

“Eu sei aonde eu devo ir, eu sei o que eu posso vestir!”¹: Compreensões feministas no feminejo de Marília Mendonça

“I know where I must go, I know what I can wear”: Feminist understandings in Marília Mendonça's feminejo

Jean Pablo Guimarães Rossi^{*a}

Isabela Daiane Pironi^{**}

Eliane Rose Maio^{***}

RESUMO

O sertanejo é um gênero musical marcado há décadas pela predominância de cantores homens, bem como por canções que reforçam o sistema patriarcal e a objetificação da mulher sob a visão masculina. No entanto, na última década, a presença de mulheres cantoras tem despontado na vertente que ficou popularmente conhecida como “feminejo”, ou seja, o sertanejo protagonizado e cantado “por e para as mulheres”. No bojo desta discussão, objetivamos discutir como algumas canções presentes no feminejo têm se aproximado de discursos correlatos ao feminismo, no sentido de subverter ou reverberar o sistema machista-patriarcal. Para tanto, ancorados/as nos Estudos Feministas e Estudos de Gênero, analisamos duas músicas da cantora Marília Mendonça (1995-2021), a saber: *Supera* (2019) e *Você não manda em mim* (2021). Os resultados

¹ Referência à música *Você não manda em mim*, de Marília Mendonça e Maiara e Maraisa.

* Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá, Psicólogo. psijeanpablo@gmail.com

** Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá, Psicóloga. isabelapironi@gmail.com

*** Doutora em Educação Escolar, Psicóloga, Professora do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá. elianerosemaio@yahoo.com

^a autor de correspondência

apontaram que as composições transitam entre os conceitos de sororidade, empoderamento feminino e desestabilização da ideia de dominação masculina.

Palavras-chave: Fêmeinejo; Feminismo; Marília Mendonça; Sertanejo; Patriarcado.

ABSTRACT

The sertanejo is a musical genre marked for decades by the predominance of male singers, as well as songs that reinforce the patriarchal system and the objectification of women under male vision. However, in the last decade, the presence of women singers has emerged in the aspect that became popularly known as "fêmeinejo", that is, the sertanejo carried out and sung "by and for women". During this discussion, we aim to discuss how the songs present in fêmeinejo have approached discourses related to feminism, in the sense of subverting or reverberating the sexist-patriarchal system. To do so, anchored in Feminist Studies and Gender Studies, we analyzed two songs by singer Marília Mendonça (1995-2021), namely: *Supera* (2019) and *Você não manda em mim* (2021). The results showed that the compositions transit between the concepts of sorority, female empowerment, and destabilization of the idea of male domination.

Keywords: Fêmeinejo; Feminism; Marília Mendonça; Sertanejo; Patriarchy.

Fecha de recepción: Febrero 2022

Fecha de aprobación: Diciembre 2022

Introdução

A mulher deve fazer o marido descansar nas horas vagas, nada de incomodá-lo com serviços domésticos.

(Jornal das Moças, 1959)

O lugar de mulher é no lar. O trabalho fora de casa masculiniza.

(Revista Querida, 1955)

As frases supracitadas² tratam-se de conselhos retirados de jornais e revistas direcionadas ao público feminino na década de 1950. É plausível pensar como tais discursos, que imputaram à mulher o lugar de “bela, recatada e do lar”, foram disseminados de forma deliberada, obtiveram aceitabilidade e foram naturalizados como cabíveis durante tanto tempo até os dias atuais. Da mesma forma, a música “Maria Chiquinha”, de 1961, regravada em 1991 pela dupla mirim Sandy e Júnior, foi recebida com muito gracejo e de modo aparentemente muito “inocente”: falamos de uma letra que sugere que Genaro irá decapitar Maria, sua companheira, caso a desconfiança da traição se concretizasse e, depois, “se aproveitaria” dos restos do corpo (Lima y Lima, 1991, 4m1s). Trata-se de um prenúncio dos crimes de feminicídio e necrofilia.

O Brasil chegou a ocupar a 5ª colocação no *ranking* mundial de Feminicídio, de acordo com dados da Organização Mundial da Saúde (ONU, 2016). O crime de feminicídio (LEI 13.104) apenas foi incluído no Código Penal Brasileiro no ano de 2015, considerando o feminicídio como circunstância qualificada do crime de homicídio, identificando o assassinato de uma mulher apenas pelo seu gênero (Lei n. 13.104, 2015). Ademais, o Anuário de Segurança Pública (FBSP, 2021) registrou, no ano de 2020, 1.350 feminicídios, sendo que 81,5% desses crimes foram cometidos por companheiros ou ex-companheiros da vítima. Isso mostra como toda uma cultura

² Frases retiradas de: <<https://www.revistaprosaveroarte.com/mulher-no-mundo-machista-as-revistas-femininas-nos-anos-50-e-60/>>. Acesso em 10 de jan. 2022.

machista-patriarcal também se faz presente em letras supostamente “inocentes”, refletindo uma realidade cruel para as mulheres.

Neste gênero musical, o sertanejo, o que não faltam são amostras da mulher representada pelo olhar masculino, sexista e patriarcal. Exemplo disso é a música “Ajoelha e Chora”, do ano 2000, famosa nas vozes do Grupo Tradição e do Grupo Tchê Garotos:

Endureci 'resorvi bancá o machão/Ai ficou bem bom, agora é do meu jeito/De hoje em diante sempre que eu te chamar/Acho bom tu 'ajoeiá e me tratá com respeito/Ajoelha e chora ajoelha e chora/ Quanto mais eu passo o laço, muito mais ela me adora. (Garotos, 2000, 3m29s)

Fica evidente, na letra, a tentativa de dominação masculina a partir da ideia de que o homem como “machão” detém a posse sobre a mulher e a aloca a uma “subposição”, hierarquicamente inferior, devedora de obediência ao parceiro. Além disso, a letra reforça a ideia de que “quanto mais ele a maltrata, mais apaixonada ela fica”, ou seja, uma forma explícita de violência do homem contra a sua parceira.

No Brasil, o número de violência contra as mulheres se mostra alarmante: no ano de 2020, foram registrados, 230.160 casos de lesão corporal dolosa por violência doméstica, uma chamada de violência doméstica por minuto na linha 190, que é o número da Polícia Militar para socorros imediatos, denunciando o quão esse tipo de violência cantado nas músicas também reflete e perpetua o cotidiano das brasileiras (FBSP, 2021).

Observamos então que essas canções reforçam e ainda consentem as violências contra as mulheres. Abdulali (2019) pondera a discussão sobre a cultura do estupro alegando que se trata da totalidade de todas as coisas que realizamos, incluindo mesmo as pequenas coisas: servir seu filho homem primeiro, fazer piadas de mulheres dirigindo mal, usar de argumentos como “menino não tem jeito, vai sempre agir como menino”. Mesmo que essas atitudes, de forma

individual, não sejam responsáveis por endossar o estupro, cada uma delas é capaz de tirar um pouco do respeito de mulheres e também de meninas, fazendo com que homens e meninos se sintam com “passe livre para circular pelo mundo e pegar o que quiserem sem pensar duas vezes” (p. 159). Assim, a música funciona como um artefato cultural, como um dos pilares que pode contribuir para a cultura do estupro, no momento que ela coloca a mulher em posição de submissão ao homem.

Na contramão desses discursos patriarcais, que há décadas vêm sendo enunciados pela representação masculina dos sertanejos, em meados de 2014/2015 começou a despontar uma nova vertente desse gênero musical: o feminejo, que se trata do nicho do sertanejo cantado “por e para mulheres”. A partir disso, muitas temáticas, majoritariamente cantadas até então pela boca de homens, passaram a ser representadas pela ótica feminina. De acordo com Sacramento y Silva (2019, p. 180):

[...] um número considerável de cantoras passou a cantar dores, traições, amores, sororidade, encontros no motel, bebedeiras, prazeres, seus ou não, mas que de alguma forma representava milhares de mulheres que sempre quiseram falar de si e por si, mas não encontravam espaço. Esses temas, agora cantados por vozes femininas, foram durante anos censurados e considerados exclusivamente masculinos. A ideia de bela, recatada e do lar cai por terra [...].

