

**Representações sociais do feminino nas canções pimba:
“Na verdade, havia outra...e eu sem saber sorria ...”**

Diocleciano Manuel Branco Batista

Aluno a2019134924

**Dissertação de Mestrado em Estudos sobre as Mulheres.
As Mulheres na Sociedade e na Cultura**

(Versão corrigida e melhorada após defesa pública)

30 de março de 2025

Introdução.....	5
1. O contexto da cena musical pimba	11
1.1. A cena musical pimba – a sociogénesse do género musical	11
1.2. O contexto social e cultural da música pimba	18
1.3. Valores cristãos, a família e a conjugalidade – o papel social da mulher.....	22
1.4. A representação social da mulher	27
2. Modelo de análise	30
2.1. <i>Holomorfose</i> e identificação do/a ouvinte com a canção	30
2.2. Canções, género e identidade	31
2.3. Representação social – significação, simbolização, sentido	33
2.4. O modelo teórico de análise.....	36
3. Metodologia	45
4. As autoras as canções e os resultados da análise	52
4.1. Ana Malhoa – síntese biográfica	54
4.2. Ana Malhoa – síntese analítica.....	54
4.3. Ágata – síntese biográfica	56
4.4. Ágata – síntese analítica.....	57
4.5. Mónica Sintra – síntese biográfica.....	59
4.6. Mónica Sintra – síntese analítica	61
4.7. Rosinha – síntese biográfica	63
4.8. Rosinha — síntese analítica	64
4.9. Ruth Marlene – síntese biográfica	66
4.10. Ruth Marlene – síntese analítica.....	67
5. Síntese por dimensões analíticas	69
5.1. Categoria(s) identitária(s), sujeito subjacente e destinatário	69
5.2. Modalidade conjugal e tipologia relacional	69
5.3. Figuração Simbólica e diferenciação de sentidos	70
5.4. Thematas e Scripts	70
5.5. Núcleo Central e Sistema Periférico – Valorizações operadas	71
5.5.1. Valorizações operadas nos diversos núcleos centrais.....	71
5.5.2. Metáforas manifestadas nos diversos Sistemas Periféricos	73
5.6. Representação social. Imaginário Comum	74
5.7. Dimensões implícitas	75
5.8. As grandes ausências, situações subjacentes.....	77
6. Conclusões.....	80
Obras Citadas	86

Resumo

A presente tese analisa canções de 5 cantoras portuguesas consideradas *pimba* – Ana Malhoa, Ágata, Mónica Sintra, Rosinha e Ruth Marlene – evidenciando a partir das mesmas as representações sociais do género feminino que estas efetuam.

O principal objetivo da tese foi identificar, a partir dos textos de 50 canções, com base na teoria das representações sociais de Moscovici os Núcleos Centrais e os Sistemas Periféricos constitutivos da representação social da «mulher» efetuada nessas canções enquanto representativas de uma determinada vertente da cultura pimba portuguesa, enquanto género integrante da cultura popular.

Na análise de conteúdo realizada foi constatado o confronto dos valores expressos naquelas representações com a representação social tradicional do feminino, em especial com a visão influenciada pela cultura cristã, mesclada com o individualismo social vigente.

Palavras chave: Cultura popular, pimba, representação social, análise de conteúdo, confronto de valores.

Abstract

This thesis analyses the songs of five Portuguese singers considered to be *pimba* - Ana Malhoa, Ágata, Mónica Sintra, Rosinha and Ruth Marlene - and highlights their social representations of the female gender.

The main aim of the thesis was to identify, from the texts of 50 songs, based on Moscovici's theory of social representations, the Central Nuclei and Peripheral Systems that make up the social representation of 'woman' made in these songs as representative of a particular strand of Portuguese pimba culture, as an integral genre of popular culture.

The content analysis carried out showed that the values expressed in these representations clashed with the traditional social representation of women, especially the view influenced by Christian culture, mixed with the prevailing social individualism.

Key words: Popular culture, pimba, social representation, content analysis, clash of values.

Agradecimentos

À Helena Afonso, companheira de vida, de combate, pelos momentos de felicidade, pelo estímulo e conselhos suscitados no trabalho realizado.

Ao Luís Cortinhal que a vida me trouxe e que também ajudou.

À Professora Doutora Dalila Cerejo que soube conduzir-nos a estes estudos.

À Professora Doutora Ana Paula Gil, sem ela esta tese não teria acontecido.

Ao Gabriel e ao Vítor.

