

**A CONSTRUÇÃO DO FEMININO: UMA
ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS
CANÇÕES “AI, QUE SAUDADES DA AMÉLIA”
DE ATAULFO ALVES E MÁRIO LAGO E
“MULHER” DE LINN DA QUEBRADA**

Marcos Vinicius Gomes Câmara¹
Joseilton Fábio da Silva²

RESUMO: Este estudo analisa de forma comparativa as representações de feminilidade nas canções “Ai, que Saudades da Amélia” (1942) de Ataulfo Alves e Mário Lago e “Mulher” (2017) de Linn da Quebrada. Utilizando como eixo central as perspectivas teóricas de Edgar Morin (2003), Giorgio Agamben (2009), Judith Butler (2015a; 2024b), Patrícia Hill Collins (2019) e Teresa de Lauretis (2019), por meio de uma análise comparativa, entrelaçada a um levantamento bibliográfico, o estudo explora como cada obra constrói e desafia os estereótipos de gênero. A análise revela uma transição de um ideal de mulher submissa e abnegada para uma figura que reivindica a autodefinição e a transgressão das normas sociais, evidenciando a evolução do pensamento feminista e as lutas por reconhecimento e justiça social.

Palavras-chave: Gênero; Feminilidade; Estereótipos; Autodefinição; Transgressão.

THE CONSTRUCTION OF THE FEMININE: A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE SONGS “AI, QUE SAUDADES DA AMÉLIA” BY ATAULFO ALVES AND MÁRIO LAGO AND “MULHER” BY LINN DA QUEBRADA

ABSTRACT: This study offers a comparative analysis of representations of femininity in the songs “*Ai, que Saudades da Amélia*” (1942), by Ataulfo Alves and Mário Lago, and “*Mulher*” (2017), by Linn da Quebrada. Grounded in the theoretical frameworks of Edgar Morin (2003), Giorgio Agamben (2009), Judith Butler (2015a; 2024b), Patrícia Hill Collins (2019), and Teresa

¹ Advogado, Bacharel em Direito pela Universidade Potiguar - UnP, discente do Programa de Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas - PPGCISH/UERN. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN. E-mail: marcaocamara@gmail.com

² Advogado, Bacharel em Direito pela Universidade Potiguar - UnP, Bacharel em Sistemas de Informação pela Faculdade Mater Christi, Especialista em Gestão Financeira e Controladoria pela Estácio do Ceará, Especialista em Advocacia Cível pela Escola Superior de Advocacia Nacional - ESAN, discente do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas - PPGCISH/UERN. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN. E-mail: fabiosw@msn.com

de Lauretis (2019), the article employs a comparative approach intertwined with a bibliographic review to examine how each work constructs and challenges gender stereotypes. The findings indicate a shift from an idealized model of womanhood characterized by submission and self-sacrifice to a subject who claims self-definition and transgresses socially imposed norms, thereby reflecting the evolution of feminist thought and ongoing struggles for recognition and social justice.

Keywords: Gender; Femininity; Stereotypes; Self-definition; Transgression.

INTRODUÇÃO

A representação da mulher na cultura popular e nas artes tem sido um espelho das construções sociais de gênero ao longo da história. Quando Beauvoir (1967, p. 09), afirmou que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, esta já trazia em seu pensamento a força que os constructos sociais e culturais tinham para a formação do feminino, ou seja, para construir o que se compreende por ser mulher.

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro. (Beauvoir, 1967, p. 9)

Estes constructos articulam no indivíduo um fluxo contínuo de “Auto-exo-referência” (Morin, 2003, p. 121), onde o sujeito compreende a possibilidade de reconhecer o “eu” e o “não eu”, frente um contínuo referenciamento do “eu” interior subjetivo, e do “eu” exterior objetivo. (Morin, 2003)

Nesse processo de ‘Auto-exo-referência’, a música, o cinema e a literatura atuam de modo peculiar nesse processo de ideação do feminino. Essas tecnologias, sendo reconhecidos como dispositivos, tem a força de orientar, construir e moldar discursos, como muito bem afirma Agamben (2009), a linguagem é um dos mais antigos dispositivos.

Nesse contexto, emerge um campo fértil para a observação e análise desses processos de construção e desconstrução da imagem do feminino. Ao funcionarem como relevantes dispositivos que moldam os discursos, essas tecnologias culturais refletem e influenciam de forma bastante ativa o que se percebe da imagem do ser mulher.

Esta pesquisa busca aprofundar a compreensão dessas representações, analisando duas obras musicais que, embora distintas em suas épocas e propostas, oferecem visões contrastantes do feminino: a canção “Ai, que Saudades da Amélia”,

de Aaulfo Alves e Mário Lago (1942); e a canção “Mulher” da artista Linn da Quebrada³ (2017).

