextos sociais em que são produzidas, é previsível que o discurso machista ainda reverbere nas letras, mesmo em um espaço que se propõe a valorizar a voz feminina.

Uma possível explicação para essa reprodução, ocorre porque muitas das artistas do *Feminejo* não fazem parte, ou não fizeram, do universo acadêmico, onde tais questões são mais amplamente debatidas, além disso, iniciaram suas carreiras muito jovens. Muitas delas no início do sucesso e consagração do gênero, recusaram-se a serem consideradas feministas, pelo fato de não compreenderem de fato o que o termo representa. Além disso, grande parte dessas cantoras interpretam canções compostas por homens, o que leva a uma nova hipótese: será que nas músicas compostas e interpretadas por elas próprias há uma representação da mulher distinta, mais empoderada? Conforme mencionado, Marília Mendonça afirmou que compunha canções para os homens, expressando, por meio delas, aquilo que desejava ouvir da parte deles. Um exemplo disso é a canção “Cuida Bem Dela”, interpretada pela dupla Henrique e Juliano.

Tendo isso em vista, é preciso ponderar que o empoderamento feminino representado por essas cantoras nem sempre se traduz, de fato, em discursos que promovam reflexões críticas ou rupturas com os estereótipos de gênero. Muitas vezes, a representação da mulher parece estar mais relacionada à reprodução de ações tidas como masculinas. Ou seja, se os homens podem trair, beber, sair à noite e divertir-se com amigos, as mulheres também reivindicam esse direito. Contudo, surge os questionamentos: até que ponto replicar comportamentos “masculinos” configura, de fato, uma prática feminista? A liberdade, a equidade e a justiça de gênero devem ser aplicadas em todos os aspectos, mesmo quando tais práticas refletem comportamentos abusivos ou prejudiciais à própria saúde física e integridade?

Não obstante, é inegável a importância das cantoras do *Feminejo* no cenário musical brasileiro, sobretudo no que diz respeito à ocupação de um espaço que, historicamente, foi predominantemente masculino. Essas artistas desempenharam um papel fundamental na abertura de caminhos para outras mulheres dentro do gênero sertanejo, conquistando visibilidade, reconhecimento e espaço nas mídias, nos palcos e nas paradas de sucesso. Tal avanço merece ser reconhecido como uma forma legítima de conquista feminina, pois rompe com barreiras estruturais e desafia padrões que, por muito tempo, invisibilizaram vozes femininas no meio sertanejo.

Portanto, conclui-se que o verdadeiro empoderamento feminino manifestado por essas cantoras reside na presença e no sucesso conquistado dentro de um espaço antes negado às mulheres, do que propriamente à difusão de discursos feministas ou transformadores nas letras das canções. Com outras palavras, a representatividade feminina no *Feminejo*, embora relevante, nem sempre está acompanhada de uma postura discursiva que questione ou subverta as estruturas patriarcais ainda presentes na sociedade e no próprio repertório musical do gênero.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, E. *De caipira a universitário: a história do sucesso da música sertaneja*. Matrix Editora, 2012.

ARUANÃ F. M. *Biografia de Yasmin Santos: a cantora sertaneja que conquistou o Brasil*. Disponível em: <https://aruanafm.com.br/biografia-de-yasmin-santos-a-cantora-sertaneja-que-conquistou-o-brasil/>> Acesso em: 15 jan. 2025.

ARUANÃ F. M. *Biografia de Lauana Prado: dos barzinhos até o estrelato na música sertaneja*. Disponível em: <https://aruanafm.com.br/biografia-de-lauana-prado-dos-barzinhos-ate-o-estrelato-na-musica-sertaneja/>> Acesso em: 15 jan. 2025.

AULETE DIGITAL. *Dicionário online Caldas Aulete* [versão on-line].s/a. Disponível em: aulete.com.br.

AZEVEDO, N. Naiara Azevedo - Coitado. YouTube, 29 de mar. de 2011. Disponível em: <https://youtu.be/QIODF8Z5emo?si=cKplXPpg8PnHVRSSs>> Acesso em: 10 de jan. de 2025.

