

"É TODO ESSE CAMINHO EU SEI DE COR": EMOÇÕES HISTORICAMENTE CONSTRUÍDAS,  
 "SOFRÊNCIA" E EMPODERAMENTO FEMININO NO REPERTÓRIO DE MARÍLIA MENDONÇA

"AND I KNOW THIS WHOLE PATH BY HEART": ANALYSIS OF EMOTIONS AND FEMALE EMPOWERMENT HISTORICALLY  
 CONSTRUCTED AND PRESENT IN MARÍLIA MENDONÇA'S REPERTOIRE

Kenia Erica Gusmão Medeiros\*  
 kenia.medeiros@ifg.edu.br

RESUMO: Este texto tem como objetivo analisar e discutir emoções e subjetividades relacionadas ao feminino na obra da cantora Marília Mendonça, bem como a aparição do movimento denominado "feminejo" na cena musical contemporânea. Neste texto, são discutidas a capacidade que as canções selecionadas possuem de interpretar emoções e sentidos de empoderamentos de ordem coletiva. As letras compostas ou escolhidas pela cantora para integrarem seu repertório, são aqui analisadas, especialmente no que se refere à recusa em aceitar situações de subalternização emocional dentro das relações afetivas e na apresentação de um tensionamento entre representações tradicionais de gênero e a construção de sentidos de empoderamento. Os percursos históricos da produção de representações que evocam subordinações e resistências, que estão presentes na obra, também são abordados neste artigo.

PALAVRAS-CHAVE: Mulheres, Música Sertaneja, Emoções, Empoderamento.

ABSTRACT: This text aims to analyze and discuss emotions and subjectivities related to the feminine in the work of the singer Marília Mendonça, as well as the appearance of the movement called "feminejo" in the contemporary music scene. In this text, the ability of the selected songs to interpret emotions and senses of collective empowerment is discussed. The lyrics composed or chosen by the singer to integrate her repertoire are analyzed here, especially with regard to the refusal to accept situations of emotional subordination within affective relationships and in the presentation of a tension between traditional representations of gender and the construction of meanings of empowerment. The historical paths of the production of representations that evoke subordination and resistance, which are present in the work, are also addressed in this article.

KEYWORDS: Women, Country Music, Emotions, Empowerment.

Quando uma canção rompe o silêncio, traz consigo emoções que fazem sentido para coletividades, podendo despertar memórias que se relacionam com alegrias, paixões e também com sentimentos de tristeza e sofrimento. Assim, a música popular é espaço discursivo no qual diferentes grupos sociais se veem representados, porque ela cria conexões, sentidos de pertencimento e intimidade entre uma determinada produção artística e "um nós" que escuta, canta e reproduz. As músicas sobre amor encontram audiência contínua numa comunidade provisória, que busca consolo em canções que entoam pela paisagem sonora que é pública. Choros contidos, ressentimentos guardados, amores acabados, sentimentos traídos fazem parte da canção popular. Como escreveu Esteban Buch sobre o

---

\* Doutora em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professora no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG).

século XX, a emoção musical media as relações de amor entre casais, podemos afirmar que essa mediação permanece viva atualmente.

Todavia, é no interior do casal que no século XX a emoção musical cumpre seu melhor papel de mediador sensível do vínculo social, devido ao privilégio do amor na intersubjetividade. A música, a canção, sobretudo, é amiga do erotismo. Para cada canto de trabalho, de luto, ou de ira, quantos foram os de amor, na grande discoteca virtual da humanidade? (BUCH, 2020, s.n.)

Este texto tem como objetivo discutir emoções acerca de sofrimentos amorosos e sentidos de empoderamento presentes no repertório da cantora Marília Mendonça e compartilhados por um expressivo público contemporâneo em grande parte formado por mulheres. Nesta pesquisa são analisadas canções compostas pela artista e também por outros compositores, mas escolhidas por ela para seu repertório, já que essa seleção também se relaciona com performances e com a imagem construída pela cantora. A produção escolhida é analisada com o fim de demonstrar sua capacidade de interpretação de emoções individuais e coletivas relacionadas às dimensões históricas das relações de gênero<sup>1</sup>. A artista alcançou vários recordes em plataformas de audiovisual e sua obra se tornou uma das mais populares e consumidas pelo no Brasil. Em maio de 2023, mais de um ano após sua morte, Marília Mendonça se tornou a primeira artista brasileira a atingir mais de 10 bilhões de reproduções em suas músicas na plataforma *Spotify*.

A sonoridade e a performance, recursos de construção de sentidos tão importantes quanto o discurso, não são desconsideradas neste texto, entretanto, o discurso musicado é o objeto principal do qual se ocupa esta análise.

O surgimento da música sertaneja tem relação com uma música caipira anterior, sendo o próprio sertanejo, ressignificação estética de uma musicalidade muito ligada aos interiores e ao sentimento de enraizamento, que faz parte da condição humana e de acordo com Weil (2001), tem relação com a necessidade conservação de alguns passados e perspectivas para o futuro.<sup>2</sup> Na música caipira, o sentimento de enraizamento à terra, à vida rural foram predominantemente cantados por homens, artistas que de muitas maneiras correspondiam ao imaginário socialmente produzido sobre o sujeito do campo e suas

---

<sup>1</sup> Por questões de espaço textual, as canções não estão integralmente transcritas, mas são apresentados trechos.

<sup>2</sup> Para a filósofa, Simone Weil, o enraizamento constitui uma necessidade humana, a autora defende ainda que as pessoas precisam de sentir uma participação real em certos meios de que elas naturalmente fazem parte, como local de nascimento, profissão ou ambientes culturais. Cada pessoa possui múltiplas raízes e interação com influências fora dos meios de que fazem parte. Cf: WEIL, S. (2001).

subjetividades. Ao longo de sua história, o gênero musical passou por transformações que dialogam com mudanças no público, no mercado fonográfico, e, portanto, na sociedade brasileira. Felipe Trotta e Marco Roxo, ao analisarem o gênero, realizaram uma síntese desse percurso.

Se o objetivo das duplas no início dos anos 1980 era narrar um universo rural que já não podia ser mais entendido como atrasado ou inculto (Nepomuceno, 1999), o sertanejo do século XXI finca referências no tecido urbano, descrevendo situações e absorvendo sonoridades historicamente vinculadas aos jovens das cidades grandes e médias. Bares, *pick ups* equipadas com poderosos equipamentos de som, carros, motos, asfalto, bebidas, festas e alegria são narrados com teclados, guitarras, bateria e até mesmo alguma manipulação eletrônica de sons. [...] Artistas como Michel Teló, Gustavo Lima e Luan Santana apresentam narrativas sobre o jovem contemporâneo que deslocam ênfase em pertencimentos geográficos ou de classe, construindo uma identificação ampla em torno de ideias gerais sobre festa, sexualidade e consumo (TROTТА, ROXO, 2014, pp. 6–7).