A escolha do *corpus* se deu a partir da possibilidade que as obras oferecem de refletir sobre a construção da representatividade feminina a luz de diferentes contextos. Enquanto “Ai, que Saudades da Amélia” (1942) reflete uma visão tradicional e idealizada da mulher cisgênero, “Mulher” (2017) de Linn da Quebrada, parte de uma perspectiva mais contemporânea, trazendo para o debate a existência da mulher trans⁴, buscando uma reflexão acerca das complexidades e diversidades das identidades femininas.

O objetivo principal é comparar as construções do feminino presentes em cada obra, utilizando, como eixo central, o arcabouço teórico das contribuições de Edgar Morin (2003), Giorgio Agamben (2009), Judith Butler (2015a; 2024b), Patrícia Hill Collins (2019) e Teresa de Lauretis (1994), e outros autores que nos auxiliam na reflexão do tema.

O presente estudo trata-se de uma pesquisa qualitativa, onde com o *animus* de contemplar o *corpus*, foi realizado uma breve revisão bibliográfica a fim de definir as perspectivas teóricas para a análise, após o levantamento bibliográfico, nos valem do método comparativo, que nas palavras de Gil (2008, p. 16), trata-se da “investigação de indivíduos, classes, fenômenos ou fatos, com vistas a ressaltar as diferenças e similaridades entre eles”.

A relevância deste trabalho reside em evidenciar como as teorias de gênero podem ser aplicadas à análise cultural, revelando as dinâmicas de poder e as lutas por autodefinição e reconhecimento que permeiam as diferentes experiências femininas.

LENTEs TEÓRICAS: O GÊNERO, O SUJEITO E O DISPOSITIVO

A análise das representações de gênero na indústria musical exige uma base teórica sólida que permita desvendar as camadas de significado e as implicações sociais dessas construções. Para tanto, este estudo demonstra a visão de alguns autores, que nos possibilita a compreender a imagem do feminino edificada em cada canção.

Edgar Morin (2003), ao discutir a noção de sujeito, enfatiza o ‘computo para mim mesma’ como o ato de se colocar no centro do próprio mundo e de se auto constituir. De se perceber enquanto centro de sua existência, onde floresce os principais atos de autocuidado e preservação.

E isto é fundamental: a natureza da noção do sujeito tem a ver com a natureza singular de sua computação, desconhecida por qualquer computador artificial que possamos fabricar. Essa computação do ser individual é a computação que cada um faz de si mesmo, por si mesmo e para si mesmo. É

³ Ao longo do texto também usaremos o nome artístico de Lina Pereira dos Santos, a saber Linn da Quebrada, para identificá-la. Isso se dá em respeito a toda sua trajetória artística e a força representativa de sua existência trans.

⁴ Durante o texto, o termo *trans* será utilizado como referência a *transgênero*.

um cômputo. O cômputo é o ato pelo qual o sujeito se constitui posicionando-se no centro de seu mundo para lidar com ele, considerá-lo, realizar nele todos os atos de preservação, proteção, defesa etc. (Morin, 2003, p. 120)

A “Amélia” da canção, no entanto, parece ter seu ‘computo’ direcionado para o outro, para o homem. Esta percepção resta evidenciada quando os compositores ressaltam a submissão e o conformismo da personagem frente as dificuldades, “Às vezes passava fome ao meu lado/E achava bonito não ter o que comer/Quando me via contrariado/Dizia: Meu filho, que se há de fazer?” (Alves; Lago, 1942). Sua identidade é definida em relação à sua capacidade de servir e de se adaptar às necessidades masculinas. O ‘eu’ de Amélia não emerge de uma posição egocêntrica de autoafirmação, mas de um heterocentrismo imposto pelo dispositivo patriarcal. A autorreferência de Amélia é, na verdade, uma ‘hetero-referência’, onde seu valor é atribuído pelo ‘não si’ (o homem e a sociedade) e não pelo ‘si’ autônomo. A distinção entre o ‘si’ e o ‘não si’ é apagada, e o ‘si’ de Amélia é absorvido pelo ‘não si’ dominante, resultando em uma subjetividade diluída e condicionada (Morin, 2003).

Sob a perspectiva de Giorgio Agamben (2009), a figura de Amélia pode ser um exemplo paradigmático de um sujeito capturado por um dispositivo. Na concepção do autor, o dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (Agamben, 2009, p. 40).

