

Mulher e masculinidades em músicas sertanejas cantadas por artistas femininas

Mujer y masculinidades en la música country cantada por artistas femininas

Woman and masculinities in country music sung by female artists

REBECA VALADÃO BUSSINGER¹, FERNANDA MOREAU DE ALMEIDA SOARES²

Resumo: Nos últimos anos, vimos ganhar o cenário musical, as músicas sertanejas cantadas por mulheres, protagonizando uma subclasse musical do gênero sertanejo denominado feminejo. Investigamos as representações sociais de mulher e masculinidades em músicas sertanejas cantadas por artistas femininas. Analisamos as 10 músicas mais tocadas entre os anos de 2015 a 2019, a partir das 100 mais tocadas de cada ano. Utilizamos a análise de conteúdo temático-categorial para tratamento dos dados. Os resultados apontam para o tensionamento entre as imagens que simbolizam uma mulher de antes e uma mulher de agora, caracterizada pelo trânsito entre submissão, passividade, romantismo e independência, autonomia, liberdade sexual. As masculinidades são apresentadas dentro das características que atribuem posição a estas artistas dentro do cenário de disputa do mercado musical brasileiro, tradicionalmente dominado por homens.

Palavras-chave: Representações sociais; mulheres; música sertaneja.

Resumen: En los últimos años hemos visto cómo las canciones sertanejas cantadas por mujeres ganan el panorama musical, protagonizadas por una subclase musical del género sertanejo

¹ Professora da Universidade Federal do Sul da Bahia nos cursos de Psicologia (graduação) e Ensino em Relações étnico-Raciais (mestrado).

² Bacharel em Humanidades pela Universidade Federal do Sul da Bahia. Graduanda em Medicina da Universidade Federal do Sul da Bahia.

denominada *feminejo*. Investigamos las representaciones sociales de las mujeres y las masculinidades en canciones country interpretadas por artistas femeninas. Analizamos las 10 canciones más reproducidas entre los años 2015 a 2019, partiendo de las 100 canciones más reproducidas de cada año. Utilizamos análisis de contenido temático-categorial para el procesamiento de datos. Los resultados apuntan a la tensión entre las imágenes que simbolizan una mujer de antes y una mujer de ahora, caracterizada por el tránsito entre sumisión, pasividad, romanticismo e independencia, autonomía, libertad sexual. Las masculinidades se presentan dentro de las características que atribuyen una posición a estos artistas dentro del escenario de disputa del mercado musical brasileño, tradicionalmente dominado por hombres.

Palabras clave: Representaciones sociales; mujeres; la música country.

Abstract: In recent years, we have seen country songs sung by women win the music scene, starring a musical subclass of the country genre called *feminejo*. We investigated the social representations of women and masculinities in country songs sung by female artists. We analyzed the 10 most played songs between the years 2015 to 2019, starting from the 100 most played songs of each year. We used thematic-categorical content analysis for data processing. The results point to the tension between the images that symbolize a woman from before and a woman from now, characterized by the transit between submission, passivity, romanticism and independence, autonomy, sexual freedom. Masculinities are presented within the characteristics that attribute a position to these artists within the dispute scenario of the Brazilian music market, traditionally dominated by men.

Keywords: Social representations; women; country music.

Introdução

O sertanejo é uma classe musical altamente difundida no Brasil. Estima-se que o gênero começou no país por volta do século XIX, denominado como “música caipira”, popularizada principalmente fora dos centros urbanos, por rodas que tinham como ponto central as cantigas românticas ao som da viola. Foi constituído por cantores ou duplas masculinas (um molde típico da formação sertaneja), com a tímida inclusão de mulheres apenas em 1940, como parceiras musicais, formando duplas mistas (ANTUNES, 2012). Após mais de 80 anos, podemos afirmar que o espaço feminino dentro do gênero foi revolucionado, a partir da inserção de mulheres de maneira abrangente, de forma a consolidar uma subcategoria musical denominada de “*feminejo*”.

O nome, junção de “feminino” com “sertanejo”, faz alusão a sua principal característica: o protagonismo feminino. As tradicionais duplas sertanejas passam a ser compostas por mulheres ao invés de homens. As melodias seguem moldes do sertanejo universitário - também uma subclasse do sertanejo, que já expressa uma urbanização e comercialização deste gênero musical (REIS *et al*, 2019) – contudo, as canções adquirem um novo contexto: mulheres como principais cantoras e/ou compositoras. Para alguns autores, apesar do feminejo não se intitular como parte do movimento feminista, o protagonismo feminino, alinhado a produções que buscam valorizar mulheres e igualdade nas relações acaba por dialogar com pautas ditas feministas (SCHWARTZ, GONÇALVES, COSTA, 2019).

