

O “feminejo” e o (des)empoderamento feminino
na música sertaneja

*The “feminejo” and the female (dis)empowerment
in country music*

Marta Claudiane FERREIRA¹
Josiane Peres GONÇALVES²

Resumo

O estudo sobre o gênero feminino e a música sertaneja objetivou analisar de que maneira algumas cantoras do chamado “feminejo” têm representado as mulheres em suas canções e se pode ocorrer, por meio dessa representatividade, uma ressignificação ou uma reificação do gênero feminino. Assim, a pesquisa baseia-se na análise da música intitulada “Quero você do jeito que quiser”, presente no álbum “Patroas” e composta por Marília Mendonça e a dupla Maiara e Maráisa, sendo uma música cantada por três cantoras do “feminejo”. Também foram analisados sete comentários de ouvintes mulheres no vídeo oficial da canção postado no *You Tube*, no canal da cantora Marília Mendonça. Infere-se que o “feminejo” ressignifica e também reifica o gênero feminino, e tal ambiguidade se dá porque as canções pertencem a um cenário machista, mas por meio dessas músicas a mulher se “empodera” e expressa sua forma de pensar.

Palavras-chave: Representações Sociais. Gênero Feminino. Música Sertaneja.

Abstract

The study on the female gender and country music aimed to analyze how some singers of the so-called “feminejo” have represented women in their songs and whether, through this representation, a resignification or a reification of the female gender can occur. Thus, the research is based on the analysis of the song entitled “Quero você do Meus Queror”, present in the album “Patroas” and composed by Marília Mendonça and the duo Maiara and Maráisa, being a song sung by three singers of the “feminejo”. Seven comments from female listeners were also analyzed in the official video of the song posted on *You Tube*, on the channel of singer Marília Mendonça. It is inferred that the “feminejo” resignifies and also reifies the female gender, and such ambiguity occurs because the songs belong to a sexist scenario, but through these songs the woman is “empowered” and expresses her way of thinking.

Keywords: Social Representations. Feminine gender. Country music.

¹ Mestranda em Educação pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Faculdade de Educação (FAED). Bolsista CAPES. Integrante do Grupo de Estudo e Pesquisa em Desenvolvimento, Gênero e Educação (GEPDGE). E-mail: martacfae@gmail.com

² Doutora em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Professora do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul Campus do Pantanal (CPAN/UFMS). E-mail: josianeperes7@hotmail.com

Introdução

O gênero musical sertanejo universitário ganhou novos ritmos e vozes ao longo de sua curta história, a união com outros ritmos como o *funk* e o arrocha nordestino agregou novas harmonias ao gênero e os discursos embargados de histórias sofridas em contexto urbano e principalmente noturno, ganhando o apreço do ouvinte e se tornando uma das sensações da música popular brasileira.

Com todas essas novas formas de retratar o cotidiano, as mudanças sociais e abordando principalmente relacionamentos heterossexuais, a música sertaneja que é predominantemente cantada por homens, nos últimos anos vem sendo cantada por mais mulheres, que em duplas ou não constroem suas carreiras e se constituem no espaço da música sertaneja.

Presenças femininas que têm se destacado e que trazem como consequência a conceituação “feminejo” dada por várias mídias, que ganhou essa denominação devido a expansão de cantoras como Marília Mendonça, a dupla Simone e Simaria, Maiara e Maraisa, Naiara Azevedo, entre outras. Vozes que ecoam o olhar da mulher sobre vivências em relacionamentos amorosos, que no geral demonstram certo poder feminino nas várias letras populares, como é o caso da música “Loka” de Simone e Simaria com participação especial da cantora Anita. (PERES; DA SILVA, 2019).

Vale lembrar que a música sertaneja faz parte do processo histórico cultural do Brasil, e vem se alterando de acordo com as mudanças sociais. (NAPOLITANO, 2002). Para Guatarri e Rolnik (2013), a música é atribuída à cultura com intuito de cultivar o espírito e nesse viés três sentidos coexistem: o de cultura-valor, que é atribuída às pessoas nascidas na classe alta, sendo passíveis de acúmulo de capital cultural; cultura-alma, na qual se entende que todos possuem cultura e, portanto, funciona de forma democrática; e por último a cultura-mercadoria, na qual desperta o interesse da indústria cultural e é entendida como lucrativa.

Nesse último caso, de acordo com Peres e Da Silva (2013), o “feminejo” ganhou força e abrangência nacional, pois foi visto pela indústria como uma possibilidade de lucro e dessa forma as mulheres que, por talento e por um interesse além da ideia de empoderamento, impulsionou a carreira de diversas cantoras. Inicialmente essas cantoras representavam a ideia de “troco” aos discursos considerados machistas, mas atualmente,

além de demonstrarem o contexto sob um viés feminino, as cantoras também produzem em algumas canções um espelhamento do discurso masculino.