Para a análise em comento, o dispositivo é o conjunto de normas sociais, culturais e de gênero que historicamente confinaram a mulher a um papel específico: o de cuidadora, abnegada e desprovida de individualidade, afastada do seu ‘eu’. A linguagem da música, ao idealizar essa figura, atua como um dispositivo que captura, orienta, determina, intercepta, modela, controla e assegura os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos da mulher.

[...]

Ai, meu Deus, que saudade da Amélia
Aquilo sim é que era mulher

Às vezes passava fome ao meu lado
E achava bonito não ter o que comer
Quando me via contrariado
Dizia: Meu filho, que se há de fazer?

Amélia não tinha a menor vaidade
Amélia é que era mulher de verdade
Amélia não tinha a menor vaidade
Amélia é que era mulher de verdade (Alves; Lago, 1942)

A própria canção, como produto cultural, torna-se um dispositivo que perpetua e reforça essa subjetividade feminina tradicional. A ausência de ‘vaidade’ em Amélia

não é apenas uma característica pessoal, mas uma imposição do dispositivo que desvaloriza a autonomia e a autoafirmação feminina.

Judith Butler (2015a), em “*Quadros de Guerra*”, explora como as ‘molduras’ (*frames*) através das quais percebemos a vida são politicamente saturadas e operam como mecanismos de poder.

Essa delimitação faz parte de uma operação do poder que não aparece como uma figura de opressão. Imaginar o Estado como um dramaturgo – e, por conseguinte, representar seu poder através de uma figura antropomórfica – seria um equívoco, uma vez que é essencial para sua operação permanente que esse poder não seja visto e, na verdade, não seja organizado (ou imaginado) como a ação de um sujeito. Trata-se antes precisamente de uma operação de poder não representável e, em certa medida, não intencional, cujo objetivo é delimitar o âmbito da própria representabilidade. (Butler, 2015a, p.113)

Butler (2015a) argumenta que essas molduras não apenas organizam a experiência visual, mas também produzem ontologias específicas do sujeito, determinando quais vidas são consideradas ‘vivíveis’ e quais não são. A autora destaca que a precariedade da vida é um conceito fundamental, pois as vidas que não se encaixam nas normas dominantes são frequentemente desvalorizadas e não são passíveis de luto. Essa precarização é experimentada diuturnamente por mulheres trans que tem sua existência deslocada para a marginalidade, “Como mulheres transexuais e travestis, os deslocamentos das outreridades se movem de modo a produzir a vulnerabilização de nossas existências” (Nascimento, 2021, p.35). A transgressão dessas molduras, portanto, é um ato político que desafia as normas e abre caminho para novas formas de reconhecimento e justiça.

De noite pelas calçadas
Andando de esquina em esquina
Não é homem nem mulher
É uma trava feminina
Parou entre uns edifícios, mostrou todos os seus orifícios
Ela é diva da sarjeta, o seu corpo é uma ocupação
É favela, garagem, esgoto e pro seu desgosto
Está sempre em desconstrução (Santos, 2017)

Patrícia Hill Collins (2019) discute como os estereótipos e as imagens de controle são utilizadas para manipular a opinião pública e perpetuar a opressão de grupos marginalizados, especialmente mulheres negras. Collins (2019) demonstra como a representação de mulheres negras através de estereótipos como a ‘*mammy*’ (servil), a ‘*matriarca*’ (dominadora) e a ‘*jezebel*’ (sexualizada) justifica ideologicamente a opressão sofrida por mulheres a partir do entrelaçamento dos marcadores de raça, gênero e classe. Esta perspectiva sustentada pela intelectual, que se aplica de forma direta a mulheres cis, no auxilia a compreender também a realidade das mulheres

trans e travestis que tem sua realidade marcada pela realidade de exclusão e hipersexualização de seus corpos.

A autora enfatiza a importância da autodefinição e da criação de ‘espaços seguros’ para que as mulheres negras, realidade esta também aplicável a mulheres trans, onde todas possam resistir a essas imagens e construir suas próprias narrativas, empoderando-se e desafiando a hegemonia dominante. Ela ainda nos mostra que “Longe de ser uma preocupação narcisista ou trivial, posicionar o ‘eu’ no centro da análise é fundamental para a compreensão de uma série de outras relações” (Collins, 2019, p. 223)⁵.

Teresa de Lauretis (2019), em “*A Tecnologia do Gênero*”, argumenta que o conceito de gênero como ‘diferença sexual’ (mulher como oposto do homem) tem sido uma limitação para o pensamento feminista. Lauretis (2019) defende que o gênero é uma construção social que opera através de ‘tecnologias’, sistemas de representação e discursos culturais, que produzem e perpetuam sujeitos femininos e masculinos de acordo com normas pré-definidas.

