

Discursos materializados em canções de Naira Azevedo: relações de poder e resistência

Materialized discourses in female songs: relationships of power and resistance

Francisco de Arruda Júnior¹

Universidade Estadual de Goiás – UEG
franciscojuniorarruda@gmail.com

Janete Abreu Holanda²

Universidade Estadual de Goiás – UEG
jneteholanda@hotmail.com

RESUMO: Este artigo analisa e descreve a rede de enunciados, em função de jogos de poder e resistência, materializados nas letras de músicas no movimento nomeado atualmente de *feminejo*. Assim, buscamos, em nossa pesquisa, dar visibilidade aos enunciados que, nesse estilo musical, ao serem reiterados/repetidos, legitimam saberes sobre a mulher. Para a análise, selecionamos os enunciados do significativo conjunto das canções de Naira Azevedo para a construção do *corpus*. Assim, com apoio de uma análise discursiva, mobilizamos os postulados de Foucault (1979; 2007; 2009; 2010) e suas contribuições para Análise do Discurso francesa (AD), para discutirmos as relações de poder e resistência que colocam em jogo relações entre sujeitos. Com isso, podemos observar como é constituído o discurso de resistência, por meio de estratégias precisas, no *feminejo*. Por meio das análises, pudemos constatar que as posições do sujeito mulher resistem às regras dos discursos hegemônicos na sociedade, ocupando, e até mesmo transgredindo, papéis e espaços sociais legitimados.

Palavras-chave: Poder; Resistência; Discurso. *Feminejo*; Sujeito discursivo.

ABSTRACT: This article analyzes and describes the network of utterances, due to power and resistance games, materialized in the lyrics of songs in the currently named movement *feminejo*. Thus, we seek to give visibility to the statements that, in this musical style, when reiterated/repeated, legitimize knowledge about women. For analysis, we selected the utterances of the significant set of songs by Naira Azevedo for the construction of the corpus of our research. With Foucault's assumptions (1979; 2007; 2009; 2010) and his contributions to French Discourse Analysis, in relation to power and resistance, we can observe how the discourse of resistance is constituted, through precise strategies, in *feminejo*. And by following this theoretical and methodological bias, we could see that the subject of the female discourse resists the rules and hegemonic discourses instituted in society, occupying and, even transgressing, legitimated roles and social spaces.

Keywords: Power; Resistance; Discourse; *Feminejo*; Discursive subject.

¹ Graduado em Letras pela Universidade Estadual de Goiás (UEG) - Campus Cora Coralina.

² Doutora em Linguística, professora efetiva na Universidade Estadual de Goiás - Campus Cora Coralina.

Palavras iniciais

Na descontinuidade da história, as mulheres, no tempo presente, ao interpretarem letras de músicas denominadas *feminejas* (nome do novo estilo musical no qual as letras são interpretadas/cantadas por somente cantoras), a partir de uma conjuntura sócio-histórica, assumem um posicionamento e legitimam saberes.

Esse novo contexto musical, segundo apurações feitas *pela Crowley Broadcast Analysis*³ (empresa que monitora execuções de músicas dos artistas nas rádios), ganha maior destaque a partir de 2016, momento em que das 100 músicas mais executadas nas rádios brasileiras, 12 são de vozes femininas. Com a música *Infiel*, da cantora Marília Mendonça, esse “movimento” permanece na segunda posição geral, tendo um total de 67, 924 execuções em várias rádios do Brasil. Além da rainha da *Sofrência* (título conferido a Marília Mendonça pelos fãs), também conseguem destaque, na esfera musical das *feminejas*, as gêmeas Maiara e Maraísa, as irmãs Simone e Simaria, Paula Mattos, Naiara Azevedo e Paula Fernandes.

Porém, seus dizeres são submetidos a regras, que são anônimas e “históricas, sempre determinadas no tempo espaço, que definiram em uma dada época, e para uma área social, econômica, geográfica, ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa” (FOUCAULT, 2009, p. 133).

Além disso, podemos considerar os enunciados ditos, nesse estilo musical, como jogo estratégico (ação e reação) e como resistência. Mas, nesse jogo, o sujeito é constituído não apenas por palavras, mas por ações fundidas a palavras que, de modo geral, vêm regradas pelas instituições (familiar, religiosa, política, econômica etc.). Isso significa que o indivíduo, ao enunciar, somente se filia a enunciados constituídos historicamente.

Quando nos referimos ao enunciado, entendemo-lo como a condição de existência de um discurso (FOUCAULT, 2009), pois rompe nas materialidades linguísticas, associa-se ou se correlaciona a outros enunciados, torna possível que algo seja dito por um sujeito, a partir do aparecimento de uma fala ou escrita, ou seja, a partir de uma sequência qualquer de signos.

Sobre os discursos, partimos da ideia de Foucault (2009), segundo o qual devemos entendê-los como um conjunto de enunciados efetivos (falados e/ou escritos), oriundos de diferentes áreas de conhecimento. Esses enunciados seguem certas regras de funcionamento em comum e revelam um mesmo sistema de formação. Assim, pensando na mesma perspectiva foucaultiana, os enunciados do sujeito-mulher nas *feminejas* têm força de

³ Disponível em: <<http://letrassertanejas.com.br>>. Acesso em: 12 jun. 2019.

conjunto e se situam como novos campos de saber, os quais tangenciam mais de uma formação construída socialmente.