Autores/as (Dourado, 2019; Sacramento y Silva, 2019; Schwartz, Gonçalves y Costa, 2019) concordam que as músicas do feminejo também parecem ter anuído a discursos correlatos ao feminismo, pois têm trazido à tona algumas pautas que há muito tempo têm sido problematizadas pelos movimentos feministas, tais como a violência contra mulheres, a dominação masculina, o empoderamento feminino e a sororidade. Exemplo disso pode ser ilustrado com a música “Ele bate nela”, da dupla Simone e Simaria, que denuncia a realidade de

milhares de mulheres que são violentadas por seus companheiros e sentem-se coagidas pelo agressor a não se separarem, pois têm medo do que pode acontecer com suas vidas:

E ele demonstrava amor/E jurava que nunca te enganou/Que seria sempre um anjo na vida dela/Que nunca maltrataria ela/E ela confiou/E entregou todo o seu amor/E esse cara com um tempo/A sua máscara quebrou/E agora ele bate, bate nela/E ela chora/Querendo voltar pros braços de sua mãe/E agora/Eu tô sem saída/E se eu for embora/Ele vai acabar com a minha vida (Mendes y Mendes, 2014, 4m11s).

Coadunamos com a compreensão de Sacramento e Silva (2019, p. 179) de que “em tempos de debates sobre o empoderamento feminino e a liberdade da mulher, as músicas cantadas por mulheres e para mulheres proporcionaram uma abertura para interpretações feministas de suas letras”. Neste meio, uma das principais representantes foi a cantora Marília Mendonça (1995-2021), popularmente conhecida como a “Rainha da Sofrência”, subvertendo “representações patriarcais acerca das mulheres em um espaço antes de domínio predominantemente masculino” (Dourado, 2019, p. 2).

Portanto, neste artigo, temos como objetivo discutir a presença de discursos com teor feminista no feminejo de Marília Mendonça. Dito de outro modo, pretendemos problematizar de que modo as músicas da cantora denotam certo esforço no sentido de subverter a lógica patriarcal e articular-se às ideias próximas ao feminismo. Ancorados/as nos Estudos Feministas e Estudos de Gênero, realizamos a análise de duas músicas da cantora: “Supera” (2019) e “Você não manda em mim” (2021), buscando desvelar quais as similitudes que as letras das canções apresentam em relação a demandas correlatas ao feminismo.

Como procedimento analítico das canções, utilizamos como método a Análise Temática (Rosa y Mackedanz, 2021), o que implica na busca, a partir de um conjunto de dados, (neste caso, oriundos das letras das músicas) de temas que caracterizem a constituição e essência do

fenômeno estudado. A AT consiste em um método de análise qualitativo no sentido de identificar, analisar, interpretar e relatar os temas presentes nesses dados. A metodologia inicia-se a partir do momento em que o/a pesquisador/a procura, nos dados, padrões de significados e argumentos de provável relevância para o estudo. A partir disso, a análise abrange um vaivém contínuo entre o banco de dados, os pontos codificados e a própria análise dos dados que está sendo produzida desses pontos (Souza, 2019).

“Sou vacinada e mando em meu nariz!”³: o feminejo é feminista?

No início dos anos 2000, uma nova vertente da música sertaneja começou a ganhar notoriedade: o sertanejo universitário⁴. Com a ideia de fazer com que o sertanejo atingisse um público mais jovem (na maioria, universitários/as), as composições chegaram pela boca dos cantores com a proposta de falar sobre temas ligados ao universo dessa faixa etária, tais como festas, pegações, baladas, bebidas, corpo das mulheres, relações sexuais, para além da dita “dor de corno”⁵, ideia que prevaleceu nas letras de músicas sertanejas durante muito tempo. Nos primeiros anos de sua existência, esse gênero foi representado, sobretudo, por cantores solos e duplas formadas por apenas homens. A presença de mulheres, neste primeiro momento, era pouco expressiva. As vozes femininas mais significativas neste momento eram principalmente as cantoras Maria Cecília, da dupla Marília Cecília e Rodolfo; e a cantora Paula Fernandes (Antunes, 2012; Melo, 2021).

Foi só em meados de 2014/2015 que começou a despontar uma nova vertente dentro do sertanejo universitário: o feminejo. Entre as principais representantes desse gênero estão Simone e Simaria, Naiara Azevedo, Maiara e Maraísa e Marília Mendonça. Sobre o significado da

³ Referência à música “Chora boy”, da dupla Simone e Simaria.

⁴ Para Pinheiro (*et al.* 2018) a história do sertanejo é dividida em quatro eras e em três segmentos: “Caipira” ou “Sertanejo Raiz”, “Sertanejo Romântico” e “Sertanejo Universitário”.

⁵ Dor de corno é uma expressão popular utilizada para se referir ao sofrimento de quem foi traído/a pelo/a companheiro/a.

expressão “feminejo”, localizamos várias possibilidades de definição do termo que variam entre o entendimento de que se trata de um gênero musical composto e interpretado meramente por mulheres e a compreensão de que se trata de um estilo musical feito por mulheres e para o empoderamento feminino, a fim de que possam cantar sobre suas verdades, suas vivências, sobre amor próprio, liberdade sexual, etc. (Dourado, 2019; Sacramento y Silva, 2019; Santos, 2016; Melo, 2021). Ao contrário do que ocorre em outros gêneros do sertanejo, em que a mulher é apresentada como a culpada da história, aqui, temos “as mulheres cantando sobre empoderamento feminino, amor próprio e liberdade tanto sexual quanto emocional e tantos outros temas importantes, como a violência contra a mulher, que precisam ser falados e discutidos” (Santos y Figueiredo, 2018, p. 5). Apesar de o conceito “feminejo” não ser consensual entre pesquisadores/as, podemos afirmar que, neste gênero musical, o protagonismo é das mulheres. Neste ponto, Melo (2021) pergunta por que foi necessário demarcar o gênero feminino em um estilo musical e não simplesmente enquadrar as cantoras na categoria musical já pré-existente, o “sertanejo universitário”?

O sertanejo é historicamente representado pelo público masculino e o espaço universitário denota uma espécie de “capital cultural” simbolicamente ainda conferido aos homens, já que a superioridade intelectual e a racionalidade são características até hoje consideradas importantes para a definição de masculinidade (hegemônica) (Galinkin, Santos y Zauli-Fellows, 2010). Para Perrot (1988, p. 177), se trata de um discurso de cunho essencialista que chancela “aos homens, o cérebro (muito mais importante do que o falo), a inteligência, a razão lúcida, a capacidade de decisão. Às mulheres, o coração, a sensibilidade, os sentimentos”. Deste modo, seria plausível algo mais do que apenas inserir as mulheres neste gênero musical; dever-se-ia demarcar o seu espaço e sua presença. Por isso a necessidade de inserção do prefixo “femi”, que rapidamente nos remete à associação de que se trata de um sertanejo feito por mulheres (Melo, 2021).

A pergunta que devemos colocar é a seguinte: podemos considerar o feminejo feminista? Nos chama a atenção o fato de que estas cantoras e compositoras, ainda que não se assumam como feministas e nem dialoguem com o feminismo acadêmico, adotem e escrevam letras que se aproximam dos discursos de empoderamento e equidade de gênero: “parecem, no entanto, ter internalizado certas premissas defendidas pelo movimento de forma quase inconsciente e, portanto, muito natural” (Schwartz, Gonçalves y Costa, 2019, p. 107).

Para Schwartz, Gonçalves e Costa (2019, p. 105) esta manifestação musical consegue fazer um movimento que é muito difícil para o feminismo acadêmico: chegar à grande massa com uma linguagem popular e acessível, pois “aquilo que se identifica com os múltiplos feminismos e o que se produz na academia não dialoga com a população massificada de homens e de mulheres, não dialoga, portanto, suficientemente com o povo”. As/os autoras/es ainda ressalvam que o teor feminista presente nas composições destas cantoras não corresponde a um feminismo consciente, intencional ou politizado, mas a uma espécie de “feminismo intuitivo” que atravessa os discursos de algumas músicas.

Eloi (2021, p. 85) pontua que “a música dialoga subjetivamente com os indivíduos e ganha materialidade”. A música, então, precisa ser compreendida como ação, uma vez que ela não está apenas relacionada com a comunicação, mas com a contaminação, tendo o poder de criar, transformar, desestruturar, ou seja, afetar de alguma forma a condição de pessoas que interagem com ela. As canções não somente são responsáveis por expor uma forma específica de pensamento, mas são também capazes de perpetuá-los.

Dialogamos com Louro (2008) quando discute que tanto as formas de ser homem quanto de ser mulher não se resumem a algo intrínseco e natural, mas parte de uma construção, de constantes e repetidos processos que intercorrem a nossa cultura. O gênero, resulta de construções feitas por meio de muitas aprendizagens e práticas que estão incorporadas em diversas situações, realizadas tanto de maneiras transparentes quanto de forma camuflada, mas

que estão enraizadas nos âmbitos sociais e culturais. A música é, portanto, uma dessas instâncias responsáveis por também disseminar os estereótipos de como ser, se comportar, viver o seu gênero, mesmo que de forma sutil.