O termo “gênero” é, na verdade, a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria. Gênero é a representação de uma relação ou, se me permitem adiantar a segunda proposição, o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, uma relação de pertencimento; assim, o gênero atribui a uma entidade, digamos a uma pessoa, certa posição dentro de uma classe e, portanto, uma posição vis-à-vis outras classes pré-constituídas. [...]. Assim, gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe. (Lauretis, 2019, p. 129)

Essa ‘tecnologia’ implica hierarquias sociais e a universalização de características femininas, ignorando a diversidade de experiências das mulheres. A autora enfatiza que a representação do gênero é, ao mesmo tempo, sua construção, e que essa construção se dá por meio de códigos linguísticos e representações culturais (Lauretis, 2019).

DIÁLOGOS: A CONSTRUÇÃO DO FEMININO EM ANÁLISE

A aplicação das lentes teóricas Lauretis (2019), Butler (2015a; 2024b), Collins (2019), Morin (2003) e Agamben (2009) à análise das obras musicais “Ai, que Saudades da Amélia” (Alves; Lago, 1942) e “Mulher” (Santos, 2017) revela resultados significativos sobre imagem construída e desconstruída da feminilidade nas canções.

⁵ Como já evidenciado anteriormente o *corpus* de análise deste estudo é composto por duas canções, a saber “Ai, que Saudades da Amélia” (1942) de Ataulfo Alves e Mário Lago e “Mulher” (2017) de Linn da Quebrada, é importante deixar demarcado que a primeira canção se trata da composição de dois homens refletindo em sua arte sobre a mulher *cis*, já na segunda composição, temos uma mulher *trans* cantando sobre si mesma, ou seja, afirmando sua existência e se autodefinindo pela música.

“Ai, que saudades da Amélia”: a idealização da submissão

Inserida em um período onde a mulher era vista principalmente como mantenedora do lar e dos filhos, onde esta possuía um papel social e político limitado que reforçava a submissão feminina (ESTEVES, 2020), a canção “Ai, que Saudades da Amélia” (Alves; Lago, 1942) apresenta uma mulher que se encaixa perfeitamente no estereótipo da ‘mulher de verdade’ da época. Um constructo de feminilidade, onde nas palavras de Beauvoir (1967, p. 23),

insuflam-lhe tesouros de sabedoria feminina, propõem-lhe virtudes femininas, ensinam-lhe a cozinhar, a costurar, a cuidar da casa ao mesmo tempo que da *toilette*, da arte de seduzir, do pudor; vestem-na com roupas incômodas e preciosas de que precisa tratar, penteiam-na de maneira complicada, impõem-lhe regras de comportamento: "Endireita o corpo, não andes como uma pata". Para ser graciosa, ela deverá reprimir seus movimentos espontâneos; pedem-lhe que não tome atitudes de menino, proíbem-lhe exercícios violentos, brigas: em suma, incitam-na a tornar-se, como as mais velhas, uma serva e um ídolo.

A “Amélia” é descrita como alguém que “não tinha a menor vaidade” (Alves; Lago, 1942), “passava fome ao meu lado e achava bonito não ter o que comer” (Alves; Lago, 1942), e que, diante das dificuldades, dizia “Meu filho, o que se há de fazer?” (Alves; Lago, 1942). Essa representação reforça uma feminilidade idealizada, baseada na abnegação, na conformidade e na ausência de aspirações individuais.

Sob a ótica de Teresa de Lauretis (2019), podemos considerar a “Amélia” como um produto da ‘tecnologia do gênero’ que busca universalizar a mulher em uma categoria que serve aos interesses patriarcais. A música, ao exaltar essas características, contribui para a manutenção de um sistema de gênero que valoriza a submissão feminina e a coloca em uma posição hierarquicamente inferior. Como muito bem ressalta a autora, “a construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero [...] e discursos institucionais [...], com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e ‘implantar’ representações de gênero” (Lauretis, 2019, p. 145).

A ‘mulher de verdade’ é aquela que não questiona, não tem desejos próprios e se contenta com o que lhe é dado. Essa mulher de verdade é o enquadramento necessário utilizado para enjaular a construção do feminino em um conceito de diferença sexual universalizado, esse limitante nos faz considerar que o paralelo entre homem e mulher se dá tão somente pela diferença sexual do homem enquanto ser absoluto e universal e a mulher como uma diferença pura e simples do homem. Nesse sentido nos lembra Lauretis (2019, p. 125),

A primeira limitação do conceito de “diferença(s) sexual(ais)”, portanto, é que ele confina o pensamento crítico feminista ao arcabouço conceitual de uma oposição universal do sexo (a mulher como a diferença do homem, com ambos universalizados, ou a mulher como diferença pura e simples e,

portanto, igualmente universalizada), o que torna muito difícil, se não impossível, articular as diferenças entre mulheres e Mulher, isto é, as diferenças entre as mulheres ou, talvez mais exatamente, as diferenças nas mulheres.