Estudos recentes se debruçaram acerca deste segmento musical, discutindo, por exemplo, a relação entre feminejo, produção simbólica e discursiva e representações destas músicas. Destacam-se estudos que tensionam a presença de um certo “empoderamento feminino” protagonizado pelas artistas junto com a ainda forte presença de machismos e dominação masculina nas letras e canções (SCHWARTZ, GONÇALVES, COSTA, 2019; MELO, 2021; BRANDÃO, 2020; PINHEIRO *et al*, 2018). Uma das características presentes nas composições do feminejo apontada por Peres e Silva (2019), é uma transitoriedade da representação do feminino, flutuando entre imagens de mulher submissa a outras de independência e autonomia.

A partir destas colocações observamos que as características presentes nestas composições possibilitam uma leitura acerca do tempo histórico no qual emergem, bem como elementos que sinalizam práticas e atitudes de homens e mulheres em relacionamentos românticos. Duarte e Mazzotti (2006), num trabalho sobre representações sociais de música em associação com práticas pedagógicas aponta que a metaforização apresentada em letras de canções possibilitam a formação e compreensão de cognições de grupos e atores sociais específicos, sintetizada pela percepção e reapresentação de elementos sociais, culturais, psicológicos e históricos, presentes no ato da significação.

Por estas observações, amparamo-nos na Teoria das Representações Sociais (TRS) para aporte teórico deste estudo. A TRS considera que existem formas diversas de comunicação em sociedade que não passam estritamente pelo campo científico, abrindo espaço aos universos consensuais que tomam elementos do senso comum como objetos de análise (MOSCOVICI, 2015).

Tal como apontado por Moscovici (2015), a função das representações sociais é tornar um objeto estranho, desconhecido, em algo que possa ser

assimilável, reconhecível e utilizável por pessoas e grupos, tendo como referências as crenças, imagens, memórias, discursos (representações) pré-existent. A partir de um processo interativo com símbolos e signos produzimos continuamente novos significados que objetivam nos orientar e situar no mundo (re)formando e (re)apresentando práticas, comportamentos, atitudes tomadas por grupos e coletividades.

Estudos em representações sociais que tomam a relação entre música e gênero como objeto de análise também não são novidade. Coutinho *et al* (2015), em pesquisa sobre a representação social da mulher nas músicas brasileiras nos anos 40 apresenta um panorama sobre a vida conjugal de mulheres nesta época. Estas, se caracterizavam divididas entre a “mulher do lar” de caráter submisso e subserviente e a “mulher mundana” expressiva de mais independência e autonomia.

Considerando o panorama apresentado até aqui, que contextualiza o feminejo e seu surgimento, sua possível articulação a estudos em representações sociais e análises que articulam a categoria gênero a representações sociais que apostamos na composição desta pesquisa também com o campo de estudos das masculinidades como lente de análise complementar à Teoria das Representações Sociais. Compreendemos que o campo de estudos das masculinidades estabelece relações profícuas ao entendimento das relações de poder a partir de uma perspectiva generificada, em que emergem expressões de gênero hegemônicas e subalternas. Assim, possui em seu escopo contribuições advindas dos estudos feministas e estudos sobre homossexualidades, que conseguem situar a masculinidade não como atributo de corpos específicos, mas sim dentro de um conjunto de práticas, crenças, valores e atitudes assumidas pelas pessoas em contextos singulares (KIMMEL, 1998; CONNELL, 2013; BOTTON, 2007).

Esta perspectiva compreende masculinidades e feminilidades para além das identidades autoassumidas e heteroidentificadas. Amplia as análises para sistemas culturais e sociais específicos, ainda que as entenda como conceitos em construção e transformação. É neste contexto, por exemplo, que a virilidade se tornou um conhecido atributo que expressa um modelo de masculinidade hegemônica pautado pela dominação do feminino e das mulheres (OTEGUI, 1999; CARABÍ, SEGARRA, 2000; MARTINI, 2002).

Ao referenciar as posições generificadas assumidas a partir das reflexões acerca das masculinidades (e feminilidades), compreendemos também estas posições não como diferenças baseadas no “sexo”, mas como categorias

analíticas avessas a explicações causais e deslocadas politicamente para melhor apreensão dos elementos que regem os modos de vida (SCOTT, LOURO, SILVA, 1995).

Método

O objetivo deste trabalho foi investigar as Representações Sociais de mulher e masculinidades em músicas sertanejas cantadas por artistas femininas. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, do tipo análise documental, à luz do método de Análise de Conteúdo de Bardin (2009), concomitante à Análise de Conteúdo Temático-Categorial de Oliveira (2008). A pesquisa não exige aprovação pelo comitê de ética da instituição.

Num primeiro momento, para imersão no universo do feminejo, as pesquisadoras realizaram levantamento de publicações em jornais, revistas e blogs *online*, via plataforma *Google*, a respeito do tema escolhido. Esta etapa teve como objetivo a atualização e busca por informação acerca das principais notícias envolvendo artistas do feminejo.