Nesse aspecto, podemos perceber que não são somente palavras que são ditas, nas letras das feminejas, mas “verdades” que são assimiladas e legitimadas em uma sociedade. Ou seja, os dizeres inscrevem-se no interior de algumas formações discursivas e de acordo com um certo regime de verdade. Isso significa dizer que, ao enunciar na posição de mulher nas feminejas, o sujeito-mulher obedece a um conjunto de regras, dadas historicamente, e afirmando verdades de um tempo. Assim, o que se diz não é uma mera repetição, mas configura-se em novo acontecimento, pois o que se tem é um retorno do já-dito, transformado pelas novas condições de sua existência, pelos novos sujeitos que se posicionam e se inscrevem em determinado discurso e não em outros, reconhecendo nele o verdadeiro e possibilitando a sua existência.

Com o que foi exposto até aqui, podemos pensar que os discursos construídos nas letras dessas músicas são campos organizados, formando uma rede e constituindo um discurso de poder/resistência.

Para compreendermos melhor, nas letras das músicas feminejas, como ocorrem as relações de poder/resistência, realizamos esta pesquisa pelo viés da Análise do Discurso francesa, em perspectiva foucaultiana. Ou seja, buscamos dar visibilidade a enunciados que, no discurso musical, ao serem reiterados/repetidos, legitimam saberes sobre a mulher. O recorte de enunciados das letras de música interpretadas pela cantora Naira Azevedo constitui o ponto fundamental de nosso *corpus*, posto que essa cantora foi uma das pioneiras desse movimento musical.

Conforme dados da União Brasileira de compositores (UBC)⁴, as composições de algumas canções dessa cantora são em parceria com homens e outras foram produzidas somente por homens. Porém, esse acontecimento não afeta as nossas análises, pois o que queremos fazer é perceber como o sujeito-mulher, que se instala na enunciação e ocupa uma posição-sujeito, assume determinados discursos e exerce poder e resistência. Ou seja, queremos entender como foram constituídos os sistemas de regras que tornam possíveis a ocorrência dos enunciados ditos pelo sujeito-mulher nas músicas feminejas, em específico nas canções interpretadas por Naiara, para visibilizarmos as relações de poder e quais possibilidades de resistência surgem dessas relações.

⁴ Disponível em: <<http://www.ubc.org.br/consulta>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

E quais músicas constituíram nosso arquivo? Antes de respondermos, esclarecemos que o arquivo deve ser entendido como a lei que organiza a dispersão do discurso em conjuntos de "acontecimentos enunciativos", o que Foucault define como "formações discursivas" (FOUCAULT, 2009). Voltando ao nosso questionamento anterior, o nosso arquivo foi constituído, durante o processo de seleção de leitura e compreensão do *corpus*, por recortes cujos sujeitos falam/versam/sobre posições sobre a temática da infidelidade, pois percebemos que falar sobre isso era muito recorrente em várias músicas selecionadas.

Na organização deste artigo, optamos desenvolvê-lo, na primeira parte, sobre as condições de existência do *feminejo* e, na sequência, apresentamos algumas noções propostas por Michel Foucault, entre as quais se destacam os conceitos de discurso, poder e resistência, analisando concomitantemente as relações de poder e resistência a partir das letras selecionadas.

As condições de existência do *feminejo* em circulação no Brasil

Faz-se necessário deixar claro o sentido singular que o termo “*feminejo*” assume ao ser inserido no universo musical, pois só é possível falar em um sentido singular se observarmos sua circulação em variadas esferas e por diferentes saberes, os sentidos atribuídos a ele.

Feminejo é um lexema novo na língua brasileira. Ainda não o encontramos registrado em dicionários, mas surgiu na esfera midiática, em meados de 2015, como uma vertente do sertanejo universitário que ganha cada vez mais destaque. Fenômeno regional, ele está presente principalmente nos estados de Goiás, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso, Distrito Federal, Paraná, Minas Gerais, Tocantins e interior de São Paulo. Apesar de não ser tocado com a mesma intensidade em todo território brasileiro, já faz parte de trilhas sonoras de novelas e programas de televisão, como podemos constatar no enunciado seguinte: “Globo exhibe hoje Festeja Brasil, programa que exalta vozes do *feminejo*”⁵.

Além disso, podemos perceber ainda timidamente em espaço internacional, como podemos observar neste enunciado: “Marília Mendonça desembarca em Novo Hamburgo neste sábado para mostrar os hits do ‘*feminejo*’”⁶. Assim, o *feminejo* não se restringe somente ao espaço brasileiro, transpondo fronteiras brasileiras: “a cantora Naiara Azevedo fará turnê

⁵ Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br>>. Acesso em: 13 set. 2019.

⁶ Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2017/06/marilia-mendonca-desembarca-em-novo-hamburgo-neste-sabado-para-mostrar-os-hits-do-feminejo-9817022.html>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

pelos EUA entre os dias 27 de janeiro e 5 de fevereiro, passando por Boston, Newark (Nova Jérsei), Orlando, Atlanta e Hollywood”⁷.