Em paralelo com Collins (2019), a figura da 'Amélia' pode ser interpretada como uma '*mammy*'⁶, uma imagem de controle que justifica a exploração e a subordinação. A idealização da mulher que "achava bonito não ter o que comer" (Alves; Lago, 1942) naturaliza a precariedade e a falta de recursos, transformando a privação em virtude. Essa imagem opera das mais diversas formas sobre as mulheres, e embora não estejamos falando de questões não diretamente ligadas à raça, esse estereótipo opera de fortemente sobre as mulheres negras, ao perpetuar a ideia de que a mulher deve aceitar sua condição e servir ao homem sem questionamentos.

De acordo com o culto da verdadeira condição de mulher, associado ao ideal tradicional de família, as mulheres "de verdade" tinham quatro virtudes fundamentais: piedade, pureza, submissão e domesticidade. As mulheres brancas das classes abastadas e da classe média emergente eram encorajadas a aspirar a essas virtudes. As afro-americanas depararam com um conjunto diferente de imagens de controle. A primeira imagem de controle aplicada às mulheres negras estadunidenses é a da *mammy* – a serviçal fiel e obediente. Criada para justificar a exploração econômica das escravas domésticas e mantida para explicar o confinamento das mulheres negras ao serviço doméstico, a imagem da *mammy* representa o padrão normativo usado para avaliar o comportamento das mulheres negras em geral. Ao amar, alimentar e cuidar dos filhos e das "famílias" brancas melhor que dos seus, a *mammy* simboliza as percepções do grupo dominante sobre a relação ideal das mulheres negras com o poder da elite masculina branca. Mesmo que seja querida e tenha autoridade considerável em sua "família" branca, a *mammy* conhece seu "lugar" como serviçal obediente. Ela aceita sua subordinação. (Collins, 2019, p. 155)

A subordinação da mulher, narrada na canção, é elemento fundante na objetificação do feminino. Essa "objetificação é fundamental para esse processo de diferenças formadas por oposição. No pensamento binário, um elemento é objetificado como o Outro e visto como um objeto a ser manipulado e controlado" (Collins, 2019, p. 152).

⁶ Ataulfo Alves (1909 - 1969), um dos compositores da canção "Ai, que saudade da Amélia" (1942), foi um sambista brasileiro, homem negro, que está inserido no cenário carioca do samba de meados do século XX (FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES, 2024). Considerando o contexto social de marginalização do samba acontecido em meados do referido século (Verling, 2019), é possível inferir que a personagem "Amélia" concebida na música pode nos remeter a uma mulher negra, mesmo que a música não explicita qualquer marcador de raça. Esta hipótese interpretativa se mostra relevante na medida que a concepção das "imagens de controle" desenvolvida por Collins (2019), dirige-se especificamente a representações estereotipadas das mulheres negras.

Mas então, seria possível a imagem do feminino construída na música se libertar das cadeias de opressão? Quando o eu lírico da canção afirma “Nunca vi fazer tanta exigência [...]. Você só pensa em luxo e riqueza./Tudo que você vê você quer/Ai, meu Deus, que saudade da Amélia/Aquilo sim é que era mulher” (Alves; Lago, 1942), este nos reforça o imperativo de que o estereotipo deve ser mantido, a fim de perpetuar a estrutura patriarcal, “a imagem da *mammy* também tem uma função simbólica na manutenção de opressões de gênero e sexualidade” (Collins, 2019, p. 157).

Esta necessidade simbólica de perpetuação da opressão feminina se faz presente de forma dissimulada quando o eu poético lembra, de forma saudosista, da submissão da ‘Amélia’ frente as exigências do atual relacionamento, “Ai, meu Deus, que saudade da Amélia/Aquilo sim é que era mulher” (Alves; Lago, 1942), o que se percebe, não é uma sentimento de afetividade pela mulher, mas sim uma nostalgia do estereotipo, daquele ser que foi ensinado “que para agradar é preciso procurar agradar, fazer-se objeto; ela deve, portanto, renunciar à sua autonomia” (Beauvoir, 1967, p. 23).

A análise demonstra que a canção de Alves e Lago (1942), constrói um enquadramento que alimenta a idealização da submissão feminina, atuando como ‘tecnologia de gênero’ que universaliza a mulher em uma figura subordinada (Lauretis, 2019). Esta moldura, nos faz acreditar que a vida precária da personagem a leva a estar sempre sob o julgo do outro (Butler, 2015a). A ‘Amélia’ como ‘*mammy*’ naturaliza a subordinação, mantendo estereótipos que limitam a autonomia feminina e perpetuam opressões (Collins, 2019). Essa representação reforça a submissão como norma social.