Após esta etapa, prosseguimos levantando as 100 músicas mais tocadas no ano de 2015 a 2019, tendo como parâmetro as bases CROWLEY e CONNECTMIX. Em seguida, com o período ainda delimitado entre os anos de 2015 a 2019, foram selecionadas as 10 primeiras músicas feminejas de cada ranking (feitos por ordem do número de execuções em rádios brasileiras segundo as bases acima citadas), totalizando 44 músicas. Estes dados foram tabulados em planilhas, onde as canções foram divididas por ano e distribuídas de acordo com a quantidade de execuções, com apresentação das letras.

Consideramos, para a identificação das unidades de registro (UR), um verso, identificado em sequência, de cada música apresentada. Como exemplo: 2016 28B. *Eu quero ver você morar num motel*, em que 2016 é o ano da música, 28 a linha (verso) e B a segunda música das 10 mais tocadas. Oliveira (2008) define UR como “uma unidade de segmentação ou de recorte, a partir da qual se faz a segmentação do conjunto do texto para análise” (p. 571). Foram computadas 1.696 unidades de registro.

Em seguida, compusemos as unidades de contexto (UC), realizando o primeiro agrupamento temático do material. As UC são aquilo que dão um sentido às UR, demonstrando tópicos em comum entre as músicas de diferentes anos e colocações nos rankings. No total, foram formadas 76 Unidades de Contexto. Cada UC específica foi antecipadamente nomeada por

uma palavra-tema. A aglutinação de UC para a formação de categorias considerou a similaridade semântica, especificando a quantidade de unidades de contexto na categoria e discriminando as frequências das unidades de registro em cada uma delas.

A partir do agrupamento temático em Unidades de Contexto, elaboramos as categorias. Estas se deram pelo agrupamento semântico das UCs, gerando grupos textuais passíveis de análise. Foram elaboradas 3 categorias: Dinâmica da relação (total de UR: 749, total de UC: 20); Relacionamento (total de UR: 390, total de UC: 16) e Representações Sociais de mulher e masculinidades (total de UR: 851, total de UC: 38).

Resultados

Este trabalho foi desenvolvido por pesquisadoras que atualmente moram no interior da Bahia. Quem habita as ruas, bares e observa o trânsito, as festas (populares e particulares) e os comércios locais, logo entende que a música popular sertaneja é o ritmo mais tocado e ouvido pelas pessoas atualmente.

Como mulheres e pesquisadoras, não passou despercebido a preferência de muitos destes espaços pelas cantoras do feminejo e suas músicas, que compuseram o *corpus* de análise desta pesquisa. Por própria observação, duas das três pesquisadoras estiveram presentes em um show da cantora Marília Mendonça no ano de 2019. Mesmo o evento não tendo usado de gratuidade para participação, a lotação esgotada do show movimentou não só a cidade, mas teve adesão e participação de moradores de cidades vizinhas. Da mesma forma, surpreendeu-nos a morte precoce da referida cantora, ocorrida em 05 de novembro de 2021, e a comoção ocasionada no público em geral quando já estávamos na escrita deste texto. Soma a esta experiência intuitiva a busca realizada pelas pesquisadoras nos índices The Crowley e Connectmix Musical utilizados.

De acordo com o ranking Crowley, em 2015, o sertanejo universitário foi o ritmo musical mais tocado (75%), tendo quatro representantes do feminejo no TOP 100. No ano de 2016, o sertanejo universitário foi o ritmo mais popular do ano (85% de execuções) sendo que três artistas do feminejo estiveram entre as 10 mais populares (Maiara e Maraísa, Marília Mendonça e Simone e Simaria). Em 2017, o sertanejo, com 86% das execuções, as artistas e duplas de artistas mantiveram-se no ranking das 10 artistas mais tocadas, sendo que ocuparam, respectivamente, o 1º (Marília Mendonça), 3º (Maiara e Maraísa) e

4º lugares (Simone e Simaria). No ano de 2018, com leve queda nas execuções do sertanejo universitário (82%), três artistas do feminino ainda permanecem com suas músicas no TOP 10 mais tocadas (Marília Mendonça, Maiara e Maraísa e Naiara Azevedo) (CROWLEY BROADCAST ANALYSIS, 2019).

Comparando os índices apresentados pela Crowley com os índices da Connectmix, os dados dos anos consultados não diferem significativamente da plataforma anterior, com o sertanejo universitário assumindo a preferência nacional em mais de 70% das músicas mais tocadas, tendo também as cantoras Marília Mendonça e Maiara e Maraísa no top 10 das preferidas entre 2016 a 2019 (CONNECTMIX, 2019).