O objetivo desse artigo analisar de que maneira algumas cantoras do chamado “feminejo” têm representado as mulheres em suas canções e se pode ocorrer, por meio dessa representatividade, uma ressignificação ou uma reificação do gênero feminino. O trabalho está organizado da seguinte maneira: os primeiros tópicos tratam da relação da Teoria das Representações Sociais e a música sertaneja, os dois próximos sobre a construção do machismo na cultura e do despertar da indústria cultural para cantoras da música sertaneja, após se encontra a metodologia utilizada seguida das análises e discussão de dados e por último as considerações finais.

A Teoria das Representações Sociais e a música sertaneja

A música como objeto de estudo dentro do campo teórico das representações sociais é indicada por Jodelet (2017) como uma preocupação que deve ser levada em conta por pesquisadores e valida a compreensão desse tipo de produção artística. Segundo a autora (2017, p. 476), a música como parte da arte é também uma “produção social simbólica” que unido a esses discursos efetiva ideias de pensamentos.

Para Jodelet (2017, p. 474), a música vista como objeto de investigação “se prestaria a estudos que permitam destacar as novas condições sociais de gênese e do funcionamento das representações sociais, entendidos como sistemas de significações”, mas vale frisar que as representações sociais são definidas por Jodelet (2017, p. 474) da seguinte forma:

As representações sociais são fenômenos que englobam mais dos sistemas de significações [...] e tem a ver com o pensamento social pautado em uma forma específica: o senso comum. Identificando as relações que ele mantém enquanto modo de conhecimento e de produção de sentido com outras formas de pensamento informado, sejam eles científicos, ideológicos, míticos ou mágicos [...] e dessa maneira a teoria se dedicou ao estudo das produções linguísticas usuais dos discursos que circulam e se trocam na vida cotidiana. (JODELET, 2017, p. 474-475).

Nesse panorama, as canções ocidentais, de acordo com Jodetet (2017, p. 478), “tem se orientado cada vez mais por uma música que exprime os barulhos e os problemas do mundo”. Ainda nesse viés, a autora sinaliza que é:

Precisamente a ampliação dessa noção de cultura de massa que confere hoje à música um lugar privilegiado, considerando as transformações introduzidas nas práticas musicais de produção e de consumo pelo impulso tecnológico da gravação, pela industrialização e pela mercantilização da transmissão, que marcam o que se chama de agora em diante a “cultura-mundo” trazida pelos vetores das mídias de massa. Por outro lado, ela está marcada pelo advento de práticas sociais massificadas ligadas as novas formas de expressão que vão do jazz, dos diferentes rocks, rap, hip-hop e etc, à *wold-music*. (JODELET, 2017, p. 477, grifos da autora).

Nesse viés, a música sertaneja como artefato cultural, indica momentos históricos de modos de vidas sociais e pode ter papel importante até mesmo na política que rege o país. Sendo assim, é válido nos atentarmos aos aspectos artísticos musicais sobre o que esses “gritos sociais” estão ecoando nas rádios, *streamings* de várias plataformas como o *You Tube*, programas de TV, entre outros.

Machismo e cultura brasileira

Para discutir esse tópico é válido, *a priori*, se atentar aos papéis sociais e o que implica a normatização desses papéis diante de uma determinada sociedade. Assim, Barbano e Cruz (2015, p. 163) os conceitua como “papéis ocupacionais” que determinam o indivíduo por temporalidade no qual para cada grupo permeia uma representação social, e exemplifica que “na criança está o brincante, no adolescente o estudante, no adulto o trabalhador e no idoso o aposentado”. Segundo os autores, os papéis ocupacionais também podem ser definidos e esperados para uma pessoa em certa posição social.

Nessa ótica, os papéis de homem “macho” e da mulher dita “feminina” se articulam na cultura brasileira, que ainda é, predominantemente, considerada machista. Abordaremos sobre os filhos dessas relações e a maneira como são conduzidos de modo que esse sistema estruturante se perpetue por gerações.

Outrossim, chamemos a atenção para o machismo que, segundo Barbano e Cruz (2015), vem se infiltrando nas sociedades desde muito antes do sistema patriarcal se estruturar, e de forma análoga descamos algumas indicações sobre as escritas da autora brasileira Heleieth Safiotti (1987), que problematiza esses papéis sociais em sua obra intitulada “O Poder do Macho”. Ao analisar a referida obra, Lovatto (2011) afirma que trata-se de um livro de linguagem acessível destinado principalmente a jovens iniciantes, tendo recorde de vendas logo no primeiro ano de publicação. Lembremos que no Brasil o contexto era de redemocratização da população pós-ditadura, e, é nesse cenário que

Heleieth Safiotti dá um salto metodológico em termos de analisar as condições sociais dos indivíduos e principalmente quais os fatores que se unem para manter essas estruturas.

Com a defesa da articulação entre exploração e dominação, a autora formula o que ela denomina de Simbiose: Patriarcado, Racismo e Capitalismo. Safiotti (1987) indica que esses três eixos são fomentos um do outro e que separadamente eles não se sustentam e, dessa maneira, um alimenta o outro reforçando papéis e regras culturais para que a estrutura se mantenha unificada.

