

***Chora não coleguinha*: uma análise da influência da formação discursiva do movimento feminista em músicas da dupla Simone & Simaria**

***Chora não coleguinha*: un análisis de la influencia de la formación discursiva del movimiento feminista en canciones del doble Simone & Simaria**

***Chora não coleguinha*: an analyzes of the discursive formation's influence in the feminist movement in the Simone & Simaria duo's songs**

**Cristiano Max Pereira Pinheiro<sup>I</sup>**

**Rosana Vaz Silveira<sup>II</sup>**

**Daniele Peletti de Souza<sup>III</sup>**

**Ester Quaresma da Silva<sup>IV</sup>**

**Palavras chave:**

Feminismo

Sertanejo feminino

Comunicação

Análise do Discurso

**Resumo:**

O presente artigo analisa o discurso das letras de músicas da dupla sertaneja Simone & Simaria. A importância do tema se dá na medida em que há uma crescente participação de mulheres no meio musical, como o sertanejo, abordando assuntos envolvendo discursos ditos feministas. O objetivo geral é analisar a formação discursiva das letras e sua associação com o movimento feminista, conforme divulgado pelas cantoras em suas entrevistas na mídia. A base teórica compõe-se de autores que expressam sobre o Feminismo, sobre o gênero musical do sertanejo e a análise do discurso. O estudo apoia-se no método qualitativo por meio de pesquisa bibliográfica e Análise do Discurso nas letras de músicas. A análise consiste na associação da música *Chora Boy* de Simone & Simaria com o discurso feminista, em meio aos trabalhos da dupla. Com isso, foi possível perceber que apesar da música *Chora Boy* contar com aspectos discursivos da formação discursiva do Feminismo, ela possui trechos que reforçam a submissão feminina.

**Resumen:**

El presente artículo analiza el discurso de las letras de canciones de la dupla sertaneja Simone & Simaria. La importancia del tema se da en la medida en que hay una creciente participación de mujeres en el medio musical, como el sertanejo, abordando asuntos envolviendo discursos dichos feministas. El objetivo general es analizar la formación discursiva de las letras y su asociación con el movimiento feminista, según lo divulgado por las cantantes en sus entrevistas en los medios. La base teórica se compone de autores que expresan sobre el feminismo, sobre el género musical del sertanejo y el análisis del discurso. El estudio se apoya en el método cualitativo por medio de investigación bibliográfica y Análisis del Discurso en las letras de canciones. El análisis consiste en la asociación de la música Chora Boy de Simone & Simaria con el discurso feminista, en medio de los trabajos de la pareja. Con eso, fue posible percibir que a pesar de la música Chora Boy contar con aspectos discursivos de la formación discursiva del Feminismo, ella posee fragmentos que refuerzan la sumisión femenina.

**Palabras clave:**

Feminismo  
Sertanejo femenino  
Comunicación  
Análisis del Discurso

**Keywords:**

Feminism  
Female country music  
Communication  
Discourse Analysis

**Abstract:**

The present article analyzes the lyrics discourse of Simone & Simaria songs. The theme importance is acknowledged by the crescent women participation in music area, like Sertanejo, approaching subjects connected to feminist discourse. The main goal is analyzing the lyrics discursive formation. The theoretical foundation is based by authors that express about feminism, about musical gender of sertanejo and discourse analyzes. The study is supported by qualitative method by bibliography research and Discourse Analyzes in songs lyrics. The analyzes consists in the association in the song Chora Boy of Simone & Simaria as feminist discourse, between the pair's work. The matter of the topic is presented in the music Chora Boy as discursive aspects to the feminist discursive formation, parts of it reinforce the feminine submission.

## **Chora não coleguinha: uma análise da influência da formação discursiva do movimento feminista em músicas da dupla Simone & Simaria**

### **1. Introdução**

E Partindo da ascensão dos movimentos sociais com a internet, o Feminismo se destacou como uma das principais lutas, presente em diversos meios. Esse aumento da visibilidade faz com que a luta feminista esteja atingindo fortemente o cenário musical e o gênero do sertanejo, como o *feminejo* (sertanejo feminino). É muito atrativo e interessante o modo como alguns ideais do movimento são abordados em músicas, como a superação, independência e empoderamento feminino e a partir dessa visão foi escolhido o tema deste artigo.

A finalidade deste artigo é analisar a formação discursiva do Feminismo na construção de músicas da dupla de *feminejo* Simone & Simaria. Para a realização da pesquisa foi usado o conceito da Análise do Discurso (AD), mostrando o discurso feminista na música Chora *Boy* da dupla Simone & Simaria. O trabalho possui como básica a questão: Como a formação discursiva do movimento feminista é manifestada na letra da música Chora *Boy* da dupla sertaneja Simone & Simaria? Com a análise será visto como o Feminismo é descrito na música da dupla, em uma primeira suposição, apenas para fim comercial ou se realmente prezam o que enunciam.

Dessa maneira, o estudo foi realizado através da visão de diversos ângulos, coletando informações pertinentes e explorando o assunto, buscando o máximo de referências para exemplificar a

delimitação do que está sendo pesquisado, assim definindo e delineando a análise. Neste artigo foi utilizado o estudo de caso para o desenvolvimento, diagnosticando o problema e indicando medidas de solução, a partir da coleta e análise de informações.