Defendemos, assim, que o feminejo é capaz de nos ensinar novas formas de ser mulher, retirando as mulheres do lugar de passivas e colocando-as como ativas das suas vontades. A partir disso, ao subverter o padrão sobre a forma como a mulher é representada nas músicas, apresentando-a como empoderada, livre e dona de si mesma, o feminejo acaba por disseminar determinados princípios que se aproximam do feminismo, trazendo esses questionamentos para quem tem acesso a essa música. Resignifica, assim, mesmo que a nível involuntário, contudo simbólico, as bases patriarcais da música sertaneja, bem como da lógica da mulher representada pelo ideário masculino e do conteúdo machista presente nas letras.

Quando o feminejo começou a ganhar destaque, logo houve uma espécie de estranhamento em relação ao conteúdo das músicas cantada em vozes femininas [...] e isso deve-se justamente a essa construção da representação social [patriarcal] ao longo dos anos. (Macêdo, Lacerda y Soares, 2017, p. 5)

Esse estranhamento é oriundo do fato de que as composições dessas mulheres põem em xeque o lugar historicamente construído para as mulheres. Temas que durante décadas foram considerados naturais e normalizados quando expressados pela boca de muitos homens, cantores, como traição, separação, bebidas, sexualidade etc., não são recebidos da mesma forma, sendo por vezes questionados, quando são cantados na voz de mulheres, uma vez que questionam relações de poder vigentes e que há séculos têm sido engendradas em nossa sociedade.

Para elucidarmos essa afirmação, mostramos adiante um comparativo de comentários direcionados a diferentes músicas de grande sucesso, disponíveis na plataforma *Youtube*, uma de uma dupla sertaneja masculina e a outra de duas cantoras mulheres.

O primeiro, se refere a música *Vidinha de Balada* da dupla Henrique e Juliano, que até ao momento possuem 484.624.407 milhões de acessos. A letra conta a história de um homem que, ao visitar uma das mulheres com quem já diz ter “ficado” e gostado, noticia que a mesma terá que namorar com ele e também terá que se casar com partilha de bens, mesmo que ela não queira. Vejamos:

Desculpe a visita, eu só vim te falar/'Tô afim de você e se não tiver 'cê vai ter que ficar/Eu vim acabar com essa sua vidinha de balada/ E dar outro gosto pra essa sua boca de ressaca/Vai namorar comigo sim/Vai por mim igual nós dois não têm/Se reclamar 'cê vai casar também, com comunhão de bens/Seu coração é meu e o meu é seu também. (Reis y Reis, 2017, 3m6s)

Imagem 1

Comentários do vídeo da música Vidinha de Balada



Fonte: Canal Henrique e Juliano (2017, 3m5s)

Nos comentários acima⁶, ainda que a composição trate de forma abusiva o relacionamento entre homens e mulheres e reforce o estereótipo de dominação masculina, percebemos que os comentários das internautas denotam certo apreço pela canção e romanceio da letra. Ademais, também deixa evidente o quanto este artefato cultural tem o poder de reverberar sobre as relações pessoais de cada um/a, como é demonstrado nos comentários das pessoas que revelaram que esta música marcou o início das relações com os/as seus/suas atuais companheiros/as e o nascimento dos/as filhos/as. Assim, a música é interpretada pelo público com positividade, como se os discursos expressos pelo eu-lírico denotassem uma espécie de declaração do suposto “amor romântico” pela mulher, mostrando uma presumível relação entre relacionamento abusivo e demonstração de amor.

Gomes (2011) expõe que uma das razões da invisibilidade das violências durante o namoro pode ser explicada pelo fato de que maus-tratos e ofensas podem, muitas vezes, ser confundidos e/ou estarem associados com expressões de amor e interesse entre pessoas que se gostam. Por exemplo, os castigos físicos que responsáveis parentais aplicam às crianças com o argumento de que fazem isso por “amor”, e “porque querem o melhor para elas”. Sendo assim, um jovem, ao fazer críticas pela forma como sua parceira está vestida, fazer comparações dela com outras mulheres ou, ainda, forçá-la a praticar relações sexuais, pode ser visto ou associado ao fato de a amar ou querer o bem da parceira. Bem como as agressões que ocorrem dentro de um relacionamento, sejam elas físicas ou não, são, por vezes, interpretadas pela própria vítima como demonstrações consideradas “normais”, provocadas por descontrole emocional ou ciúme.

O segundo vídeo se refere aos comentários direcionados à música: A culpa é dele, de Marília Mendonça e Maiara e Maráisa. Nesta música, elas contam a história de uma amiga que está aparentemente apreensiva por revelar que havia “ficado” uma vez com o namorado da outra.

⁶ Até o momento (janeiro de 2022), o vídeo possui 32.662 mil comentários. Por tratar-se de uma busca breve, lemos cerca dos 100 primeiros comentários. Não localizamos comentários que tecessem crítica ou problematizações sobre o conteúdo da música.

A seguir, elas pedem para que a amiga não se preocupe, pois não desfaria a amizade delas, já que o culpado pela traição seria ele. Vejamos: “Se quem tava comigo era ele, a culpa é dele/Quem fez essa bagunça na nossa amizade é ele/Eu não vou deixar de ser sua amiga por causa de um qualquer/Que não respeita uma mulher”. (Mendonça, Pereira y Pereira, 2018, 3m27s)

Imagem 2

Comentários sobre a música A culpa é dele, de Marília Mendonça e Maiara e Maraisa



Fonte: Canal Marília Mendonça (2018, 2m57s).

Os comentários evidenciam quanto incômodo há quando, ao tentar subverter a ideia da competição feminina por um discurso de sororidade. Nos comentários das internautas no último vídeo há o entendimento de que só seria possível aceitar a infidelidade conjugal do marido se a amiga também fosse culpabilizada.

Fica evidente a discrepância dos comentários destinados tanto à primeira quanto à segunda música. Temos por hipótese que a aceitabilidade da música de Henrique e Juliano é, primeiramente, chancelada pela “boca de quem enuncia”, pois é uma dupla composta por dois homens, jovens, cisgêneros, brancos, heterossexuais; ou seja, estão enquadrados na categoria da “ficção hegemônica de sujeito universal, aquele que serve de base, de neutralidade, de

referência para todos os padrões sociais que nos são impostos” (Abreu, 2019, p. 17). Tal ideia se sustenta na lógica de dominação masculina e pelo androcentrismo, que supõe que “[...] a força masculina se evidencia no fato que ela dispensa justificação [...] impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem legitimá-la” (Bordieu, 2014, p. 18). Além disso, Louro (1997) reitera que a lógica androcêntrica sustenta-se na ideia de que a relação masculino-feminino supõe a existência de um polo dominado e outro dominante sendo, essa, a única relação possível entre os dois elementos.

Ao discutirem a música sertaneja, sobretudo, o feminejo, Benevides e Coqueiro (2018) consideram que há uma dubiedade no conteúdo das mesmas, pois ao mesmo tempo em que é preocupante a reverberação de canções que perpetuam a violência de gênero, em paralelo, é possível observar a expressividade (por vezes antagônicas) de mulheres neste gênero musical, ora empoderando outras mulheres, ora coadunando com logicidades androcêntricas.

Se levarmos em conta que, nas últimas décadas, o movimento feminista conseguiu alcançar conquistas significativas na sociedade, o fato de algumas músicas, enquanto manifestações artística de cunho extremamente popular, apresentarem um caráter tão conservador em relação ao relevante espaço conquistado pelo gênero feminino, é digno de nota, principalmente no interior do “sertanejo feminino”, ou “feminejo”, um gênero que emergiu como uma espécie de empoderamento das mulheres cantoras de sertanejo, representando a conquista de um espaço marcadamente masculino. Felizmente, também existem motivos para comemorar. A própria presença de tantas mulheres num universo que, até há bem pouco tempo, era majoritariamente masculino, e a constatação de que elas estão conquistando seu espaço é um aspecto positivo (Benevides y Coqueiro, 2018, p. 120).

Nesse sentido, Schwartz, Gonçalves e Costa (2019) discutem que os avanços culturais oriundos do movimento feminista, apesar de inegáveis, são desconhecidos por boa parte da população brasileira. Para as/os autoras/es, esse desconhecimento tem relação com a chegada

tardia do feminismo mais efervescente no Brasil, o que se deu com o processo de redemocratização do país, a partir da abertura da ditadura civil-militar na década de 1980. Neste momento, mesmo o movimento tendo uma aproximação com movimentos populares, mulheres que viviam em classes populares e que tinham como pautas principais a luta por moradia, saneamento básico e educação, muitos dos avanços alcançados pelos feminismos ao longo do século XX foram, aos poucos, sendo internalizados principalmente dentro do âmbito acadêmico e desmembrados das demandas mais periféricas.