O deslocamento temático, passando de letras e sonoridades ligadas ao mundo rural, para referências mais urbanas, a ênfase no amor como tema central também foi importante para a popularização do estilo. O sertanejo durante décadas foi dominado por homens, poucas mulheres conseguiram atingir grande expressão nesse segmento, mas elas estiveram presentes, como por exemplo, nos anos 1950, Inhana (da dupla com Cascatinha); na década de 1980, Sula Miranda, a ‘Rainha dos Caminhoneiros’, nos anos 1990, Roberta Miranda e nos anos 2000, Paula Fernandes. A expressão artística e de mercado musical vistas recentemente, contudo, não tem precedentes. A análise acima citada de Trotta e Roxo, publicada em 2014, aborda as questões de um cenário em que o “feminejo” ainda não tinha ressignificado mais uma vez o estilo musical, este neologismo, que está vinculado à uma renovação feminina, começou a ser utilizado justamente numa busca de conceituar um movimento que representou um destaque inédito das mulheres num segmento tão popular e consumido no Brasil.

#### *Sofrer por amor: um caminho sabido de cor*

Ao longo do século XX, inúmeras canções colaboraram com a representação do “sofrer por amor”, comumente entendido como uma vocação feminina. Muitas “Amélias” tornaram-se conhecidas por músicas cantadas por cantores e cantoras, que evocaram por diferentes estilos musicais, o sofrimento como condição natural do ser mulher. Como discutiu

a autora Tania Navarro Swain, "sofrer em silêncio" e "morrer de amor" fizeram parte das subjetividades seguras e aceitáveis para mulheres.

A que sofre em silêncio, que "foi feita para morrer de amor", como dizem as músicas, os ditados, guiadas pela intuição, pelo coração, com a sensibilidade à flor da pele, vivendo em função de seu homem, que lhe dá filhos e lhe assegura a passagem de um estado incerto, para um status seguro de "verdadeira mulher" (SWAIN, 2008, p. 38).

Poderíamos pensar em muitos artistas que gravaram músicas sobre personagens femininas, um levantamento sobre isso, contudo, iria além do escopo pretendido neste texto, mas é importante que se considere o grande impacto cultural dessa musicalidade sofrida e feminina. Tomemos como exemplo pontual a rainha do rádio, Dalva de Oliveira, intérprete de grande sucesso e que teve seu próprio "sofrer por amor" acompanhado pelo público brasileiro durante anos. Dalva cantou muitas vezes o amor incondicional da mulher, representação que apresentava correspondência com os ideais e expectativas para comportamentos femininos de meados do século XX, mas também cantou as decepções femininas.<sup>3</sup>

Mas, na história da música popular brasileira, não apenas de amor e lágrimas viveram as personagens femininas. Em vários momentos e em diferentes gêneros musicais, personagens femininas foram utilizadas para denunciar desigualdades e marcar posições que mantinham diálogo com questões culturais de um tempo. Em muitas canções, diferentes artistas narraram as resistências e ousadias possíveis para personagens femininas dentro de um sistema repleto de normatizações estabelecidas a partir das interpretações do corpo e dos gêneros.

Na cena caipira/sertaneja, artista importante da musicalidade e da cultura caipira, Inezita Barroso gravou, no ano de 1953, uma música com letra um pouco diferente do que costumava ser entoado pelas vozes femininas que ajudavam a compor as paisagens sonoras brasileiras daquela época. A canção do estilo caipira, conhecida originalmente como "Festa no Tietê", ficou conhecida como "Moda da Pinga" na voz da intérprete. Na canção, Inezita interpreta uma mulher que desafia vários padrões de comportamentos da "mulher direita".

---

<sup>3</sup>Dentre outros muitos sucessos, Dalva de Oliveira gravou em 1965, com o estilo característico de uma rainha do rádio, uma versão da música "Hino ao amor", canção gravada por Edith Piaf em 1949. Na letra, os versos afirmam a incondicionalidade de um amor que superaria até a morte. Segue o trecho: "[...] Se os meus beijos sempre foram teus/Não importa, querido o amargor das dores desta vida [...]/Quero apenas te adorar/Se o destino então nos separar/Se distante a morte te encontrar/Não importa, querido, porque eu morrerei também/ Quando enfim a vida terminar/E dos sonhos nada mais restar/Num milagre supremo/Deus fará no céu eu te encontrar".

Ela cantou o gosto pela bebida; o beber em público; o desprezo ao pedido do marido e a opinião masculina de modo geral. A recepção pode tender a um estabelecimento de sentidos cômicos, já que a letra e a interpretação, abrem espaço para a inferência do risível, o que não contradiz a afirmação de um “contra-imaginário” (SWAIN, 2000) que trouxe uma personagem feminina numa situação incomum, não impossível. “Ronda”, gravada por Inezita Barroso em 1953, também coloca uma personagem feminina em uma situação inusitada, mas nela a comicidade não está presente. Em uma busca do amado, sozinha, durante a noite, em espaços públicos, incluindo bares. A sonoridade da canção ajuda a criar uma sensação de angústia que faz parte da procura da personagem, que ao final deixa um verso como ameaça. Anos mais tarde, a cantora falou sobre as diferentes condutas esperadas e permitidas para mulheres e homens na época em que gravou a música e deixou claro em sua fala como a presença feminina num bar não era algo socialmente aceito (Cf: JORGE, 2012).

Os exemplos são indícios de que, apesar do feminejo ser uma novidade e estar em diálogo com questões culturais contemporâneas, a música popular tem abrigado, em meio ao desenvolvimento e transformações da indústria cultural, insubordinações de gênero possíveis a cada época. Se as dores de amor não são exatamente uma novidade, o mesmo não se pode dizer sobre a representatividade constituída quando o sofrimento passou a ser acompanhado de reações empoderadas e essas canções tornaram-se um fenômeno de audiência no meio sertanejo.