Buscando contextualizar os assuntos acerca do trabalho, o segundo capítulo destaca a trajetória do Feminismo e os objetivos de sua luta. O terceiro capítulo aborda o sertanejo, expondo suas características e história, destacando o *feminejo* e a dupla Simone & Simaria, objeto de estudo do artigo. O capítulo seguinte visa contextualizar a AD baseado nos conceitos de Dominique Mainjeuneau (1997, 2004, 2008a, 2008b) e Eni Orlandi (2015, 2008), apresentando o conceito de formação discursiva como uma alternativa relevante da AD. Em seguida, no quinto capítulo, é apresentada a análise sob o corpus, visando sintetizar certos pontos que envolvem o Feminismo e a música da dupla, assim refletindo sobre o objetivo do presente estudo, relacionando a base teórica com o objeto de estudo. Para finalizar, o último capítulo apresenta as considerações finais e os apontamentos sobre como o Feminismo é abordado de forma equivocada na música de Simone & Simaria.

### **2. Movimento feminista e seus objetivos de luta**

O movimento feminista reivindica a igualdade entre os gêneros, o fim do machismo e de qualquer forma de opressão contra a mulher. Para Pinto (2003), a luta é dividida em dois momentos: o primeiro referente ao século XIX até 1932 e o segundo iniciado na década de 60. Alguns historiadores dizem que há um terceiro período, iniciado em 1990. Segundo Cancian (2008) o primeiro momento inicia na Revolução Francesa (séc. XIX), e o foco

era o direito ao voto. Porém, levou muito tempo até as mulheres apoiarem a luta sufragista feminina.

No Brasil, o Feminismo começou a ser discutido em 1920, com Bertha Lutz. Lima (2011) a descreve como a principal responsável pelo ingresso das mulheres na educação e vitoriosa nas lutas pelo acesso feminino ao voto. Marodin (2001) reconhece que, após o início da discussão sobre a importância da mulher na sociedade, ocorreram mudanças que as prejudicaram e beneficiaram os homens. Beauvoir (1970: 18) fala sobre o conceito da verdadeira mulher pelo patriarcado: “frívola, pueril, irresponsável, submetida ao homem”. Além de aspectos de caráter, deveriam cuidar as roupas que vestiam e usar maquiagem.

No segundo período, iniciado em 1960, a questão da opressão e independência da mulher foi bastante discutida. Essa fase foi marcada pela heterogeneidade de mulheres no movimento, com posições contra a dominação masculina, a qual Pinto (2003) chama de uma fase “malcomportada”. Além disso, eram abordados temas como o divórcio e a sexualidade.

A terceira onda se iniciou em 1990 com os mesmos fundamentos anteriores, porém com foco na feminilidade. Essa fase passou a ser tida como pós-estruturalista/pós-feminismo. Com novas discussões sobre gênero e sexualidade sendo levantadas, o Feminismo se aproximou do pós-modernismo. A partir de 2000, com a ascensão da tecnologia e o crescimento do meio digital, o Feminismo tomou uma nova vertente na web: o web-feminismo; com isso houve aumento na visibilidade do movimento e a luta descobriu uma oportunidade de engajamento.

O termo “empoderamento feminino” é recente entre as mulheres e defi-

ne o poder sobre si e o acreditar no seu potencial. Beauvoir (1971: 16) diz que a mulher é tratada como o Outro, que ela chama de “o mito da mulher”, devido à subordinação e à inferioridade a que as mulheres são submetidas. O Outro retrata o “segundo sexo”, onde o homem exerce a função de dominador e a mulher de subordinada. Valek (2014) diz que nenhum gênero deve permitir que o outro sofra qualquer violência, discriminação ou tenha seus direitos diminuídos. Nesse sentido, o Feminismo busca a igualdade entre os gêneros, e não a superioridade das mulheres.

Em diversos momentos a mulher é tratada como um ser inferior. Álvares e Pinheiros (2015) afirmam que foram criados mitos negativos em torno da mulher, descrevendo-a como um ser submisso, traidor e malicioso, isto criou uma imagem para o homem e a humanidade em geral, fazendo com que a enxerguem como um ser inferior. Entre os mitos, Friedan (1971) fala sobre a visão das mulheres como “belas adormecidas”, que tem como objetivo encontrar um “príncipe” ou “um homem que irá salvá-la das agruras da vida”. Esta autora diz que a coletividade e a própria mulher o devem desconstruir e perceber que a vida não se baseia nisso.

Além disso, sempre que se fala sobre o feminismo, há uma discussão sobre a feminilidade das mulheres da luta (ou da causa). Para Prá (2000: 147, grifo do autor), o feminino não existe realmente, pois trata-se de uma invenção da sociedade dominada pelos homens: “A noção de ‘feminilidade’ é vista como uma ficção, que é criada pelo homem e assumida por mulheres não acostumadas ao pensamento lógico ou conscientes das vantagens que podem obter ao dar seu aval às fantasias masculinas.” Assim, possivelmente há equívocos na construção do discurso advindo de mulheres que se consolidam no campo profissional nor-

malmente dominado por homens, como é o caso da música sertaneja.

### 3. O sertanejo no Brasil e a dupla Simone & Simaria

Como um dos gêneros musicais mais antigos do Brasil, hoje o Sertanejo é considerado o mais popular. Para Nepomuceno (1999) a história do sertanejo é dividida em quatro eras e em três segmentos: “Caipira” ou “Sertanejo Raiz”, “Sertanejo Romântico” e “Sertanejo Universitário”. Com o tempo, a música caipira foi se afastando do sertanejo. Esse distanciamento foi mais intenso a partir do sertanejo universitário. Rodrigues (2006) afirma que assim é chamado devido à maioria dos músicos serem jovens, com composições que misturam ritmos e instrumentos, e, sobretudo, por terem conquistado um público universitário.