Para bell hooks⁷ (2018), ao mesmo tempo em que os movimentos feministas se fortaleceram quando encontraram o ambiente da academia, também criaram uma espécie de “gueto acadêmico”, uma vez que, no final da década de 80, a partir de bibliografias feministas que consideravam recorte de raça e classe, muitas acadêmicas feministas pretendiam elaborar teorias que abrangessem a realidade de diferentes mulheres. Mas, aos poucos, essa acabou ficando restrita à academia, sem ligação com a realidade externa. Mesmo tratando-se de bons trabalhos, poucas são as pessoas que tem contato com eles.

Diferente do feminismo acadêmico, a arte (popular) e o feminejo conseguem chegar até às pessoas com mais facilidade, questionando relações sociais, desmistificando tabus, pregando discursos de equidade, mesmo que de forma implícita (Schwartz, Gonçalves y Costa, 2019).

Na música *Nem se fosse o safadão*, da dupla Lola e Vitória, por exemplo, elas cantam: “Eu não nasci para lavar cueca de marido/ Pilotar fogão esquentando meu umbigo/ Limpando a casa e você aí no bem bom/ Deitado no sofá assistindo televisão/ Mas nem se fosse o safadão” (Ortiz y Vargas, 2016, 2m20s). Aqui, fica explícito o questionamento frente ao que culturalmente foi atribuído como “papel de mulher” e à distribuição bastante desigual das tarefas do lar, ideias naturalizadas e que são veementemente problematizadas pela autora Adichie (2017): “saber

⁷ O nome da autora aparece em letras minúsculas, pois trata-se de um posicionamento político da própria, já que essa tinha a intenção de ser conhecida pelas suas obras e não pela sua pessoa.

cozinhar não é algo que vem pré-instalado na vagina. Cozinhar se aprende. Cozinhar — o serviço doméstico em geral — é uma habilidade que se adquire na vida, e que teoricamente homens e mulheres deveriam ter” (p. 9)

Para Sacramento e Silva (2019), as músicas do feminejo se aproximam muito mais dos discursos referentes ao contexto da marcada Segunda Onda (1960) do movimento feminista, caracterizada não só pela luta por direitos políticos (como pautado na Primeira Onda), mas também na luta pelo fim de toda discriminação contra as mulheres e do sistema patriarcal, bem como pela equidade entre homens e mulheres. Esta onda foi cognominada de “mal comportada”, marcada pela heterogeneidade de mulheres no movimento com posições contrárias ao machismo e a ascensão de pautas como divórcio e sexualidade (Pinheiro et al., 2018). Apesar de enquadrar-se em um feminismo de cunho mais essencialista (por isso mais próximo da Segunda Onda), o feminejo também contribui para pensarmos o lugar da mulher brasileira nos dias atuais, ao mesmo tempo que reforça a binaridade de gênero, quando o intuito, por vezes, é a mera inversão da lógica hierarquizante: homem-mulher (polo dominante-polo dominado). Nas palavras das autoras,

Dentro das perspectivas apresentadas pela segunda onda do feminismo acreditamos que as cantoras sertanejas viram na inversão binária homem/mulher para mulher/homem uma possibilidade de colocar em evidência essa mulher por tantos anos subordinada aos homens, representada e emudecida por eles em suas canções (Sacramento y Silva, 2019, p. 180).

Demonstrar que há possibilidades de existências de diferentes masculinidades e feminilidades é uma forma significativa de diminuir a violência simbólica que esses corpos sofrem por uma cultura que os aprisionam considerando apenas uma maneira de “ser homem” ou de “ser mulher” como ‘correta’. Essa mudança cultural pode acabar por refletir nos relacionamentos interpessoais, tornando-os mais éticos e iguais (Gomes, 2011).

Pinheiro et al. (2018) coadunam com a concepção supramencionada, uma vez que as letras do feminejo colocam em evidencia os comportamentos machistas. Porém, há que ser ter cautela com discursos que podem assumir um tom de “inversão” do discurso machista para o feminino. Dito de outro modo, temas como: traição, “pegação”, agressão e bebidas alcoólicas, que são adotados no sentido de permissividade para todos e todas, podem reincidir em crenças equivocadas de que supostamente seria essa a luta do feminismo e que há décadas o movimento tem tentado desmistificar, como bem é explicado por bell hooks (2018): o feminismo não é anti-homem, mas sim, anti-sexismo. Tal afirmação também é discutida por Annamaria Coelho Castilho (2020, 11m7s),

Se vamos discutir feminismo e autocuidado, primeiro precisamos entender o que é o feminismo. E para entender o que é o feminismo, precisamos sair desta concepção de senso comum, porque muitas vezes somos perpassados por concepções errôneas, como: “feminismo é o oposto do machismo”, não é! “Feminista é aquela mulher que é mal amada”, “feminista é aquela mulher que não consegue namorado; “feminista é só a pessoa LGBT”, enfim... Essas concepções errôneas, conforme elas são propagadas, elas têm um motivo, que é desfocar da verdade do movimento [...] O feminismo além de um constructo teórico válido, uma ciência, uma filosofia política, ele é também um movimento social.

É preciso ter certa cautela neste sentido, pois discursos de músicas como “mulheres traindo” ou “vingança contra os homens”, por vezes são entendidos como sinal de “valorização” e “empoderamento feminino” e distorcem o real sentido dos movimentos feministas, que atuam para além da noção de liberdade individual. O feminismo trata-se de uma consciência coletiva, que visa a equidade em todos os campos: econômico, político e social (Adichie, 2015; Silveira, 2019).

Silveira (2019) também pondera a necessidade de nos atentarmos ao fato de que nem sempre as palavras “empoderamento” e “feminismo” são sinônimos, particularmente no sertanejo. Tendo em vista conotações negativas associadas ao feminismo muitas autoras/cantoras têm receio de abraçar a causa e, por isso, se assumem como “empoderadas”, mas não como “feministas”. Em vista disso, para o campo mercadológico, tem sido mais interessante vender uma espécie de “feminismo sutil”, que se expõe de forma mais velada, nas entrelinhas das canções, “sobre não precisar do homem, ser independente, mandar o homem que trai embora, não ser submissa etc.” (p. 6).

É preciso pensar que, na construção das canções do feminejo, os discursos que podem se apresentar próximos às pautas feministas (voluntárias ou involuntárias), se dão em consonância com as noções sobre o “ser mulher” na atualidade. Com isso, podem incluir-se questões como empoderamento, direitos políticos e liberdade sexual, que têm tomado espaço amplo nos debates atuais (Santos, 2016). Assim, a música acaba sendo um dos espaços possíveis de compartilhamento de valores, embora boa parte destas cantoras não reivindicem uma pauta feminista, mas se assumam como mulheres participantes desta sociedade, também atravessadas por tais embates.

“Você tem que aceitar que elas vieram pra ficar”⁸: sobre Marília Mendonça e as músicas escolhidas

Como discutimos, na última década, as mulheres têm tomado o microfone do sertanejo e levantado suas vozes em um meio marcado pela representação masculina. Uma destas vozes foi a da cantora Marília Mendonça, nascida no município de Cristianópolis, no estado de Goiás, em 22 de julho de 1995. A cantora faleceu em 25 de novembro de 2021, aos 26 anos de idade, vítima da queda do avião que a levava ao show que faria no mesmo dia (Freire, 2021).

⁸ Referência à música Festa das patroas, de Marília Mendonça e Maiara e Maraísa.

É pertinente notar como, no caso de Marília, houve uma progressiva mudança nos discursos e posicionamentos da cantora nos últimos anos, desde o despontamento das suas músicas no início de carreira até as últimas músicas lançadas, que parecem ter incorporado o tom feminista nas letras de suas canções. Demonstramos um exemplo disso em duas matérias diferentes, uma de 2016 e outra de 2018.

Na primeira reportagem, em 2016, Marília havia completado um ano de carreira, quando foi entrevistada pelo Portal G1. A matéria intitula-se: “Máquina de hits, Marília Mendonça vê fama como 'cruz' e critica feminismo” (Mendonça, 2016). Ao ser perguntada se ela considerava a sua música feminista, a cantora respondeu que não se considerava uma, pois,

Não acho que é feminista, e nem me considero uma. Acho que o feminismo diminui a mulher muitas vezes. Para haver a igualdade, não temos que ficar pedindo nada, temos que trabalhar. Não somos mais fracas. Nunca me senti discriminada pelos homens. Pelo contrário, os que me ajudaram na minha carreira são homens: meu empresário, [a dupla] Henrique e Juliano... (Mendonça, 2016, parágrafo 9)

Já em 2018, em postagem feita pela cantora e compartilhada pela página *Quebrando o Tabu*, em um discurso bastante contrário ao primeiro, ela explica a necessidade do feminismo entre todas as mulheres.