Retornando ao machismo, vale pontuar que ele é atribuído ao homem e que a mulher é a reprodutora, visto que também é educada dentro desse sistema de cultura e, sendo assim, ela pode contribuir para a disseminação do machismo (SAFIOTTI, 1987). A autora chama a atenção para o fato de que dentre os três eixos supracitados o poder se distribui hierarquicamente entre as classes, mas o homem heterossexual, branco e burguês está no topo dessa pirâmide, enquanto a mulher, que por ele é dominada, também domina outras classes, como o homem e a mulher de classe baixa predominantemente ocupada por negros (SAFIOTTI, 1987).

Na obra, a autora apresenta temáticas muito discutidas na sociedade brasileira atual, ainda que algumas delas, como as leis que favoreçam equitativamente as mulheres diante do poder que o macho tem sobre elas (e a isto se engloba toda a gama de violência que elas vêm sofrendo até então), já tenham avançado desde a publicação do livro, mas mesmo assim os tópicos problematizados pela autora são muito presentes.

Nesse panorama, Safiotti (1987, p. 63) evidencia que “no seio das classes dominadas, não há nenhuma vantagem na preservação do patriarcado-racismo-capitalismo. Aparentemente, os homens são vitoriosos, pois detém poder sobre as mulheres. Mas que preço pagam pelo exercício desta dominação?”. A autora conduz para o fato de que o homem “macho” também é privado nessa cultura e que abstém não só dos momentos de prazer com a família e do cuidado com filhos, mas também é percebido por eles como um ser ausente, “logo, esta imagem terá uma conotação negativa, daquilo que é, e não daquilo que nunca está presente”. (SAFIOTTI, 1987, p. 84).

E nesse exercício repetitivo de representações sociais, o homem, a mulher e os filhos assumem papéis e se atentam em seguir as regras sociais e culturais, protagonizando a simbiose, papéis executados de acordo com sua cor, classe e o poder atribuído ao indivíduo, de acordo com o lugar que ele ocupa na classe social.

Boris (2008, p. 2) chama a atenção para a criação do macho e os fatores que podem levar um machinho a se tornar um machão, ele pontua que “as instituições pedagógicas

da virilidade têm como ponto comum a violência”, e o próprio modo que esse menino é criado parte principalmente do fato de que a criança, já na tenra idade, aprende a não ser feminino, mas que lhe falta alguém que os ensinem o que é ser masculino. Por conseguinte, assim a criança do gênero masculino, ao longo de sua aprendizagem, tendo como base não ser uma mulher, passa por processos cruéis e também violentos de se formar homem.

O autor sinaliza que “a tendência a estereotipar sexualmente o bebê é bastante comum entre os pais, pois o condicionam através dos gestos, da voz, das roupas e dos brinquedos conforme o sexo a que pertença” (BORIS, 2008, p. 3) e, baseado nas pesquisas de Luria e Rubin (1978), demonstra que para o menino essa influência vem principalmente do pai. Desse modo:

Ao nascer, o menino é alimentado tanto física quanto psiquicamente por uma mulher, o que parece interferir em sua subjetividade de modo mais significativo, mais complexo e mais dramático do que na trajetória feminina, particularmente no sistema patriarcal, que domina o mundo há milhares de anos e no qual a diferença rígida dos papéis sociais tem lugar de destaque. Assim, o menino é fêmeo na sua origem, mas logo é advertido de que deve adotar uma nova postura, oposta à anterior - a masculina. (BORIS, 2008, p. 3).

Em seguida o autor define os comportamentos que estão presentes na cultura e são atribuídos e ensinados para meninos desde muito pequenos, bem como o que se espera deles reforçando que:

Para os homens como adequadamente masculino é construído através de um conjunto de manobras de defesa: temor às mulheres; temor à expressão de qualquer tipo de feminilidade, particularmente sob a forma de ternura, de passividade, de dependência ou mesmo de cuidados dispensados aos outros; e, evidentemente, temor a ser desejado por um outro homem ou de desejá-lo. Isto é, as atitudes do homem comum podem ser assim descritas: ser grosseiro, fanfarrão e briguento; tratar com violência e tornar as mulheres seus fetiches; buscar amizade apenas dos homens, mas odiar, desprezar e maltratar os homossexuais; falar rudemente; desconsiderar as atividades das mulheres. (BORIS, 2008, p. 4).

Assim, ao constituir-se masculino o homem tem como primeira lição não ser mulher e descartar tudo relacionado ao feminino, dando continuidade a uma cultura machista de uma classe dominante que se formam em um processo que ao mesmo tempo é doloroso, mas também é desejado por esses meninos. (BORIS, 2008).