Introdução

A música sempre foi uma paixão para o autor desta tese. As canções permanecem como referências que evocam não apenas momentos e emoções, mas também modos de pensar e de viver. Toda a vertente musical – desde a erudita ao jazz até a música mais popular – desperta um interesse singular, pois cada experiência auditiva configura um verdadeiro rito de passagem, um momento de libertação e de revelação de dimensões até então ocultas.

A música pimba não escapa a esse padrão. Surgida em 1994, este género despertou no autor da tese também um fascínio particular pelas cantoras que se apresentam em performances, na televisão e nos concertos, irradiando uma alegria e uma dedicação contagiantes. São mulheres belas, poderosas, cativantes e autoconfiantes.

Além disso, a curiosidade para com os temas abordados pelas canções pimba, que frequentemente retrata a situação da mulher e os dilemas amorosos e conjugais que ela enfrenta, funcionando como um espelho de uma realidade vivida que não a do autor da tese, também constituíram e constituem motivo de interesse.

Embora, na maioria das vezes, os compositores sejam homens, as letras – aparentemente simples, apelativas e fáceis de cantar, com refrões sugestivos e de certa complexidade – conseguem aludir a “universos mentais” constituindo composições poéticas bem estruturadas.

Jamais foi presumido que a suposta “simplicidade” e a degradação emocional, apontadas por alguns intelectuais à música pimba, corresponderia à realidade. Este tipo de música surgia-me como interessante, apelativa, misteriosa.

Ao ouvir e ler atentamente essas canções e ao conhecer a trajetória das intérpretes deste género – com especial ênfase nas cantoras que serão objeto de estudo neste trabalho – tive a oportunidade de me confrontar com indícios inteligentemente colocados, de forma a não prejudicar o seu consumo comercial, que espelham problemáticas sociais de grande relevância na sociedade portuguesa, revelando sintomas dos problemas existentes com uma masculinidade pouco respeitadora das mulheres.

Exemplos disso incluem a abordagem do divórcio na canção «Comunhão de bens» de Ágata (2001), que ainda hoje se consagra como um hino nos seus concertos; os efeitos do adultério em «Afinal havia outra» de Mónica Sintra; a valorização da mulher que busca autonomia e independência, tema presente nas letras de Ana Malhoa; nas críticas contundentes de Ruth Marlene aos comportamentos abusivos que objetificam a mulher.

Em contraposição, encontram-se nas canções brejeiras de Rosinha – que evitam o despudor e a “pornografia” de artistas como Quim Barreiros – um uso da linguagem capaz de proporcionar alegria e afirmar a sexualidade feminina em valores que desafiam as tradicionais convenções sociais da mulher submissa.

Todo esse percurso motivou a busca de uma compreensão sociológica deste fenómeno, levando à investigação do contexto de onde ele emerge – ligado à cultura de massas, às festas populares, às transformações do estilo de vida ocorridas após o 25 de Abril e ao conjunto de valores culturais e sociais que conferem carácter exemplar às canções e às cantoras.

É neste panorama que se insere o presente trabalho, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Estudos sobre as Mulheres: As Mulheres na Sociedade e na Cultura.

Procura-se discernir que tipo de mulher é refletida e retratada nessas canções, especialmente quando interpretadas por mulheres. O que nos comunicam as cantoras que cantam a maioria das vezes o “mal de amor”?

Assim com a presente dissertação pretende-se responder à seguinte questão central: ***Que representação social da «mulher» é efetuada no género musical «pimba» cantado no feminino?***

O tema insere-se nas questões relacionadas com as relações de género (Butler, 2017) e nos modos de ser e de existir, que assim se materializam no domínio da cultura (Braidotti 1998; 2005).

Estamos no domínio da *cultura* enquanto conjunto “polivalente e diversificado”, “heterogéneo de representações, códigos, leis, rituais, modelos de comportamento [e] valores” (Crespi, 1997, p. 30) “conjunto das formas simbólicas publicamente disponíveis através dos quais os indivíduos, selecionando instrumentos diversos a fim de construírem a sua linha de acção, [os] possam utilizar em configurações específicas, que variam no tempo” Keesing *apud* Franco Crespi (Crespi, 1997, p. 30).

De facto, por via das canções a analisar será permitido aceder a representações sociais filiadas em representações coletivas (Durkheim, 1898), pondo em evidência as formas de *consciência coletiva* que circulam na sociedade como representações sociais referidas a conhecimentos, ou teorias do senso comum, enquanto formas de conhecimento que contribuem para a definição de uma realidade partilhada por e entre grupos sociais (Jodelet, 1989) (Moscovici, 1978) (Moscovici, 2019).