“Mulher” por Linn da Quebrada: a transgressão e a autodefinição

A canção objeto de análise, é fruto do trabalho da *performer* Linn da Quebrada (2017), nela a artista esboça a dura realidade das mulheres trans e seus desafios, especialmente na construção de suas experiência de mulheridade⁷. A obra está inserida em um contexto que desafia as imagens construídas que conduzem à objetificação das mulheres trans, onde nas palavras da autora transfeminista Leticia Nascimento (2021, p.35) “somos, de certa maneira, o Outro do Outro do Outro”.

É importante mencionar que, com o aumento da visibilidade de pessoas trans nos últimos anos⁸, os debates sobre identidade de gênero ganharam mais espaço na

⁷ O termo “mulheridade” foi cunhado pela intelectual e ativista Bell Hooks em sua obra “E eu não sou uma mulher? Mulheres Negras e Feminismo” (1981). O conceito critica a ideia universal de mulher, defendendo que a experiência feminina é diversa e moldada por fatores como raça, classe e orientação sexual, abrangendo as múltiplas vivências de mulheres, especialmente as negras e outras identidades dissidentes.

⁸ Nos últimos anos a luta população trans, mesmo que de forma embrionária, tem captado algumas conquistas no seu processo de reconhecimento identitário. No âmbito jurídico, em 2018, o Supremo Tribunal Federal – STF julgou a Ação Direta de Inconstitucionalidade – ADI nº 4275, que autorizou a retificação de prenome e gênero independente de realização de procedimento de redesignação sexual, além disso, em 2019, o STF por meio do julgamento da Ação Direta de Inconstitucionalidade por Omissão – ADO nº 26 equiparou a prática de transfobia ao crime de racismo. Ainda no ano de 2019, a

sociedade. É nesse cenário que o transfeminismo se consolida como uma vertente do movimento feminista, destacando pautas específicas, apontando limites e lançando novos desafios para o feminismo como um todo que, vale lembrar, é um espectro amplo e diverso, podendo ser pensado no plural, como ‘os feminismos’.

Nessa perspectiva, segundo a ativista transfeminista brasileira Hailey Kaas (2015), o transfeminismo nasceu da frustração de mulheres trans e travestis com sua invisibilidade e exclusão nos movimentos feminista e LGBTQ+. De um lado, enfrentavam resistência de mulheres cisgênero no feminismo; de outro, viam suas pautas marginalizadas no movimento LGBTQ+, que focava mais em orientação sexual. Diante disso, o transfeminismo surgiu como um espaço próprio, protagonizado por elas, para articular coletivamente suas demandas e agendas. A ampliação da sigla para LGBTQIAP+ já reflete essa luta de tornar o movimento menos voltado somente às questões de orientação sexual. Surge, assim, o transfeminismo, uma corrente protagonizada preponderantemente por mulheres trans e travestis, que sentiram a necessidade de ter um espaço próprio para articular coletivamente suas agendas e demandas.

A psicóloga, professora e transativista Jaqueline de Jesus (2014) afirma que o pensamento transfeminista, apesar de ter surgido na América do Norte e na Europa, está sendo ativamente construído na América Latina. Ela destaca que não se trata de uma simples importação de ideias, mas de uma adaptação e ressignificação do conceito, moldada pelas realidades e perspectivas das pessoas trans e travestis da nossa região.

A professora define transfeminismo da seguinte forma:

Como um dos feminismos de terceira onda, os quais problematizam a visão estática do sexismo como uma prática opressiva unilateral, o transfeminismo reconhece as múltiplas expressões do sexismo tanto por parte de opressores/as quanto de oprimidos/as, nas instituições e nos movimentos sociais. (Jesus, 2014, p. 254).

Em contraste radical, a canção “Mulher” de Linn da Quebrada (2017) subverte as normas de gênero e sexualidade. A letra, com versos como “Ela tem cara de mulher, ela tem corpo de mulher/Ela tem jeito, tem bunda, tem peito/E o pau de mulher!” (Santos, 2017), desafia abertamente a binaridade de gênero e a concepção tradicional de feminilidade. Ao desafiar as estruturas de gênero socialmente construídas em sua peça artística, a compositora rompe as barreiras do imaginário, e encarna o que sustenta Butler (2024b), em sua publicação *‘Problemas de Gênero’*, quando esta afirma compreender que o gênero é um elemento performativamente construído. Por meio

Organização Mundial de Saúde – OMS removeu a transexualidade da Classificação Internacional de Doenças – CID-11. Mesmo apesar dessas conquistas e muitas outras a Associação Nacional de Travestis e Transexuais estima que a expectativa média de vida da população trans gira em torno de 35 anos.

de sua performance discursiva, a artista reivindica sua identidade e celebra a diversidade de corpos e experiências.