Barbano e Cruz (2015) contextualizam que esse modelo hegemônico de masculino vem se modificando nas últimas décadas diante da forte efusão dos movimentos e teorias

sociais, mas que esse processo de desconstrução dessa representação social não ocorre por um caminho de águas calmas para esse macho instituído, desencadeando uma reação de violência principalmente contra as mulheres, o que segundo os autores é um meio de o homem reafirmar sua identidade que ele percebe estar perdendo.

Por fim, o machismo ainda que muitas vezes negado pelos sujeitos, é quase palpável na sociedade brasileira e diante do contexto de retrocesso político e econômico que ganhou força no período de Pandemia da Covid-19, pode-se dizer que houve alguns avanços em termos de leis e políticas públicas que favoreçam as classes menos favorecidas no Brasil. Porém, diante das atitudes políticas do que denomina de retrocesso da heterossexualidade, que reforça a desigualdade (PRADO, 1992), é possível destacar que ainda é preciso continuar a luta pelos direitos de equidade para todos os gêneros, sexos e raças.

A Indústria Cultural, a mulher cantora e a música sertaneja: uma reafirmação do machismo no Brasil?

A música sertaneja segue atualmente várias vertentes de estilos e arranjos musicais, em sua história estão arraigados conflitos entre cantores e músicos de estilos diferentes, os embates mais conhecidos e comuns são entre os estilos: sertanejo raiz, romântico e universitário (MENEZES, 2008). Mas o que as letras sertanejas nos contam ao longo dos quase cem anos de sua origem, visto que esse movimento musical também acompanhou os momentos históricos que perpassou o país?

No sertanejo, a música raiz, que se inicia por volta de 1920 e 1930 e chega ao auge nos anos de 1950, faz referência ao campo, ao rústico, ao homem trabalhador, a um estilo de mulher “perfeita”, que cuida do lar, dos filhos e do marido. A família muitas vezes sofre com a lida da terra, mas ao fim do dia tem o merecido conforto do lar, entendido como um delicioso refúgio ao som dos passarinhos. Trata-se de uma ideia remetida à família patriarcal-religiosa, que em muitas letras defende o machismo e tendem a romantizar esses cenários e as relações cantadas, reforçando os papéis desses modos de vida. (MEDEIROS, 2008).

É importante ressaltar que existiam poucas cantoras sertanejas nesse período em que o estilo raiz tocava repetidamente nas emissoras de rádio reforçando constantemente esses ideais de família. As Irmãs Galvão e Inezita Barroso são alguns exemplos de cantoras mais populares da época. Já no sertanejo romântico, que ganha proporção

nacional no período pós-ditadura, retrata a romantização das relações e a idealização da mulher perfeita. O machismo nessas letras é quase que sutil e em muitas canções ele existe por culpa da mulher que é uma sedutora nata e deixa o homem a ponto de cometer insanidades por ela, como é o caso da música “Mulher brasileira”, cantada pelos irmãos Leandro e Leonardo na década de 1990, mas é evidente que isso tudo se explica pelo “grande amor” que ele sente por essa mulher. (CONTIERE, 2015).

Nesse contexto, algumas cantoras ganhavam fama nacional como a dupla As Marcianas, Jaíne e Roberta Miranda, sendo a última considerada a rainha do estilo. Até mesmo no estilo romântico algumas mulheres ainda cantavam usando pronome masculino e poucas no feminino, atualmente, raramente percebemos cantoras agindo dessa forma. As cantoras, inclusive, se agarravam ao romance como o estilo pedia e assim atendiam as exigências de mercado. Os programas de TV se articulavam com as rádios e ajudaram a disseminar o estilo.

Já no início dos anos 2000, o estilo universitário chega com força avassaladora, retratando um cenário completamente diferente do até então utilizado, visto que o estilo se originou por cantores jovens em ambientes universitários e urbanos e, portanto, abordava as relações de uma forma mais “liberal”. Nesse contexto, a bebida alcoólica é utilizada por todo e qualquer motivo, o machismo ganha nesse estilo um patamar gritante e a mulher é retratada não só, mas também, como objeto sexual nas letras, sendo um meio de o homem satisfazer seu desejo e depois que a noite findar, na balada, tudo definitivamente acaba, num cenário em que a “curtição” é o que importa. (CONTIERE, 2015).

Bem, o estilo desde então veio se ramificando e romantizando novamente, porém sempre retratando as relações de gênero, sexualidade e os modos de vida nesse meio cultural. Assim, e como já citado acima, o estilo sertanejo já está perto de um século de existência e refletir sobre o que o manteve nos gostos dos brasileiros por tantos anos é um fator relevante. Ainda que seja apreciada por milhões de pessoas, pode ser a relação e o interesse da indústria que perpetuam esse estilo tão à tona, visto que muitos cantores sertanejos famosos são também ricos e muitos estão articulados com a indústria do *marketing*, propagandas e a maioria incentiva o uso da bebida alcoólica como o único “remédio” para curar feridas ou se divertir.

