

## O *FEMINEJO* E O EMPODERAMENTO NARCÍSICO FEMININO

Leonardo Machado de Aguiar Seixas<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo uma análise dialógica da narrativa do *feminejo*, vertente contemporânea da música sertaneja brasileira feita por mulheres. Para tal, esse estudo busca estabelecer uma relação entre os enunciados narrativos nas canções *feminejas* e a realidade concreta, identificada nas figuras das intérpretes desse gênero musical e do seu público. O artigo tem como base teórica estudos de Mikhail Bakhtin como sustentação para a ideia de polifonia existente na narrativa *femineja*; Homi Bhabha, a fim de revelar a tática do hibridismo narrativo realizado pelo *feminejo*; e Gayatri Spivak como suporte à compreensão da subalternidade da origem e formação do *feminejo* com relação à música sertaneja. Ainda, esse artigo se vale dos estudos sobre o narcisismo de Christopher Lasch como esteio à descrição e entendimento das subjetividades identificadas na narrativa do *feminejo*.

**PALAVRAS-CHAVE:** feminejo; narcisismo; subalternidade; hibridismo; dialogismo

### **FEMINEJO MUSIC AND THE FEMALE NARCISSISTIC EMPOWERMENT**

**ABSTRACT:** This article aims to analyze dialogically the narrative of *feminejo*, the newest version of the Brazilian country music made by women. To that end, this study searches to establish a relationship between the linguistic utterance in the narrative exposed in the *feminejo*'s songs and the concrete reality, identified here on the image of the singers of this music gender and its audience. This article finds foundation on studies from Mikhail Bakhtin as a support to the idea of polyphony existing in the *feminejo* narrative; Homi Bhabha, intending to reveal the tactic of narrative hybridisms in *feminejo* music; and Gayatri Spivak backing the comprehension of the subalternity in the origin and formation of *feminejo* in relation to the sertanejo music. Yet, this article avails itself of Christopher Lasch's studies on narcissism as a mainstay to the description and understanding of the subjectivities identified in the *feminejo* narrative.

**KEYWORDS:** brazilian country music; subalternity; narcissism; hybridism; dialogism

<sup>1</sup> Graduação em Letras (Português/Francês) e Mestrado em Cultura e Territorialidades (PPCULT/UFF).

## INTRODUÇÃO

Nos últimos anos vimos o surgimento de uma geração de cantoras e duplas femininas ganhar espaço no universo da música sertaneja, majoritariamente masculino. Conhecido como *feminejo*, o movimento musical sertanejo constituído apenas por cantoras é responsável pela criação de um território próprio, praticamente inexistente até então. Somente por isso já poderíamos considerar o *feminejo* como um fenômeno cultural merecedor de uma análise mais profunda. Em junho de 2020, a revista Rolling Stones<sup>2</sup>, em sua parte dedicada à música sertaneja, revela que houve uma ampliação na busca pelo termo *feminejo*, acumulando, desde 2014 até 2020, um crescimento de 169%.

Contudo, para além do inquestionável sucesso comercial e da galopante popularidade entre as mais diversas classes sociais, o *feminejo*, através da narrativa contida em suas canções, pode revelar traços constitutivos que estabelecem uma relação dialógica com demandas femininas, tanto contemporâneas quanto históricas, acerca das subjetividades que norteiam o modo como as mulheres são enxergadas socialmente.

Marília Mendonça, Maiara & Maraisa, Simone & Simaria e Naiara Azevedo são as principais representantes do *feminejo* no país, podendo ser compreendidas como fundadoras do movimento. Consequentemente, é possível dizer que elas, através do movimento musical *feminejo*, embora não se entendam como feministas, são responsáveis por levar aos mais variados recantos do país questões históricas da luta feminina por liberdade. Em entrevista ao programa jornalístico Profissão Repórter<sup>3</sup>, a cantora Simone, da dupla Simone & Simaria, ilustra bem essa relação de distância e proximidade entre o *feminejo* e o feminismo dizendo que “*tem dez centavos*” de feminismo no *feminejo*. Assim, mesmo que de forma bastante diluída, ainda que dentro de limites midiáticos permitidos e da relação estabelecida com os interesses mercadológicos, o *feminejo* tem amplificado mensagens que sempre foram restritas a grupos específicos de mulheres.

Dessa forma, embora superficial e sem engajamento formal a qualquer vertente do movimento feminista, não podemos negar ao *feminejo* a parte que lhe cabe: fazer com que mulheres de diferentes

<sup>2</sup> Disponível em: <https://rollingstonecountry.uol.com.br/noticias/sertanejo/maior-playlist-do-brasil-esquenta-sertanejo-ultrapassa-marca-de-2-bilhoes-de-streams-no-spotify.phtml>.