A participação de mulheres como intérpretes na música sertaneja não é novidade, diz o historiador Alonso (2015), autor da tese transformada em livro *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Entretanto, o fato que desperta atenção, segundo ele, é que as mulheres passaram a poder dizer e fazer as mesmas coisas que antes eram cantadas pelos homens do sertanejo universitário: ir a motel, chorar em bar, beber até cair, dar *o troco* etc. O que é relativamente novo, então, é o fato de a mulher enunciar dessa posição também. Dessa forma, a supremacia dessa temática foi deslocada no sertanejo, do universo masculino dos anos 90 para o feminino contemporâneo.

Com esse raciocínio, o sujeito-mulher, ao enunciar, (re)significa-se e constrói versões sobre o próprio mundo, não se apegando a ninguém, traindo, “fazendo a fila andar”, festejando etc. Parece-nos que não é mais permitido ao sujeito sofrer por amor, nem se entregar nesses tempos líquidos, parafraseando Bauman (2001).

Diante desse fato, fica para nós os seguintes questionamentos: se os discursos são controlados, o que autoriza e legitima o sujeito-mulher enunciar “as mesmas coisas que antes eram cantadas pelos homens do sertanejo universitário” na contemporaneidade brasileira? Por que houve um “aparente” silenciamento de alguns enunciados e agora nos deparamos com a sua retomada?

A princípio, podemos afirmar que a temática encontrada nas canções feminejas não é inédita, pois Inezita Barroso, no início da década de 80, fazia sucesso com a música *Marvada Pinga*, que traz a mulher em posição enunciativa diferente das demais da época em relação ao consumo de bebida alcoólica. Porém, dentre as duplas e cantores sertanejos de maior sucesso do início dos anos 2000 até 2015, a representatividade feminina, nesse período, assim como nos demais, ainda se encontra bem reduzida.

Dessa forma, a representatividade, no sertanejo universitário, ecoa gradativamente no espaço musical brasileiro, iniciando-se com duplas compostas por um casal (um cantor e uma cantora). Segundo Nascimento (2016)⁸:

Timidamente, vimos surgir duplas como ‘Thaeme e Thiago’ e ‘Maria Cecília e Rodolfo’ que nos mostraram a pontinha do *iceberg*: a voz feminina tinha tudo para brilhar no cenário do sertanejo universitário também. A evolução foi gradativa, as mulheres aos poucos foram chegando novamente em um espaço delicado para elas,

⁷ Disponível em: <<https://revistaglamour.globo.com>>. Acesso em: 23 ago. 2019.

⁸ Disponível em: <<https://capituepoesia.wordpress.com/2016/07/06/sertanejo-universitario-feminino-as-minas-conquistando-um-novo-espaco/>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

e hoje surgem diversas duplas sertanejas puramente femininas e cantoras em carreira solo também que estão ganhando o sucesso e a admiração de todos os amantes do estilo musical.

Como podemos observar, a mulher, na esfera musical, coloca-se na posição menos romântica e com menos sofrimento, dando visibilidade à balada, à bebida, à ostentação por meio das duplas Maiara & Maraísa, Simone & Simaria. Cantoras como Naiara Azevedo e Marília Mendonça passam a ter mais visibilidade, nas diferentes mídias, com uma quantidade considerável de matérias sobre elas na digital.

Mesmo que ainda não se tenha um marco inicial definitivo sobre o surgimento do *feminejo*, podemos considerar a cantora Naiara Azevedo como uma das pioneiras desse movimento musical. Em uma reportagem no site *Sertanejo Top*⁹, relata como se deu seu primeiro sucesso, composto em 2011. Segundo essa reportagem, a sua primeira música foi escrita em menos de vinte minutos. Nela, ela apresentava uma resposta ao *funk Sou Foda*, do Grupo *Os Avassaladores*, cantada pelo grupo composto unicamente por rapazes. Naiara Azevedo, após ouvir a música, decide escrever uma resposta intitulada *Coitado*, na qual contrapõe e inverte a lógica da canção original do grupo de *funk*. A partir de então, a cantora passa a ganhar destaque no cenário musical e é uma das principais representantes do gênero feminino na música sertaneja moderna.

Mesmo que o “feminejo” tenha condições históricas possibilitadas para a sua existência, surgem jogos de enfrentamentos, de tensões permanentes em ações e posições, ou seja, em relações de poder/resistência.

Relações de poder e resistência na ordem do discurso musical

Ao pensarmos as relações de poder, devemos antes de tudo “perguntar por que alguns querem dominar, o que procuram e qual é sua estratégia global” (FOUCAULT, 1979, p. 182).

Se consideremos esse aspecto “estratégico” levantado por Foucault, podemos entender que em quaisquer relações sociais sempre há um jogo discursivo, uma relação de poder constante entre os sujeitos que tentam (re)afirmar sentidos “verdadeiros” sobre o mundo. E essas relações, para Foucault (1979), não se constituem de forma dialética ou contraditória, mas de reciprocidade, transformando-se em relações de poder que são materializadas por um conjunto de estratégias as quais são (re)produzidas em todo o corpo social. Dessa forma, o

⁹Disponível em: <<http://www.sertanejotop.com.br/naiara-azevedo-mulher-nao-trai/>>. Acesso em: 12 jun. 2019.

poder funciona de forma capilar e ninguém escapa. Compreendemos, assim, que são ações estratégicas permanentes que se constroem discursivamente pelas relações estabelecidas entre os sujeitos.