A “sofrência”, como tantos termos que tentam definir movimentos musicais, é marcada pela polissemia, mas se refere principalmente aos relatos musicais que cantam as dores e dificuldades de amores românticos. Além da representatividade emocional, essas canções, consideradas “hinos” dos amantes saudosos, desiludidos ou arrependidos, são entoadas em festas, bares, rodas de viola, enfim, em sociabilidades nas quais a “sofrência” é mais que um gênero musical, ela constitui um sentimento partilhado. Nesses momentos, a afirmação do “sofrer por amor” é socialmente aceita, compreendida e até exaltada por meio dessas palavras cantadas e do reconhecimento público de experiências de sofrimento amoroso. O frescor e sucesso dessas canções não consiste em qualquer novidade cantada sobre mulheres, ao contrário, elas têm sua força de representação aumentada, por relatarem experiências já conhecidas e vividas por parte do público com o qual estabelecem um canal de cumplicidade. José Miguel Wisnik argumenta que a música é utilizada de diferentes

maneiras e com diferentes objetivos no campo social, sendo ainda meio possível tanto para dominação, quanto para resistência. As sonoridades frequentemente alegres dessas canções não excluem a possibilidade do canto sobre insatisfações amorosas, bem como sobre as reações femininas aos tratamentos considerados insuficientes ou contraditórios à manutenção das relações.

Assim, a “sofrência empoderada” do feminejo interpreta culturalmente sentimentos de mulheres que vivem o nosso presente. Ela traduz essas emoções e desejos para uma linguagem musical que circula pela sociedade. É possível dizer ainda que ela evoca sentidos de um feminismo prático, por vezes contraditório, mas que não deixa de representar as mulheres que por meio dele afirmam seus empoderamentos. Mesmo que considerados os riscos que decorrem do que Berth (2018) chama de um “uso esvaziado” do conceito de empoderamento, é possível afirmar que o empoderamento proposto nas canções visa encorajar mulheres em suas vivências individuais, por meio de um amplo alcance do coletivo característico do sucesso no meio audiovisual. As letras direcionam incentivos a posturas críticas e insubordinadas nas relações afetivas para um grande público de mulheres consumidoras desse repertório. Ainda de acordo com Berth, “a movimentação de indivíduos rumo ao empoderamento é bem-vinda, desde que não se desconecte de sua razão coletiva de ser”, a agitação cultural promovida por essas canções articula trajetórias e narrativas individuais em atitudes e discursos por transformação social (BERTH, 2018, p. 43)

Cantando as muitas formas de se relacionar que uma mulher pode viver, a obra de Marília Mendonça expõe as perspectivas de mulheres apaixonadas, traídas, abandonadas, assim, pode-se afirmar que as relações afetivas constituem assunto recorrente de suas músicas, nas quais a artista utilizou de ambiências cotidianas. Na canção “Eu sei de cor”, a personagem feminina demonstra conhecer um padrão de comportamento de alguém com quem se relaciona. A letra da canção infere uma situação de uma mulher que, vivendo situações que a deixam insatisfeita, considera o término da relação. Nos passos que enumera, ela considera ser deixada sozinha, ser ignorada e, por último, o possível arrependimento da outra pessoa envolvida na relação. A canção segue para um refrão em que a indignação transborda com a ameaça de abandono e com a sonoridade do canto que acompanha a letra, adquirindo força. A metáfora da chave jogada fora marca, ainda, uma cotidianidade da vivência de uma vida conjugal.

Eu sei de cor  
(Composição de: Danillo Davilla, Elcio di Carvalho, Lari Ferreira, Junior Pepato.  
Lançada por Marília Mendonça em 2016)

É  
Já tá ficando chato, né?  
A encheção de saco, pois é!  
Prepara, que eu já tô me preparando  
Enquanto cê tá indo, eu tô voltando

E todo esse caminho eu sei de cor  
Se eu não me engano, agora vai me deixar só  
O segundo passo é não me atender  
O terceiro é se arrepender  
Se o que dói em mim doesse em você!

Deixa!  
Deixa mesmo de ser importante  
Vai deixando a gente pra outra hora  
Vai tentar abrir a porta desse amor  
Quando eu tiver jogado a chave fora

[...]  
E quando se der conta, já passou  
Quando olhar pra trás, já fui embora  
[...]

Esse “saber de cor”, que se refere ao conhecimento da própria personagem sobre um ciclo recorrente de abandono afetivo, marca um lugar de consciência dentro da canção. A afirmação desse lugar de lucidez é importante, especialmente ao nos lembrarmos como a medicalização das sociedades foram acompanhadas pela busca por controle dos corpos e mentes das mulheres, instituindo-se diagnósticos e discursos que popularizados na vida prática, promoveram associações de comprometimentos mentais e psicológicos ao ser mulher. Ao longo da história, muitas mulheres foram tratadas como loucas ao questionarem ou contrariarem determinadas atitudes de seus companheiros. Até mesmo os discursos científicos foram utilizados na subalternização do feminino. A consciência e a capacidade das mulheres foram questionadas, promovendo-se, por um longo prazo, a histeria como condição feminina inerente. Sentir foi considerado objetivo e capacidade maior da condição feminina, o sentir seria a função das mulheres, esse mesmo sentir, contudo, consistiria em sua fraqueza, sua anomalia.

As conquistas e sofisticações da psiquiatria na passagem do século XIX para o século XX, longe de questionarem a associação entre mulher e histeria, aprofundaram-na, conferindo-lhe status de verdade científica. Ainda por muito tempo, as palavras impetuosas do psiquiatra francês Ulysse Trélat, discípulo de Esquirol, continuariam a ecoar dentro e fora do mundo acadêmico e científico: “Toda mulher é feita para sentir, e sentir é quase histeria” (ENGEL, 2015, p. 357)

No “saber de cor” há uma antecipação de conflito marcada em palavras pelo sentir, mas fundamentada na experiência vivida. Apesar de ser uma representação já desconstruída em muitos meios, a imagem do feminino atrelada à incapacidade de autoconhecimento, lucidez, racionalidade e domínio emocional ainda circula e produz discriminação. Se ao longo do século passado a busca por direitos civis e políticos movimentaram as lutas por igualdade e o combate às discriminações de gênero, não foram menos importantes as batalhas contra as representações que definiram as subjetividades femininas de modo inferiorizado. Nas lutas femininas e feministas do século XX, está incluído, mesmo que em discursividades indiretas, o reconhecimento da condição de sanidade. Dentro das relações amorosas e conjugais, a representação da “mulher louca” foi e ainda é utilizada para inferiorizar e desacreditar mulheres.