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=10154899274204398>.

estratos sociais se identifiquem com questões relativas à luta feminista. É justamente nesse ponto que se coloca a motivação para o estudo: a possibilidade de identificar as diferentes vozes que compõem a narrativa *femineja*. Na posição de pesquisador, busco contribuir para a produção de conteúdo sobre o tema, que ainda pouco examinado no âmbito acadêmico, apesar de ser um rico objeto de estudo para as ciências sociais.

Surgido como uma variante da sofrência, versão mais recente da música sertaneja, o *feminejo* trata preferencialmente da vida sentimental feminina. Esse mote recorrente nas canções feminejas marca uma mudança de posicionamento feminino diante da dor de amor. O *feminejo* canta o sofrimento do fim da relação amorosa, mas também revela o brio, a posição de independência e a autoavaliação do indivíduo feminino nesta dinâmica.

A partir dessa relação fundadora com a dor de amor feminina, o *feminejo* revela traços bastante característicos em sua constituição melódica e narrativa, sendo de grande relevância para sua compreensão. Dentre os mais visíveis, podemos citar a subalternidade como condição primária e o hibridismo como tática de superação. Assim como o sertanejo foi subalternizado à música caipira, o *feminejo* também ocupou essa mesma posição com relação à própria música sertaneja. Ao receberem nomes diferentes, supomos que representam ideias distintas. Desta forma, se estabelece uma espécie de hierarquia, onde um possui mais valor que outro. Uma possível fuga dessa condição subalterna seria o hibridismo, onde, através da mesclagem com outros elementos, podemos ver surgir um elemento novo.

Há ainda outro traço do *feminejo* sobre o qual me debruço nesse artigo: o empoderamento nascido da identificação narcísica. Exposto na banalização da vida virtual e exibido em redes sociais, o narcisismo tem se revelado cada vez mais claramente como o traço característico das sociedades contemporâneas, e isso inclui as mulheres. As cantoras *feminejas* são como exemplos de êxito feminino para muitas mulheres na contemporaneidade. Assim, como se fossem procuradoras do seu público, elas oferecem instrumentos pelos quais é possível às mulheres ouvintes do gênero *feminejo* sentirem felicidade e satisfazer seus desejos de superação da dor. Dessa forma, a

necessidade narcísica de ter constantemente sua imagem associada à uma ideia de perfeição, a performance da *sofrência femineja* viabiliza campo onde a mulher, que se recupera de uma separação amorosa, pode ser vista como um indivíduo resiliente, forte e de sucesso.

Para fins elucidativos, afirmo que as propostas aqui elaboradas se referem apenas a uma parte da população feminina brasileira e não à sua totalidade. Contudo, pela temática da dor de amor, o *feminejo* é capaz de ampliar seu alcance, revelando outros traços subjetivos do universo mais amplo do feminino na atualidade no Brasil.

O uso do termos 'empoderamento' é consciente e tem o objetivo de marcar o esvaziamento do termo no campo acadêmico pela sua simplificação no âmbito popular. A mudança ocorrida no termo se congrega harmoniosamente com a ideia de feminismo que o *feminejo* exala em suas narrativas. A maneira que o *feminejo* compreende a ideia de 'empoderamento' é análoga ao entendimento popular, simples e alheio a problematizações mais profundas. Por isso, a narrativa proposta pelo *feminejo* torna pautas da luta feminista inteligíveis a mulheres de diferentes estratos sociais.

### **SUBALTERNIDADE E HIBRIDISMO: A HERANÇA SERTANEJA DO FEMINEJO**

No início do século XX, os termos 'caipira' e 'sertanejo' eram usados como sinônimos para identificar o homem do campo e sua cultura. Esses termos também eram usados para designar o estilo de música que não tivesse suas origens nos grandes centros urbanos. Respirando ares da *Belle époque* européia, a cidade do Rio de Janeiro, capital do país à época, passou por uma série de reformas que a tornaram em referência de urbanidade e progresso para o restante do país. Assim, é possível supor que se estabelece mais fortemente a lógica de que os centros mais urbanizados representavam o futuro e o progresso humano, enquanto as localidades rurais eram símbolo de uma vida pertencente ao passado e desligada do desenvolvimento.