Nessa perspectiva, a Indústria Cultural permeia a veiculação do estilo sertanejo, bem como influencia nas letras que vendem, como afirma Adorno (1985):

A partir das entradas dos meios de comunicação e de meios de interativos, como o cinema e a rádio, começa desde logo um processo de influência e alienação, que se resume em suma à perda da capacidade de raciocínio por parte dos indivíduos, e em consequência aponta-se para o início do controlo das mentalidades das audiências por parte da Indústria Cultural. (ADORNO 1985, p. 23).

Portanto, é de grande interesse da indústria cultural o estilo sertanejo sendo esse bem aceito pela população em massa que continuam se “embebedando” de suas letras, e muitas delas retratam e reforçam representações e estereótipos dessas relações.

Nesse último estilo, ou seja, o sertanejo universitário, as mulheres cantoras também ganharam seu espaço e enunciam suas letras que em algumas ocasiões retratam uma mulher inferior ao homem e a outras mulheres e em outras ocasiões retratam a mulher empoderada. Os cantores homens também enunciam essas condições e agora ambos elogiam e apreciam a bebida como uma condição de felicidade ou de “afogar” a tristeza. (LIOTO, 2012).

O espelhamento do feminino ao masculino, presente no estilo, pode ser um tema relevante para trazer a discussão. Assim, é importante frisar que a voz feminina existe há muito tempo no gênero sertanejo, mas foi a partir do estilo universitário que elas passaram a atuar em maior número e ganharam espaço nacional no “feminejo”. E se pensarmos no fato de que cantores homens apareciam nos canais de TV, eram ouvidos diariamente nas rádios e ganhavam fama, dinheiro e puderam cantar letras muitas vezes machistas e carregadas de representações que inferiorizavam as mulheres, porque elas também não o podem fazê-lo, se isso as colocam em posição de poder na sociedade?

Entretanto, tal fato pode ter um grande efeito na cultura de massa e mesmo sendo cantoras que hoje se reafirmam enquanto mulheres dominantes, a representatividade nesse prisma tem um grande peso para quem as ouvem, pois muitas letras retratam o protagonismo da mulher em um contexto machista e que muitas vezes se colocam sob um viés de objetificação, porém é a letra que vende e que faz sucesso.

Destacamos aqui, porém, que a intenção não é fazer críticas às mulheres cantoras do “feminejo”, apenas chamar a atenção para o que elas podem representar para outras mulheres, pois mesmo que os eixos cantora e música sejam de fato distintos, o imaginário social pode se confundir e normatizar novas representações, essas por vezes podem ser negativas e contribuir para mais violência e inferiorização da mulher. (DE MORAES, 2002).

Portanto, todos esses fatores contribuem para que a continuidade do machismo ocorra, pois o estilo tende a retratar em suas variâncias as relações de poder, gênero e sexualidade presentes na sociedade, bem como reforça estereótipos e pré-conceitos. Mas ainda assim recordemos que muitas mulheres foram educadas dentro desse sistema apontado por Safiotti (1987), de exploração dominação e, nesse contexto, a mulher leiga de suas ações ou não conhece as “regras do jogo” e se articula buscando seus ideais sejam esses quais forem.

Trilha metodológica

Este prelúdio é de cunho qualitativo e se caracteriza como uma pesquisa documental, que de acordo com Lüdke e André (1986, p. 38) esse tipo de pesquisa é “pouco explorada não só na área da educação como em outras áreas das ciências sociais”. A pesquisa documental tem o documento como objeto de estudo e “ultrapassa a ideia de textos escritos e/ou impressos. O documento como fonte de pesquisa pode ser escrito e não escrito, tais como filmes, vídeos, slides, fotografias ou pôsteres” e letras de músicas. Dessa maneira, esses documentos atuam como a principal fonte informativa. (SÁ-SILVA; ALMEIDA; GUIDANE, 2009, p. 5). Nessa vertente, utilizou como material de análise uma música cantada por três cantoras do “feminejo” que é uma canção lançada em 2020 e pertence a categoria do sertanejo “sofrência” (sendo divulgado por várias mídias como o *You Tube*, uma nova vertente do sertanejo universitário) presente no álbum “Patroas”, composto por Marília Mendonça e pela dupla Maiara e Maráisa, como é apresentado no quadro a seguir:

Quadro 1: Objeto de análise.

Sertanejo Sofrência				
Título	Compositoras	Interprete	Ano	Álbum e Gravadora
Quero você do jeito que quiser	Maráisa, Maiara e Marília Mendonça.	Marília Mendonça e Maiara e Maráisa	2020	Patroas- Som Livre

Fonte: As autoras (2021).

Outro material utilizado neste trabalho são sete comentários de ouvintes mulheres no vídeo oficial da canção, postado no *You Tube* no canal da cantora Marília Mendonça.

O critério de escolha para esses documentos foram: para a música, primeiro se deu por ser uma canção atual, também por ser cantada por três fortes nomes do “feminejo”, pelo grande número de visualizações e por a canção conter representações sociais intrínsecas na letra e por ter compositoras mulheres, para os comentários apenas de mulheres se deu com intuito de compreender a efetividade no pensamento de algumas mulheres que comentaram no vídeo.