Assim, pautamo-nos no contraponto trabalhado por Moscovici (2015) entre os universos consensuais e reificados para desenvolvimento das reflexões a seguir. Os saberes acadêmicos muitas vezes colaboram com a confecção de um elitismo em torno da música popular brasileira, que entende estas manifestações de massa como “pouco saber” ou saberes vazios de sentido e signos. Tal como situado por Janotti (2011), a produção de sentidos, elaborados por meio das músicas, habita um cenário social complexo, em que as tentativas de separação dos produtos culturais de seus agenciamentos econômicos, mercadológicos, sensoriais, estéticos, de difusão e comunicação, obscuram a disputa existente entre gêneros musicais e ignora a produção e territorialização das identidades sociais. Foi tensionando esta perspectiva que posicionamos o “feminejo” como objeto interessante para análise a partir de uma pesquisa específica para este fim.

Foram analisadas 44 músicas sertanejas, 4 referentes ao ano de 2015 e 10 de cada um dos anos seguintes (2016, 2017, 2018, 2019). A partir da análise de conteúdo temático-categorial (OLIVEIRA, 2008) foram formuladas três categorias. Estas apresentam-se de forma interdependente, cuja análise relacional torna possível inferências acerca das Representações Sociais de mulher e masculinidades, objetos desta pesquisa.

Dinâmica da relação

O feminejo canta as relações amorosas. Estas são intensas, arrebatadoras e recheadas de romantismo. A “sofrência”, alcunha atribuída à música comercial sertaneja no Brasil, fica bem representada nesta categoria, pela dramaticidade presente nos versos. Como exemplo, realçamos a UC “sofrimento” presente nesta categoria que abarcou o maior número de

unidades de registro (UR=119). Assim, a dinâmica da relação cantada pelo feminejo tem o sofrimento como seu eixo estruturante. O que acontece antes, durante ou depois da relação, serve para levar ao ouvinte os conflitos e momentos que fazem sofrer nestas relações.

2016 5 E. *Com peito ferido queimando em brasa.*

2018 17 F. *Os meus olhos desidratam de chorar e eu [...]*

O sofrimento e a dramaticidade presente nos versos também falam de relações que não são convencionais, sendo boa parte delas cantadas como relações ilícitas. Outras sugerem vínculos mais estáveis, ainda que a fugacidade esteja sempre presente. São paixões presentificadas por separações ou rompimentos que, muitas vezes, marcam a diferença entre a mulher de antes e a mulher de depois desse encontro. Para que isto seja possível, a traição muitas vezes aparece como o limite e pontapé das transformações subjetivas e comportamentais das/dos protagonistas, experienciada tanto por quem trai quanto por quem é traída/o. Vejamos os exemplos:

2018 29 G. *Já que nós dois estamos sendo acusados de adultério (UC: traição).*

2016 8 G. *Pode ficar com a casa inteira e o nosso carro (UC: acordo/fidelidade).*

Além dos aspectos relatados que caracterizam estas relações, estas não são igualitárias. Há por vezes menção a uma posição de disputa que incita à identificação do público, cativado pelo jogo de expectativa x realidade. Este vai e volta do desejo, da relação idealizada e o arrebatamento da paixão faz as músicas e ouvintes oscilarem entre a plenitude e desilusão do amor vivido. Janotti (2021) torna explícito que o processo de escuta não está apartado das relações sociais. Pelo contrário. A escuta, neste caso, define o que o autor nomeia de “acontecimento sinestésico”, que ativa corporalidades em suas materialidades e territorialidades agenciando processos de identificação e pertencimento.

2019 35 B. *Quem eu quero, não me quer (UC: amor não correspondido)*

Estes elementos, somados às outras categorias constituídas (relacionamento e representações sociais de mulher e masculinidades), permitiram traçar uma linha dos acontecimentos cantados na relação e presentes nas músicas, que explicitam o desenvolvimento de um ciclo relacional expresso pela sequência: Primeiro momento de - *Encontro/Relação*, seguido da presença de - *Tesão/Paixão*, acompanhado de - *Expectativa/Ilusão*, para depois a -

Decepção/Sufrimento, e por fim - Superação/Próximo. Explicaremos a síntese dessa dinâmica relacional mais adiante.

Relacionamento

Esta categoria foi formada pelas UC [que representam a reatividade emocional ocasionada pelos acontecimentos cantados nas músicas. Com temas facilmente associados às paixões nos relacionamentos, compõem o motor afetivo-emocional que faz funcionar o ciclo da dinâmica da relação explicitado acima, engatilhando forte conteúdo projetivo no público.

Há simulações sobre paixão e desejo como na UC “carícias” e “sexo”. Ambas obtiveram maior número de Unidades de Registro na categoria, 58 UR e 57 UR, respectivamente.