Com os movimentos migratórios ocorridos no território nacional, indivíduos originários de zonas rurais chegavam aos centros urbanos trazendo consigo hábitos e gostos ligados à vida campesina. Desse encontro surge o estranhamento de ambos os lados; as diferenças se revelam e o preconceito se impõe: o indivíduo campesino

tem sua imagem atrelada à ideia do atraso, preguiça e ignorância. Isso pode ter dado início ao distanciamento dos significados entre os termos caipira e sertanejo. No contexto musical, esses termos identificam a música criada pelo homem campesino, porém, em territórios diferentes: caipira para aquela nascida no campo e sertaneja para aquela criada nos centros urbanos. Evidentemente, essa mudança leva a outras. Impulsionada pelo desejo de se afastar da imagem de atraso, a música sertaneja busca distanciar-se de suas origens, passando a apropriar-se de signos da modernidade urbana que influenciam na sua representação imagética e em sua sonoridade. Assim, poderíamos supor que a cultura sertaneja, tal qual a conhecemos atualmente, se produziu a partir do processo de aproximação do sujeito campesino ao modo de vida urbano.

Gustavo Alonso em sua tese (2011), diz que por volta dos anos 1960/70, como resultado de um olhar voltado para a elaboração de um quadro de elementos representativos da cultura nacional, intelectuais estabelecem a música caipira como uma espécie de guardiã de uma tradição brasileira, detentora da pureza da cultura do indivíduo do campo e verdadeira representante da cultura popular do país. Logo, a música sertaneja recebeu o rótulo de impura e híbrida. Essa dinâmica revela a posição de subalternidade da música sertaneja diante da caipira, classificada como gênero musical de menor valor, não sendo reconhecida como representante da genuína cultura brasileira.

A subalternidade sertaneja, inexistente quando os termos caipira e sertanejo tinham o mesmo significado, se revela de forma clara e inequívoca. Temos duas categorias de um mesmo elemento, contudo, de classes diferentes. Para Gayatri Spivak, o sujeito subalterno é aquele pertencente “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros no estrato social dominante” (SPIVAK, 2014, p.13). Isso dá sustentação à tese de que a música sertaneja ocupou durante muito tempo uma posição de subalternidade com relação à música caipira. Ao ser eleita partícipe da autêntica cultura nacional, a música caipira é acolhida, de certa forma, pela estrutura hegemônica. Ao ser cooptada pelo poder que determina

o que tem valor ou não, fica perceptível o ato de neutralização do *outro*, sendo este, a música sertaneja.

Ainda de acordo com o pensamento spivakiano, o subalterno é um não registrado ou não registrável, visto como incapaz de agir como agente da ação hegemônica, sem valor para o Estado na constituição da identidade nacional. Dessa maneira, ao descredenciar a música sertaneja, busca-se silenciá-la, tentando que se mantivesse no lugar que lhe fora ideologicamente designado, a invisibilidade. Há nesse ato a intenção de elaborar uma história única, como diz Chimamanda Adichie (2019), com o apagamento de outras trajetórias paralelas. No entendimento da classe de intelectuais da época, a predileção pela música caipira em detrimento da sertaneja como símbolo nacional se dá motivada pela busca de autenticidade, onde a pureza virginal se mantém imaculada. Contudo, entendendo que não existe na realidade social um sujeito livre ou puro de contaminações externas, é sem sentido a compreensão de que a música sertaneja seja mestiça e a caipira não.

A fim de se libertar dessa posição desfavorável, a música sertaneja lança mão de tática de sobrevivência e busca se renovar. Como nos lembra Homi Bhabha (1998), é da hibridização que nasce o novo. Assim, a música sertaneja passa a se misturar mais deliberadamente àquilo que era popular na programação das rádios, principalmente as músicas paraguaias e mexicanas. Dessas hibridizações são não só visíveis as mudanças na parte melódica, com a introdução de instrumentos e harmonias incomuns ao universo caipira, mas também em suas narrativas. O homem sertanejo, agora morador da cidade, passa a cantar a realidade campesina apenas como signo saudosista de uma vida pregressa. Assim, torna-se cada vez mais recorrente a narrativa da vida do homem do campo em uma realidade urbana. Como consequência disso, é possível observar a semelhança entre as duplas sertanejas da época e o *cowboy* estadunidense.

Segundo Bhabha, a noção de hibridismo implica tanto em uma condição quanto em um processo. Ao aplicarmos essa lógica à música sertaneja, podemos entender que esta atende aos dois requisitos, pois sua condição de subalternidade à música caipira a leva ao processo de emancipação da sua própria genealogia. A busca por se constituir

como gênero musical independente aproxima a música sertaneja de outros estilos de música. Isso estabelece uma relação de rivalidade cultural, onde são colocados em contato dois sistemas de valores e verdades que se questionam, se enfrentam e se sobrepõem, produzindo um terceiro elemento, igual e diferente daqueles dos quais se constituiu. Confirmando o raciocínio de Bhabha, que diz que o surgimento do novo está alicerçado ao hibridismo, podemos entender a música sertaneja como fruto de uma posição de subalternidade que leva ao hibridismo da música caipira com outros gêneros latino-americanos como por exemplo a guarânia paraguaia, o bolero mexicano, o chamamé argentino e o country estadunidense.