Análise e discussão

A música escolhida para a análise apresenta um caráter romantizado de uma relação que ao que parece é mantida em segredo, como pode ser visto no quadro 2 abaixo.

Quadro 2: Letra da canção.

Quero você do jeito que quiser	
Mesmo que me perguntassem, eu não afirmaria.	Só você sabe como a gente faz, essa vontade é o que me tira a paz!
Eu fingiria, eu negaria até a morte, eu negaria até o fim.	Quero você do jeito que quiser.
Quando você chega perto eu me desconcerto. Sem fazer esforço, tira minha roupa com os olhos. Me deixa tonta com seus olhos.	Mesmo em segredo, eu sou sua mulher.
Eu sem querer me apaixonei. Não lutei, não evitei. Esse amor natural nasceu em mim!	Só você sabe como a gente faz.
Quero você do jeito que quiser. Mesmo em segredo, eu sou sua mulher.	Um minuto do seu tempo já me satisfaz.
	Ôô, ôôô, ô ô (2X)
	Mesmo se me perguntassem, eu não afirmaria, eu negaria...

Fonte: As autoras (2021).

Esses aspectos de um amor em segredo destacam-se nos seguintes excertos: “Eu sem querer me apaixonei. Não lutei, não evitei. Esse amor natural nasceu em mim” e também “mesmo que me perguntassem, eu não diria, eu negaria até a morte, eu negaria até o fim [...] mesmo em segredo eu sou sua mulher.”

A ideia de um amor supostamente natural que provém de uma mulher pode acarretar na representação de que é natural o amor para o gênero feminino e ainda de que não se manda no coração e, portanto, não é passível de escolha, indicando uma naturalização que possibilita ao ouvinte “formas simbólicas de representação da sua relação com a realidade concreta”. (GREGOLIN, 2007, p. 16).

A letra também apresenta uma relação com a sexualidade e traz essa conotação nos trechos que dizem “quando você chega perto eu me desconcerto, sem fazer esforço, tira minha roupa com os olhos. Me deixa tonta com seus olhos. [...] Só você sabe como a gente faz, essa vontade é o que me tira a paz! Um minuto do seu tempo já me satisfaz.”

Nesses excertos as representações sociais são veladas, mas é possível perceber por meio da representatividade feminina um ideal de masculino, um possível amante, um homem sedutor em uma ideia metafórica de tirar as vestimentas feminina com os olhos e provocar vertigens com esse olhar, desconcertando a própria sanidade.

A ideia de disponibilidade feminina também pode ser sinalizada, visto que é ele quem deve ter um minuto do tempo dele para ela, o que demonstra uma ideia de ocupação dele com o trabalho ou com outra mulher e não dela. (FEDERICI, 2019).

Outro fator relevante a ser destacado no excerto acima é a ideia de um homem que satisfaz o desejo feminino, que na letra não é negado, porém se contenta com apenas um minuto de tempo e precisa ser escondido, demonstrando certa passividade, representação social sempre atribuída ao gênero feminino, pois segundo a canção, ela espera ainda que a vontade que ela tenha de ficar com ele tire a paz dela, negando a mulher uma vida sexual saudável e ativa, não denota autonomia e não alcança democracia. Assim, ao tratar sobre a globalização e democracia, Giddens (2007, p. 74) pontua sobre a importância da “igualdade sexual e que essa não é apenas um princípio essencial da democracia. Ela é relevante para a felicidade e a realização pessoal”.

Nesse mesmo viés, o título da música propõe “Quero você do jeito que quiser”, como um objeto a espera do sujeito de ação, que decide quando e onde o minuto de amor deve acontecer. Isso não significa que talvez ela não quisesse que a relação ocorresse de outra forma, mas em nome de um “amor natural” ela se coloca como um sujeito passivo a espera das vontades masculina. E apesar de a música ser cantada por três mulheres, é a vontade masculina que deve ser seguida, pois “o amor é uma hipoteca baseada num futuro incerto e inescrutável” (BAUMAN 2003, p. 23), não sendo negado assim as novas formas de amar do mundo globalizado, mas autor questiona os efeitos desse amor no sujeito.

Por último está a representação de pertencimento do feminino ao masculino quando no trecho que é cantado “mesmo em segredo eu sou sua mulher”, o que dá uma noção de que a mulher que não está completa se estiver “só”, ela precisa ter um parceiro para completar a sua identidade de mulher e apenas assim poderá ser considerada uma mulher de fato pela sociedade. Nesse caso, “no amor romântico, a absorção pelo outro [...] está integrada na orientação característica da ‘busca’. A busca é uma odisseia em que

a auto-identidade espera a sua validação a partir da descoberta do outro.” (GIDDENS, 1993, p. 57).