Com a onda do sertanejo universitário, músicas sobre bebidas e baladas tomaram conta do gênero. Com a ascensão dos movimentos sociais divulgados nas redes sociais, o feminismo se projetou no sentido crítico. Músicas preconceituosas ou abusivas estão sendo expostas. Um exemplo de música considerada machista é a *Ciumento Eu* do Henrique & Diego: *tem uma câmera no canto do seu quarto / Um gravador de som dentro do seu carro*. No site BuzzFeed, Cristalli (2017, grifo do autor) fala que a música “conta em tom de piada que o cara colocou uma câmera no quarto da namorada e que ‘ninguém entende o meu descontrole’. Mas, se pensar bem, rapaz, não é para entender mesmo, é para tratar isso com terapia”.

Apesar do destaque em músicas de cantores do gênero masculino, atualmente as mulheres estão revolucionando o cenário musical e o próprio sertanejo com o feminejo. Cantoras como Simone & Simaria, Maiara & Maraisa e Naiara Azevedo estão atraindo a atenção do público.

O feminejo apareceu para modificar o cenário do gênero e do meio musical. O espaço das músicas do feminejo despontou como uma oportunidade para as mulheres relatarem os comportamentos abusivos de seus companheiros. Porém, o discurso dito “feminista” nessas músicas inverte o discurso machista para o feminino, no sentido de igualdade de ações, como: traição, agressão, alcoolização, reforçando a prática de tais atos como permitido para “todos e todas”. Assim, aparentemente, o discurso do *feminejo* é enfatizado como uma “valorização” ou “empoderamento” feminino, distorcendo negativamente o discurso do movimento Feminista.

Para analisar o discurso dessas letras de músicas, escolheu-se como estudo de caso, a dupla de cantoras Simone & Simaria, composição formada por duas irmãs nascidas em Uibaí/BA. Cantoras e compositoras, são reconhecidas no mercado da música sertaneja, desde que iniciaram a carreira solo em 2012. Quando começaram a aparição na mídia, procuraram se projetar como “mulheres fortes”, “duronas”, porém, alegres, engraçadas e muito sinceras.

Em reportagem cedida para o “Profissão Repórter” (2017) da TV Globo, a dupla admite o apoio ao Feminismo. Simone ao ser questionada sobre serem feministas responde: “Nós estamos aqui para apoiar a mulherada, nós estamos aqui para dizer que se a mulher quiser beber ela vai beber, se ela quiser dançar ela vai dançar, que se o sem vergonha estiver errado com ela e ela quiser trair, ela vai trair também, temos direitos iguais”. A dupla tem um bordão o qual divulgam como uma identidade de marca que é: “chora, não, coleguinha!”. Como as cantoras sempre afirmam que são iguais aos homens e o bordão remete ao apoio das cantoras para seu público feminino, ou seja, para que elas não chorem por conta das atitudes de um homem, seja qual for o motivo.

#### 4. Comunicação e discurso

A comunicação possui diversos significados e um deles é o ato de transmitir mensagens e informações através de um código e de símbolos como suporte. Chamada de comunicação humana, ela existe a partir da participação de mais de uma pessoa no processo. Esse processo acontece a partir de um emissor que transmite uma mensagem (enunciado) através de um canal (não é obrigatório) e a emite para um receptor, que apenas a recebe se tiver conhecimento do mesmo código e da mesma língua do enunciador. Esse enunciado deve ter um sentido para que o emissor entenda e envie um retorno para aquele que a emitiu (ORLANDI, 2015).

Orlandi (2015, p. 21) diz que não há uma separação entre receptor e emissor, ambos realizam, ao mesmo tempo, um processo de significação, não apenas com a transmissão de um enunciado, mas “um complexo processo de constituição de sujeitos e produções de sentidos”. Nesse processo, o enunciado deve ter um contexto para que seja compreendido pelo destinatário. Maingueneau (2004) define o ato de enunciação como assimétrico, pois o indivíduo que interpreta o enunciado pode fazer uma nova construção do sentido a partir do próprio enunciado, mas não é garantido que seja retransmitido no mesmo sentido do emissor.

Segundo Maingueneau (2004) há regras a serem seguidas em um processo de comunicação verbal. Estas regras são as leis de discurso e se originam do princípio chamado cooperação, que necessita da participação de ambas as partes, com enunciador e receptor cooperando entre eles, reconhecendo quais são os seus direitos e quais são do outro.

As leis do discurso são essenciais para o processo de compreensão dos enunciados e permitem o compartilhamento de mensagens, sejam implícitas

ou explícitas. Para Maingueneau (2004), há dois tipos de enunciados implícitos: o subentendido e pressuposto. O enunciado subentendido contém mensagens não tão expressivas que dependerão da capacidade de interpretação do receptor. Já o pressuposto, o receptor não pode deduzir, mas presume o seu significado.

Todas essas definições não tratam de língua e linguagem, mas sim de discurso. Podem ser considerados discurso: enunciados públicos, falas ideológicas ou o uso restrito da língua como, por exemplo, o “discurso cristão”, o “discurso publicitário”, entre outros. Dentre esses tipos de discurso, há diversos inseridos no meio artístico, seja na pintura, na literatura romântica ou em obras musicais. Maingueneau (2008b) trata essas produções discursivas como algo não verbal, uma prática que ultrapassa as margens dos objetos linguísticos, além das palavras, superando formas intuitivas por meio do recurso à noção de prática discursiva. A principal definição de discurso envolve a comunicação dentro do ato de enunciação, que abrange quem, para quem e o que se comunica. Para Maingueneau (1997), discurso é um conjunto de pensamentos instigado por uma ideologia em uma instituição social ou grupo, a qual justifica os interesses dessas pessoas. Orlandi (2015: 14) descreve discurso “como palavras em movimento, uma prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando”. Ele é orientado com a finalidade de chegar a algum lugar.