Nesse sentido, o gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. Consequentemente, o gênero mostra ser performativo no interior do discurso herdado da metafísica da substância – isto é, constituinte da identidade que supostamente é. Nesse sentido, o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra. (Butler, 2024b, p. 56)

Linn da Quebrada (2017), através de sua arte, expõe e confronta os dispositivos construídos no conceito agambeniano, que historicamente tentaram capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos (Agamben, 2009) de corpos e identidades que fogem à norma.

A canção, por si só, pode ser entendida como um contra dispositivo, uma ferramenta que, ao invés de aprisionar, liberta e ressignifica. A rua, que para muitos é um espaço de marginalização, torna-se um palco para a afirmação da subjetividade. A sexualidade, que é frequentemente alvo de controle e moralização, é celebrada como uma forma de agência e resistência. A proliferação de processos de subjetivação, mencionada por Agamben (2009), é aqui evidenciada na multiplicidade de identidades e experiências que a canção abraça e celebra, especialmente ao afirmar que “Nem sempre há um homem para uma mulher, mas há 10 mulheres para cada uma; E uma mulher é sempre uma mulher” (Santos, 2017).

Quando contemplamos a canção na perspectiva da noção de sujeito de Edgar Morin (2003), a “Mulher” de Linn da Quebrada encarna um ‘computo para mim mesma’ radicalmente diferente da Amélia. Seu ‘eu’ emerge de uma posição egocêntrica de autoafirmação e de uma constante ‘desconstrução’ das expectativas sociais. A identidade não é fixa, mas fluida e em constante construção, como expresso em ‘Tá sempre em desconstrução’.

A ‘autorreferência’ dessa mulher é genuína, pois ela se define a partir de sua própria experiência e agência, e não a partir de um ‘não si’ que a oprime. A distinção entre o ‘si’ e o ‘não si’ é clara, e o ‘si’ é valorizado em sua singularidade e pluralidade “Ela é tão singular/Só se contenta com plurais” (Santos, 2017). A resistência aos dispositivos de controle se manifesta na recusa em se conformar a papéis pré-determinados “Não tem Deus, nem pátria amada/Nem marido, nem patrão” (Santos, 2017), demonstrando uma agência ativa na construção de sua própria subjetividade. A mulher de Linn da Quebrada não apenas existe, mas insiste em viver e brilhar, redefinindo o que significa ser mulher em um mundo que tenta limitá-la.

A análise dessas duas figuras femininas, presentes nas canções “Ai, que Saudades da Amélia” (Alves; Lago, 1942) e “Mulher” (Santos, 2017), através das lentes de Morin (2003) e Agamben (2009), ilustra a complexa interação entre os indivíduos e

os dispositivos que os cercam. Enquanto a 'Amélia' é um sujeito moldado e limitado por dispositivos tradicionais, a "Mulher" de Linn da Quebrada é um sujeito que, ao confrontar e subverter esses dispositivos, redefine as fronteiras da feminilidade e da identidade.

A partir da ótica de Lauretis (2019), Linn da Quebrada (2017), ao se afirmar como uma mulher que não se encaixa nas categorias pré-definidas, desconstrói a 'tecnologia do gênero'. Ela demonstra que o gênero é um processo de autodefinição e que a identidade pode ser construída fora das normas impostas. A música, ao explorar o 'space-off', o espaço não visível, mas inferido, das experiências trans, cria novos discursos e reescreve as narrativas culturais sobre o que significa ser mulher.

De acordo com Butler (2015a, p. 26), "o 'enquadramento' não é capaz de conter completamente o que transmite, e se rompe toda vez que tenta dar uma organização definitiva a seu conteúdo". Linn da Quebrada (2017) ao desafiar as 'molduras' que determinam quais vidas são 'vivíveis', expõe a precariedade das vidas que não são reconhecidas pela sociedade. Em sua canção, a artista, reivindica sua própria voz e autodefinição, demonstra o poder da agência individual e coletiva na luta por reconhecimento e justiça. A música 'Mulher' é um ato político que questiona a normalidade e abre espaço para a visibilidade de identidades marginalizadas.