As representações veladas de mulheres na letra, como: a disponibilidade sexual, se satisfazer sexualmente com um mínimo dado pelo homem, o amor natural, a incapacidade de reagir a sedução masculina, indica uma representação social de uma mulher passiva que nesse caso foi digna de ser escolhida por um homem que ao que parece já possui outra relação. Esse fator não fica claro na canção, se ele tem outra pessoa, mas quando nos atentamos de que depende do tempo dele e não o dela para que tenham um momento a sós, dá a entender que ele é quem possui outro relacionamento.

Na canção apenas o amor dela é apontado e ao observar alguns comentários no videoclipe da música no *You Tube* foi possível perceber que alguns ouvintes da canção atribuem esses fatores ao sofrimento como pode ser percebido nos comentários de sete mulheres abaixo:

Ouvinte 1: Quem tá sofrendo ouvindo mesmo não tendo ninguém em mente, mas sofrendo porque a música tá perfeita?

Ouvinte 2: Sofrendo por alguém que não existe.

Ouvinte 3: Mais alguém sente vontade de chorar ouvindo essa música pensando em alguém que nem tá nem aí pra vc?

Ouvinte 4: Essa música acaba comigo... Vou passar pano no chão e nem preciso molhar o pano minhas lágrimas são o suficiente já.

Ouvinte 5: Meu maior sonho é ouvir essa música sem sofrer por ninguém, enquanto isso não acontece eu continuo aqui sofrendo.

Ouvinte 6: Essa música me define tanto que até assusta.

Ouvinte 7: Real, chega dói. (CANAL MARÍLIA MENDONÇA, *YOU TUBE*, 2020).

Dessa maneira, mesmo que na música não tenha parte alguma falando de sofrimento, as ouvintes ao que parecem o sentem, tendo ou não por quem sofrer. Esse fator chama a atenção e pontuamos que seria necessária uma análise sobre o viés de outras áreas como a psicossociologia para que esse fenômeno seja desvendado.

Para a Teoria das Representações Sociais, de acordo com Jodelet (2017, p. 476) “as atuais pesquisas no campo estético destacam vínculos entre a arte e pensamento, e reconhecem particularmente a capacidade da música ‘de se produzir como forma de pensamento.’” Outrossim o pensamento é formado de acordo com a representação presente na canção ao ponto de provocar uma emoção subjetiva, como o sofrer por alguém que não existe, mas que com certeza se almeja que exista e, dessa forma, a “[...] subjetividade é concebida como o que se constitui e se transforma na relação que ela tem com sua verdade.” (FOUCAULT, 2016, p. 13).

Nesse viés, o comentário da Ouvinte 3, indica uma representação de sofrimento de um sujeito homem que não liga para o sentimento da mulher, mas se ele a quiser ela está disponível para ele para sanar seu sofrimento. Nesse comentário, a relação arte e pensamento é palpável, quando a Ouvinte 3 afirma que canção define seu modo de ser. Vale ressaltar que muitos homens também fizeram comentários no videoclipe e que algumas mulheres comentaram sobre amor-próprio e relações homossexuais, mas reitero que apenas alguns comentários de mulheres relacionados ao sofrimento foram destacados, pois estes se repetiram com maior ênfase ao longo dos comentários.

Portanto, essas representações ainda que apresentadas de forma sutil e romantizadas, indicam fatores que desmontam o viés do empoderamento e isso foge aos princípios das lutas femininas, alguns movimentos sociais e leis que defendem o direito feminino com princípio de equidade.

Mas em uma sociedade machista e capitalista, pode-se concluir que as cantoras do “feminejo” alcançam o poder e com ele cantam sobre várias temáticas e para se manterem nele abordam canções que nem sempre favorece a mulher. Funck (2012) se norteia em Bhabha (1994) para abordar esses “dois lados da moeda” e indica que:

Essa complexa, ambivalente e contraditória tentativa de representar o Outro pode se tornar positiva no sentido de que permite uma estratégia de duplicidade que difere de uma simples contradição, proporcionando uma perspectiva ilusória de “terceira dimensão” (BHABHA, 1994, p. 50) em que novos discursos podem ser articulados. Abordando a necessidade de o colonizado elaborar estratégias de emancipação. (FUNCK, 2012, p. 84).

Portanto, o ideal de direitos e equidade para a mulher ainda necessita de muita luta, e a “sobrevivência” feminina nesses espaços de “poder” por vezes funciona como “um tiro no pé”, mas por enquanto é por meio desses fatores que a mulher se “empodera”.

Considerações finais

Considerando as discussões e problematizações pontuadas nesse texto, podemos dizer que ainda há muito a ser conquistado em termos de direitos equitativos para todas, e principalmente na relação entre homens e mulheres, visto que ainda que as conquistas estejam sendo alcançadas a passos lentos e o retrocesso político que estamos vivendo contribua com essa lentidão, ainda temos um grande caminho de luta pela frente.