2017 18 J. *Descontei toda a nossa raiva em mordida, beijo e tapa* (UC: carícias).
2018 44 B. *Se ele faz a noite inteira* (UC: sexo).

Outros elementos de desejo, o toque, a paixão, bem como um certo conteúdo de passionalidade, associam-se às UCs carícias e sexo, caracterizando a embriaguez amorosa e apaixonada vivida pelos pares e representada pela protagonista da música. Sinalizam, porém, o momento seguinte da dinâmica da relação, que vai redundar na ausência do ser amado e posterior separação.

2017 20 H. *Eu tô entrando no meio dos carros* (UC: estado de paixão/embriaguez amorosa).
2015 28 C *Sentir que me deixar pra você foi preciso* (UC: perdão/compreensão).

Como relatado anteriormente, é possível pensar em um itinerário de como as relações funcionam a partir destas canções, que se aproximam da lógica descrita por: “*Encontro/Relação – tesão/paixão – expectativa ilusão – decepção – sofrimento e próximo!*”. O casal se conhece e inicia uma relação amorosa cercada de paixão e desejo que tomam a forma de uma relação idealizada e romantizada, até que algum acontecimento rompa com este momento de plenitude, abrindo espaço para vivências de intenso sofrimento cuja superação converte-se na expectativa de novos encontros, novos amores. Um aspecto interessante aparece nas UC “bar” e “álcool”. Ainda que integrem as unidades temáticas da categoria seguinte, estes elementos textuais revelam o cenário onde estas emoções e sentimentos ganham lugar, reforçando uma associação entre consumo de álcool e música sertaneja.

2019 25 A *E até o garçom sentiu a minha falta* (UC: bar).
2016 2 C *E esse garçom não me ajuda, já trouxe a vigésima saideira* (UC: álcool).

Em síntese, a categoria relacionamento tem a função de ativar e manter as dinâmicas das relações cantadas pelas músicas, mobilizando as representações sociais aqui estudadas.

Representações Sociais de mulher e masculinidades

A terceira e última categoria expõe o binarismo de gênero presente e reforçado nas músicas, com posições bem definidas de homem e mulher. Entretanto, a mulher abordada nas músicas é uma figura que tensiona as posições vividas na relação. Traz consigo traços como agressividade, esperteza, malícia, liberdade sexual e afetiva, infidelidade e consumo exacerbado de álcool. Estes podem ser facilmente associados às masculinidades, especialmente nas suas definições de masculinidade hegemônica em algumas sociedades (KIMMEL, 1998).

2016 16 A. Não sei se dou na cara dela ou bato em você (UC: agressão).

2019 4 B. E eu preciso da cerveja (UC: bar).

2018 11 J. Fim de noite, carência com álcool é mistura de risco (UC: álcool).

Neste contexto, o homem aparece muitas vezes como uma figura indecisa, frouxa, impotente. Apesar de amá-lo e/ou sofrer por ele, ela não é submissa a ele. Cantada pelo lugar da amante (ainda que o homem também ocupe esta posição algumas vezes). Ela está nessa relação de forma dominante, disputando com ele o controle da relação, disposição tradicionalmente atribuída ao masculino.

2017 19 C. Você é um problema que eu quero ter (UC: declaração).

2018 30 I. Sendo covarde numa ligação (UC: culpa).

A agressividade é presente na categoria representação social da mulher, como, por exemplo, no trecho “não sei se dou na cara dela ou bato em você”, que explicita não apenas uma disputa no campo amoroso, como também uma competição entre mulheres. Num primeiro momento, caberia pensar que o homem é lido como o “passivo” na relação, na qual as mulheres que decidem e opinam por ele.

Contudo, o que se vê é que o romantismo das músicas pauta identidades ambíguas, que tensionam comportamentos de mulheres e homens nesta relação. Ainda que assumam uma postura de autonomia e independência, reconhecem serem vítimas de um romantismo alienado que as põe sonhadoras de uma relação tão idealizada quanto impossível. A consciência do lugar que

ocupa, da posição que assume ou assumirá, constitui-se no desenvolvimento do próprio encontro, marcada pelas fases do relacionamento que constituem a dinâmica da relação (categorias 1 e 2). É uma mulher livre o suficiente para se lançar a novos encontros e ainda ingênua o suficiente para ser enganada, ainda que por pouco tempo.