Após essa breve tentativa de identificar e ressaltar traços característicos da música sertaneja que possibilitem estabelecer uma espécie de filiação com o *feminejo*, é possível considerar que o *feminejo* é herdeiro direto das características sertanejas de subalternidade e hibridização. É também possível considerarmos que o *feminejo* tem sua origem na subalternidade, pois, fazendo um paralelo entre as relações caipira/sertanejo e sertanejo/*feminejo*, é possível identificar essa posição subalterna. Se fosse parte integrante da música sertaneja, o nome *feminejo* não teria razão de ser. Então, nomeia-se assim com o intuito de marcar a separação entre um e outro, deixando claro que não são a mesma coisa. O gênero sertanejo é o original e o *feminejo* é a cópia, o impuro. Além disso, com o conceito spivakiano do *outro* (2014), podemos compreender que, da mesma forma que a música sertaneja era o *outro* da música caipira, o *feminejo* é o outro do gênero sertanejo.

Ademais, podemos identificar que a tática utilizada pelo *feminejo* para escapar da subalternidade foi a mesma da música sertaneja, o hibridismo. O *feminejo* se constitui sonoramente a partir da mesma identidade melódica e rítmica da *sofrência*, versão mais recente da música sertaneja. Além dessa semelhança, o *feminejo* se aproxima também das narrativas das canções interpretadas pelas duplas masculinas sertanejas. Essa é outra característica da subalternidade, pois o sujeito precisa se valer de elementos externos à sua cultura para se fazer ouvido. Contudo, no *feminejo*, a tática

guardava em si uma estratégia de aproximação da realidade feminina à masculina através da aproximação de suas narrativas.

A cantora Marília Mendonça começou sua carreira compondo canções para duplas e cantores homens. Isso fez com que ela escrevesse letras mais condizentes com o universo narrativo masculino. O passo seguinte foi ela mesma cantar suas canções sem que o universo narrativo fosse alterado. O produtor musical Eduardo Pepato<sup>4</sup>, responsável por inúmeras canções de sucesso, foi o encarregado pela produção do disco de grande sucesso de Maiara & Maraisa, 'Ao vivo em Goiânia'. Nesse disco, que as elevou ao cenário nacional, Maiara & Maraisa exibem uma linha melódica e narrativa semelhante às de Marília Mendonça, com quem fazem parceria recorrente nas composições e nos shows – Marília e as irmãs lançaram em 2020 o DVD 'Patroas'<sup>5</sup>, produto nascido do sucesso<sup>6</sup> das *lives* realizadas durante o período de quarentena no país.

O produtor enxergou a possibilidade de uma mudança no estilo das cantoras sertanejas. Assim, ainda que guardassem suas características próprias, Pepato produziu Marília Mendonça e Maiara & Maraisa de modo que soassem diferentes de outras cantoras sertanejas, como Paula Fernandes, que não é vista como uma figura pertencente ao *feminejo*<sup>7</sup>. Essa mudança no eixo narrativo (também rítmico e melódico) das canções sertanejas cantadas por mulheres é onde se dá o ponto de contato entre o *feminejo* e as demandas feministas da contemporaneidade.

### **A POLIFONIA FEMINEJA**

Ainda que o *feminejo* expresse em sua narrativa a ideia da mulher forte, resiliente, capaz de superação da dor, de se proporcionar felicidade independente de qualquer coisa, em determinados momentos podemos perceber atravessamentos da lógica machista. Há uma comparação entre o modo de sofrer por amor das personagens femininas das canções *feminejas* e os personagens masculinos das canções de *sufrência* (nova vertente da música sertaneja). Nas narrativas *feminejas* encontramos mulheres que se colocam de maneira forte diante da dor, com brio diante da traição, altivez na separação e suficientemente independentes para, publicamente, 'afogar as mágoas'

<sup>4</sup> Disponível em: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2016/08/08/conheca-eduardo-pepato-o-ex-office-boy-que-produz-os-hits-do-sertanejo.htm>.

<sup>5</sup> Disponível em: <https://istoe.com.br/as-patroas-do-sertanejo/>

<sup>6</sup> Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2020/04/show-virtual-de-marilia-mendonca-reune-1-milhao-de-espectadores-em-5-minutos.html>.