BIDERMAN, M. T. C. A estruturação do léxico e a organização do conhecimento. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, PUCRS, v. 22, n. 4, 1987, p. 81-96.

BIDERMAN, M. T. C. *Conceito linguístico de palavra*. Palavra. Rio de Janeiro: Vozes, 1999, p. 81-97.

BIDERMAN, M. T. C. As Ciências do Léxico. In: OLIVEIRA, A. M. P. P.; ISQUERDO, A. N. *As Ciências do Léxico. Lexicologia, Lexicografia, Terminologia*. 2 ed. Campo Grande: Editora UFMS, 2001, p. 13-22.

BIDERMAN, M. T. C. Unidades complexas do léxico. *Estudos em homenagem ao professor doutor Mário Vilela*, v. 2, 2005, p. 747-757.

CABRAL, F.; DÍAZ, M. Relações de gênero. In: Secretaria Municipal de Educação de Belo Horizonte; FUNDAÇÃO ODEBRECHT. *Cadernos afetividade e sexualidade na educação: um novo olhar*. Belo Horizonte: Gráfica e Editora Rona Ltda, 1998. p. 142-150.

CASARES, J. *Introducción a la lexicografía moderna*. Madrid: C.S.I.C, 1992.

CHRIST, G. *3 anos sem Marília Mendonça: relembre trajetória da Rainha da Sofrência*, 2024. CNN BRASIL. Disponível em <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/relembre-trajetoria-e-carreira-de-marilia-mendonca/>> Acesso em 13 de jan. de 2025.

CONTIERI, Amanda Ágata. *"As mais tocadas": uma análise de representações da mulher em letras de canções sertanejas*. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2015.

CORPAS PASTOR, G. En torno al concepto de colocación. *Euskera* - XLVI, v. 1, p. 89-108, 2001.

CORPAS PASTOR, G. *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos, 1996.

CORPAS PASTOR, G.; ORTIZ ALVAREZ, M. L. Fraseología y Paremiología: una entrevista con Gloria Corpas Pastor. *ReVEL*, vol. 15, n. 29, p. 271-280, 2017. [www.revel.inf.br]

CRUZ, T. J. *Os provérbios, a categoria mulher e o protótipo: um estudo sobre fraseologia, categorização e imagem cognitiva*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens), Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2012.

CRUZ, T. J. *Os provérbios e a mulher*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2015.

DIJK, T. A. van.; COELHO, Maria Zara Pinto. *Discurso, notícia e ideologia: estudos na análise crítica do discurso*. 2005.

DIJK, T. A. van. *Discurso y contexto: un enfoque sociocognitivo*. Tradução de Andrea Lizosain. Barcelona: Gedisa, 2012. Edição em formato digital, 2013.

DIJK, T. A. van. *La noticia como discurso: comprensión, estructura y producción de la información*. Tradução de Guillermo Gal. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990.

FERREIRA, M. C.; GONÇALVES, J. P. O "feminejo" e o (des)empoderamento feminino na música sertaneja, *Revista temática - NAMID/UFPB*, ano XVIII, n. 04, abr/2022, p. 118-134. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/62707>. Acesso em: 12 de ago. 2022.

FUZARO, Pâmela dos Santos. A figura feminina no feminejo 'As Patroas': uma análise semiótica da música 'Todo mundo menos você'. In: Renan Ramires de Azevedo (Org.); Sueli Maria Ramos da Silva (Org.). *Semiótica em Estágio docência na graduação: produções e práticas de análise*. Belém: RFB, 2023.

FOLHA DE S. PAULO. *Morte de Marília Mendonça é noticiada pelo jornal The New York Times*. Folha de S. Paulo, 06 nov. 2021. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/11/morte-de-marilia-mendonca-e-noticiada-pelo-jornal-the-new-york-times.shtml>>. Acesso em: 20 set. 2024.

GURILLO, L. R. *Aspectos de fraseología teórica española*. Valencia: Universitat de València, 1997.

GURILLO, L. R. *La fraseologia del español coloquial*. Barcelona: Ariel, 1998a.

GURILLO, L. R. Una clasificación no discreta de las unidades fraseológicas del español. In: G. Wotjak (ed.). *Estudios de fraseología y fraseografía del español actual*, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 1988b. p. 13-37.