##### 4.1. Formação discursiva

O discurso busca entender a língua enquanto sentido, como componente do ser humano e sua história, já a Análise do Discurso (AD) idealiza a linguagem como mediação entre o ser e a realidade natural e social. O discurso como mediação, acaba sendo responsável pela continuidade e a transformação do homem e da realidade em que vive.

AAD busca analisar e criticar as Ciências Sociais e a Linguística, a fim de refletir sobre a forma como a linguagem está concretizada na ideologia e a ideologia se concretiza na língua. Para Orlandi (2008: 17) a ideologia está no discurso como um grupo de pensamentos ligados às ações sociais, econômicas e/ou políticas e seu trabalho é a produção de evidências, pondo o homem na “relação imaginária com suas condições materiais de existência”.

Esta análise teoriza a interpretação, colocando-a em questão. Segundo Orlandi (2015) a AD visa entender como objetos simbólicos produzem sentidos, analisando as próprias expressões de interpretação que ela considera como atos simbólicos, pois eles intervêm no sentido. Pode-se dizer que não existe em si o sentido, mas ele é definido conforme as posições ideológicas colocadas em meio ao processo social-histórico em que as palavras são feitas.

A formação discursiva (FD) tem como noção básica a análise do discurso, pois concebe o entendimento do processo de produção dos sentidos, tendo relação com a ideologia e cabe ao analista do discurso estabelecer um compasso no funcionamento do discurso. A partir da definição de formação discursiva, deve-se entender sobre dois pontos que a influenciam. O primeiro se trata do discurso como constituição de seus sentidos a partir daquilo que o sujeito diz, o qual se insere em uma formação discursiva. É perceptível que as palavras não possuem um sentido nelas mesmas, elas derivam seus sentidos de formações discursivas em que se inserem, podendo ser vistas como regionalizações do interdiscurso, que se tratam de

configurações específicas dos discursos em suas relações. O interdiscurso disponibiliza dizeres, determinando, pelo já-dito, aquilo que constitui uma formação discursiva em relação a outra. Dizer que a palavra significa em relação a outras,

é afirmar essa articulação de formações discursivas em sua objetividade material contraditória (ORLANDI, 2015, p. 41).

O segundo ponto se trata da formação discursiva como referência na compreensão, dos diferentes sentidos, como as palavras que são iguais e tem diversos significados. O uso dessas palavras acontece em condições de criação distintas e podem vir de diferentes formações discursivas. O analista do discurso deve ver as condições dessa criação e observar o funcionamento da memória, remetendo o dizer a uma formação discursiva para entender o sentido do que é dito.

Das condições de produção envolvendo o conjunto de textos a uma região estabelecida da sociedade, de comunidades que envolvem enunciação e formação discursiva, Maingueneau (1997) afirma que a FD aparece como uma zona onde se manifestam com alguma perturbação as aspirações da classe que seria seu suporte. Trata-se, então, de definir uma relação entre o “eu” implícito desta classe e os lugares de enunciação previstos pelo discurso. A comunidade daqueles que produzem acaba apagada, mesmo sendo a responsável pela circulação do discurso. Essa comunidade é denominada comunidade discursiva e é inserida na prática discursiva que se refere aos aparelhos e aos aspectos enunciativos. Esse conceito designa o processo de reversão entre as faces social e textual de um discurso, integrando por um lado a formação discursiva e por outro a comunidade discursiva.

Pensando ainda nas condições de produção de um discurso e a influência da formação discursiva, Maingueneau (1997) comenta que por muito tempo a AD ignorou os atos de enunciação, desconsiderando os cenários e a “imagem” de enunciação. Chamada por Maingueneau (1997) de cena de enunciação, ela funciona como um “quadro social” de produção

e circulação do já dito e a sua legitimação, validando aquilo que produz ou circula.

Essa cena de enunciação se compõe de três cenas, que Maingueneau (2008a) define como: cena englobante, que concede ao discurso uma forma pragmática (inseparável de uma instituição), integrando-o a um tipo: administrativo, sociológico, publicitário; cena genérica, e a do contrato – imagina-se que os indivíduos participantes de um mesmo conjunto de práticas sociais estejam aptos a entrar em acordo em relação às representações de linguagem – relacionado a um gênero ou subgênero de discurso: o guia turístico, o jornal, etc. Estas duas cenas compõem o quadro cênico que “define o espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido” (MAINGUENEAU, 2004, p. 87); e cenografia não é um ambiente ou imagem como se o discurso acontecesse em um espaço já constituído e sem relação ao discurso, mas é aquilo que a enunciação estabelece como seu próprio aparelho de fala.

A AD só pode integrar o *ethos* retórico com um deslocamento duplo: no primeiro o enunciador realizaria o papel de sua escolha em função dos efeitos que pretende produzir sobre seu auditório e esses efeitos não são coagidos pelo próprio sujeito, mas pela formação discursiva. Em um segundo momento, a AD deve partir do ponto de vista do *ethos* que seja transversal à oposição entre a escrita e o oral. A retórica leva em conta a palavra viva junto ao aspecto físico daquele que fala, seja sua entonação e seus gestos.

Para Maingueneau (2008b), a AD também apresenta o *ethos* discursivo como o sujeito associado a uma determinada voz (tom). O autor afirma que esse tom está necessariamente associado a um caráter e uma corporalidade: um fiador. O caráter é caracterizado como um conjunto de traços “psicológicos” que o leitor/ouvinte atribui espontaneamente à figura do enunciador, em função de seu modo de dizer. Já

a corporalidade remete a imagem do corpo do enunciador da formação discursiva.