Nesse sentido, Foucault (2007, p. 103) ressalta que “o poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica e complexa numa sociedade determinada.” Com esse raciocínio, percebemos que os sujeitos, na sociedade, em cada época, tentam conduzir estrategicamente as ações dos outros, conforme nos alerta Foucault (1979, p. 183), mas essas ações não acontecem “como um fenômeno de dominação maciço e homogêneo de um indivíduo sobre os outros, de um grupo sobre os outros, de uma classe sobre as outras”. Nessa visão, não existe aqueles que detêm o poder, e aqueles que não o detêm. Ao invés de dominado, possuído, o poder é antes de tudo exercido. E esse exercício pode ser feito por qualquer sujeito, independentemente de sua posição na relação. Assim, pensar o poder em Michel Foucault é vê-lo a partir de sua analítica, a partir das relações entre os sujeitos e não simplesmente como uma força que diz não ou cuja origem está no Estado. Em perspectiva foucaultiana, sempre é possível exercer uma resistência, entendida com uma parte do poder, o qual pode ser modificado segundo a resistência que encontra. Nesse aspecto, as resistências são ações estratégicas que fazem parte do jogo do poder.

Com base no que explanamos nos parágrafos anteriores, podemos analisar como se manifesta o discurso de resistência e de poder nos recortes selecionados. Iniciando nossas análises, busquemos, agora, perceber o sujeito-mulher, inscrito em relações de poder e resistência, na canção *Coitado* (2014), a primeira do recorte que propomos analisar neste estudo, tentando entender o que esse sujeito pode falar e a qual discurso filia-se. Vejamos um trecho da música:

(1) Coitado, se acha muito macho
 Sou eu que te esculacho
 Te faço de capacho.
 Se acha o bicho nem era tudo
 aquilo que contava pros amigos [...]
 Não serve pra amante
 talvez nem pra ficante
 E não se esqueça que no final de tudo
 quem vive de putaria,
 Leva a fama de chifrudo.

Essa canção, como já dissemos antes, na introdução deste trabalho, demarca o início da produção musical da cantora. Com essa música, ela cria uma resposta à música *Sou Foda*.

Por meio da canção *Coitado*, há uma resposta a um discurso constituído historicamente sobre a mulher como “sexo frágil”, aquela que, de tão frágil, precisaria da ajuda do “sexo forte” para se constituir como mulher.

Podemos perceber o impulso que o ser humano tem de querer conduzir um ao outro (exercer o seu poder) quando o sujeito-mulher, no exercício de sua liberdade, profere “sou eu que te esculacho/ Te faço de capacho”, ostentando a inversão do discurso machista, pois agora é a mulher quem pode dizer que esculacha e faz do homem um capacho. Fazer de capacho possibilita-lhe conduzir, mesmo que provisoriamente, a sua relação amorosa. Ao poder enunciar isso, o sujeito-mulher desestabiliza discursos normalizados.

Dizer “coitado, se acha muito macho” inverte o discurso sobre o homem ganhão/pegador na sociedade e o ridiculariza, expondo a figura masculina sem valor, sem prestígio. Nessa posição, o sujeito-mulher constrói uma outra verdade sobre a soberania do homem macho. Estrategicamente, nesse enunciado, há a superação de sua sexualidade ao enunciar o lugar de “chifrudo” do homem. Assim, podemos perceber bem que a mulher entra no jogo discursivo, estabelecendo uma forma de resistência aos discursos legitimados socialmente, quando diz “Sou eu que te esculacho/ Te faço de capacho.”

Ao se posicionar dessa maneira e não de outra, estabelece uma “conduta” para o sujeito-homem de submissão. Mas, ao dizer “quem vive de putaria” dá ideia de que somente através do ato sexual o homem assume a posição de dominador e a mulher, de submissa.

Outra posição discursiva do sujeito-mulher que evidencia uma relação de poder pode ser identificada nos enunciados da música *50 reais* (2016):

(2) Não sei se dou na cara dela
ou bato em você
Mas eu não vim atrapalhar sua noite de prazer
E pra ajudar pagar a dama que lhe satisfaz
Toma aqui uns 50 reais.

Emergem enunciados de raiva e até mesmo de histeria ao dizer “não sei se dou na cara dela ou bato em você” como estratégia de resistência, constituindo-se em exercício de poder. Assim, as estratégias utilizadas pelo sujeito-mulher revelam-nos que, no seu exercício de poder sobre o sujeito-homem, controla-o, momentaneamente, ao apresentar um discurso com a mesma problemática da violência feminina, mas não como vítima, pois é ela que pode dizer “bater”, “dar na cara”.