Imagem 3

Postagem realizada por Marília Mendonça em 2018



Fonte: Quebrando o Tabu, 2018

Em reportagem mais recente, realizada em novembro de 2021 e novamente pelo Portal G1, mostra-se como o feminismo foi um dos “ingredientes do sucesso” da cantora. A matéria é intitulada: “Carisma, papo reto e feminismo: o caminho de Marília Mendonça para se tornar a Rainha da Sofrência” (Fantástico, 2021) e evidencia-se a contribuição da cantora para a música sertaneja, com composições que tangenciam o empoderamento feminino. Além dos posicionamentos em entrevista e redes sociais, fica manifesta a ressignificação sobre os discursos das canções que tratam da infidelidade conjugal, o que pode ser percebido, por exemplo, entre as canções *Amante não tem lar*, lançada em 2017 e a música *Ciumeira*, lançada em 2019.

Na música “Amante não tem lar”, de 2017, ela conta a história de uma mulher que vai se desculpar com a esposa do amante, pois ela o teria induzido à infidelidade conjugal. No refrão, ela afirma que seria indigna de respeito pela cidade, por ter sido a amante: “E o preço que eu pago/É nunca ser amada de verdade/Ninguém me respeita nessa cidade/Amante não tem lar/Amante nunca vai casar [...] /Amante não vai ser fiel/Amante não usa aliança e véu” (Mendonça, 2017, 3m2s). Benevides e Coqueiro (2018, p. 118) analisam a letra da referida

música e concluem que os discursos propagados em torno da “mulher-amante”, como aquela que “não tem lar”, não irá casar e que nunca será amada de verdade, “deve-se a equivalência tácita entre a mulher amante e a prostituta como indignas de respeito, sendo, outrossim, uma leviandade particularmente da mulher, que sedutoramente o envolveria”. Neste caso, a amante, toma toda a responsabilidade da traição para si e, pela histórica associação do feminino ao recato, logo, a mulher-amante é referida como vadia, puta, sem-vergonha, vagabunda, interesseira, piranha, galinha, sirigaita etc.; enquanto o homem permanece sendo exaltado como o garanhão, gostosão, viril, o “comedor” e pegador (Benevides y Coqueiro, 2018; Benevides, 2020).

As mulheres que traem são difamadas pela sociedade e pelas próprias mulheres. São chamadas de “piranha”, de “galinha”, etc. Ao contrário dos homens, que são elogiados por terem muitas parceiras. Eles são chamados de “garanhão” e muitas vezes referidos como motivo de orgulho de seus pais [...] A traição do homem é tratada pela sociedade como uma coisa natural e o homem traído é criticado e ridicularizado. (Taquette, 2010, p. 59)

Já na música “Ciumeira”, lançada em 2019, observamos uma ressignificação sobre o discurso em torno da mulher-amante. Vejamos:

E a gente foi se envolvendo, perdendo o medo/Não tinha lugar e nem hora pra dar um beijo/Coração não 'tá mais aceitando/Só metade do seu te amo/É uma ciumeira atrás da outra/Ter que dividir seu corpo e a sua boca/Tá bom que eu aceitei por um instante/A verdade é que amante não quer ser amante. (Mendonça, 2019, 3m17s)

Na letra, observamos dois pontos plausíveis de discussão. Primeiramente, ela coloca em xeque a posição que assumiu como amante, ao deixar explícito que não aceitaria mais estar em uma relação “pela metade/incompleta”. Além disso, diferente de “Amante não tem lar”, o discurso

aqui não é dirigido à esposa do amante e ela também não centraliza para si mesma a responsabilização como “destruidora de lares”; pelo contrário, o eu-lírico direciona os seus questionamentos à própria figura do homem, deixando explícito o seu posicionamento.

Para Paula Jr (2016, p. 77) as músicas de Marília Mendonça refletem uma espécie de contravenção à estrutura machista-patriarcal:

[...] apresentam, em resumo, uma postura de empoderamento feminino, uma autonomia do próprio corpo e uma atitude transgressora quanto aos ditames da sociedade patriarcal, sociedade que, inclusive, chegou a dominar até mesmo grande parcela da população feminina que passou a reproduzir (e faz isso até hoje) muito do que a sociedade patriarcal estabeleceu para o que chamaram de belo sexo, por exemplo, a domesticidade, a predestinação ao casamento e a consequente ideia de fidelidade.

Deste modo justificamos o fato de escolhermos como *corpus* de análise as músicas referentes aos dois últimos álbuns lançados pela cantora, intitulados “Em todos os cantos” (2019) e “Patroas 35%” (2021)⁹, que se fundamentam na relação com a progressiva incorporação do discurso feminista, tanto em suas canções quanto em suas entrevistas e redes sociais, que se deu de forma mais específica nos últimos anos e, de maneira mais expressiva, nos lançamentos mais recentes.

As músicas foram localizadas no Youtube, por meio do canal oficial de Marília Mendonça, em que há um playlist específica com todas as canções do álbum em questão. Pautados/as no método de Análise Temática (Rosa y Mackedanz, 2021), após lermos e ouvirmos sucessivas vezes as letras das canções, escolhemos duas músicas que tangenciam os objetivos desta investigação. De modo geral, observamos que as letras passeiam pelas noções de sororidade, superação, relacionamentos abusivos, empoderamento feminino e liberdade sexual.

⁹ Este álbum em parceria com a dupla Maiara e Maraisa.

Tabela 1

Informações acerca das músicas selecionadas

Informações sobre as músicas				
Música	Compositores(as)	Álbum	Temática	Número de visualizações
<i>Supera</i>	Clayton Follmann / Fernando De Moura / Hugo Del Vecchio Breiner / Renan De Moura	Em todos os cantos	Superação/Relacionamento abusivo/Sororidade	403.034.800
<i>Você não manda em mim</i>	Íkaro e Rodrigo/João Gustavo Dias/ Mateus Araújo/Dom Vittor	Patroas 35%	Machismo/Empoderamento feminino	15.444.697

Fonte: Os/As autores/as

A organização dos dois tópicos a seguir se deu a partir dos conteúdos identificados nos objetos em análise, ou seja, as letras das músicas da cantora. No primeiro, analisamos a letra da música *Supera*, tangenciando a noção de sororidade que perpassa a composição. No segundo, na música *Você não manda em mim*, evidenciamos como ela põe em xeque a lógica de dominação masculina.

“De mulher pra mulher: supera!”¹⁰: o discurso da sororidade

Neste tópico, interessa-nos discutir de que modo o conceito de sororidade se apresenta na música “*Supera*”. De antemão, cabe fazermos a seguinte pergunta: de que modo meninas são educadas para se relacionarem umas com as outras? “Quem nunca ouviu que determinada mulher é falsa, invejosa ou traiçoeira?” (Wolff, 2020, p. 217). Nos moldes patriarcais, o homem

¹⁰ Referência à música *Supera*.

como centro torna-se uma forma de “troféu” a ser alcançado e, às meninas, cabe a competição para descobrir quem será a “premiada” com o casamento. Um exemplo disso, é o fato do quanto “é comum a mulher heterossexual ouvir de um parceiro que tenta conquistá-la: ‘você é diferente’. Como se por ser diferente das outras ela fosse melhor, mais apta a estar ao lado dele [...]” (Wolff, 2020, p. 217).

Segundo Tiburi (2016) a ideia de que as mulheres não têm a capacidade de se ajudarem mutuamente e que são ‘naturalmente’ rivais, enfraquece a luta feminista e reforça o machismo estrutural. Assim, “a manutenção do poder patriarcal precisa que se evitem certos pensamentos e ações que as mulheres possam ter. A união das mulheres é tida nesse contexto como um perigo que se deve evitar” (Tiburi, 2016, p. 11)

Segundo Machado, Schons e Dourado (2019), desde 1970 feministas têm usado as expressões irmandade, fraternidade e solidariedade, em referência ao termo sororidade. As autoras fizeram uma busca pelos dicionários de língua portuguesa e não localizaram a palavra sororidade, apenas fraternidade (irmandade entre homens).