Ou seja, o *ethos* não retoma apenas a dimensão verbal, mas também o conjunto de determinações físicas e psíquicas ligados ao fiador por representações estereotipadas. Maingueneau (2008, p. 65) descreve que a partir dessas representações, a personagem fiadora “implica um mundo ético, do qual o fiador é parte prenha e ao qual ele dá acesso”.

Se os componentes do *ethos* estiverem interligados à discursividade, esta será vista de um modo diferente, na qual o discurso acaba se tornando inseparável da forma que “toma corpo”. Aqui chegamos à definição de incorporação, que Maingueneau (1997) define como uma mistura entre uma formação discursiva e o *ethos* que ocorre através do processo enunciativo. O autor (2004) complementa que a formação discursiva inserida no discurso influencia a corporalidade do enunciador e da visão do coenunciador.

## 5. *Ethos*: discurso feminista na música Chora Boy da dupla Simone & Simaria

A AD é essencial para entendermos o porquê da construção de certo enunciado e qual foi a base para a sua criação. Apoiado nisso e considerando que o cenário musical se adapta ao quadro social, nesse trabalho será realizada uma Análise do Discurso da música Chora Boy de Simone & Simaria, percebendo o contexto do movimento feminista relacionado à música.

O enunciado como um produto de uma enunciação provoca uma cena e procede de um “enunciador encarnado” como sujeito situado além do texto. Com essa percepção de Maingueneau (2004), essa seção apontará determinados aspectos relacionados à voz e ao corpo daquele que enuncia, a partir do conceito de *ethos*, relacionando-o com a formação discursiva.



Iniciando com a percepção de Maingueneau (2008), que determina como fiador a figura que dá identidade ao mundo que ele próprio cria por meio da enunciação, na música é perceptível que as cantoras, como corpos enunciadores, atestam o que é dito ao decorrer da enunciação. Maingueneau (2008) também afirma que, além do texto, deve-se levar em conta o imaginário do corpo, dando um aspecto “físico” ao sentido enunciativo. O enunciador (a dupla) representa certo jeito de ser, em conjunto a um corpo percebido pelo ouvinte ou coenunciador. Esse corpo é considerado o *ethos* da enunciação. A dupla expressa certas características particulares, sejam elas psicológicas ou relacionadas ao corpo do enunciado, que influenciam na construção da percepção do discurso presente na enunciação, fazendo o ouvinte ou coenunciador construir o *ethos* ao decorrer da música.

Simone & Simaria não impuseram a enunciação por si mesma, mas, em decorrência de uma formação discursiva, provocam determinado efeito em seu público, reforçando o que é dito a partir do tom utilizado na enunciação. Ao todo, pode se perceber certa direção de enunciação envolvendo princípios do Feminismo. Relacionando a formação discursiva do movimento à enunciação, certas características marcantes são incorporadas pelas cantoras: a força, a determinação e independência feminina, influenciando implicitamente no tom da enunciação e indo contra a visão da sociedade que Beauvoir (1970) descreve, onde o homem é visto como amável e a mulher como o “segundo sexo”: fútil, fraca e submissa a ele.

Essa constituição da enunciação vai ao encontro do que Maingueneau (1997) conceitua de caráter e corporalidade, que resgata o *ethos* em conjunto ao tom da enunciação, como um núcleo de legitimação do enunciado. Nessa enunciação são visto aspectos acerca do caráter

ligado à figura de enunciantes: mulheres fortes, independentes e não subordinadas ao poder e à força masculina. Já a corporalidade, como se trata de um meio sonoro, o ouvinte pode associar as enunciantes a um corpo fantasma, relacionado ao caráter e construindo um personagem, a partir da formação discursiva apresentada na música, no caso do Feminismo.

Segundo Maingueneau (2004), como o discurso é interativo, com a interação de duas pessoas, cada uma coordena as mensagens e pode perceber os efeitos de formas diferentes. Ainda no âmbito do caráter e corporalidade, o ouvinte pode vê-los por um ângulo diferente a partir de estereótipos inseridos culturalmente na sociedade que ele associa a certos comportamentos presentes na enunciação. Os indivíduos que não concordam com a imposição de mulheres por seus direitos ou não aceitam os homens como opressores podem remeter aos enunciados da dupla certas características, até mesmo relacionando com o que eles não acham feminino. Isso vai ao encontro de que Friedan (1971) comenta que a mulher só poderia ser realmente reconhecida como feminina se não lutasse pela sua independência.

O discurso presente na enunciação evidencia o *ethos* dentro de uma cenografia, fazendo com que o enunciado na música se signifique durante a sua reprodução. Como a cenografia toma conta desse enunciado, a cena englobante (mulheres na música) e cena genérica (sertanejo) são deslocadas para segundo plano. Como Maingueneau (2008) descreve, a cenografia provoca um processo de enlaçamento, onde o enunciado vai construindo o *ethos* e validando-se na própria enunciação, ou seja, ao decorrer da música o *ethos* vai sendo construído ou desconstruído, depende da visão e bagagem intelectual do ouvinte. Considerando a cena de enunciação genérica, o estilo de música cantado é o sertanejo, que já tem um tipo de discurso linear: músicas com

narração de casos próprios, no qual é usado muito o eu como sujeito. Nessa enunciação acontece o mesmo, com termos sintáticos como mim, me, meu e eu.

Outro fator visto no enunciado envolve o que Zan (2008) afirma sobre a nova fase do sertanejo, a qual as músicas são sobre bebedeira, traição e superação e pode relacionar-se essa enunciação às descrições da superação de uma relação. Voltando ao discurso presente na enunciação, conforme Maingueneau (2004), o enunciado é encarnado, com a voz enunciativa incorporada na figura das cantoras Simone e Simaria e relacionadas ao sertanejo, que possui aspectos enfáticos sobre fatos da vida, como a questão da superação. Pode-se relacionar ao outro conceito de Maingueneau (1997) sobre a cenografia e o “eu” implícito da classe da FD, envolvidas aos lugares da enunciação, como a enunciação na 1ª pessoa do singular, que proporciona a participação do ouvinte e das mulheres que se sentem representadas.