Admitindo que o discurso é historicamente possibilitado pela História, o enunciado “a dama que lhe satisfaz” repete e reforça o lugar da mulher objeto do desejo do homem e coloca

o corpo feminino como um objeto pronto para ser consumido pelo homem, um objeto de posse masculina. Ao dizer “toma aqui uns 50 reais”, percebemos resistência aos saberes constituídos sobre o homem provedor, mas a mulher, na função de sujeito traída, ao pagar a amante, repete a mesma prática de um discurso machista. Assim, o sujeito-mulher, nesse momento, ao dizer “ajudar a pagar”, repete um discurso na condição também de provedora. No entanto, como o poder é exercido, em mão dupla, e não em mão única, o turno de exercício do poder fica migrando de um sujeito para outro; isso fica claro na ação do sujeito-homem ao ter sua noite de prazer. É uma luta constante de ação sobre ação; uma tentativa de governar o outro. Essas relações mostram-nos que não há escravidão, não há uma ação única de um dominador sobre um dominado, o que realmente há é um embate de forças que constitui a relação de poder.

Esse embate é ainda mais forte quando observamos o processo de desvalorização do masculino em um movimento de resistência. Vejamos a música *Printou nossa intimidade* (2017):

(3) Printou nossa intimidade
 Além de ser broxa, é covarde
 [...] Tadinho
 No papo é um leão,
 na cama um coelhinho
 E o print que espalhou, todo mundo viu
 Que eu era muita carne pro seu espetinho
 O Brasil me viu gostosa e você/ pequenininho.

Esse enunciado traz à baila um típico discurso de nossa atualidade, abarcado pelas mídias digitais, onde há a construção da imagem dos sujeitos masculinos sobre a sua sexualidade os quais, historicamente, são considerados *pegadores e garanhões*. Desfaz-se o discurso de conquistador, prática essa que foi e ainda é dos homens. Porém, no recorte apresentado acima, observamos um movimento de resistência, quando o sujeito-mulher supera a relação íntima. Assim, nesse contraste de ideias, que é apresentado, identificamos as demarcações de posições e as relações de poder (FOUCAULT, 1979) entre os sujeitos (homem x mulher). Para romper e negar o binarismo (macho/homem x fêmea/mulher), a mulher, em outra ordem do discurso, assume um posicionamento de quem pode dizer uma “verdade”, porque, no seu exercício de poder, torna verdadeiro determinado saber: a fragilidade do homem. Porém, à medida em que a mulher fala, ela se filia a outros discursos.

Dizer que “o print que espalhou, todo mundo viu” estabelece uma relação de poder, dando visibilidade social às fragilidades do homem. Ao mesmo tempo em que exerce o seu

poder, também resiste, desobedece à hierarquia e ao poder instituído, ao “difamar” o amado. Enunciando dessa forma, demonstra despreocupação em relação à necessidade de obedecer ao padrão ético determinado para esse tipo de relação.

Com o uso da alegoria animal entre o leão e o coelho, o sujeito-mulher estabelece dois polos distintos referentes a sexualidade masculina. De um lado, o homem encontra-se na condição de leão (poder, domínio e segurança), porém essa sua condição fica somente como uma realidade retórica, por outro lado, o homem é colocado na condição de coelho, sendo “desmoralizado” por ser apenas um animalzinho sem virilidade. Esse desprezo que é caracterizado no enunciado pode ser percebido pelo uso do grau diminutivo, afinal “na cama é um coelho”. Aqui, a masculinidade está diretamente relacionada à ideia de fragilidade, ressuscitando o discurso passado, de quando a mulher ainda era vista como o elo fraco da relação. Essa relação desigual dos gêneros desfaz o machismo em sua perspectiva simbólica e cultural, uma vez que tal dimensão é perpetuada por intermédio da socialização através das gerações. Também, percebemos a construção de sentido de ridicularização sobre o falo, quando se diz “pequenininho”, que é tido para o machismo como símbolo de força, poder e virilidade.

A construção sobre a desvalorização da masculinidade insere discursividades mais amplas, que (re)afirmam valores, “verdades” que são assimiladas e legitimadas em uma sociedade. Quando referimos à verdade, apoiamos-nos em Foucault (2010, p. 42), o qual a trata pelo conceito de *parresía*, “palavra grega em que seu significado é dizer tudo, mas na verdade ela é traduzida, com muito mais frequência, por fala franca, liberdade de palavra”. Nesse viés, o sujeito discursivo é marcado pela *parresía*, por não ter medo de dizer a sua verdade, sobretudo diante de um momento histórico marcado ainda por uma sociedade machista, que mobiliza táticas específicas. Assim, fala sempre o que está de acordo com o que vive e, ao fazê-lo, exterioriza a verdade

Desse modo, as relações entre marido e mulher / namorado e namorada, por se tratar de relação entre os sujeitos em um determinado tempo/espço, são exemplos para percebermos que

há relações de poder em todas as relações entre sujeitos. O poder nessa acepção é focalizado em micro instâncias, é um exercício integrante do cotidiano e consiste em formas de lutas contra a sujeição, contra as formas de subjetivação e submissão. Logo, o poder implica e/ou requer a resistência (FERNANDES, 2012, p. 56).

O posicionamento da mulher, nos enunciados das canções sobre a relação de fidelidade, historicamente, gera uma luta contra os procedimentos e estratégias colocados em ação para conduzir sua vida em uma determinada direção.