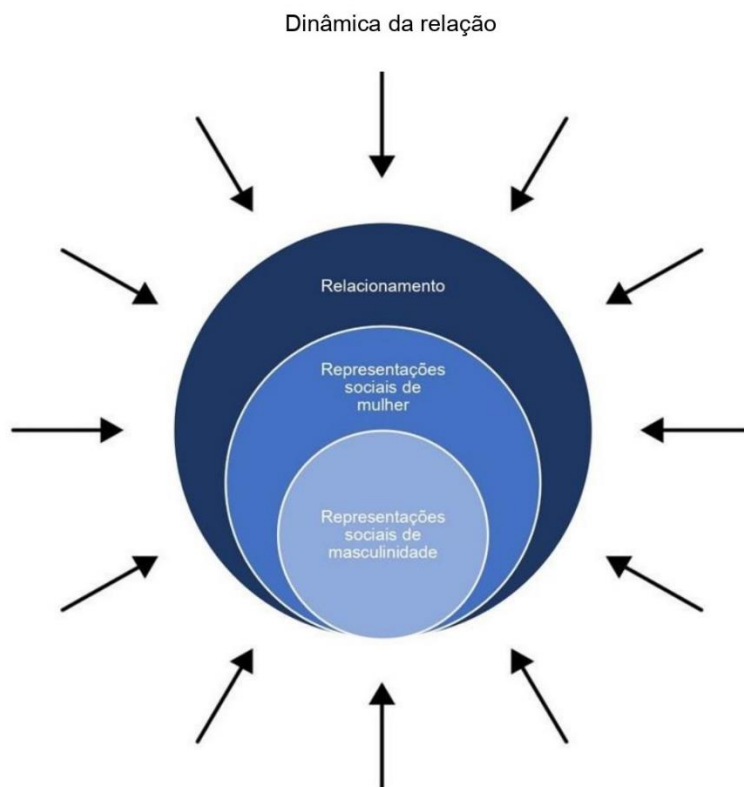
2018 4 B. Coitada, já caiu na conversinha (UC: mentira).

2018 5 E. Até que eu tento não ser trouxa (UC: difamação).

O tensionamento das posições vividas na relação, ainda que possam evidenciar um novo lugar para homens e mulheres em relacionamentos amorosos, reforçam relações que se pautam por posições generificadas, rigidamente definidas. A partir da depreciação do homem/par na música, reforçam um binarismo de gênero que se objetiva por meio da mulher agressiva e dominadora e do homem indeciso e perdido. Objetivada pela agressividade e ancorada pelos discursos que garantem à mulher de hoje maior liberdade e autonomia, as representações sociais de masculinidade simulam atributos que sustentam a sobrevivência subjetiva da mulher diante da perda (da relação) amorosa. As representações sociais de mulher, por sua vez, sustentam-se nestas mesmas masculinidades simuladas a fim de traduzir uma mulher que transita entre a fragilidade e a força.

Discussão

Para expor a relação entre as categorias apresentadas, desenhamos uma figura concêntrica, exposta a seguir. A figura apresentada tem como principal objetivo ilustrar as categorias atuando de forma interdependente e simultânea, também garantindo a consistência a uma e o impulsionamento a outra.

Figura 1: organização das categorias de análise de forma concêntrica. Fonte e autoria própria.

Fonte: elaboração própria

A categoria dinâmica da relação organiza e contribui para a delimitação das duas outras. Nesta, expõe-se o que se canta: a relação amorosa, a traição, a superação, as lembranças. A categoria relacionamento, recheada de conteúdo afetivo, emocional, mobiliza a formação da categoria seguinte, tensionando a formação de representações sociais novas e antigas. As representações sociais de masculinidades inserem-se dentro das representações sociais de mulher, sustentando os processos e atividades cognitivas e afetivas que delimitam o objeto mulher e suas representações.

É possível compreender que há uma disputa entre quem trai e quem é traído, quem manda na relação, quem assume como funciona. A disputa não se restringe apenas a quem conta seu lado da narrativa amorosa nas canções, como também na própria distribuição das produções artísticas, afinal, o gênero sertanejo, majoritariamente cantado por homens, agora disputa com as cantoras pelo mesmo público. Cabe lembrar que o flerte do feminejo com o feminismo traduz as mudanças de seu tempo. Intenciona a emergência destas cantoras ao lugar de porta-voz das experiências de seu público feminino e procura situar estas cantoras no já consolidado e hegemonicamente masculino gênero musical sertanejo a partir das vivências que estas também carregam como mulheres e artistas (SARETTO, 2022).

As representações sociais de mulher e de masculinidades aqui delimitadas, quando tocam com as representações hegemônicas destas mesmas categorias, adquirem um papel de estratégia comercial com objetivo de consolidar a posição dessas mulheres no mercado musical sertanejo. Ainda que seja inegável o sucesso e a ascensão do feminejo - como pôde ser identificado por meio dos rankings musicais ao topo das paradas – o número de execuções das artistas estudadas não chegou a ocupar nem 20% das músicas sertanejas no Top 100. A maior marca correspondeu ao ano de 2017, com 19.2% de execuções de artistas do feminejo.