Porque, seguindo DeNora, “a ligação entre a musica e a restante estrutura social só existe pela necessária mediação realizada pelos artistas nas suas atuações” (Nora, 2005,

p. 151) teremos de suscitar ainda recursos metodológicos de análise das expressões da arte (Crespi, 1997, p. 170) que possam dar a conhecer o «*como*» e o «*que*» se concretiza nessa mediação quanto ao que as questões de representação de género diz respeito.

Trata-se de abordar a *identidade feminina* que surge “*como um produto da linguagem e realizada na linguagem*” (Macedo & Amaral, 2005, pp. 101,102), podendo ser entendida como “*um formação discursiva*” e o género como efeito de “*um discurso de identidade primária estável*” (Butler, 2017, pp. 55,271).

A mesma envolve *formas de saber e conteúdos psico-sociais* (Jodelet, 1989, p. 45), concretizando uma “*forma de conhecimento, socialmente elaborado e partilhado, tendo uma faceta prática e concorrendo para a construção de uma realidade comum a um conjunto social*.” (Negreiros, 1995, p. 83).

Existe assim o reconhecimento de que as representações dão conteúdo aos *self-schemas* e *esquemas de ação* que geram *sistemas de ação* envolvendo emoções e projeções de imagens de si mesmo que possibilitam ações, envolvendo um processo identitário (de construção identitária), (Kaufmann, 2005, pp. 66 a 68,151,154).

Assumimos dois objetivos.

Primeiro, *identificar*, a partir dos textos de 50 canções que integram edições fonográficas de sucessos das cantoras – 10 canções por cantora –, os *Núcleos Centrais objetivados* e os *Sistemas Periféricos ancorados* em torno destes núcleos (Jodelet, 1989) (Jean-Claude Abric, *Prácticas sociales y representaciones*, 2001) constitutivos da representação social da «mulher» efetuada nessas canções.

Segundo, a partir de entrevistas semi-estruturadas com as Cantoras, ou com fontes secundárias, quando tais entrevistas não foram possíveis de realizar, identificar em que medida a representação social referida foi deliberada, isto é, saber se foi um efeito desejado pelas cantoras; se se trata de um efeito não pretendido; ou se estamos apenas e perante uma estratégia comercial?

Uma vez que “os *indivíduos podem utilizar a música para se representarem na interação social quando o significado dessa música é congruente com a imagem de si próprios que desejam apresentar. Este quadro ilustra claramente a força da influência situacional e o papel das identidades fluidas e das múltiplas auto-concepções no consumo simbólico da música.*” (Gretchen Larsen, 2009, p. 2)¹.

¹ Tradução do autor da presente dissertação

E, uma vez que a presente tese se estriba na conceção de que *a musica assume um valor simbólico e uma forma experiencial fenomenológica*, sendo um símbolo que permite conhecer e interpretar o mundo, recorrendo à teoria semiótica, pretende-se salientar que a música opera, através de um mecanismo semântico distinto, “onde, a música surge como “uma experiência vivida, corporal”¹ assumindo-se que a música “fala” e permite viver certas realidades (Gretchen Larsen, 2009, p. 2), e onde as palavras das canções e as suas intérpretes serão colocadas em evidência para tentar demonstrar como a mulher é “representada” nas suas canções e que influências tais canções suscitam, promovem nos ouvintes, e por via deles, na sociedade portuguesa..

Assim abordaremos um *corpus* de 50 canções de cantoras do género “pimba” em busca da representação que realizaram, sob uma perspetiva eminentemente sociológica, articulando aspetos de identidade, tipologias de relacionamento, seu significado e sentido, relevante para as questões de identidade de género e sua representação coletiva com análises referenciadas à Teoria das Representações Sociais, na esteira de Serge Moscovici e dos seus seguidores e da teoria da linguagem de Hilary Putnam.

As cantoras são as que se destacam pela elevada audiência que assumem junto de um público que lhes é devoto por serem consideradas, por este público, as mais influentes no género: Ana Malhoa, Ágata, Mónica Sintra, Rosinha, Ruth Marlene.

Estas intérpretes assumem no mercado elevados números de vendas em Portugal e são muito populares com atribuição de discos de platina com vendas na ordem dos 10.000 exemplares, com 2.500.000 *streams* para singles e vendas na ordem dos 15.000 exemplares, com 150.000 downloads ou 37.500.000 *streams*, todas com milhões de visualizações no Youtube.