Souza (2016, p. 45) afirma que a palavra “sororidade vem de ‘sóror’, que no latim significa ‘irmã’; é a ideia de um grupo de irmãs, mulheres unidas”. Para além disso, sororidade também envolve as dimensões ética, política e prática do feminismo contemporâneo, a fim de construir uma aliança entre as mulheres, para a eliminação social de todas as formas de opressão e promover o apoio mútuo para alcançar o empoderamento feminino. Como é apontado por bell hooks (2018, p. 19), “a sororidade não seria poderosa enquanto mulheres estivessem em guerra, competindo umas com as outras”. Silva (2016) complementa que a prática de sororidade materializa o próprio feminismo, pois tensiona, na prática, a estrutura machista e robustece a ideia de que as mulheres podem crescer juntas.

Na música *Supera*, o eu-lírico é a própria mulher que, neste caso, pode ser interpretada como a cantora Marília Mendonça, que dirige o discurso a outra mulher. No primeiro trecho enuncia sua indignação ao saber que a amiga voltou a se relacionar com o ex-companheiro: “Tá de novo com essa pessoa/Não tô acreditando, vai fazer papel de trouxa outra vez/Cê não aprende mesmo, hein” (Mendonça, 2019, 2m39s). As expressões “de novo” e “outra vez”, refletem um relacionamento que tem repetido o mesmo ciclo de término e reconciliações, característica muito presente em relacionamentos de caráter abusivo (Albertim y Martins, 2018). Não entendemos, na letra, quantas vezes esta relação terminou e foi reatada. No entanto, a expressão “fazer papel de trouxa¹¹ outra vez”, dá indicativos de que ela tem sido vitimada por este homem há algum tempo.

Na continuidade, ela canta: “Pra você isso é amor/Mas pra ele isso não passa de um plano B/Se não pegar ninguém da lista, liga pra você/Te usa e joga fora” (Mendonça, 2019, 2m39s). Sobre o conceito de sororidade também se articula a ideia de coletividade entre as mulheres, para que uma coopere para que a outra também possa tomar da consciência da misoginia, do machismo e das violências que atravessam em seus relacionamentos (Machado; Schons y Dourado, 2019; Silva, 2016). No caso do último trecho, o eu-lírico alerta a outra mulher que tem sido objetificada, quando afirma que ela está sublocada ao “plano B”, que ele tem uma “lista de mulheres” e, possivelmente, a usará como objeto de prazer sexual efêmero quando for da vontade dele. Trata-se de um “modelo androcêntrico do feminino, que coloca a mulher na posição passiva de receptora de dádivas masculinas [...]” (Benevides, 2020, p. 35).

Em seguida, no refrão, ela diz: “Para de insistir, chega de se iludir/O que cê tá passando, eu já passei e eu sobrevivi/Se ele não te quer, supera/Se ele não te quer, supera” (Mendonça, 2019, 2m39s). O eu-lírico, nesse trecho, aconselha a amiga a não prosseguir com a relação, ao

¹¹ Uma rápida busca no dicionário de sinônimos, explica que a palavra trouxa pode ter o conotativo de: “pessoa que se deixa enganar com facilidade; quem é facilmente enganado ou iludido: o trouxa ainda acredita em tudo que ele fala” (Dicionário Online de Português, s.m., definição 1).

pedir para que não insista e não se iluda com este relacionamento. Partindo da compreensão de que ilusão se trata de uma percepção confusa “que faz com que alguém não consiga distinguir a aparência da realidade” (Dicionário Online de Português, s.f., definição 2), podemos interpretar que a mulher não percebeu que se encontrava em um relacionamento abusivo, uma característica muito comum nesta forma de relação, pois a vítima entra em um ciclo tóxico e não está ciente do quão problemáticas podem ser as atitudes do companheiro. Por isso, “quando a mulher que quer ajudar percebe que ela pode ser uma pessoa fundamental na quebra do ciclo de um relacionamento abusivo [...]” (Albertim y Martins, 2018, p. 9), ela materializa o discurso de sororidade.

Além disso, chama a atenção o fato de o eu-lírico referenciar que já passou por esta mesma situação e sobreviveu. Isto demonstra um ponto muito pertinente na discussão sobre sororidade, ou seja, o entendimento de que existem diversos lugares de fala e, portanto, marcadores específicos de gênero, raça, classe etc.; mas que também podem existir experiências semelhantes e pontos que unem as mulheres. Deste modo, “não é possível pensar feminismo como unidade porque somos diversas. Porém, é preciso que a união seja mútua” (Wolff, 2020, p. 212), pois:

[...] a sororidade também deve ser inserida dentro desses níveis de hierarquia social. Ou seja, mais do que falar na libertação da mulher com relação à rivalidade entre elas, deve-se expressar em conjunto qual o lugar de fala de cada mulher e que a irmandade feminina leve em considerações esses aspectos para atingir uma empatia real e seja efetiva. (Silva, 2016, p. 52)

Na continuidade do refrão, ela diz: “Ele 'tá fazendo de tapete o seu coração/Promete pra mim que dessa vez você vai falar não/De mulher pra mulher, supera/De mulher pra mulher, supera” (Mendonça, 2019, 2m39s). Nesse trecho, a metáfora do “tapete”, tal como um objeto de decoração que pode ser pisado pelas pessoas, serve para exemplificar à amiga como o homem

a tem violentado. Em seguida, ela reafirma um dos principais aspectos dos movimentos feministas que “se esforçam para estar em campos de solidariedade e empatia entre mulheres” (Wolff, 2020, p. 211), uma vez que o eu-lírico assevera que o conselho é “de mulher para mulher”, sendo este um dos principais *modus operandi* da sororidade. Em outras palavras, a ideia de que em situações de risco, violência, insegurança, as mulheres podem contar umas com as outras, é também a ideia de que “você não está sozinha, estamos juntas” ou como é explicado por Falchetto e Olivetto (2017, p. 34): “quando uma mulher atinge outra mulher, de forma positiva ou negativa, ela acaba atingindo a si própria também”.

“Você não manda em mim”: questionando a dominação masculina

Neste tópico, nos interessa evidenciar como a música “Você não manda em mim” questiona a dominação masculina. De antemão, é preciso justificar que a lógica de dominação é respaldada pelo patriarcalismo que, por sua vez, tem suas raízes na tradição judaico-cristã, apresentada nos primeiros livros da Bíblia sagrada. A imagem da mulher, como submissa e obediente ao homem, está alicerçada em uma leitura sexista, fruto de uma herança colonial do catolicismo (Benevides, 2020).

[O catolicismo] exercia forte pressão sobre o adestramento da sexualidade feminina. O fundamento escolhido para justificar a repressão da mulher era simples: o homem era superior, e, portanto, cabia a ele exercer a autoridade. [...] o macho (marido, pai, irmão etc.) representava Cristo no lar. A mulher estava condenada, por definição, a pagar eternamente pelo erro de Eva, a primeira fêmea, que levou Adão ao pecado e tirou da humanidade futura a possibilidade de gozar da inocência paradisíaca. Já que a mulher partilhava da essência de Eva, tinha de ser permanentemente controlada. (Del Priore, 2007, p. 37)

Segundo Benevides (2020), a ideia da mulher do lar é corroborada pelo cristianismo católico, sobretudo, pelo arquétipo da Virgem Maria, exemplo que deveria ser seguido por todas as mulheres. Partindo desse modelo, se pregava a vocação feminina ao casamento, ao ambiente doméstico, à maternidade e à educação dos/as filhos/as. Com efeito, esse modelo favoreceu a formação de uma cultura baseada no paternalismo, a associação da “figura masculina ao patriarca, concentrando poderes nas mãos dos homens casados, senhores de terras e escravos, grandes chefes de família tidos como filantropos dos escravizados e tutores das famílias e da honra feminina” (Benevides, 2020, p. 28).

Segundo Melo (2021) o patriarcado permanece operando até os dias atuais, em um sistema que dá todos os direitos aos homens e os deveres às mulheres, como obedientes às regras que lhe são imputadas. É esse mesmo sistema que educa os meninos desde cedo para que forneçam provas públicas de sua masculinidade, “as quais, quase sempre perpassam pelo exercício da força, da competição e da violência” (Baliscei, 2021, p. 46). Dito de outro modo, nesse sistema patriarcal, os homens se sentem chancelados, quase como uma ordem natural das coisas, ao exercício da violência como prova de exaltação da sua virilidade.

Na canção “Você não manda em mim”, é possível observar a tentativa de não aceitação desta lógica. A canção tem como eu-lírico a mulher, tendo como interlocutor o seu atual companheiro, que aparentemente tem apresentado diversos comportamentos machistas, como ciúmes, ameaças, controle de onde ela pode ir, daquilo que ela irá vestir, etc.