A ideia de “sofrência”, bem como as representações sociais de masculinidades, participa gerando uma comunicação com o público que se identifica com as músicas dessas cantoras, por meio do apelo às posições generificadas que tensionam a representação hegemônica de mulher difundida nas músicas sertanejas cantadas por homens. Teresa de Lauretis (1997) afirma que gênero é uma representação. A história e a cultura são registros (e atualizações) da construção desta representação. Sendo a história e a cultura compreendidas em sua dinamicidade, a construção da representação de gênero também implica em sua desconstrução. Este movimento, dado o seu caráter dialético, permite-nos compreender os tensionamentos entre e dentro das representações acima mencionadas, responsável por manter posições e signos culturais já solidificados, mas também modificando-os.

Esse processo de objetivação impulsiona a ancoragem das representações sociais de mulher entrelaçadas às representações sociais de masculinidades no terreno da música sertaneja. Identifica-se um embate entre a representação social hegemônica e as novas representações sociais de mulher, que abarcam uma demanda da sociedade atual, em que as mulheres estão em processo de ascensão social pelo reconhecimento e conquista de direitos que vem ocorrendo nas últimas décadas (MOTTA, 2017; PERES & SILVA, 2019).

Considerações finais

Dentro dos objetos e objetivos definidos para esta pesquisa, não figurou dentro de nossa proposta trabalhar a biografia, declarações ou mesmo a trajetória destas cantoras. Entendemos que tal abordagem poderia auxiliar a compreensão de como cada uma delas contribui de forma singular aos objetos em questão, ampliando a lente de análise. Ainda assim, algumas reflexões são possíveis de serem feitas. Uma delas, já mencionada, é a configuração de um

território de disputa comercial dentro de um gênero musical que toma para si posições generificadas como ferramentas auxiliares a este jogo.

O sucesso das cantoras é um indício de uma tendência comercial das quais as mulheres passaram a fazer parte. A sofrência, figura como elemento principal de identificação entre as músicas, a interpretação e o público como tema preponderante nos relacionamentos amorosos. Este é o produto dos afetos que as/os ouvintes depositam naquilo que ouve, cuja autenticidade expressa firma valor cultural. Tal como afirma Janotti (2004, p. 197), “O investimento afetivo ligado às apropriações e às negociações com as sonoridades é um ponto central para a compreensão dos gêneros musicais massivos”.

Outro ponto é a necessária reflexão da compreensão da escuta como ato que transborda o sentido. A escuta, mediada culturalmente, aborda questões de gênero, raça e outros marcadores sociais em que estas dimensões articuladas a tantas outras transformam o ouvir num ato conexo que agencia um tempo presente atravessado por estratégias também de consumo (JANOTTI, 2021).

Nesse cenário, a disputa entre representações novas e antigas, os papéis cantados na relação, a conquista do mercado musical predominantemente masculino, são elementos de grande presença nas músicas sertanejas do feminejo. A ideia de uma nova construção de representação social de mulher, que mescla à romantização das relações temas como infidelidade, bebida, sofrimento e sexo, também insere-se no contexto social que define uma mulher de antes e uma mulher de agora. As representações sociais de mulher e masculinidades nas músicas do feminejo aportam-se no terreno da música sertaneja, buscando, pelas posições diferenciadas de gênero, um lugar que seja possível a emergência comercial dessas cantoras.

Reconhecendo as limitações deste estudo, que se voltou exclusivamente para as músicas e artistas de feminejo, entendemos e sugerimos a importância da incorporação, inclusive de novos e diferentes gêneros musicais como o funk, arrocha e mais recentemente o “piseiro”, para ampliação dos universos subjetivos cantados e experienciado por pessoas e grupos no Brasil. A continuidade de estudos com recortes na música popular brasileira pode contribuir para a permanência e emergências de novas práticas, crenças e valores para indivíduos e grupos com posições de gênero identificadas.