Em uma sociedade ainda machista e capitalista, o ganhar espaço feminino, principalmente em lugares predominantemente ocupado por homens, as conquistas ocorrem mediante árduas lutas, e muitas vezes para se manterem nesse espaço o espelhamento do comportamento masculino acontece, e com a autonomia e o poder conquistado pela mulher não é tirado. Pois, no geral são empresários homens, músicos homens, compositores homens que alavancam a carreira da cantora, mas quem sabe com a expansão feminina na música sertaneja esses espaços possam estar sendo ocupados por mulheres e esses fatores possam ir se modificando no “feminejo”.

Outra grande questão são os efeitos sociais das representações constituídas pelo imaginário social de outras mulheres e homens que a música do feminejo pode causar, como a violência e a opressão feminina, portanto é preciso se atentar a esses artefatos musicais e compreender cada vez mais de que forma um gênero musical tão consumido no país tem efetivado pensamentos femininos. Se o “feminejo” ressignificação ou reifica o pensamento da mulher? Entende-se que as duas possibilidades podem ocorrer, pois nesse contexto essa ambiguidade é proposta a todos instante e o consumo dessas canções são abrangentes, atingem diversas culturas do país e, portanto, subjetividades.

Concluindo, romper com a estrutura capitalista é necessário, como educadoras ensinar as próximas gerações sobre essa nova sociedade a que nos propomos é de grande relevância, visto que as crianças e adolescentes podem aprender de outra forma o que é ser homem, mulher ou qualquer outra denominação de gênero. Assim, é importante contribuir para um horizonte mais justo, de respeito e sem opressão e hierarquias, e que tal perspectiva possa ser reproduzida em músicas, filmes, novelas e demais artefatos midiáticos e culturais.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. **Dialética do esclarecimento**, v. 2, p. 113-156, 1985.

BARBANO, Letícia; DA CRUZ, Daniel Marinho Cezar. Machismo, patriarcalismo, moral e a dissolução dos papéis ocupacionais. **Revista Família, Ciclos de Vida e Saúde no Contexto Social**, v. 3, n. 3, 2015.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BHABHA, Homi. **The location of culture**. London: Routledge, 1994.

BORIS, Georges Daniel Janja Bloc. **Machinhos, machos e machões**: um alerta sobre a construção de homens violentos. In: L. C. Teixeira & J. S. N. F. Bucher-Maluschke (Org.), *O sofrimento e seus destinos: psicologia, psicanálise e práticas de saúde*, (p. 323-340, Brasília: Universa/ Pontifícia Universidade Católica de Brasília. 2008.

CONTIERI, Amanda Ágata. "**As mais tocadas**": uma análise de representações da mulher em letras de canções sertanejas. 2015. 1 recurso online (133 p.). Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.

DE MORAES, Dênis. Notas sobre imaginário social e hegemonia cultural. **Revista Contracampo**, n. 01, 2002.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**. São Paulo: Elefante, 2019.

FUNCK, Susana Bornéo. **Corpos colonizados, leituras feministas**. Rio de Janeiro: UERJ, 2012. Disponível em: pgletras.uerj.br/vozharroutro/volume003/artigo8.pdf
Acesso em: 12 set. 2021.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas/Anthony Giddens**. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GIDDENS, Anthony. **Mundo em descontrole**. Tradução Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Análise do discurso e mídia: produção de identidades. **Revista CMC: comunicação, mídia e consumo**, São Paulo, v. 4, n. 11, p. 11-25, nov. 2007. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/105/>. Acesso em: 13 set. 2021.

JODELET, Denise. **Representações sociais e mundos de vida**. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 2017.

LIOTO, Mariana. **La felicidad embotellada**: las bebidas alcohólicas en la música del interior brasileño. 2012. 118 f. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Sociedade) - Universidade Estadual do Oeste do Parana, Cascavel, 2012.

LOVATTO, Angélica. Desvendando O poder do macho: um encontro com Heleith Saffioti. **Lutas Sociais**, n. 27, p. 110-118, 2011.

MEDEIROS, Mário Lourenço de. **Ideais formativos de homem da emissora de Educação Rural de Caicó (Rio Grande do Norte, 1963-1978)**. 2008. 315 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2008.

MENEZES, Eduardo de Almeida. **Modas de viola e modos de vida**: as representações do rural na moda de viola. 2008. 197 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica - RJ, 2008.

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

PERES, Antônia Sandra Emília Pereira; DA SILVA, Daniele Costa. A produção simbólica da mulher nas canções do “feminejo”. **Revista Homem, Espaço e Tempo**, v. 13, n. 1, p. 141-160, 2019.

PRADO, Danda. "Homossexualidade e direitos corporativos na França". **Revista Estudos Feministas**, v. 0, p. 179-183, 1992.

SAFFIOTI, Heleieth. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna. Coleção Polêmica. 1987.

SÁ-SILVA, Jackson Ronie; ALMEIDA, Cristovão Domingos de; GUINDANI, Joel Felipe. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. **Revista brasileira de história e ciências sociais**, v. 1, n. 1, p. 1-15, 2009.