Assim, com respaldo nas análises acima, e sabendo que os sujeitos têm liberdade para romper com comportamentos pré-determinados em um movimento de resistência, é possível percebermos que, nas músicas feminejas, há enunciados tentando negar esses discursos machistas. Quando dizemos “tentando”, entendemos que o sujeito-mulher, na verdade, também se posiciona em alguns momentos com um discurso machista, pois repete o mesmo papel assumido pelos sujeitos masculinos.

Poderíamos, a partir dessas análises, compreender que o sujeito-mulher constrói, discursivamente, sua própria representação em meio a esse movimento musical que em muitos aspectos tenta delimitar um espaço de resistência, constituindo seu papel e seu lugar na sociedade, com um discurso engajado e comprometido em recuperar uma posição contra a sua submissão. Ao se construir como tal, ela se mostra socialmente como um sujeito de direito para defender seus objetivos, independentemente dos “impactos” sociais que esses objetivos podem promover. Esse é um dos elementos que o *feminejo* encontrou para se configurar de forma diferente de outros movimentos que vieram da mesma raiz musical, como o sertanejo. O que está em jogo é a construção de uma identidade social pautada na liberdade de dizer, incluindo-se aí a liberdade de tratar da sexualidade. Dessa forma, há a negação aos sistemas de padronizações sociais como forma de resistência.

Outro ponto a destacar nas canções feminejas, como manifestação de um discurso de resistência, é o rompimento com comportamentos pré-determinados (a mulher não deve frequentar bares, a solteira não deve ter muitos parceiros, as mulheres são, em suma, rivais umas das outras e a mulher não pode trair). Resistências a esses comportamentos legitimados, socialmente, podem ser observados também na música *Vou te trair* (2016):

(4) Vou te trair, pode chorar,
Que eu não tô nem aí
pro que os outros vão falar
[...] agora é minha vez
eu que vou te sacanear.

Ao dizer “vou te trair”, o sujeito-mulher, na contemporaneidade, como sujeito pós-moderno, tenta assumir papéis (BAUMAN, 2005), porém acreditamos que a mulher, ao aderir a discursos também machistas, acaba construindo um discurso de vingança. Ao dizer “Agora é minha vez/ eu que vou te sacanear”, demarca historicamente o lugar do sujeito-mulher e

força a ideia de contraposição entre a sua situação vivida (trair o companheiro) e construída pela sociedade (a traição do companheiro). Assim, a conduta da mulher “vou te trair” impõe sua vontade: a “mulher traída” (re)age de traída a traidora. Dessa forma, com esse enunciado, há uma rede que dá coerência a seu discurso de resistência e demonstra um posicionamento que rejeita a submissão e a obediência. Baseado no fato de que o sujeito-homem historicamente é infiel, o sujeito-mulher, de certo modo, resiste ao dizer “não tô nem aí/ pro que os outros vão falar”, pois posiciona-se contrária a possibilidade de calar-se.

A partir da escolha lexical “agora” seguida pelo verbo “é”, no recorte 4, percebemos a delimitação e a inversão de hierarquia na relação entre os sujeitos, constituída por um discurso de vingança, mas, nessa relação, não podemos estabelecer onde começa uma e onde termina a outra, pois uma pressupõe a existência da outra. Observamos também que, discursivamente, estabelece a necessidade de alguém que defina regras, normas, os lugares a serem ocupados pelo sujeito-mulher. Ao dizer “agora é minha vez”, o sujeito-mulher mostra-se com resistência a certas formas que a identificam como um sujeito de comportamento bem patriarcal. Trata-se, pois, de um movimento, ou mais precisamente, de resistência que quebra as regras comportamentais e discursivas previstas.

Na sequência de recortes do *corpus*, em *Rapariga digital* (2019) podemos perceber que, no pensamento foucaultiano, só podemos falar em “momentos de dominação”:

(5) [...] ele pegou no meu braço
eu falei assim pra ele: psi, psi opa
solta meu braço
a vida é minha o que quiser fazer eu faço
abaixa o tom de voz que eu não sou surda não
nem perca o seu tempo dando explicação”.

Um estudo em Análise do Discurso nos permite observar, nesse recorte, as relações de poder historicamente estabelecidas entre o homem e a mulher. Nesse caso, observamos o sujeito-mulher assumindo o seu lugar e reivindicando sua autoridade quando diz: “psi, psi opa/ solta meu braço/ a vida é minha o que quiser fazer eu faço”. Por meio desse enunciado, deslegitima as potenciais formas de violência através das quais o sujeito-mulher pode ser alvo, e, nessa luta, coloca-se em posição superior, questionando as posições do sujeito-homem construídas. Fica evidente o desejo de romper com esse “reinado” masculino, por meio de um jogo de forças (relações de poder) que ocorre na relação entre esses sujeitos, mas não são forças físicas, são ações circulares e de condutas: o sujeito-homem é levado a pensar que o melhor é obedecer às normas e segui-las. Mas, como há somente “momentos de dominação”,

o sujeito-homem também resiste: pega o braço e fala com tom alto e do outro lado da relação o sujeito-mulher manda soltar o seu braço e o enfrenta. Com essas ações, há também um jogo de trocas e recusas.