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.gazetadigital.com.br/variedades/celebridades/aps-brigas-paula-fernandes-isolada-e-enfrenta-crise-na-carreira/585703>.



com grandes doses de álcool. Essas são características ligadas ao universo masculino. A exibição de comportamentos iguais entre homens e mulheres quando em meio às dores de amor mostra que novas subjetividades constroem a mulher contemporânea. Isso é um reflexo da luta feminista por igualdade entre os gêneros.

A primeira canção de sucesso nacional de Marília Mendonça, *Infie!*,<sup>8</sup> mostra uma mulher que retira de sua vida aquele incapaz de cumprir com a promessa de amor, sem remorso, sem medo. A personagem da canção leva seu parceiro infiel à casa de sua amante e o entrega a ela dizendo que “*não perdi nada, acabei de me livrar*”<sup>9</sup>. Contudo, da mesma forma que Marília é capaz de descrever esse tipo de mulher moderna que não se deixa abater diante da dor, ela também reproduz pensamentos machistas na canção *Amante não tem lar*<sup>10</sup>. Na canção, o eu-lírico assume a culpa por ter se envolvido com um homem casado. Ao assumir a responsabilidade pelo ato, o maior castigo para a “amante infiel” é não casar. Toda essa lógica de inocência masculina na traição (culpabilização da mulher) e do matrimônio como a grande recompensa, especialmente para a mulher, são reflexos do pensamento machista estrutural.

Assim, vemos mais de uma voz na constituição da narrativa *femineja*, vozes que se colocam de forma controversa uma à outra. Ao mesmo tempo que algumas canções trazem enunciados que dão suporte à muitas pautas da luta feminista, vemos outras que reproduzem a lógica machista. Este seria um exemplo bastante oportuno da polifonia existente na narrativa *femineja*, pois diz Bakhtin: “O ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também se refrata. O que determina esta refração do ser no signo ideológico? O confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica [...]” (1999, p. 46). Dessa forma, vemos que o *feminejo* possui uma narrativa de inovação e, simultaneamente, uma outra de sedimentação. Essas duas formas constituem uma só narrativa, a do *feminejo*.

### **O FEMINEJO E O FEMINISMO “DE VITRINE”**

Como vimos, o *feminejo* nasceu de uma estratégia do mercado musical, elaborada por um produtor musical que se valeu de um

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.letras.mus.br/marilia-mendonca/infiel/>.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2020/04/show-virtual-de-marilia-mendonca-reune-1-milhao-de-espectadores-em-5-minutos.html>.

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.letras.mus.br/marilia-mendonca/amante-nao-tem-lar/>.

cenário onde pautas do movimento feminista se encontram em pleno debate. Não diminuo aqui o talento e a intenção das cantoras, duplas e compositoras. Contudo, é preciso reconhecer que há uma confluência de interesses do sistema capitalista com vertentes ideológicas que chegam ao debate público. Se há demanda por referências femininas que representem seus valores na contemporaneidade, o poder hegemônico se encarregará de forjá-las através dos canais de divulgação da indústria cultural, como as mídias em geral. Como discípulos que levam a boa nova às massas, os artistas funcionam como agentes do pensamento hegemônico, estabelecendo normas de conduta e padrões a serem seguidos.

Dessa forma, o *feminejo* é um produto cultural de massa que vem revelar uma maneira diferente das mulheres se colocarem diante da dor de amor. A dor da separação é inexorável, contudo, o sofrimento pode ser opcional. Canções como *Infie!*<sup>11</sup> de Marília Mendonça, *50 reais*<sup>12</sup> de Naiara Azevedo, *Loka*<sup>13</sup> da dupla Simone & Simaria revelam a busca pela superação da dor através de métodos bastante semelhantes aos masculinos, como a participação em festas e bebedeiras; diferentes daquelas cantadas por outras intérpretes femininas sertanejas ou, até mesmo, de outros gêneros, onde a mulher geralmente assume uma posição de sofrimento submisso e contido.

No cenário musical brasileiro contemporâneo, além do *feminejo*, talvez apenas o *funk* ofereça às mulheres a possibilidade de romper com normas relacionadas à conduta feminina. Por exemplo, em *Eu não sou novela*<sup>14</sup>, canção composta e interpretada por Marília Mendonça, o eu-lírico entende que está em uma relação afetiva cujo futuro se mostra pouco promissor. Ainda assim, ela se permite viver tal relação de maneira casual e descompromissada. No trecho final da letra da canção, encontramos alguns versos que revelam uma mulher livre e independente emocionalmente, capaz de encontrar prazer e satisfação ainda que esteja em relações afetivas mais informais e efêmeras. Assim, temos um eu-lírico feminino bastante distinto daquele que habitualmente integra o universo narrativo das canções sertanejas interpretadas por mulheres, geralmente ancorado no amor romântico. Quando Marília diz que “quanto mais provoço, mais você se assanha / já vi que te ganhei na manha / vou embora mas não estranha / é que

<sup>11</sup> Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2020/04/show-virtual-de-marilia-mendonca-reune-1-milhao-de-espectadores-em-5-minutos.html>.