A música Chora *Boy* conta com uma letra descontraída e aspectos semânticos leves. Logo ao lermos o nome da música, percebemos que é voltada para um homem, pois tratam-se de cantoras cantando para um “boy”. Ou seja, embora inicialmente a letra não evidencie o gênero a quem se refere, pode se julgar que se trata de um homem pelo uso de “boy” no nome.

Logo no início o ouvinte escuta: *Tá pra nascer alguém que manda em mim / Que possa me impedir de ser feliz*. A música se inicia com frases implícitas, deixando subentendido o motivo da fala e a quem está se direcionando. Como Maingueneau (2004) diz, o subentendido com mensagens não tão expressivas, a interpretação vai do ouvinte. Não fica explícito o gênero do enunciador, mas fica entendido que se trata de uma mulher falando de um homem, pois Simone e Simaria são as enunciativas. Nesse trecho já se inicia

a construção do *ethos* pelo ouvinte, pois através do texto são percebidos certos traços de uma mulher independente.

Em seguida são apresentadas as seguintes frases: *Tá pra nascer e não vai ser você / Sou vacinada e mando em meu nariz*. Implicitamente sabe-se que o você que é citado se refere a um homem, pois como já dito, o nome da música remete isso. Além de que o enunciado é de uma mulher falando sobre alguém que tentou “mandar” nela. Seguindo a percepção de Orlandi (2015), por trás desse discurso encontra-se um interdiscurso, no qual o ouvinte inconscientemente relaciona a enunciação com a questão institucional do homem como ser dominador e que tende a comandar os atos de sua parceira, por isso o “você” está relacionado ao homem.

Com a primeira estrofe da música, o porquê dessa enunciação fica implícito. Associando ao que Maingueneau (2004) diz sobre pressuposição, que a enunciação pressupõe que o enunciador se envolveu ou conheceu alguém que tentava lhe dar ordens e a impedia de fazer certas coisas. A partir disso ela o deixa, por ser uma mulher independente, que não aceita alguém a impedindo de ser feliz. Pode-se vincular ao que Valek (2014) descreve que a mulher não é propriedade de um homem, e sim dela mesma. Na enunciação, isso fica evidente com a mulher mostrando que “é vacinada e manda em seu nariz”. O “vacinada” claramente remete a que em outros momentos a cantora viveu essas experiências. Sendo assim, novamente é visto um interdiscurso inserido na enunciação.

Com o conceito de Orlandi (2015), a partir de discursos implícitos na enunciação, o ouvinte já associa a imagem do enunciador como uma mulher questionadora e independente, indo contra o fato do homem enquanto ser prepotente e dominante. Esse ouvinte pode associar determinados aspectos enunciativos a questões

ideológicas discutidas pelas mulheres, envolvendo a independência e a submissão feminina. Isso envolve o que Álvares e Pinheiros (2015) dizem sobre os mitos criados em torno da mulher como ser inferior, submisso e traidor. A imagem de uma mulher indo contra quem queria lhe mandar e não deixando de fazer as coisas devido a imposições do homem, formaliza o *ethos* de uma mulher forte e independente. E como as intérpretes possuem uma personalidade forte, acaba ocasionando a incorporação do *ethos* pelo ouvinte.

Na segunda parte é confirmado que ela teve uma relação amorosa com alguém e como a conduta que esse tinha sobre ela destruiu a união e apenas após o término esse alguém sentiu o peso de perdê-la: *Você teve sua chance e jogou fora / Só deu valor quando me viu ir embora / Da sua vida fui*. Essa parte, em junção com a estrofe anterior, caracteriza princípios de independência e sentidos contra a submissão e poder do homem sobre a companheira.

Nas frases: *Não preciso de muito dinheiro / Só de um salto alto, uma escova no cabelo / E um vestidinho para lhe deixar louquinho por mim*. É visto uma mulher que quer provocar seu ex-parceiro, de modo que ele perceba “o que perdeu”. Ao mostrar que não precisa de dinheiro, apenas se produzir e provocá-lo, percebemos que ela necessita mostrar a ele que está melhor e superou o término. Aqui pode ser visto um exemplo de empoderamento feminino, com a mulher demonstrando ser feliz colocando a roupa que quer e sentindo-se bem consigo.

Por outro lado, vem a questão: para se sentir bem e empoderada ela necessita de um salto alto, uma escova no cabelo e um vestido para deixá-lo louco por ela? É visto o interdiscurso caracterizado por Orlandi (2015), com um discurso implícito por trás dessa estrofe. Isto está presente na música, pois pode-se relacionar esse discurso ao estereótipo da mulher como aquela que

deve sempre estar arrumada e maquiada, para assim conquistar um homem. A questão remete ao conceito de feminilidade de Prá (2001) e como a mulher deve se portar diante de um homem para conquistá-lo. A autora comenta que essa feminilidade é uma criação da sociedade, um aspecto ficcional criado pelo homem para benefício próprio.