Sofrimentos psíquicos são socialmente construídos, logo, são atravessados por relações de poder e dominação, portanto, o sofrimento também é construído e sentido em interação com as relações e normatizações de gênero que predominam em cada tempo histórico. Assim, as ideias sobre o sofrimento emocional feminino passaram por transformações de sentidos em concomitância com outras mudanças culturais de gênero. O que seria adequado sentir, quando sentir, quando demonstrar o sentimento, quando esconder, quando reprimir emoções foram questões moldadas e ensinadas por séculos, levando-se em conta as expectativas de comportamento tradicionais para cada gênero. Sobre relações, amores e casamento, gerações de mulheres foram ensinadas que a feminilidade estaria na aceitação dócil dos infortúnios afetivos e na resignação em relação a todo suposto comportamento natural masculino. Elas eram ensinadas pela educação familiar, pelas publicações femininas, que a felicidade conjugal era uma responsabilidade da mulher, que deveria entender seu papel de submissão e aceitação. O dizer popular sentenciava a desvalorização de uma mulher desvinculada do valor social do relacionamento: “Ruim com ele, pior sem ele”.



Os detalhes aceitos e repetidos em performances cotidianas na construção imaginária do “ser mulher” constituem-se por códigos de uma linguagem e de uma cultura partilhada. Por séculos, a cultura ocidental cultuou e vendeu na literatura, no cinema, na música, a representação idealizada da mulher que sofre de amor, que cala, que espera resiliente, e que perdoa, pois, esse seria seu papel. Mulheres de diferentes épocas viveram culturas históricas em que predominava a ideia de que elas eram seres naturalmente predispostos a sensibilidades e a emoções. O amor e a doação de si seriam sua maneira de existir em plenitude, como ensinou Beauvoir:

Os homens não cessaram de proclamar que o amor é para a mulher sua suprema realização. “Uma mulher que ama como mulher, ainda se torna mais profundamente mulher” diz Nietzsche; e Balzac: “Em um plano elevado, a vida do homem está na glória e a da mulher no amor. A mulher só se iguala ao homem fazendo da sua vida, uma perpétua oferenda, como a do homem é uma perpétua ação”. Mas trata-se ainda aqui de uma mistificação cruel, pois o que ela oferece, eles não se esforçam em absoluto por aceitar (BEAUVOIR, 1961, p. 437).

O tempo presente ainda não está livre dessas expectativas para as mulheres, pois o nosso quadro de referências partilhadas sobre o feminino, ainda reverbera concepções tradicionais de comportamento em função do gênero. Por isso, há um sentido de empoderamento na canção “Supera”. Nela, o conselho cantado é justamente para o rompimento com a postura de sofrimento, de aceitação em silêncio da dor do amor como condição natural das mulheres. Segundo matéria assinada por Rodrigo Ortega e Braulio Lorentz, publicada em 18 de agosto de 2019 no portal G1, a primeira versão de “Supera” enviada à Marília trazia o verso “você é forte, mulher, supera”, que foi substituído por Marília pelo verso “de mulher para mulher, supera”. Em 2018, antes de se tornar sucesso na voz de Marília, a música já tinha sido gravada por um de seus compositores sem a alteração no verso.

Supera  
(Hugo del Vecchio, Luan Moura e Montenegro, lançada por Marília Mendonça em 2019)

Tá de novo com essa pessoa  
Não 'to acreditando  
Vai fazer papel de trouxa outra vez  
'Cê não aprende mesmo  
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  
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  
 Ele 'tá fazendo de tapete o seu coração  
 Promete pra mim que dessa vez você vai falar não  
 De mulher pra mulher, supera  
 [...]

O conselho “supera”, cantado por uma das artistas de música popular mais ouvidas do país, atravessa espaços e chega em mulheres de diversas camadas sociais, inclusive nas que não tiveram contatos com teorias feministas acadêmicas ou com movimentos sociais de luta por emancipação feminina, mas que vivem cotidianamente diversos eixos de subordinação, dentre eles, a inferiorização dentro da dinâmica das relações amorosas e ou conjugais. Inclusive, ao fazer a alteração citada no verso, a intérprete aumenta o vínculo, se coloca em posição de conversa com suas possíveis ouvintes ao enunciar uma cumplicidade de um lugar social no canto: “de mulher para mulher”. Dessa forma, o empoderamento presente nessas canções relaciona-se com sentimentos e emoções partilhadas por mulheres, que percebem nesse repertório narrativas de possíveis modos de ação, dentro de seus próprios desafios e dramas pessoais, especialmente aqueles ligados às relações amorosas. Sobre essa construção, Denise Silva e Mariane D’Oliveira argumentam:

Importa sublinhar que, para as feministas, o empoderamento compreende a alteração radical dos processos e estruturas que a posição de subalternidade das mulheres como gênero. Estas se tornam empoderadas através da tomada de decisões coletivas e de mudanças individuais. Nesse aspecto, o empoderamento feminino representa um desafio às relações patriarcais, em especial dentro da família, ao poder dominante do homem e à manutenção dos seus privilégios de gênero. Significa uma mudança na dominação masculina tradicional, garantido-lhes a autonomia e a participação essenciais ( SILVA; D’OLIVEIRA, 2016, n.p.)

A noção de empoderamento tem adquirido sentidos diferentes em contextos diversos, portanto, sua conceitualização é polissêmica e suas nuances são variáveis. Nas músicas analisadas na pesquisa ora apresentada, os sentidos de empoderamento são construídos a partir de situações cotidianas, especialmente na relação entre feminino e masculino. O empoderamento surge como uma mensagem sobre vivências das relações amorosas, sobre momentos de diversão e sobre a independência das personagens que aparecem nas canções.

O empoderamento, é então, viabilizado pelo capital sociocultural que vai sendo adquirido nas interações com os outros e também com o grupo.

Consequentemente, tal fator é fundamental, para que se possa postular mais equidade vias políticas públicas (SILVA; D'OLIVEIRA, 2016, n.p.)

O “empoderar-se” é cantado como experiência possível, quase como uma emoção relacionada à revolta. Evidentemente, os feminismos que encontram razões e explicações na vida prática são marcados por contradições e ambiguidades, mas, inegavelmente, promovem reflexões, partindo de um capital sociocultural vivido por mulheres comuns e, como escreveu Daphne Patai em um livro sobre feminismo e história oral, “comum não é o mesmo que insignificante” (PATAI, 2010, p. 19). O sentimento de revolta consiste em uma insubmissão em relação a alguém ou a uma situação. No repertório discutido neste texto, ele aparece com frequência nas histórias de personagens femininas que buscam romper com algo que lhes impõe uma ofensa ou uma injustiça. Em seus escritos, Albert Camus escreveu sobre os caminhos da revolta humana, oferecendo algumas definições e características dessa emoção.

Que é um homem revoltado? Um homem que diz não. [...] Significa, por exemplo, que “as coisas já duraram demais”, “até aí, sim; a partir daí, não; “assim já é demais”, e, ainda, “há um limite que você não vai ultrapassar” (CAMUS, 2003, p. 25).