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/naiara-azevedo/50-reais/>.

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/simone-simaria-as-colequinhas/loka/>.

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/marilia-mendonca/nao-sou-novela/>.

eu não sou novela / por favor, não me acompanha”<sup>15</sup>, ela não está descrevendo uma relação na lógica do amor romântico. A relação retratada na canção não tem a perspectiva do ‘grande amor da vida’ e nem de uma dolorosa decepção amorosa.

<sup>15</sup> Disponível em: <https://www.letas.mus.br/marilia-mendonca/nao-sou-novela/>.

## **EMPODERAMENTO FEMININO E NARCISISMO**

O mito de Narciso tem sido utilizado como ferramenta para a compreensão do homem ao longo de nossa história. Na contemporaneidade, o narcisismo é visto como uma “metáfora da condição humana”, como nos explica Christopher Lasch em seu livro *A Cultura do Narcisismo* (2018). De acordo com o pensamento laschiano, as décadas de 1960 e 1970 foram o nascedouro da busca desenfreada do indivíduo pela sua autenticidade e por uma “tomada de consciência”. Nos EUA, o *American way of life* havia criado cenários domésticos uniformes, onde todos eram norteados pelas mesmas normas e se assemelhavam bastante entre si.

Tomado pela possibilidade de um iminente colapso da civilização humana, uma vez que essa se encontra diante de sérias ameaças ao meio ambiente, prováveis guerras com armamentos nucleares, o indivíduo não mais vê o futuro como um lugar de esperança. A salvação humana não reside mais no porvir. E ainda que o conceito baumaniano de retrotopia (2017) dê voz à parte mais conservadora da população, identificando o desejo cada vez mais evidente daqueles que se deixam seduzir por um sentimento saudosista de retorno a uma “época de ouro”, outros tantos andam descrentes que a solução para os problemas humanos se encontre no passado. Sem ter para onde correr e sem expectativas de poder melhorar o mundo em que habitam, os indivíduos se convenceram de que a solução estaria na melhora de seu psiquismo, sentir e viver plenamente seus desejos e emoções aqui e agora.

Assim, atividades de lazer, entendidas como terapêuticas, proporcionam o campo para a auto satisfação, que, por sua vez, está atrelada à retórica da “autenticidade” e da “tomada de consciência”, pois o sujeito é socialmente definido através de suas práticas cotidianas. Dessa forma, o indivíduo se volta para si mesmo, levando a um distanciamento da política e um repúdio ao passado. Viver o

momento é a paixão dominante, pois só podemos ser felizes aqui e agora. Buscam-se a saúde, a segurança física, a impressão ou a ilusão momentânea de um bem-estar pessoal, pois a atmosfera atual não é religiosa, mas sim terapêutica. Ideias como “cuide-se”, “aceite-se como é”, “respeite-se”, “ame-se em primeiro lugar”, são retóricas contemporâneas tidas como essenciais à vida satisfatória. Tudo isso pode ser resumido na busca compulsória e constante por felicidade. A substituição de uma perspectiva religiosa pela terapêutica visa a extinção das inibições e a gratificação imediata das pulsões.

É precisamente nesse contexto de busca por felicidade através da autenticidade e da constante satisfação pessoal que o narcisismo ganha força e torna-se o traço social marcante da contemporaneidade. Ao voltar o olhar para si mesmo e seus desejos, o indivíduo se distancia da existência do outro e de suas necessidades. Entretanto, sua aparente emancipação social, familiar ou de contendas institucionais em geral, não lhe promovem a liberdade de ser autônomo. Pelo contrário, ela contribui para a insegurança pessoal, que só pode ser controlada quando o narciso vê seu reflexo na atenção dos outros, sejam os *likes*, *followers* ou qualquer outro tipo de recompensa, virtual ou não. O narcisismo representa essa dimensão psicológica da dependência. Então, o sujeito narcisista precisa dos outros para que se sinta estimado, não conseguindo uma vida satisfatória sem um público que o admire

Na contemporaneidade, o sujeito narcisista não é mais definido apenas como o ególatra que nutre um amor excessivo a si mesmo. Hoje, esse sujeito é compreendido como alguém psicologicamente frágil e incapaz de lidar com a alteridade. Ele não aceita a marginalização e adapta-se às expectativas dos que os cercam. Vassalo do reconhecimento alheio, o narcisista necessita de sua claqué que, por identificação, é vista como reflexo/extensão dele mesmo.