No primeiro verso ela diz: “Tire suas mãos de mim/Quando eu te conheci você não era assim/Não te devo explicação de nada/Não tenho medo da sua ameaça/É que pra você é só ciúme/Mas isso é doença e você não assume/Seu amor é mal acostumado a gritar e proibir” (Mendonça, Pereira y Pereira, 2021, 2m29s). Fica explícito que o eu-lírico denuncia o machismo e violência do companheiro ao pedir para que ele retire as mãos dela. Reflete o incômodo mediante o comportamento violento do homem. Além disso, o eu-lírico expõe que no início do

relacionamento ele não era “assim”, aspecto muito comum em relações abusivas, que têm o seu início marcado por um “conto de fadas”, pela figura do homem como suposto “príncipe encantado” e que, com o passar dos tempos, se torna uma constante rotina de humilhações (Falchetto y Broetto, 2017).

É corriqueiro que exista o ciclo “lua de mel”, caracterizado por fases de tensão, agressão, pedidos de desculpas e apaziguamentos. Nisso, se retroalimentam comportamentos mencionados na canção: ameaças, gritos e proibições; tudo isso acompanhado de argumentações que supostamente justificam o comportamento agressivo, geralmente revestido de frases do tipo: “quem ama cuida” ou “ciúme é sinal de amor”. Assim, muitas mulheres podem ter dificuldades em identificar episódios de violência por que têm passado, já que a violência pode se confundir com “superproteção”, sobretudo no início, que pode começar “de forma sutil. Ele pode começar demonstrando ciúme, ou, de forma um pouco mais incisiva, a intenção de controlar a mulher, como, por exemplo, aonde ela vai, o quanto ela diz” (Lazzari y Araújo, 2018, p. 219).

Em seguida, no refrão, ela fornece mais detalhes sobre a violência sofrida: “Você não manda em mim/Eu sei aonde eu devo ir/Eu sei o que posso vestir/Se tudo o que eu faço te incomoda/Você sabe o caminho da porta/Se um dia eu mudar pra te agradar/Eu juro que eu troco o meu nome/Quer me ensinar a ser mulher/Primeiro aprende a ser homem” (Mendonça, Pereira y Pereira, 2021, 2m29s). Nesse trecho, a expressão “eu sei” pode significar a afirmação de autonomia e independência da dominação masculina. Tal ideia é reforçada quando o eu-lírico deixa explícito que o homem pode ir embora, caso espere que a mulher mude para agradá-lo. Essa postura se aproxima do significado de empoderamento feminino que, por sua vez, se atrela à capacidade de progressão e fortalecimento de grupos socialmente desfavorecidos.

Por fim, quando ela menciona no final do refrão: “quer me ensinar a ser mulher, primeiro aprende a ser homem” (Mendonça, Pereira y Pereira, 2021, 2m29s); no contexto da canção, interpretamos a expressão “ensinar a ser mulher” como se o homem estivesse imputando a ela

uma série de estereótipos de gênero: ser submissa, delicada, boa moça, boa mãe, boa esposa, doce, meiga, etc. Acreditamos que mediante as afirmações acerca das condutas abusivas do interlocutor, a expressão “aprende a ser homem” sugira que ele busque eliminar o comportamento machista que vem sendo exposto.

Apesar disso, a canção não está exime de perpetuar binarismos de gênero e compreensões polarizadas, pois ao anunciar que tanto ela, quanto ele, precisam aprender a ser homem e ser mulher, se alicerça na compreensão de que existem determinados comportamentos mais aprazíveis de acordo com o gênero. Deste modo, características como: respeito, lealdade, dignidade, educação etc.; podem ser simplificadas e generificadas à noção de comportamentos adequados a um ‘bom’ homem.

Considerações Finais

Consideramos que é possível aproximar algumas canções do feminejo a características e pautas do feminismo, ainda que de forma implícita e não declarada por muitas cantoras. No caso de Marília Mendonça, o que observamos foi uma progressiva resignificação de seus discursos, tanto em entrevistas, nas redes sociais, quanto nas canções, posicionando-se como feminista nos últimos tempos.

As canções deste gênero alavancam pautas como o empoderamento feminino, sororidade e violência contra a mulher, questões estas que têm sido efervescentes nos debates políticos, sociais e acadêmicos na atualidade, o que resulta em um terreno fértil para que o feminejo possa refleti-las em suas composições. Se como destacou Beauvoir (2009), não se nasce mulher, mas torna-se, então é preciso pensar que a construção do “ser mulher” é atravessada pelos marcadores da atualidade e, portanto, também se manifesta nas artes, como é o caso do feminejo.

Assim, ao trazer canções que colocam a mulher enquanto sujeita de suas próprias histórias, desvinculando-as do papel de submissa ao homem, essas músicas acabam por ajudar na desnaturalização das marcas identitárias de gênero. Isso acaba demonstrando que se faz necessário questionar as características colocadas como universais e intrínsecas no “ser homem” e “ser mulher”, revelando que há a desvalorização de um gênero em benefício da valorização de outro, resultando em violências de um gênero sobre o outro.

É evidente que a letra de uma música que afirma “você não manda em mim, eu sei aonde eu posso ir, eu sei o que eu posso vestir”, chega aos ouvidos de uma grande camada da população muito mais facilmente do que os escritos de pesquisadoras e pesquisadores do âmbito acadêmico. Apesar disso, há que se ter cautela quanto ao que pode estar sendo caracterizado propriamente como feminismo nas canções, uma vez que determinados temas muito corriqueiros no feminejo, como “vingança” e “infidelidade conjugal”, não refletem os fundamentais intuítos do movimento feminista. Além disso, outros pontos podem engajar estudos futuros, tais como: a) o fato de que todas as cantoras deste nicho são mulheres cisgêneras e brancas, pode refletir que se trata de um projeto específico para estas mulheres?; b) além de gênero, é possível problematizar outros marcadores no feminejo, como raça e classe? c) quais são as representações visuais presentes nos clipes destas cantoras?

Partindo do princípio de que o feminejo é um movimento “de mulheres, por mulheres, sobre mulheres e para mulheres”, ou seja, em que o protagonismo é delas, nosso intuito foi pensar o modo como elas vem resignificando estas canções e como tem se aproximado de modo direto e/ou indireto as ideias do feminismo. Portanto, acreditamos inoportuno pensar nas masculinidades no contexto do feminejo, pois seria novamente oportunizar voz ao egocentrismo masculino e ao desejo androcêntrico de que as narrativas se voltem sempre sobre eles, mesmo quando não o é. Por outro lado, compreendemos que um outro estudo que se debruce sobre as produções mais recentes no sertanejo masculino, possa ser profícuo no sentido de analisar se

as representações das masculinidades dispostas nas letras das músicas produzidas e cantadas por eles na atualidade também têm (ou não) acompanhado as problematizações sociais no que se refere as questões de gênero.

REFERÊNCIAS

- Abdulali, S. (2019). *Do que estamos falando quando falamos de estupro*. São Paulo, SP: Vestígio.
- Abreu, L. (2019). *Pe-drag-ogia como modo tensionar/inventar territórios educacionais heterotópico* (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Maringá, Maringá, PR.
- Adichie, C. (2015). *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Adichie, C. (2017). *Para educar crianças feministas: um manifesto*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Albertim, R., y Marins, M. (2018, setembro). *Ciclo do relacionamento abusivo: desmistificando relação tóxicas*. 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Joinville – SC.
<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0301-1.pdf>
- Antunes, E. (2012). *De caipira a universitário: a história do sucesso da música sertaneja*. São Paulo, SP: Matrix.
- Anuário Brasileiro de Segurança Pública*. (2021). En Bueno, S.; Lima, R. S. de. (Ed.). São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Recuperado em 29 dezembro, 2022, de <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/10/anuario-15-completo-v7-251021.pdf>
- Baliscei, J. (2021). *Não se nasce azul ou rosa, torna-se: cultura visual, gênero e infâncias*. Salvador, BA: Devires.
- Beauvoir, S. (2009). *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira.
- Benevides, J. (2020). *Cantando a masculinidade hegemônica: a construção das masculinidades nas canções de Amado Batista* (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual do Paraná, Campo Mourão, PR.