HALL, S. *Cultura e representação*. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO. *Dossiê Violência contra as Mulheres*. Projeto "Por uma cobertura jornalística contextualizada, crítica e aprofundada sobre violência contra as mulheres". São Paulo, Instituto Patrícia Galvão, 2015. Disponível em: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/violencias/feminicidio/> Acesso em: 07 de jan. 2025.

KRIEGER, M. da G. Lexicologia, lexicografia e terminologia: impactos necessários. v. IV, ISQUERDO, A. N.; FINATTO, M. J. B. (Org.). *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia e terminologia*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS; Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2010, p. 161-175.

MAIARA & MARAÍSA - WORK SHOW. História. Disponível em: <http://www.maiaraemaraissa.com.br/historia> Acesso em: 13 jan. 2025.

MELO, A. F. T. *"Amante não tem lar"* - Análise das relações entre o feminejo e a dominação masculina [manuscrito] / Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Educação (FE), Programa de Pós-Graduação em Educação, Goiânia, 2021, p. 109-127.

METRÓPOLES. *Saiba por que Simaria decidiu pôr fim na dupla com Simone Mendes*. 2024. Reprodução/Instagram. Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas/fabia-oliveira/saiba-por-que-simaria-decidiu-por-fim-na-dupla-com-simone-mendes> Acesso em 10 de jan. de 2025.

MONTEIRO-PLANTIN, R. S. *Fraseologia: era uma vez um patinho feio no ensino de língua materna (volume I)* / Rosemeire Selma Monteiro-Plantin- Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

MONTORO DEL ARCO, E. T. *Teoría fraseológica de las locuciones particulares: las locuciones prepositivas, conjuntivas y marcadores del español*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006.

MULTISHOW. Marília Mendonça e Tatá Werneck falam sobre FAMA e VIDA! / AQUECIMENTO Lady Night / Humor Multishow. *YouTube*, 08 de jul. de 2019. Disponível em: <https://youtu.be/kqCbraytXzw?si=ePRkQO4oNa2MnlX5> Acesso em: 13 de jan. de 2025.

NAPOLITANO, M. *História e música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NÃO SE CALE. *Feminicídio*. Disponível em: <https://www.naosecale.ms.gov.br/feminicidio-2/> Acesso em: 07 out. 2024.

OZIMA, L. Levantamento reforça aumento do consumo abusivo de álcool entre mulheres. *Jornal da USP*, 2024. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/campus-ribeirao-preto/aumenta-o-consumo-abusivo-de-alcool-e-entre-mulheres/>> Acesso em: 20 de jan. de 2025.

PERES, A. S. E. P.; SILVA, D. C. A produção simbólica da mulher nas canções do Femininejo - *Revista homem, espaço e tempo*, abril, 2019, p. 141-160.

SABINO, M. A. O campo árido dos fraseologismos. *Signótica*, Goiânia, v. 23, n. 2, p. 385-401, jul./dez. 2011.

SARETTO, Pauline Alves. *Gênero musical, O QUE HÁ DE FEMINISTA NO FEMINEJO?:* identidades de gêneros e disputas dentro da música sertaneja. Dissertação (mestrado), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

SCHWARTZ, G. A. D.; GONÇALVES, V. C.; COSTA, R. A. da. A arte popular como movimento social: uma interlocução entre o gênero musical femininejo e os feminismos - *Revista de Direito Brasileira* | Florianópolis, SC | v. 22 | n. 9 | p.101-110 | Jan./Abr. 2019.

SCOTT. Gender a useful category of Historical analysis: the American historical review. *Cadernos de História*, v. 11, n. 11, Recife: UFPE, 2016, p. 9-39.

SILVA, J. M. *Feminismo na atualidade: a formação da quarta onda*. Recife, 2019.

SOUZA, J. V. *O canibalismo contemporâneo em Jantar Secreto e no jornalismo:* movimentos na palavra e na sociedade. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2022.

TIBURI, M. *Feminismo em comum: para todas, todes e todos* / Marcia Tiburi. - 1ª ed. - Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

TRISTÁ PÉREZ, A. M. *Fraseología y contexto*. La Habana: Ciencias Sociales, 1988.