Assim, compreendo que o narcisismo contemporâneo se distingue do mito original na questão da sujeição ao outro no seu processo interno. Lasch, interpretando o cenário social e seus direcionamentos narcísicos, traz para o debate a necessidade de autenticidade. Esse é o traço identitário que aproxima o público das canções. As canções *feminejas* possibilitam a performance da

superação sobre a dor e a conquista da felicidade. Ao se identificar com a dor narrada nas canções, o público feminino de *feminejo* consegue o reconhecimento daqueles que a cercam, sua claqué particular. Simultaneamente, ao se identificar com a dor, entende que a norma é a postura forte e independente das personagens das letras. A performance da *sofrência*<sup>16</sup> proporciona à mulher sofrente a chance de se mostrar como as personagens das canções, isto é, forte, resiliente e capaz de promover felicidade a si mesma. Isso a coloca como alvo de admiração, pois se mostra de acordo com a norma vigente.

Com a popularização do termo empoderamento, é possível supor que seja por esse viés que o *feminejo* se aproxima do feminismo. Em sua mais recente onda, o feminismo vê algumas de suas pautas de luta voltarem a circular pelos mais variados estratos sociais, sendo isso ocasionado pela divulgação mais intensa através da grande mídia. Além de programas de televisão<sup>17</sup>, vemos, na contemporaneidade, muitas obras de dramaturgia para a televisão aberta que tratam direta e indiretamente de pautas feministas<sup>18</sup>. Contudo, há um espaço enorme entre a luta política feminista e o que é vinculado midiaticamente.

Da mesma forma, o feminismo chega bastante diluído à narrativa do *feminejo*, pois esse o acessa apenas como uma fonte de identificação, a fim de angariar público. Ainda que falte conteúdo substancial e engajamento formal à luta feminista, o *feminejo* tem possibilitado o diálogo de algumas questões importantes à existência feminina. Marília Mendonça e Simone (irmã de Simaria) são o retrato da autoaceitação ao não cumprirem as exigências com relação ao peso estabelecido pelo padrão de beleza vigente. Contudo, todas as outras cantoras reconhecidamente pertencentes ao movimento *feminejo* buscam se mostrar de acordo com a referência de beleza socialmente prestigiada, que no caso é o corpo magro. Recentemente, na edição de 2020 do programa *Criança Esperança* da Rede Globo de Televisão, Maraisa (irmã de Maiara) causou espanto até mesmo entre seus fãs<sup>19</sup> ao apresentar diferenças claras em sua fisionomia, o que pode indicar procedimentos estéticos. Não há cantoras negras no *feminejo*, logo, não há qualquer referência às demandas do feminismo negro. A identificação do público se dá quando o *feminejo* trata de questões

<sup>16</sup> Disponível em: Ato público de ingerir bebida alcoólica, ouvir e dançar música sertaneja de *sofrência* como um ritual de libertação da dor da separação

<sup>17</sup> Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/53156-2/>.

<sup>18</sup> Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/31/politica/1509477769\\_318576.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/31/politica/1509477769_318576.html).

<sup>19</sup> Disponível em: <https://odia.ig.com.br/diversao/televisao/2020/09/5996357-maraisa-aparece-diferente-na-globo-e-publico-comenta---estranha.html>.

cotidianas da grande maioria das mulheres, como a violência doméstica, por exemplo, abordada na canção *Ele bate nela*<sup>20</sup> de Simone e Simaria. Nenhuma delas é lésbica, logo, também não são contempladas questões da luta LGBTQ, acolhidas por algumas vertentes do movimento feminista contemporâneo.

Com referência mais especificamente à dor de amor, as canções trazem mulheres que buscam superar seu sofrimento com liberdade e autonomia, de maneira bastante análoga à masculina, consumindo álcool, se aventurando em baladas. Esses são de fato exemplos de empoderamento feminino, no entanto, são questões relativas a mulheres que possuam um mínimo de independência financeira, e isso nos leva a um corte considerável da população feminina. Mulheres que não encontram representatividade na narrativa *femineja* (negras, lésbicas e pobres) ainda são cooptáveis pelo sistema de consumo, que se vale do viés da ideologia feminista. Isso se dá exatamente através do sentimento narcísico. Como nos lembra Lasch, o vazio interior, a solidão e a inautenticidade não são em absoluto sentimentos irrealis ou raros em nossa sociedade. Eles não nascem das condições próprias das classes média ou superiores, mas sim do clima de guerra moral que domina a sociedade, da insatisfação que vem da nossa falta de confiança no futuro.