Collins (2019) corrobora a importância da autodefinição e da resistência às 'imagens de controle', a autora é enfática quando nos remete a ideia de que quando a sobrevivência da mulher está em jogo a necessidade de criar autodefinições é essencial. Nesse sentido, a *performer* ao cantar "bato palmas para as travestis que lutam para existir" (Santos, 2017), se recusa a ser enquadrada em estereótipos, desmantela as narrativas opressoras e cria um 'espaço seguro' de discurso para outras mulheres trans e pessoas que não se encaixam nas normas. A música é um exemplo de como a arte pode ser uma ferramenta poderosa para a justiça social e para a construção de uma consciência coletiva que valoriza a diversidade e a autovalorização.

Essa jornada de desconstrução e reconstrução não apenas reflete as mudanças sociais e culturais, mas também aponta para a contínua luta por autonomia e reconhecimento em um mundo em constante transformação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A comparação entre "Ai que Saudade da Amélia" (Alves; Lago, 1942) e "Mulher" de Linn da Quebrada (2017) revela uma clara evolução nas representações de feminilidade e nas lutas por gênero. Enquanto a primeira obra reflete um ideal de mulher *cisgênero* submissa e abnegada, que se alinha com as 'tecnologias do gênero' e as 'imagens de controle' que perpetuam hierarquias patriarcais, a segunda obra representa a transgressão, a autodefinição e a resistência a essas normas.

Linn da Quebrada (2017), ao se posicionar como uma mulher que desafia as categorias binárias e reivindica sua própria identidade, demonstra o poder da agência individual e coletiva na desconstrução de estereótipos e na luta por reconhecimento. A artista, ao criar novos espaços de discurso e reescrever narrativas culturais, contribui

para uma compreensão mais ampla e inclusiva da feminilidade, onde a diversidade é celebrada e a precariedade das vidas marginalizadas é visibilizada.

Conclui-se que a análise cultural, embasada em teorias de gênero, é fundamental para compreender como as representações artísticas refletem e influenciam as construções sociais de gênero. A transição da mulher de 'Amélia' para a 'Mulher' de Linn da Quebrada simboliza uma mudança de paradigma, onde a busca por autodefinição e a resistência às normas impostas se tornam elementos centrais na luta por uma sociedade mais justa e equitativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. In: _____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 25-53.

ALVES, Ataulfo; LAGO, Mário. Ai que saudades da Amélia. [S. l.]: [s. n.], 1942. 1 música. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/ataulfo-alves/165620/>. Acesso em: 7 jul. 2025.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: a experiência vivida**. 2. ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967a.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?**, Tradução de Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 27 ed. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2024b.

COLLINS, Patrícia Hill. **Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019. *E-book* (589 p.).

ESTEVES, Natália Cabral dos Santos. Conquistas femininas durante o governo Vargas. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO, 19., 2020, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: ANPUH-RJ, 2020. Disponível em: https://www.encontro2020.rj.anpuh.org/resources/anais/18/anpuh-rj-erh2020/1600021231_ARQUIVO_ed84ad90e200a49c6a79125700c5dd7f.pdf. Acesso em: 13 ago. 2025.

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. Há 115 anos nascia Ataulfo Alves, grande nome do samba brasileiro. Brasília, DF: Gov.br, 2 maio 2024. Disponível em:

<https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/ha-115-anos-nascia-ataulfo-alves-grande-nome-do-samba-brasileiro>. Acesso em: 07 jul. 2025.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

KAAS, Hailey. O que é Transfeminismo?: Uma Breve Introdução. [S. l.], 2015. Disponível em: <https://ulfa.org.br/wp-content/uploads/2022/09/O-que-e%CC%81-Transfeminismo-por-HaileyKaas.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2025.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Gênero sem Essencialismo: Feminismo Transgênero como Crítica do Sexo. **Universitas Humanística**, [S. l.], v. 78, n. 78, 2014. Disponível em: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/6410>. Acesso em: 17 ago. 2025.

LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 124-161. *E-book* (473 p.).

MORIN, Edgar. **A noção de sujeito**. In: _____. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Tradução de Eloá Jacobina. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. p. 117-128. *E-book* (128 p.).

NASCIMENTO, Leticia Carolina Pereira do. **Transfeminismo**. São Paulo: Jandaira, 2021. (Coleção Feminismos Plurais). Coordenação: Djamila Ribeiro. *E-book* (124 p.).

SANTOS, Lina Pereira dos (Linn da Quebrada). **Mulher**. [S. l.: s. n.], 2017. 1 música. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-linn-da-quebrada/mulher/>. Acesso em: 7 jul. 2025.

VERLING, Erika. Samba: a arte marginalizada que ganhou o Brasil. Rio de Janeiro: ANF - Agência de Notícias das Favelas, 2 jan. 2019. Disponível em: <https://www.anf.org.br/samba-a-arte-marginalizada-que-ganhou-o-brasil/>. Acesso em: 07 jul. 2025.