URBANO, Hudinilson. *Dicionário brasileiro de expressões idiomáticas e ditos populares: desatando nós*. São Paulo: Cortez, 2018.

WITTIG, M. Não se nasce mulher. In: HOLLANDA, H. B. de *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* / Audre Lorde... [et al.]; organização Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.84-94.

ZULUAGA OSPINA, A. *Introducción al estudio de las expresiones fijas*. Frankfurt: Peter D.Lang, 1980.

APÊNDICES

Quadro 14. Letras das canções comentadas na análise (Marília Mendonça)

Alô Porteiro 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 táxi, 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 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 táxi, 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	Infiel Isso não é uma disputa Eu não quero te provocar Descobri faz um ano e tô te procurando pra dizer Hoje a farsa vai acabar Hoje não tem hora de ir embora Hoje ele vai ficar No momento deve estar feliz e achando que ganhou Não perdi nada, acabei de me livrar Com certeza ele vai atrás, mas com outra intenção Tá sem casa, sem rumo e você é a única opção E agora será que aguenta a barra sozinha? Se sabia de tudo, se vira, a culpa não é minha O seu prêmio que não vale nada, estou te entregando Pus as malas lá fora e ele ainda saiu chorando Essa competição por amor só serviu pra me machucar Tá na sua mão, você agora vai cuidar de um traidor Me faça esse favor Iêêê, infiel Eu quero ver você morar num motel Estou te expulsando do meu coração Assuma as consequências dessa traição Iê iê iê, infiel Agora ela vai fazer o meu papel Daqui um tempo você vai se acostumar E aí vai ser a ela a quem vai enganar Você não vai mudar O seu prêmio que não vale nada, estou te entregando Pus as malas lá fora e ele ainda saiu chorando Essa competição por amor só serviu pra me machucar Tá na sua mão, você agora vai cuidar de um traidor Me faça esse favor Iêêê, infiel Eu quero ver você morar num motel Estou te expulsando do meu coração Assuma as consequências dessa traição Iê iê iê, infiel Agora ela vai fazer o meu papel Daqui um tempo você vai se acostumar E aí vai ser a ela a quem vai enganar
--	--

	Você não vai mudar lêê, infiel Agora ela vai fazer o meu papel Daqui um tempo você vai se acostumar E aí vai ser a ela a quem vai enganar Você não vai mudar lêêê, infiel
Folgado Não venha, não Eu vivo do jeito que eu quero, não pedi opinião Você chegou agora e tá querendo mandar em mim Da minha vida cuido eu Deitou na minha cama e quer dormir com o travesseiro Folgado! Não venha, não Tá querendo pegar no pé, você nunca me deu a mão Eu não sou obrigada a viver dando satisfação Da minha vida cuido eu Tô vendo, se continuar assim, cê vai morrer solteiro Eu nunca tive lei E nem horário pra sair nem pra voltar Se lembra que eu mandei você acostumar? Tô te mandando embora, melhor sair agora Não vem me controlar Folgado! Maldita hora que eu chamei você de namorado Imagina se a gente tivesse casado Deus me livre da latada que eu ia entrar Dá um arrepio Folgado (3x)	Meu Cupido é Gari Meu cupido é gari, só me traz lixo Lixo, lixo, você é prova disso Lixo, lixo, você é prova disso Esse cupido é cego, tá demitido Sua flecha não tem ponta e nem sentido Cupido amador, uma decepção Me trouxe um amor encomendado do lixão Não me tratou bem, não me deu valor Será que eu mereço esse tipo de amor? Só decepção pro meu coração Cupido inconsequente, sem rumo, sem direção Meu cupido é gari, só me traz lixo Lixo, lixo, você é prova disso Lixo, lixo, você é prova disso Meu cupido é gari, só me traz lixo Lixo, lixo, você é prova disso Lixo, lixo, você é prova disso Esse cupido é cego, tá demitido Sua flecha não tem ponta e nem sentido Cupido amador, uma decepção Me trouxe um amor encomendado do lixão Não me tratou bem, não me deu valor Será que eu mereço esse tipo de amor? Só decepção pro meu coração Cupido inconsequente, sem rumo, sem direção Meu cupido é gari, só me traz lixo Lixo, lixo, você é prova disso Lixo, lixo, você é prova disso (4x)

Fonte: (Elaboração própria, 2025).