Dessa forma, há o movimento de resistência que não é simplesmente uma negativa, mas é uma estratégia de luta, uma (re)ação, através de manifestações discursivas, para rejeitar o discurso tão corriqueiro, nas mais variadas esferas sociais. Assim, é possibilitado à mulher escapar da conduta dos outros e também definir para si mesmo a maneira nova de se conduzir com relação aos outros. Com esse recorte (5), também podemos perceber que não há, portanto, dominação absoluta e controle das relações. Dizer que “a vida é minha” é a expressão oposta do que antigamente era impossível de realizar por medo de represálias sociais. Deste modo, a mulher demonstra o “orgulho” de sua identidade e se aproveita do seu lugar discursivo nas relações vigentes.

A relação de poder e resistência, tal como destacamos nos enunciados anteriores, pode ser percebida, ainda, em manifestações outras em que o sujeito-mulher posiciona-se contrariamente a certas determinações que lhe são impostas. Vejamos essa questão na música *Ele não merece a gente* (2016).

(6) Muito prazer, eu sou a outra e tô de saco cheio!
Comigo aquele sem vergonha, fez do mesmo jeito
Também fui enganada, eu não duvido nada
Ter mais uma no meio!
Ele me traiu
E acabou me traindo
E eu vou pro boteco
Espera que eu to indo/
Deixa ele dar vexame, vai chorar, ficar doente/
Esse traste não merece a gente.”

Ao dizer “eu sou a outra e tô de saco cheio”, deparamo-nos com o uso do pronome “outra” que demarca a inscrição social do sujeito enunciadador: a posição da amante e posição da traída. Nesse caso, partimos do princípio de que a conduta adotada pelo sujeito-amante rompe com a expectativa criada em torno do que é comumente tomado como primordial na sua prática cotidiana e, em decorrência disso, culminando, inclusive, na perda do direito de continuar exercendo seu lugar de amante. Assim, dizer que está de “saco cheio” desfaz o jogo socialmente construído do homem sobre a amante, e a reclamação / a bronca da amante é sinal de que a submissão também não é perfeita nesta relação homem-amante.

A constatação desse jogo de ações – ação e reação – presente na interação da relação amorosa (as amantes e o amante, o marido e sua mulher) deixa à mostra o poder que coloca em jogo relações entre os sujeitos e os seus discursos refletem os seus lugares para falar.

Em *Avisa que eu cheguei* (2017), podemos também encontrar as práticas de ação e reação entre os sujeitos:

(7) Hoje eu vou sair pra dançar
 E se a saudade me procurar, ninguém me viu
 [...] Avisa que eu cheguei
 E a gente vive apenas uma vez
 Então se arrisca, beija, acerta, erra
 O amor não vem com estrela na testa
 Se deu certo, bem
 Se não deu certo, ótimo
 Próximo, próximo.

“Hoje eu vou sair” indica-nos a assimetria da relação de poder entre o sujeito-mulher e o seu parceiro, mas garantindo à mulher, historicamente, o rompimento de fronteiras temporal-espaciais para sair, dançar. Quando se diz “hoje”, parece-nos que demarca temporalmente sua liberdade para sair e quebrar todos os padrões estabelecidos e legitimados. E nesse jogo discursivo, é possibilitado a mulher enunciar na posição de um discurso de desapego e até mesmo de infidelidade. Não é mais permitido a ela sofrer por amor, nem ficar na espera do amado. Como em toda relação de poder, há, por parte do sujeito-mulher, resistência, ou desobediência aos desejos do homem.

Por meio desse exercício, busca agir e reagir estrategicamente, ao dizer “Próximo, próximo” que não é simplesmente uma troca, mas, em linhas gerais, isso explicita as relações na modernidade, como relações líquidas (BAUMAN, 2001). Dessa forma, é constituído o discurso do descartável.

Assim, “arrisca”, “beija”, “acerta” e “erra”, como uma prática, como estratégias do sujeito-mulher no seu exercício de poder, ou seja, na condução da ação do companheiro. Importante considerar que as escolhas verbais, no tempo presente, constroem relacionamentos “líquidos”, denominação vinda de Bauman (2001). Ao se estabelecer uma relação líquida, não há uma escolha entre ambas as partes, mas é uma relação que emerge pela dificuldade em firmar laços profundos. Assim, são constituídas novas regras de relacionamento, em que a busca pela satisfação imediata está acima de qualquer projeto de vida. E a mulher, na função de sujeito de um discurso machista, muitas vezes, tenta tornar-se fácil de conquistar, ao ocupar o mesmo lugar do homem conquistador. Assim, a mulher “frágil”, “carente” e “fraca”

não é mais o estereótipo que figura o imaginário da mulher ideal para o homem conquistador. Com essas práticas, as mulheres, conforme o discurso nesse recorte, resistem, lutam para que também possam cumprir o mesmo papel social do homem: traidora.

Obviamente não é nossa intenção aqui esgotar as possibilidades acerca da complexa gama de enunciados discursivizados nas canções feminejas. Pelo contrário, a inquietante sensação de que são incontáveis os percursos possíveis ao se propor analisar enunciados dessa natureza é, seguramente, talvez a única certeza que temos. Apesar disso, acreditamos que o tratamento dispensado aos dados, tal como nos propusemos, pode ser tomado como uma contribuição para se pensar acerca das posições desse sujeito no seu exercício de poder e resistência.