- Benevides, J. y Coqueiro, W. (2018). Uma folha seca não tem lar: interfaces do discurso em relação à mulher em canções de Amado Batista e Marília Mendonça. *Ideação*, 20(2), 107-123.
- Bordieu, P. (2014). *A dominação masculina*. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil.
- Canal Henrique e Juliano. (31 de janeiro de 2017). *Henrique e Juliano - VIDINHA DE BALADA - DVD O Céu Explica Tudo*. Youtube: <https://youtu.be/PnAMEe0GGG8>.
- Canal Marília Mendonça (08 de março de 2018). *A culpa é dele feat. Maiara e Maráisa*. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=0fHKqwhdNJ8>
- Castilho, A. C. (28 de outubro de 2020). As Implicações do Feminismo no Autocuidado [Sessão de Palestra]. VI Jornada acadêmica de psicologia da Faculdade UNICAMPO, Paraná, Campo Mourão.
https://www.youtube.com/watch?v=JuqMVJCMzbUyt=1358syab_channel=FaculdadeUnicampo.
- Del Priore, M. (2007). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo, SP: UNESP.
- Dicionário Online de Português. (s.m.). Trouxa. Em *Dicionário Online de Português*. Recuperado em 02 de janeiro de 2022, de <https://www.dicio.com.br/trouxa/>
- Dicionário Online de Português. (s.f.). Ilusão. Em *Dicionário Online de Português*. Recuperado em 02 de janeiro de 2022, de <https://www.dicio.com.br/ilusao/>
- Dourado, L. (2019, agosto). *Sertanejo feminista: novas representações acerca das mulheres em músicas de Marília Mendonça*. Anais da III Jornada Discente de Pesquisa em Comunicação, Brasília-DF.
- Eloi, C. (2021). (Dia)crônica do armário. En M. Morgado (Ed.), *A primavera não-binária: O protagonismo trans não-binária no fazer científicos* (pp. 77-89). Florianópolis, SC: Rocha Gráfica e Editora.
- Falchetto, G., y Broetto, T. (2017). *Amores abusivos: sob o olhar delas*. Bauru, SP: Editora UNESP.

- Fantástico. (7 de novembro de 2021). *Carisma, papo reto e feminismo: o caminho de Marília Mendonça para se tornar a Rainha da Sofrência*. G1. <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2021/11/07/carisma-papo-reto-e-feminismo-o-caminho-de-marilia-mendonca-para-se-tornar-a-rainha-da-sofrenca.ghtml>
- Freire, E. (8 de novembro de 2021). *Biografia de Marília Mendonça: relembre a vida da cantora que marcou o sertanejo*. Letras. <https://www.letras.mus.br/blog/biografia-marilia-mendonca/>
- Garotos, G. (2000). Ajoelha e chora [canção]. Em *Geração 2000*. Gravadora 2000 ACIT.
- Galinkin, A., Santos, C., y Zauli-Fellows, A. (2010). Estudos de gênero na psicologia social. En A. L. Galinkin, y C. Santos (Ed.), *Gênero e Psicologia Social*. (1ª ed., pp. 17-30). Brasília, DF: Technopolitik.
- Gomes, R. (2011). Invisibilidade da violência nas relações afetivo-sexuais. En M. C. S. Minayo, S. G. Assis, y K. Njaine (Ed.), *Amor e violência: um paradoxo das relações de namoro e do 'ficar' entre jovens brasileiros* (22ª Ed., Cap. 5, pp. 141-151). Rio de Janeiro, RJ: Editora FIOCRUZ.
- Hooks, B. (2018). *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro, RJ: Rosa dos Tempos.
- Lazzari, K. y Araújo, M. (2018). O ciclo da violência e a memória de dor das mulheres usuárias do CRM/Canoas-RS. *Bagoas*, 12(19), 208-239.
- Lei n. 13.104, de 9 de março de 2015*. (2015). Altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos. Brasília, DF. Recuperado de http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13104.htm
- Lima, S. y Lima D. (1991). Maria Chiquinha [canção]. En *Aniversário do Tatu*. PolyGram.

- Louro, G. (1997). *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Louro, G. (2008). Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. *Pro-Posições*, 19(2), 17-23.
- Macêdo, H., Lacerda, J., y Soares, T. (2017, junho-julho). Representações femininas no feminejo de Marília Mendonça. In *Anais do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*, Fortaleza, CE.
- Machado, L., Schons, A., y Dourado, L. (2019). A construção da sororidade nos discursos da revista Azmina. *Revista Latino-americana de Jornalismo*, 6(2), 229-257.
- Melo, A. (2021). *"Amante não tem lar": análise das relações entre o feminejo e a dominação masculina* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO.
- Mendes, S., y Mendes, S. (2014). Ele bate nela [canção]. En *As coleguinhas - vol. 4*. Gravadora Social Music.
- Mendonça, M. (2016) *Máquina de hits, Marília Mendonça vê fama como 'cruz' e critica feminismo / Entrevistada por Carol Prado*. G1. <http://g1.globo.com/musica/noticia/2016/08/maquina-de-hits-marilia-mendonca-ve-fama-como-cruz-e-critica-feminismo.html>
- Mendonça, M. (2019). Ciumeira [canção]. En *todos os cantos vol. 1*. Som livre.
- Mendonça, M. (2019). Supera [canção] En *Todos os cantos vol. 3*. Som livre.
- Mendonça, M., Pereira, M. y Pereira, C. (2018). A culpa é dele [canção]. En *Agora é que são elas 2*. Som livre.
- Mendonça, M., Pereira, M. y Pereira, C. (2021). Você não manda em mim [canção]. En *Patroas 35%*. Som livre.
- Organização das Nações Unidas. (9 de abril de 2016). *ONU: Taxa de feminicídios no Brasil é quinta maior do mundo; diretrizes nacionais buscam solução*. <https://brasil.un.org/pt->

br/72703-onu-taxa-de-feminicidios-no-brasil-e-quinta-maior-do-mundo-diretrizes-nacionais-buscam

Ortiz, L. y Vargas, V. (2016). Nem se fosse o safadão [canção]. En *Nem se fosse o safadão*. Gravadora 3SONS.

Paula Jr, F. (2016). Marília Mendonça: a nova canção de Procne. *Revista Graphos*, 18(1), 76-79.

Perrot, M. (1988). *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra.

Pinheiro, C., Silveira, R., Souza, D. y Silva, E. (2018). Chora não coleguinha: uma análise da influência da formação discursiva do movimento feminista em músicas da dupla Simone y Simaria. *pragMATIZES*, 14(8), 49-61.

Quebrando o Tabu. (2018). Postagem realizada por Marília Mendonça e compartilhada pela página Quebrando o Tabu. Facebook. https://m.facebook.com/quebrandootabu/photos/mar%C3%ADlia-mendon%C3%A7a-%EF%B8%8F/2011766985546345/?locale=zh_CN

Reis, H. T. y Reis, J. T. (2017). Vidinha de balada [canção]. En *O céu explica tudo*. Gravadora Som Livre.

Rosa, L. S., y Mackedanz, L. F. (2021). A análise temática como metodologia na pesquisa qualitativa em educação e ciências. *Revista Atos de Pesquisa em Educação*, 16 (8574), 1-23.

Sacramento, S. M. P., y Silva, V. R. (2019). O feminismo na música “Por mais 3 horas” de Marília Mendonça. *Letras Escreve*, 9(1), 177-184.

Saffioti, H. (2004). *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo, SP: Expressão Popular.

Santos, T. C. L. S. Q. (2016). A representação do feminino nas músicas de Marília Mendonça. In *Anais do CONAGES - XII Colóquio Nacional Representações de Gênero e de Sexualidades*, Campina Grande, PB.

- Schwartz, G. A. D., Gonçalves, V. C., y Costa, R. A. (2019). A arte popular como movimento social: uma interlocução entre o gênero musical feminejo e os feminismos. *Revista de Direito Brasileira*, 22(9), 101-110.
- Silva, I. (2016). Sororidade e rivalidade feminina nos filmes de princesa da Disney (Trabalho de Conclusão de Curso). Universidade de Brasília, DF.
- Silveira, J. (2019). Os sentidos de e sobre o empoderamento feminino na mídia. *Ave Palavra*, 28(1), 1-10.
- Souza, B. (2016). *Vamos juntas? – O guia da sororidade para todas*. Rio de Janeiro, RJ: Galeria Record.
- Souza, L. (2019). Pesquisa com análise qualitativa de dados: conhecendo a Análise Temática. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, 71(2), 2019, 51-67.
- Taquette, S. (2010). Interseccionalidade de gênero, classe e raça e vulnerabilidade de adolescentes negras às DST/AIDS. *Saúde e Sociedade*, 19(supl 2), 51-62.
- Tiburi, M. (2016). Prefácio. En B. Souza (Ed.), *Vamos juntas? – O guia da sororidade para todas*. Rio de Janeiro, RJ: Galera Record.
- Wolff, T. (2020). A luta por sororidade: união feminina e uma experiência militante na Palhaçaria. *Revista Arte da Cena*, 6(1), 208-228.