Quando o sujeito comum se dá conta de que sua existência não será célebre, que sua significância na história humana será pífia, ele busca satisfazer-se por representação, como se buscasse se aquecer na luz das estrelas midiáticas. Os meios de comunicação em massa, com seu culto às celebridades, criaram uma sociedade de admiradores fanáticos, que alimentam o sonho de glória e renome, como se vivessem por procuração. Após essas considerações, é possível ver claramente os pontos de interseção entre os traços de feminismo existentes no *feminejo*, entendidos através de exemplos de empoderamento feminino, e as características do narcisismo contemporâneo.

Ainda é possível outra suposição acerca do *feminejo* e o sentimento contemporâneo do narcisismo. No mito original, a maldição narcísica de amar com tamanha intensidade sem ser capaz de possuir a pessoa amada podem ser identificados na canção "Todo

<sup>20</sup> Disponível em: <https://www.letas.mus.br/simone-simaria-as-colequinhas/ele-bate-nela/>.

mundo vai sofrer”, de Marília Mendonça. Marília canta a frustração de amar e não ser correspondida. Vejamos a letra.

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.

Nessa letra, Marília não canta apenas a maldição de Narciso mas também o seu desejo de ver o mundo como reflexo. Além de amar quem não a ama, por conseguinte, não conseguir com que seu desejo se concretize, pois não encontra correspondência, o eu-lírico da canção decreta que todos também devem sofrer como ela. Se ela sofre, todos no seu entorno também devem sofrer, pois são uma extensão dela mesma. Narciso quer um mundo feito à sua imagem e semelhança. Ainda, de uma maneira ou de outra, a mulher da canção também tem uma atitude que podemos reconhecer como sendo de empoderamento. Ela decide sair da posição de subalternidade à espera de um amor que não é correspondido e seguir em frente com sua vida. Contudo, determina que o mundo ao seu redor seja de sofrimento, em correspondência com seu mundo interior.

## CONCLUSÃO

É viável supor que o *feminejo* é uma ferramenta que democratiza o conteúdo do movimento feminista, levando-o a grupos sociais que até então se viam excluídos do debate. Para tal, entendo que exista uma simplificação no discurso feminista existente no *feminejo*, trazendo uma visão bastante superficial de questão que demandam análises mais aprofundadas. Mas a fala simplista sobre questões complexas tende não só a ampliação do alcance de tais questões como também possibilita que sejam distorcidas. A polifonia existente na narrativa *femineja* revela traços distintos, pertencentes a lógicas opostas. A lógica social patriarcal, onde o homem ocupa a posição de protagonismo, passa por um processo de questionamento e confronto com vários setores sociais mais progressistas que se

adunam ao pensamento feminista. O *feminejo* nasce em meio a esse embate ideológico e, por consequência, exhibe enunciados narrativos que se opõem, por vezes reforçando a ideia de emancipação feminina e, em outras, reproduz a prática ligada ao pensamento machista de subalternidade da mulher.

Diante do cenário analisado, poderíamos responder Spivak dizendo que o subalterno pode falar, mesmo que essa fala reproduza ainda aqui e ali o discurso hegemônico, pois ainda é preciso emular comportamentos considerados masculinos para que a mulher possa ser ouvida e respeitada em sua opinião sobre a sua própria realidade. Dessa maneira, revela-se uma figura feminina muito menos limitada pelas amarras do patriarcado, segura de si e de suas conquistas. E mesmo que a narrativa *femineja* não possua um engajamento político dentro do movimento feminista, ainda que a narrativa reproduza apenas ecos de uma luta histórica das mulheres, e ainda que a popularidade do mote para as canções esteja sustentada por interesses do consumo, ainda assim, é importante compreender que mesmo diluído em um cenário de espetacularização, o *feminejo* traz uma brisa nova à vida das brasileiras, arejando subjetividades e popularizando temas entre grupos de mulheres em todo o território nacional que jamais seriam acessadas por textos acadêmicos ou movimentos políticos.

#### REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ADICHIE, Chiamamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Rio de Janeiro. Companhia das Letras, 2019.

ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: Música sertaneja e modernização brasileira*. Tese Doutorado (UFF): Niterói, 2011.

BAHKTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Retrotopia*. Tradução Renato Aguiar – Rio de Janeiro. Zahar, 2017.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.



LASCH, Christopher. *La culture du narcissisme*. Paris: Flammarion, 2006.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.