A definição de Camus é clássica e traduz com maestria essa subjetividade experimentada de modos diferentes pela humanidade, por isso, recorre-se a ela neste texto, todavia, não se pode deixar de perceber na citação que Camus utilizou, em meados da década de 60, uma linguagem que faz do homem o termo universalizante para o humano. Tratando sobre os discursos científicos, Losandro Tedeschi argumenta como a visão androcêntrica sobre o mundo apresenta-se predominante. No contato com a filosofia de Camus, também podemos perceber esse traço social na linguagem utilizada pelo autor. Esse uso da linguagem faz com que as mulheres tenham que se esforçar para se imaginar numa designação que as exclui enquanto afirma incluí-las. Reconhecer aqui essa limitação tem o intuito de fazer com que nos lembremos que designar é prática política em diálogo com quem nomeia e é nomeado, assim como feito por Marília com a inclusão do verso: “De mulher pra mulher”. Fazer essa leitura crítica da linguagem empregada por Camus, evidentemente, não inviabiliza o reconhecimento e a utilização de sua obra.

O androcentrismo que impregna o pensamento científico é um dos preconceitos mais devastadores, e está instalado de maneira tão arraigada em nossas concepções que nos torna incapazes de refletir sobre elas – impedindo assim que a relação social homem-mulher se transforme de maneira significativa. A visão androcêntrica do mundo é compartilhada por

todos, mulheres e homens, e nos passa despercebida, pois por estarmos sempre nela submersos, encaramo-la como natural, universal e imutável (TEDESCHI, 2012, p. 109).

Feita essa ponderação, em diálogo com as reflexões de Camus, identifica-se na revolta sentidos de luta pela defesa do direito de ser, por reconhecimento e contra uma ofensa ou opressão que, a partir de um ponto, torna-se inaceitável, pois o indivíduo passa a se impor.

Mas inveja-se aquilo que não se tem, enquanto o revoltado defende aquilo que é. Ele não reclama apenas um bem que não possui ou do qual teria sido privado. Visa fazer com que se reconheça algo que já foi por ele reconhecido, em quase todos os casos, mais importante do que qualquer coisa que ele pudesse invejar [...] Ele luta pela integridade de uma parte de seu ser. Não busca conquistar, mas impor (CAMUS, 2003, p. 30)

A canção que tornou Marília Mendonça conhecida nacionalmente, foi “Infiel”, música na qual ela aborda a infidelidade, tema muito recorrente em músicas românticas. O fim da relação é contextualizado pela expulsão do sujeito que trai, de casa, marcando o ponto de revolta com uma situação já conhecida há algum tempo, sendo este o momento do “as coisas já duraram demais” (CAMUS, 2003, p. 25). Mesmo afirmando o poder de decisão sobre o rompimento, a canção reforça o papel da mulher cuidadora: “você agora vai cuidar/de um traidor”; o verso reforça uma suposta obrigação amparada em concepções tradicionais de gênero, assumida e passada adiante para outra mulher. Isso nos leva à reflexão de que posturas de independência, de empoderamentos e de feminismos são construídas na vida prática, de modo fragmentado, ou seja, uma consciência sobre o ser mulher e as opressões vividas não é necessariamente absoluta, sendo por vezes os pensamentos críticos sobre as relações de gênero realizados em concomitância com adesões a continuidades das assimetrias dessas mesmas relações.

Infiel

(Composição de: Marília Mendonça. Gravada por Marília Mendonça em 2015. )

Isso não é uma disputa

Eu não quero te provocar

Descobri faz um ano e tô te procurando pra dizer

Hoje a farsa vai acabar

Hoje não tem hora de ir embora

Hoje ele vai ficar

No momento deve estar feliz e achando que ganhou

Não perdi nada, acabei de me livrar  
Com certeza ele vai atrás, mas com outra intenção  
Tá sem casa, sem rumo e você é a única opção  
E agora, será que aguenta a barra sozinha?  
Se sabia de tudo, se vira, a culpa não é minha  
O seu prêmio que não vale nada, estou te entregando  
Pus as malas lá fora e ele ainda saiu chorando  
Essa competição por amor só serviu pra me machucar  
Tá na sua mão, você agora vai cuidar  
De um traidor, me faça esse favor  
lê, infiel  
Eu quero ver você morar num motel  
Estou te expulsando do meu coração  
Assuma as consequências dessa traição  
Agora ela vai fazer o meu papel  
Daqui um tempo, você vai se acostumar  
E aí vai ser a ela a quem vai enganar  
Você não vai mudar

A interrupção de uma relação monogâmica, ao se constatar uma traição, pode parecer evidente, mas ainda é um desafio para muitas mulheres. Não apenas o envolvimento afetivo, mas questões como dependência psicológica, dependência financeira, ameaças de violências e até mesmo o já mencionado imaginário no qual mulheres devem perdoar as “naturais” infidelidades masculinas fazem com que o rompimento seja uma experiência cultural diferente para mulheres e homens. Há poucas gerações, mulheres ainda eram ensinadas a perdoar e até a fingirem não perceberem as infidelidades conjugais. Apesar das acentuadas transformações sociais das relações entre os gêneros a partir da segunda metade do século XX, vestígios desses imaginários continuaram circulando pela sociedade, reforçando a existência de direitos e deveres desiguais quanto ao quesito fidelidade entre homens e mulheres. Ao analisar publicações voltadas para o público feminino que circularam do início do século passado até meados da década de 60, Carla Pinsky conclui:

Os homens têm direito à liberdade. Para manter a “felicidade conjugal” e preservar a “harmonia do lar”, a esposa não deve incomodar o marido com suspeitas sobre sua conduta. Não deve duvidar de suas explicações para eventuais atrasos. Não pode querer controlar seus “programinhas” (que vão da pescaria ou outro passatempo até eventuais relacionamentos com outras mulheres, passando pelos encontros com amigos para jogar e farrear). A mulher não deve nunca demonstrar ciúmes. Precisa saber relevar os “deslizes” masculinos e esquecer suas “aventuras” extraconjugais - melhor ainda que nem procure descobri-los. Isso tudo faz parte das fórmulas divulgadas por *Jornal das Moças* e outras publicações femininas contemporâneas. Elas ainda advertem as leitoras: reprovar abertamente o marido sobre suas transgressões fará “perigar a felicidade do lar”. Com essa

atitude, a esposa corre o risco de perdê-lo, pois ele se aborrecerá da vida conjugal (PINSKY, 2014, p. 252).