Referências

- ANTUNES, Edvan. De caipira a universitário: a história de sucesso da música sertaneja. São Paulo: Editora Matrix, 2012.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Ed. Revista e Atualizada. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BOTTON, Fernando Bagiotto. **As masculinidades em questão: uma perspectiva de construção teórica**. Revista Vernáculo, UFPR, v. 1, n. 19/20. 2007. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/20548> Acesso em: 18 mar. 2023.
- BRANDÃO, Ana Christina de Pina. O acontecimento discursivo do “feminejo”: uma reflexão sobre o empoderamento e os regimes de verdade nas canções de Marília Mendonça. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística). – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020.
- CARABÍ, Angels; SEGARRA, Marta. **Nuevas masculinidades**. Barcelona, Espanha: Icaria Editorial, 2000.
- CONNELL, Raewyn; MESSERSCHMIDT, James. **Masculinidade hegemônica: repensando o conceito**. Estudos Feministas, UFSC, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282. 2013.
- COUTINHO, Sabrine Mantuan dos Santos *et al.* **Sonoridades da vida conjugal registradas em versos de canções brasileiras produzidas entre 1940 e 1960**. Estudos de Psicologia (Campinas), v. 32, n. 3, p. 461-473. 2015.
- DUARTE, Mônica de Almeida; MAZZOTTI, Tarso Bonilha. **Representações sociais da música: aliadas ou limites do desenvolvimento das práticas pedagógicas em música?** Educação & Sociedade, CEDES, v. 27, n. 97, p. 1283-1295. Campinas: 2006.
- JANOTTI JR, Jeder S. **Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva**. Contemporanea| Revista de Comunicação e Cultura (PósCom-UFBA), v. 2, n. 2. 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3418>. Acesso em: 31 out. 2023.
- JANOTTI JR, Jeder S. **Simon Frith: sobre o valor da música popular midiática**. In: GOMES; Itania Maria Mota; JANOTTI JR., Jeder (Orgs.). Comunicação e estudos culturais, p. 133-146. Salvador: EDUFBA, 2011.
- JANOTTI JR, Jeder S.; QUEIROZ, Tobias Arruda. **Deixa a gira girar: as lives de Teresa Cristina em tempos de escuta conexa**. Galáxia, São Paulo *online*, n. 46. 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/JkNMfp4QYr7bpnGwrhBJVzr/>. Acesso em: 31 out. 2023.
- KIMMEL, Michael S. **A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas**. Horizontes antropológicos, UFRGS, ano 4, n. 9. 1998. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/B5NqQSY8JshhFkpgD88W4vz/> Acesso em: 18 mar. 2023.
- LAURETIS, Teresa de. **Technologies of gender: essays on theory, film and fiction**. 1ª edição. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- MARTINI, Nelson Minello. **Masculinidades: un concepto en construcción**. Nueva antropología, Asociación Nueva Antropología, México, v. 18, n. 61. 2002. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/159/15906101.pdf> Acesso em: 18 mar. 2023.
- MELO, Ana Flávia Tavares de. **“Amante não tem lar” – análise das relações entre o feminejo e a dominação masculina**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.
- MOSCOVICI, Serge. Representações sociais: investigações em psicologia social. 11ª Edição. Petrópolis: Vozes, 2015.
- MOTTA, Tayne Melo. **A voz delas: uma análise de representações sobre mulheres em canções sertanejas interpretadas por mulheres**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade Federal do Pampa, Bagé, 2017.

OLIVEIRA, Denize Cristina de. **Análise de Conteúdo Temático-Categorial: uma proposta de sistematização**. Rev. enferm. UERJ, v. 16, n. 4. 2008. Disponível em:

<https://pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/lil-512081> Acesso em: 18 mar. 2023.

OTEGUI, Rosario. **La construcción social de las masculinidades**. Política y sociedad, UCM, v. 32, p. 151-160. Madrid: 1999.

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

PINHEIRO, Cristiano Max Pereira *et al.* Chora não coleguinha: uma análise da influência da formação discursiva do movimento feminista em músicas da dupla Simone & Simaria. PRAGMATIZES-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, UFF, p. 48-61. Niterói: 2018.

REIS, Luiz Otávio Silva *et al.* **A evolução do estilo musical sertanejo nos dias atuais: do caipira ao universitário**. Social Evolution, CBPC, v. 3, n. 2. 2019. Disponível em:

<http://sustenere.co/index.php/socialrevolution/article/view/CBPC2595-430X.2019.002.0001> Acesso em: 18 mar. 2023.

SARETTO, Pauline. **O que há de feminista no Feminejo? Gênero musical, identidades de gêneros e disputas dentro da música sertaneja**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). –Universidade Federal Fluminense - Niterói, 2022.

SCHWARTZ, Germano André Doederlein; GONÇALVES, Vanessa Chiari; COSTA, Renata Almeida da. **A arte popular como movimento social: uma interlocução entre o gênero musical feminejo e os feminismos**. Revista de Direito Brasileira, v. 22, n. 9, CONPEDI. 2019. Disponível em:

<https://www.indexlaw.org/index.php/rdb/article/view/5195> Acesso em: 18 mar. 2023.

SCOTT, Joan Wallach; LOURO, Guacira Lopes; SILVA, Tomaz Tadeu da. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica de Joan Scott**. Educação & realidade. v. 20, n. 2, p. 71-99. Porto Alegre: 1995.

Plataformas musicais

CONNECTMIX. **Ranking Musical**. Disponível em: <https://www.connectmix.com>. Acesso em: 06 jun. 2022.

CROWLEY BROADCAST ANALYSIS. **The Crowley 2015 Official Broadcast Chart**. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/411269914/Top-100-Musicas-mais-tocadas-de-2015-Crowley> . Acesso em: 18 mar. 2023.

Recebido em: 18-03-2023

Aceito em: 07-11-2023