Ainda referente à vestimenta da mulher, envolvendo o que Maingueneau (2004) afirma a respeito da apropriação do *ethos* por parte do destinatário com o procedimento enunciativo. A expressão vestidinho pode ser enxergada como vulgar pelo ouvinte, já que institucionalmente uma mulher não pode usar roupas curtas e deve parecer recatada. Nessa percepção, a incorporação do ouvinte implica em um mundo ético que Maingueneau (2008) caracteriza, em que o destinatário se baseia em representações sociais e estereótipos que a enunciação pode mudar/reforçar. Com a corporalidade ligada ao fiador, o destinatário associa uma união de esquemas correspondentes ao jeito de relacionar-se com o seu corpo e o mundo. Contudo, o ouvinte pode tirar conclusões estereotipadas e ver a enunciadora de forma pejorativa.

A dupla se diz feminista, por isso pode haver ligação com a personalidade delas e a música. Chora *Boy* caracteriza o perfil de uma mulher independente que deixou uma relação abusiva para viver como queria. Com todo o estereótipo criado por quem é contrário à luta, o ouvinte pode associar a enunciação com a imagem criada por estas pessoas. Friedan (1971) comenta que as pessoas que vão contra a luta feminista enxergam as participantes como destruidoras de lares e que buscam a escravidão do homem. Esta visão pode influenciar na construção do *ethos*. Como Maingueneau (2004) afirma, a formação discursiva inserida na enunciação influencia na corporalidade do enunciativo e na percepção do ouvinte quanto a ele. Então, dependendo da interpretação do ouvinte,

ele pode ver a mulher do enunciado como indecente, que não é feminina nem digna de “ser” mulher. Em conjunto ao fato de que ela largou um homem por não o deixar mandar nela, seria tido como desaforo, que pode se associar ao que Beauvoir (1970) diz sobre a verdadeira mulher: frágil, submissa e dependente.

Maingueneau (2004) descreve o discurso como contribuinte da definição do contexto da enunciação e que ele pode modificar-se de acordo com o andar da enunciação. Pode-se relacionar isso ao comparar a primeira estrofe com a segunda. Diferente da primeira, que remete à independência feminina e à própria formação discursiva do Feminismo, nesta estrofe implicitamente é visto o contrário, uma contraposição ao que foi expresso anteriormente. Na segunda estrofe é exibido um caso de superioridade, além de uma contradição, se for considerado o que Valek (2014) expõe sobre o Feminismo, uma luta que busca igualdade, e não a superioridade das mulheres. Essa contradição pode ser vista ao comparar duas frases entre as estrofes: *vou ir embora da sua vida fui*, que deixa entendido que a mulher se afastou dele e está bem com isso; *lhe deixar louquinho por mim* que parece mostrar que a mulher quer seduzir. Essa contradição pode parecer que ela está apenas mostrando que está melhor que seu ex-companheiro. Mas por outro lado, parece caracterizar um jogo psicológico e sedutor.

A conduta vista neste trecho mostra certo o rebaixamento de um gênero pelo outro, um tipo de jogo que envolve os sentimentos do outro. O que foi exposto nessa estrofe vai contra a formação discursiva do Feminismo que busca extinguir o controle e o jogo psicológico sobre outro gênero. Afinal, a luta feminista é contra qualquer tipo de poder do homem sobre a mulher, porém, nesse trecho, é percebido um deslocamento do poder da mulher sob o homem. Com toda a questão do homem como aquele que possui o poder de fazer tudo, em conjunto

com a discussão sobre os direitos iguais, muitas mulheres enxergam a possibilidade de se igualar ao homem nesse sentido, porém não percebem o quão isso é se igualar àquilo que elas buscam extinguir.

As últimas estrofes da música, *Vou rebolar na sua frente / Pra você ficar sem voz / Chora boy! Chora boy! Se toca que cê me perdeu / Que já não existe nós / Chora boy! Chora boy*, reafirmam ainda mais a contradição entrando no âmbito da vingança contra seu ex-parceiro. Nas duas primeiras frases é exposta a provocação ao ex-companheiro, já na segunda parte se entende que não há mais uma relação. Mas por que primeiro ela o atíça para depois deixar claro que não existe mais nada entre eles? Novamente é reforçada uma contradição presente na enunciação, pois mesmo afirmando não haver mais um relacionamento ela quer rebolar na frente dele com intenção de vingança. Por outro lado, pode parecer uma busca egocêntrica de aparência para remeter que ela superou e aceitou o fim da união. Esses trechos da enunciação deixam pressupostos o que Maingueneau (2004) caracteriza como hipóteses e suposições, que dependem da interpretação do ouvinte para determinar a sua significação.

Das suposições presentes nas últimas duas estrofes, também pode relacioná-las a questão da rima musical, que certos elementos sintáticos estão ali presentes como uma forma estética da música e não apenas com um significado ideológico por trás. Na primeira estrofe com a frase *Vou rebolar na sua frente / pra você ficar sem voz* pode relacioná-la ao que Valek (2014) comenta sobre a mulher ter o direito de fazer o que bem entender como rebolar se quiser. Novamente, pode haver uma relação do ouvinte com a questão do pudor feminino e que mulheres com esse comportamento são consideradas vulgares.

Portanto, o discurso contribui para dar contexto ao enunciado, ele pode modifi-

car ao longo da enunciação (MAINGUENE-AU, 2014). Relacionando a esse conceito, são perceptíveis determinados aspectos do movimento feminista até certo momento, pelo enunciado mostrar o relato de uma mulher que não quer ser mandada e se livrou de um relacionamento abusivo. No decorrer do enunciado, ela demonstra ter superado o fim da relação, porém, no fim, ela quer que ele se arrependa por seu comportamento a partir de certas atitudes dela, nas quais ela joga com o psicológico do ex-parceiro.