No Brasil, com a proclamação da República, o casamento civil passou a substituir o casamento religioso. A parte religiosa continuou existindo, mas de maneira opcional e na condição de celebração e demonstração de apego à tradição. O Código Civil de 1916 permitiu o desquite, que interrompia o regime matrimonial de bens, mas não dissolvia o vínculo conjugal, portanto, não permitia que os desquitados e as desquitadas viessem a se casar novamente. A Lei do divórcio é do ano de 1977, mas inicialmente trouxe várias condicionantes que aos poucos, ao longo de décadas, foram sendo revistas. Apesar de várias legislações aos poucos terem contribuído para a igualdade jurídica entre mulheres e homens no que se refere às relações conjugais, na sociedade brasileira ainda podem ser observadas assimetrias acerca das cobranças e comportamentos esperados das mulheres para a sexualidade, o casamento e a maternidade. Além dessas assimetrias, algumas mulheres, ao decidirem interromper uma relação afetiva, têm suas vidas colocadas em risco pelo comportamento possessivo e misógino de namorados, amantes e maridos. Por isso, toda forma de provocar questionamento e despertar conscientização, inclusive por pedagogias artísticas, é importante, pois o processo de empoderamento acontece:

Desse modo, pode-se perceber que é mediante o processo de conscientização que vai ocorrendo o empoderamento pessoal, gerado a partir dos próprios sujeitos agentes. Ele não é outorgado, pelo contrário, é resultado de uma *práxis* de reflexão e de inserção crítica dos indivíduos, provocadas pelos problemas ou pelas perguntas problematizadoras, que os colocam em ação. Em outros termos, é a reflexão consciente e a prática de que o agente tem poder para decidir os rumos de sua vida por meio de ações e participações que conduzem ao protagonismo (SILVA; D'OLIVEIRA, 2016, n.p.)

Assim, mesmo hoje, apesar de juridicamente as mulheres poderem optar pela interrupção de uma relação, ainda há condições e marcadores sociais que podem dificultar essa decisão. Para uma mulher, terminar um namoro ou um casamento pode significar o início de assédios, perseguições, agressões e até mesmo sua morte.

Na maior parte do material analisado, alegações relativas a ciúmes ou sentimento de posse em relação à vítima e inconformismo com o término do relacionamento apareceram nos processos. "Se não for minha, não vai ser de mais ninguém" é uma frase que aparece em mais de um processo,<sup>38</sup> atribuída ao autor do crime, e que exprime a ideia corriqueira de que a vontade da mulher de se separar deve sucumbir ao desejo do namorado, companheiro ou marido de manter o relacionamento. Não bastando, constata-se, nos discursos dos autores dos crimes, a expectativa de

fidelidade dessa mulher, mesmo após a separação, já que o envolvimento posterior da mulher com outra pessoa foi apontado como motivo do crime (MACHADO, 2015, pp.43-44)

Por isso, as músicas que afirmam o poder de acabar com uma relação estão em diálogos com sentidos de poder de decisão sobre a própria vida, o que para muitas mulheres ainda impõe medo e riscos. O repertório analisado aqui não conta com canções que abordam as violências contra as mulheres, mas o conjunto de músicas se empenha na valorização feminina nas relações e na afirmação do poder de escolha e decisão, inclusive de término de relação. Passando a outra canção, em “Alô porteiro”, numa narrativa de ambientação urbana, a voz de Marília no início da canção, mais baixa e mais fechada, empenha sentidos de uma conversa íntima, difícil. A partir do verso “agora arrependido quer voltar atrás”, a voz é tensionada em sua potência, evocando a indignação do conteúdo do discurso.

Alô porteiro

Composição de : Carlos Pitty / Geovany Bernardes De Sousa / Jailton Rodrigues De Sousa. Lançada por Marília Mendonça em 2015)

Pegue suas coisas que estão aqui  
 Nesse apartamento você não entra mais  
 Olha o que me fez, você foi me trair  
 Agora arrependido quer voltar atrás  
 Já deu  
 Cansei das suas mentiras mal contadas  
 Cresci, não acredito mais em conto de fada  
 Não adianta vir com baixaria  
 Morreu  
 A mulher carinhosa e fiel que te amava  
 Pega o elevador, a sua mala e vaza  
 Tô avisando lá na portaria  
 Que aqui você não entra mais  
 Alô porteiro, tô ligando pra te avisar  
 A partir de agora eu tô solteira  
 Já me cansei da brincadeira  
 Chame o táxi que ele vai pagar

O verso “cresci, não acredito mais em conto de fada” infere o rompimento de uma mentalidade por muito tempo amplamente veiculada por meio de diferentes suportes culturais. As representações dos contos de fada promoviam o entendimento dos amores românticos como auge da vida de uma mulher. O “felizes para sempre”, contudo, depende da adequação a tradicionais papéis de gênero e a frequente subalternização feminina, condições que na contemporaneidade não são aceitas por muitas mulheres. A fantasia do “príncipe encantado” está em descrédito. A crença no “felizes para sempre” já está há muito tempo

abalada e isso fica claro na canção, não há insistência ou aceitação passiva de condutas questionáveis, seja “em nome do amor” ou por “convenção social”.

Em “Todo mundo vai sofrer”, o canto da melodia marcante e com pausas que vão reforçando as afirmações sobre o tão comum imbróglio afetivo. Mais uma vez, o consumo de bebida alcoólica, elemento central de tantas sociabilidades, é afirmada na voz feminina. Apesar do sofrimento, a narrativa infere o rompimento com a aceitação de uma situação de rejeição, distribuindo-se em um canto de ritmo alegre, o infortúnio vivido entre os vários personagens. Nega-se sofrer sozinha, nega-se sofrer reclusa. Apesar da inferência do tragicômico, frequente na sofrência, o risível não se assenta na condição de gênero, ou seja, não tem relação com o fato de uma mulher afirmar-se dependente da bebida para enfrentar seu sofrimento por amor.

Todo mundo vai sofrer  
(Composição: Larissa Ferreira / Isaias Junior / Diego Silveira / Renno Poeta.  
Lançada por Marília Mendonça em 2019)

A garrafa precisa do copo  
O copo precisa da mesa  
A mesa precisa de mim  
E eu preciso da cerveja

Igual eu preciso dele na minha vida  
Mas quanto mais eu vou atrás, mais ele pisa  
Então já que é assim  
Se por ele eu sofro sem pausa  
Quem quiser me amar  
Também vai sofrer nessa bagaça

Quem eu quero, não me quer  
Quem me quer, não vou querer  
Ninguém vai sofrer sozinho  
Todo mundo vai sofrer  
[...]