Quadro 15. Letras das canções comentadas na análise (Maiara e Maraisa)

Pessoa Errada Faz tempo que eu tento te avisar Aí na hora H me faltam as palavras E eu não sei como falar Tô tentando arranjar um jeito Nem sei por onde começar Quando eu te vejo assim tão dedicado	Luz de Velas Me diz, então foi bom, e se valeu a pena? Descreva então a cena da sua noite especial O vinho estava bom, foi à luz de velas E agora que já era, eu trato tudo tão normal Já tive a mesma chance e eu podia até ter feito igual
---	---

Se esforça, faz tudo por mim Vou contar, você tem direito De saber que esse sonho se envolveu com outra pessoa Achando que era assim uma noitada á toa E esse caso ficou bem mais sério do que eu podia imaginar Eu tô tentando acabar com todo esse mistério Quando você pergunta se eu te levo a sério Fico sem reação mesmo sentindo tudo acabar E acabou Me apaixonei por outro e não é mais segredo Fui adiando o fim eu tive tanto medo de te machucar Machuquei Eu menti, e agora tô saindo e tô trancando a porta Que é pra deixar bem claro que não tem mais volta Não dá pra esconder, sou a pessoa errada pra você Eu sou a pessoa errada	Mas a nossa diferença é que eu nunca fui até o final E agora já não é a hora de se arrepender E o que vai ser da sua vida, nem quero saber Não! Não tem ninguém batendo a porta Ninguém aqui vai te xingar Não tô quebrando as suas coisas Eu já quebrei a minha cara Nós somos mesmo diferentes Não adianta nem tentar Espero que me compreenda Quando estiver no meu lugar
Open Bar Terminei com meu amor e olha o jeito que eu tô Tô solteira, sexta feira E quem foi que te falou que eu tava na pior? Mentiu, você caiu Minha tropa, preparadas, tão mandando na parada Eu já mandei avisar, tudo nosso no open bar Minha turma tá à mil Vamo embriagar, partiu A-ha, u-hu, o open bar é nosso A-ha, u-hu, o open bar Não enche o saco, enche o meu copo Qualquer bebida eu topo Deixa ela de boa, vai Respeita a moça que ela quer chapar A-ha, u-hu, o open bar é nosso A-ha, u-hu, open bar (bis)	Mexidinho Cheguei na pontas dos pés Contando as notas de dez que tinham sobrado E meu marido fingiu que tava dormindo Virado pro outro lado Me ferrei, exalou as pingas que eu tomei Nem passou três, dois, um e começou Onde cê tava? Com quem andava? O que é que eu faço? Por que é que eu não te largo? É por causa que eu faço mexidinho Faço gostosin, eu te pego assim e faço É por que eu faço mexidinho Faço gostosin, fim de papo

Fonte: (Elaboração própria, 2025).

Quadro 16. Letras das canções comentadas na análise (Lauana Prado)

Vai e Volta Queria olhar no fundo dos seus olhos Só pra ver o você responde Quando alguém pergunta O que aconteceu com a gente, com a gente	Você Humilha Tatuei na minha alma seu rosto O meu paladar já tem o seu gosto Então, me fala como apagar Como não lembrar, como não gostar
--	--