Assim, a análise discursiva realizada em nossa pesquisa possibilitou-nos descrever esses enunciados, os quais resultam de uma elaboração submetida a um processo social e histórico que permitiu suas emergências como forma de uma luta, uma resistência aos discursos hegemônicos os quais ainda determinam os lugares sociais para as mulheres na sociedade atual.

Na tentativa de um ponto final

Por meio do arcabouço teórico de Michel Foucault, pudemos explicitar como acontece o jogo do poder e resistência dentro do estilo musical *feminejo*. Tentamos explorar, por meio dos enunciados selecionados para análise, os diversos modos pelos quais o sujeito-mulher manifesta sua prática de poder e resistência. O poder, na perspectiva analisada, foi visto como prática social historicamente construída, de natureza predominantemente relacional, constituído de relações desiguais, de acordo com os campos de força das sociedades.

Por meio da análise do *corpus* selecionado, entendemos, a partir do que é enunciado, que a própria posição ocupada pela mulher, a saber, aquela que também trai, caracteriza-se como uma forma de resistência. Ao falar desse lugar e não de outro, ao adotar essa posição e não outra, ao se recusar a permanecer como amante ou como traída, o sujeito-mulher resiste.

É preciso atentarmo-nos para a seguinte questão: o sujeito-mulher resiste a quê? Consideramos que a resistência é no sentido de não aceitar o silenciamento de discursos legitimados, dando visibilidade àquilo que pensa, já que no estilo sertanejo era interdita. Em certa medida, acaba por utilizar-se do discurso que culpabiliza o homem por suas ações

infiéis, mas sua resistência não reside nisso. Ela não resiste ao homem, não quer a sua destruição, ao contrário, luta para que ela também possa cumprir seu papel social.

Também, podemos concluir que a relação de poder, mesmo quando o sujeito-mulher se coloca hierarquicamente (ao menos de forma aparente) acima do sujeito-homem, na verdade, constitui um discurso machista, pois os seus discursos dão visibilidade a uma pretensa exigência de “direitos iguais” (“Vou te trair”, “Vou te sacanear”), adentra numa ordem do discurso. A negação (fechar a porta, o desdém etc.) revela a “sofrência” da mulher, assume seu posicionamento e liga seu discurso a outros discursos que também tentam expressar descontentamento com o desapareço e traições do sujeito-homem.

Consideramos que, em parte, a vontade de verdade dos enunciados analisados em estudo está relacionada aos discursos que exigem um lugar que sobra e é permitido à mulher: da “sofrência” pela traição, gerando a raiva, descontrole, a histeria, a vingança, a negação. Aliás, os temas das canções são sempre voltados a essa dor e o sentido de existência da mulher ocorre na relação com o homem, por ele.

Assim, durante a análise, constatamos com frequência que a resistência do sujeito-mulher, no seu exercício de poder, está ligada à tentativa de assumir o lugar legitimado historicamente do sujeito-homem. Para isso, ela se vale de várias estratégias: punição, ironia, desprezo, ameaça e até mesmo uma vontade de agressão. No entanto, à medida que exerce seu poder, também recebe a resistência do sujeito-homem que trai. Assim, a esses sujeitos não é mais permitido sofrer por amor, nem se entregar, nesses tempos líquidos.

Portanto, o *feminejo* não é só um momento musical, na nossa sociedade, mas uma construção discursiva que dá visibilidade aos discursos de resistência e de poder.

Referências

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto**: música sertaneja e modernização brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

AZEVEDO, Naiara. **Avisa que eu cheguei**. Disponível em: <<http://www.ubc.org.br/consulta>>. Acesso em: 15 set. 2019.

AZEVEDO, Naiara. **Rapariga digital**. Disponível em: <<http://www.ubc.org.br/consulta>>. Acesso em: 15 set. 2019.

AZEVEDO, Naiara. **Ele Não Merece a Gente**. Disponível em: <<http://www.ubc.org.br/consulta>>. Acesso em: 14 set. 2019.

AZEVEDO, Naiara. **Printou nossa intimidade**. Disponível em: <<http://www.ubc.org.br/consulta>>. Acesso em: 13 set. 2019.

AZEVEDO, Naiara. **Coitado – resposta**. Disponível em: <<http://www.ubc.org.br/consulta>>. Acesso em: 15 set. 2019.

AZEVEDO, Naiara. **Vou Te Trair**. Disponível em: <<http://www.ubc.org.br/consulta>>. Acesso em: 13 set. 2019.

AZEVEDO, Naiara. **50 Reais**. Disponível em: <<http://www.ubc.org.br/consulta>>. Acesso em: 13 set. 2019.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

BAUMAN. **Modernidade líquida**. Tradução Plínio Dentzien Jorge Zahar. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Discurso e sujeito em Michel Foucault**. São Paulo: Intermeios, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 18. ed. São Paulo: Graal, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. **O governo de si e dos outros**. Curso no Collège de France, 1982-1983. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Recebido em: 10 de agosto de 2020

Aceito em: 14 de dezembro de 2020