Transformando representações do sentir, algumas canções interpretadas por Marília fazem do humor uma estratégia para tratar de decepções amorosas. No trecho abaixo, da música “O meu cupido é gari”, a personagem provoca a reflexão sobre o tratamento recebido. A música tem uma conotação bem-humorada, ao culpar o cupido pela escolha de amores que seriam retirados do lixo, num ritmo animado e dançante, o questionamento com o qual muitas mulheres certamente se identificam é proposto.



Meu cupido é gari  
(Composição de: Isaias Silva / Marcos Vinicius Soares De Oliveira. Lançada por Marília Mendonça em 2015)

O meu cupido é gari  
Só me traz lixo  
Lixo, lixo, você é prova disso  
Lixo, lixo, você é prova disso  
Esse cupido é cego  
'Tá demitido  
Sua flecha não tem ponta  
E nem sentido  
Cupido amador  
Uma decepção me trouxe um amor  
Encomendado do lixão  
Não me tratou bem  
Não me deu valor  
Será que eu mereço esse tipo de amor?  
Só decepção pro meu coração  
Cupido insequente  
Sem rumo, sem direção  
[...]

A revolta com a criatura mitológica responsável pela flecha do amor é cantada com humor. Os motivos do descontentamento estão claros, a personagem não se sente valorizada, não considera estar recebendo o tratamento merecido e escancara o posicionamento diante da decepção. Revolta-se com o relacionamento presente e infere frustração também com os anteriores. O “sofrer”, o “aguentar”, o amor incondicional, não fazem mais parte do imaginário desejado, a demissão do cupido demonstra a não passividade diante das relações que desagradam. O termo “lixo” repetido para definição do outro da relação ajuda a construir uma posição de indignação. A revolta marca a imposição da importância da valorização de si, das próprias necessidades e do “não mais” sentenciado aos amores frustrados.

Em 2021, em parceria musical com a dupla Maiara e Maraisa, Marília lançou a canção “Esqueça-se se for capaz”. A letra trata do sofrimento pelo final de um relacionamento, o clipe lançado nas plataformas de audiovisual, contudo, chama atenção. Nele, a artista utiliza a linguagem visual para a comunicação com seu público, especialmente com as mulheres. Na narrativa do clipe, os jornais noticiam a atuação de um trio de justiceiras pelo direito das mulheres que percorre o país utilizando disfarces relacionados a profissões. Diferentes mulheres sofrendo algum tipo de opressão em função do gênero surgem na história contada. O clipe, que foi roteirizado e dirigido por Belle de Mello, com linguagem repleta de referências

cinematográficas e a diversas subjetividades femininas, faz uma crítica às desigualdades de gênero no âmbito público, bem como no privado e infere ainda uma concepção de mulheridades plurais, por meio de um elenco que contempla a diversidade e das personagens representadas.

Nas cenas finais, na qual as justiceiras são cercadas pela polícia, aparecem dezenas de mulheres com braços erguidos e punho cerrado e numa caminhada em defesa das protagonistas, as atrizes demonstram a emoção da sororidade durante a sequência. A atriz que interpreta a jornalista diz: “Como elas sabem a situação de cada mulher? Bom, isso ainda é um mistério. Mas não há como negar que mudaram a vida de muitas mulheres no país, que passavam por situações como: falta de igualdade de salário apenas por serem mulheres, relacionamentos abusivos, relações machistas no trabalho e inúmeras situações que nós enquanto mulheres somos menos respeitadas. Realmente não podemos negar, elas fizeram história”. A fala funciona como um tipo de metatexto, pois remete o espectador à própria atuação das artistas, que por meio de suas canções narram publicamente experiências femininas comuns e incentivam empoderamentos possíveis. No clipe fica evidente a criação de um discurso que possui vínculos com premissas feministas. Até meados de agosto de 2023, o clipe conta com 180.326.426 visualizações no Youtube.

### *Considerações finais*

Evidentemente, não foram abordadas todas as possibilidades interpretativas para o pequeno conjunto de canções analisadas aqui. O intuito deste texto, contudo, foi o de promover reflexões e espaços de comunicação sobre uma obra que interpreta, produz e divulga valores com os quais muitas mulheres se identificam. Apesar da inegável capacidade de representação e interpretação de sensibilidades coletivas e do sucesso mercadológico, o feminejo, assim como o sertanejo, gênero do qual esse movimento se desdobra, tem garantido para si o rótulo do que se opõe ao suposto “bom gosto”. De acordo com Trotta e Roxo:

Porém, o sertanejo universitário ressent-se de legitimidade estética reconhecida pela crítica cultural, que costuma apontar uma má qualidade de sua produção. Em uma manobra retórica que associa desqualificação estética com popularidade, elaborada sobre um terreno de preconceitos contra a origem rural dos gêneros musicais e a sotaques não-cariocas e não-paulistas, o sertanejo se vincula a um contexto “popular” de baixa valorização, sendo expressão de um gosto musical mais rude, pouco sofisticado e simplório (TROTТА, ROXO, 2014, p. 7).

O gosto por um estilo musical passa pelas individualidades, condicionamentos sociais e culturais que atravessam a história de vida de uma pessoa. Existem, contudo, discursos classistas que advogam para si a definição de bom gosto, de qualidade e reforçam hierarquizações, baseando-se na inferiorização de obras que interpretam sentimentos e pensamentos de pessoas de vários extratos sociais. Para além do debate do reconhecimento estético atravessado por questões de classe, como escreveu Esteban Buch, o canto popular realiza uma interpretação de sensibilidades partilhadas por coletividades que formam a sociedade: “O canto popular configurou cenas artísticas, tão diversas quanto “folcloristas”, considerados como intérpretes da sensibilidade coletiva para além de qualquer discussão acadêmica sobre a autenticidade de seu repertório” (BUCH, 2020, s.n.).

A obra de Marília Mendonça aborda temas, subjetividades, e utiliza palavras que tornam esses discursos musicados relatos nos quais muitas mulheres se reconhecem. Ou seja, diferentes mulheres que fazem parte do público consumidor das canções conseguem perceber nas músicas situações, valores, sentimentos, que fazem parte das suas vidas cotidianas. As experiências envolvidas no “ser mulher” são construídas numa teia de práticas e discursos atravessadas por condições sociais, culturais e temporais. Elas se efetivam e se transformam na vivência de diversas relações. Palavras cantadas ajudam a compor paisagens sonoras ao mesmo tempo que carregam mensagens pelas quais diferentes públicos são afetados em função da identificação despertada. Nas canções analisadas, foi possível evidenciar a construção discursiva sobre lugares, posições, emoções e percursos atravessados pelas assimetrias de gênero.