Um dia você mete a cara, diz que tá bem a vontade só Mas quando bebe, liga e diz que tá carente Me fala o que sente E quando acorda com ressaca moral Me enche de mensagens e me deixa mal Aí que você presta atenção, na escolha que fez Se escolheu orgulho, abraça a solidão Tô cheia desse vai e volta, cansa o coração Ou fica quieto aqui, ou vai de uma vez Não vou arrumar a bagunça que cê fez Se escolheu orgulho, abraça a solidão Tô cheia desse vai e volta, cansa o coração E reza pra outro amor não me aparecer Que aí, quem vai ficar sozinho vai ser você Vai ser você Ê, o recado tá dado, hein! Vai! Reza muito pra outro amor não me aparecer Se não, o quê? Aí, quem vai ficar sozinho vai ser você Vai ser você	Até o espelho te admira Quando me encara, não vejo saída É que, simplesmente, quando se cala Aí que seu corpo joga na minha cara Mas o principal, o principal Você não beija, você humilha Todas as bocas que eu beijei na vida Você não fala, você recita Faz um bom dia virar poesia Você não beija, você humilha (2x) Encontrei em você minha paz escondida Encontrei em você minha paz escondida
Pegada Fraca Começou o amor Virou costume Tensão acabou Ninguém assume O te amo da sua boca Parecia obrigação Beijo por conveniência A língua já não faz questão Se você não me ama direito Eu tô largando de mão Cê acha que eu vou sentir falta Dessa sua pegada fraca Que essa boca seca Vai deixar alguém molhada Ha ha ha Coração até dá risada Ha ha ha (2x) Se não mudar o jeito que cê é Ninguém te quer Ninguém te quer	Primeiro Eu Se é pra disputar você Acho que vou abrir mão Se fosse amor, não ia ter Nenhum tipo de competição Mas você tá dando asas pra ela Chances pra ela E quando vê que eu vou desistir Aí cê vem e dá asas pra mim Chances pra mim Não aceito e acabou O seu resto de amor É que eu me amo bem mais Quer saber? Primeiro eu, segundo eu Terceiro, não é você É que sozinha eu também sei viver E o coração pra me fazer sofrer Tá pra nascer! (2x) Iê-iê-iê-iê-iê-iê Lauana Prado! Oh-oh-oh-ou Iê-iê-iê-iê-iê-iê

Fonte: (Elaboração própria, 2025).

Quadro 17. Letras das canções comentadas na análise (Yasmin Santos)

Dois Desconhecidos Se faz de bobo Mente que nem sente Pensa que eu não sei Que existe outra pessoa entre a gente Quando eu te toco, você nem me corresponde A tela do seu celular você esconde Não tem assunto, e muito menos clima Ai, ai, ai, ai, ai Faz tempo que nós somos dois desconhecidos Parece que eu divido a cama com um amigo Pega seu rumo e some da minha vida Tô terminando o que você já terminou Eu te amando, e cê amando um outro amor Já foi o tempo em que eu era trouxa Dá nem conta de mim, e ainda arruma outra Tô terminando o que você já terminou Eu te amando, e cê amando um outro amor Cuidado que assumir amante é um perigo Quem com chifre fere, com chifre será ferido	Saudade Com Álcool Amiga hoje é minha vez de me vingar Ele vai cansar de escrever Hoje eu quero ver o celular vibrar Vai descarregar mas não vou atender Porque se eu atender aí quem fala é a saudade Saudade com álcool eu já sei onde vai dar Se eu tomar eu vou querer voltar Não me deixa beber Porque meu coração Não aguenta um copo Se eu der um gole eu volto Se eu der um gole eu volto Se eu der um gole eu volto...
Relacionamento Abusivo Já pedi desculpa sem ter culpa Ergui bandeira branca pra sua guerra Passei pano pra sua loucura Achei que o problema era eu só que não era Vai doer em mim Mas em você a pancada vai ser mais letal Prepara aí o seu emocional Já faz tempo que eu tô, que eu tô, que eu tô Engasgada com esse tchau Com saudade do meu sorriso Cansada de aceitar Eu sei, eu sou melhor que isso Engasgada com esse tchau Com saudade do meu sorriso Cansada de aceitar Um relacionamento abusivo Quantas igual eu passam por isso? (2x)	Amiga É o Caramba Ninguém beija por engano Para já deu de explicação Tá esperando o que de mim? Perdão Quantas vezes eu desabafei para você Quantas vezes desabei no seu ombro Você sabe muito bem que ele é um canalha Mas é o canalha que eu amo Amiga é o caramba Amiga não parte pra cima Não leva pra cama o boy que cê ama É cobra que chama Amiga é o caramba Amiga não diz para largar E pegar sua sobra Em uma semana É cobra que chama

Fonte: (Elaboração própria, 2025).