## 6. Considerações finais

Este artigo foi elaborado visando analisar como a formação discursiva do movimento social Feminismo se caracteriza nas músicas da dupla sertaneja Simone & Simaria. O tema foi escolhido a partir da visibilidade que as artistas estavam tendo com suas músicas, carregadas de mensagens de empoderamento, ainda mais em um gênero como o sertanejo, onde a maioria dos artistas são homens que cantam para homens. Em uma superfície rasa, a música possui alguns significados associados à igualdade de gênero e envolve ideais do Feminismo, mas ao observá-la em sua complexidade, é visto que há discursos que devem ser desconstruídos e reformulados.

Ao realizar a análise foi percebido que embora Chora *Boy* possua aspectos discursivos relacionados à formação discursiva do Feminismo, a música conta com trechos específicos que apresentam mensagens reforçando a submissão e a dependência feminina. Além disso, ao vermos quem compôs a música, a relação com o Feminismo compromete no sentido de ter sido idealizada por um indivíduo do gênero masculino. Isso deve ser evidenciado, pois é um pensamento advindo da visão masculina e do seu imaginário diante da mulher.

Embora o Feminismo esteja em evidência e inserido em diversos lugares,

percebe-se que o discurso de submissão feminina está tão entrosado na sociedade que muitos que apoiam o movimento não veem que, com certas atitudes estão indo contra os princípios da luta. Como é o caso da dupla, que se reconhece feminista, mas canta músicas que remetem a submissão feminina, relatando o típico caso da cultura machista introjetada. Com isso percebe-se a fragilidade no movimento *feminejo* que opta por um profissional masculino para tratar de um assunto que cabe às mulheres refletirem.

Fica evidente que esse aumento de mulheres no cenário musical e no sertanejo é um pontapé inicial para mostrar que as mulheres têm o poder de estarem inseridas em um meio tão machista como o sertanejo. Apesar da forma equivocada com que certas temáticas femininas são levantadas na música do gênero, é muito inspirador ver as mulheres tendo seu espaço e cantando músicas sobre superação, independência e outros tantos temas pertinentes.

## Bibliografia

ÁLVARES, Maria Luzia Miranda; PINHEIRO, Ivonete. Mitos: Pilares que sustentam o patriarcado, na perspectiva de Simone de Beauvoir. *18º Redor – Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre a Mulher e Relações Gênero*, 2015: p. 1357-1369. Disponível em: <<http://www.ufpb.br/evento/liti/ocs/index.php/18redor/18redor/paper/viewFile/630/714>>; Acesso em: 04 jun. 2017

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

CANCIAN, Renato. *Feminismo: movimento surgiu na Revolução Francesa*. UOL Educação, publicado em 07/08/2008. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/sociologia/feminismo-movimento-surgiu-na-revolucao-francesa.htm>>; Acesso em: 27 maio 2017.

FRIEDAN, Betty. *Mística feminina*. Rio de Janeiro: Vozes Limitada, 1971.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da Enunciação*. [Organização de Sírio Possenti, Maria Cecília Perez de Souza e Silva] São Paulo: Parábola Editorial, 2008a.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008b.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

MARODIN, Marilene. As relações entre o homem e a mulher na atualidade. In. STREY, Marlene Neves. *Mulher: estudos de gênero*. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2001

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.

**O SUCESSO DAS MULHERES NO MERCADO SERTANEJO**. Profissão Repórter, Emissora Globo, exibido e publicado dia 30/05/17. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/edicoes/2017/05/30.html>>; Acesso em: 02 jun. 2017.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. São Paulo: Pontes, 2015.

ORLANDI, Eni P. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. São Paulo: Pontes, 2008.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

PRÁ, Jussara Reis. Gênero e feminismo: uma leitura política. In. STREY, Marlene Neves; MATTOS, Flora B.; FENSTERSEIFER, Gilda; WERBA, Graziela C (orgs.). *Construções e perspectivas em gênero*. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2000.

PRÁ, Jussara Reis. O feminismo como teoria e como prática política. In. STREY, Marlene Neves. *Mulher: estudos de gênero*. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2001.

RODRIGUES, Hedmilton. *Como surgiu o sertanejo universitário*. Movimento Country, publicado em 06/09/2016. Disponível em: <<http://www.movimentocountry.com/como-surgiu-o-sertanejo-universitario/>>; Acesso em: 24 maio 2017.

SIMONE & SIMARIA. Wikipédia, última edição em 04/06/2017. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Simone\\_%26\\_Simaria](https://pt.wikipedia.org/wiki/Simone_%26_Simaria)>; Acesso em: 23 maio 2017.

VALEK, Aline. O que as feministas defendem. *Carta Capital*, publicado em 16/07/2014. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/escriptorio-feminista/o-que-as-feministas-defendem-3986.html>>; Acesso em: 29 maio 2017.

ZAN, José Roberto. (Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja. *Revista Sonora*, 2008. Disponível em: <<http://www.publilionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/view/625/598>>; Acesso em: 24 maio 2017.

**Recebido em 09/08/2018**

**Aprovado em 27/08/2018**

---

I Brasil. Cristiano Max Pereira Pinheiro. Doutor em Comunicação Social; professor e vice-coordenador do Mestrado em Indústria Criativa da Universidade Feevale, Novo Hamburgo,RS. Contato: maxrs@feevale.br

II Brasil. Rosana Vaz Silveira. Doutoranda em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale/RS; mestre em Design pela Universidade Anhembi Morumbi - São Paulo/SP e professora dos cursos e Propaganda, Jornalismo e Moda. Contato: rosanavaz@fevale.br

III Brasil. Daniele Peletti de Souza. Graduada em Publicidade e Propaganda da Universidade Feevale.

IV Brasil. Ester Quaresma da Silva. Graduada em Publicidade e Propaganda da Universidade Feevale. Novo Hamburgo,RS. Contato: esterqdsilva@gmail.com