Gerações envolvidas e comprometidas com os movimentos feministas aprenderam que suas lutas têm como objetivo a emancipação coletiva das mulheres e a construção de uma sociedade mais igualitária. Para isso é fundamental a formação de vínculos de solidariedade entre as mulheres que os feminismos pretendem representar. Como discutido neste texto, as canções analisadas dialogam com questões mais individuais, especialmente no que se refere a uma afirmação de posição dentro da dinâmica de relações amorosas. Para análises acadêmicas, uma escuta crítica ao repertório é necessária, mas esta não deve anular o reconhecimento das possibilidades de debates sociais abertos por essas canções.

Os feminismos são vividos, vestidos, ostentados, dançados e cantados e, desse modo, se misturam com questões identitárias, raciais, de classe, de idade, de religião, de origem,

enfim, com inúmeros marcadores sociais. Os debates são infundáveis, pois o cenário é ocupado por muitas cenas e “atrizes sociais” que se movimentam, falam e transformam performances num mesmo tempo e em diferentes tons. De toda forma, o que percebemos é que, como escreveu Michelle Perrot, a revolução está em curso, porque a história continua:

Assim, a revolução sexual que tentamos medir, está inacabada. Em verdade, é interminável. Nesse ponto, como em todos os outros, não existe “fim da história”. É impossível, então, concluir o relato. Pode-se dizer “era uma vez”. Invocar começos obscuros. Dizer o princípio. Mas não o “fim”. História a continuar. História a se fazer, também (PERROT, 2016, p. 169).

Resistência, afirmação, empoderamento e independência, emancipação, liberdade, são conceitos polissêmicos. Um ponto comum, contudo, é que as construções de sentidos para essas palavras de ordem tão caras às epistemologias feministas, ocorrem a partir da revolta com a subalternização, individual ou coletiva, e com a recusa de permanência em posição desfavorável, seja em relações sociais públicas ou nas relações afetivas. De acordo com Tania Navarro Swain, os feminismos são “armas contra-imaginário” (SWAIN, 2000, p. 48), podemos conceber que, como sendo contra os imaginários patriarcais e misóginos, os feminismos operaram importantes mudanças culturais. Teorias, discursos e práticas entrelaçados formam os feminismos contemporâneos com suas diferentes vertentes. Diferenças conceituais não são raras, mas unem esses movimentos o reconhecimento da necessidade de que a luta pela igualdade tenha continuidade para transformação social.

A história do pensamento feminista é uma história da recusa da construção hierárquica da relação entre masculino e feminino, em seus contextos específicos, e uma tentativa para reverter ou deslocar suas operações (SCOTT, 1990, p.84)

Empoderamento, independência, liberdade, são conceitos que indubitavelmente evocam as mais valiosas emoções e contribuições dos movimentos de lutas feministas, mas na prática, podem representar experiências construídas de maneiras muito distintas. Interpretando valores e vivências de diferentes mulheres e destacando especialmente suas emoções amorosas, Marília Mendonça cantou sentimentos socialmente reconhecidos que envolvem revolta, recusa de hierarquias de gênero e ação. Na obra há sentidos de empoderamento que possuem a capacidade de afetar mulheres comuns, enquanto uma canção rompe o silêncio.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1961.

BERTH, Joice. *O que é empoderamento*. Belo Horizonte: Letramento, Justificando, 2018.

BUCH, Esteban. A escuta musical. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jacques; VIGARELLO, Georges. *História das emoções: 3. Do final do século XIX até hoje*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020. Edição digital.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. In: PRIORE, Mary del (org.); PINSKY, Carla Bassanesi (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 10 ed., 3 reimpr. São Paulo: Contexto, 2015.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Danièle. Novas configurações da divisão sexual do trabalho. *Cadernos de Pesquisa*, v. 37, n. 132, p. 595-609, set/dez 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cp/a/cCztcWVvvtWGDvFqRmDsBWQ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 07 fev. 2022.

JORGE, Waldemar “Dema”. *Inezita: com a espada e viola na mão*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012. Disponível em: <https://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.979/12.0.813.979.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2022.

MACHADO, Marta Rodriguez de Assis (coord.). *A violência doméstica fatal: o problema do feminicídio íntimo no Brasil*. Brasil. Governo Federal. Ministério da Justiça. Secretaria de Reforma do Judiciário. Brasília, 2015. Disponível em: [https://assets-compromissoeatitude-ipc.sfo2.digitaloceanspaces.com/2015/04/Cejus\\_FGV\\_femicidiointimo2015.pdf](https://assets-compromissoeatitude-ipc.sfo2.digitaloceanspaces.com/2015/04/Cejus_FGV_femicidiointimo2015.pdf). Acesso em: 18 fev. 2022.

PATAI, Dapnhe. *História oral, feminismo e política*. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. 2 ed., 3 reimpr. São Paulo: Contexto, 2016.

PINSKY, Carla Bassanesi. *Mulheres dos anos dourados*. São Paulo: Contexto, 2014.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Revista Educação & Realidade*. v. 20, n. 2, p. 71-99, jul/dez 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>. Acesso em: 6 fev. 2022.

SILVA, Denise Quaresma da; D’ OLIVEIRA, Mariane Camargo. As assimetrias da intersecção entre cidadania e igualdade para as mulheres. In: STREY, Marlene Neves; CÚNICO, Sabrina Daiana (orgs.) *Teorias de gênero* [recurso eletrônico]: feminismos e transgressão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016.

SWAIN, Tania Navarro. A invenção do corpo feminino ou “a hora e a vez do nomadismo identitário?” *Revista Textos de História*, v. 8, n. 1/2. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/view/27803>. Acesso em: 8 fev. 2022.

SWAIN, Tania Navarro. Desigualdade na diferença: a construção política dos corpos e das identidades sexuadas. *Revista Maracanan*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 37-58, 2007/2008. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/12947>. Acesso em: 8 fev. 2022.

TEDESCHI, Losandro Antonio. *As mulheres e a história: uma introdução teórico metodológica*. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2012.

TROTTA, Felipe; ROXO, Marco. O gosto musical do Neymar: pagode, funk, sertanejo e o imaginário do popular bem sucedido. *Revista Ecopós*- ISSN 2175-8689. Comunicação e Gosto, v. 17, n. 3, 2014. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/1788](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1788). Acesso em: 3 fev. 2022.

WEIL, Simone. *O Enraizamento*. Tradução de Maria Leonor Loureiro. São Paulo, SP: EDUSC, 2001.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

#### INTERNET

<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2019/08/18/em-supera-marilia-mendonca-engole-o-choro-e-faz-hino-contra-a-sofrenca.ghtml>. Acesso em: 14 fev. 2022.