Trata-se de 50 canções, dez por cantora, retiradas dos matérias fonográficos designados por «hits», «êxitos», «mais ouvidas» ou expressões com sentidos afins, no conceito que as editoras dão a estes termos.

Assim, para o desenvolvimento do nosso trabalho, no **primeiro capítulo** abordaremos o contexto da cena musical pimba, procurando descrever a sua sociogénese e o quadro social e cultural onde a mesma se manifesta.

É dado realce ao quadro cultural onde a influência dos valores cristãos vigentes na sociedade portuguesa, bem como a evolução em traços largos da família e da conjugalidade que apontam para modos de ser, contextualizam e formam ideias, imagens, e símbolos que moldam – em grandes traços – o papel social da mulher e que constituem

um quadro de fundo e de sustentação das situações descritas e subjacentes às canções que vamos analisar.

Neste primeiro capítulo é descrito o “aparecimento” da música pimba, tentando descrever o seu conceito e alguma problemática a ela inerente, bem como, os géneros musicais estrangeiros que se assemelham à mesma, descrevendo ainda o consumidor tipo e o contexto em que mais frequentemente a música pimba é mais ouvida – a festa popular.

Perante as temáticas recorrentes das canções que se encontram a maioria das vezes ligadas a situações amorosas, procurámos caracterizar o leque de valores sociais que envolvem e caracterizam as canções e que estão ligados à emergência de um marcante individualismo, bem como identificar quais os impactos destes valores quanto ao casamento e outros aspetos da vivência conjugal.

O capítulo termina com a indicação, a traços largos, do que poderá ser a representação social da mulher resultante do processo indicado e que os estudos sociológicos consultados ajudaram a conceber, perceber e tentar descrever.

No **segundo capítulo** é apresentado o modelo de análise construído. A centralidade do processo de *holomorfose*, assume um valor acrescentado em todo o processo, uma vez que constitui o elemento fundamental e base de todo o processo, enquanto processo que marca distintivamente o processo de representação social na constituição de referências grupais (Wagner, 1995), e de igual modo, é a base de um processo de posterior identificação individual com a temática das canções (Regev, 1992), que vai além do mero fruir lúdico da música.

Esse valor acrescentado radica-se numa análise num contexto teórico semiótico, que entende a linguagem como um “trabalho” com diversos níveis – de *significação*, *simbolização* e posteriormente nos encadeamentos dos dois, na apresentação de um *sentido*.

Não só os conteúdos imagéticos, expressos na linguagem, nas canções, nos poemas que as constituem, pela matéria poética a trabalhar, surgem como os que melhor permitem destacar as matérias identificadas pela Teoria da Representação Social, com origem em Serge Moscovici e seus seguidores, como, são os que podem ajudar a identificar um modelo teórico de análise que coloca em evidência os elementos constitutivos da representação social – o *núcleo central* e os *sistemas periféricos* que os acompanham, seguindo e inspirando-se nas propostas teóricas de Willien Doise Jean Claude Abric e de Denise Jodolet e de Flament.

O pressuposto é que a teoria da Representação Social é a que melhor pode fazer aceder aos conteúdos da consciência coletiva. Porém no caso das canções, sem o auxílio de uma inserção da teoria semiótica dos textos e da linguagem tal acesso não é muito produtivo.

O processo em causa, criado para esse fim, tomando como ponto de partida o texto das canções, permitirá o selecionar de indicadores textuais que autorizam o reconhecer dos elementos que possibilitam a partir deles, identificar as representações sociais da mulher efetuadas nas diferentes canções.

No modelo desenvolvido, o processo começa pela identificação das *categorias identitárias* que descrevem quem canta e a quem se dirigem as canções; a que se segue a identificação das *modalidades conjugais* e os *tipos relacionais* que esclarecem o modelo de relação amorosa presente na canção e as formas de relacionamento existentes nas situações cantadas, tudo expressando uma *figuração* da mulher que pode ser positiva ou negativa – se digna de censura na canção segundo a canção –, indicando em sequência e em consonância, um *sentido* de ação que será favorável ou desfavorável à mulher.

Por fim na *síntese*, que surge como recolha, interpenetração e imbricação dos elementos até então apontados, podemos identificar os temas emocionais em presença e os comportamentos a eles ligados (se apenas de reflexão individual ou se de interpelação ou interacção interpessoal), para, a partir deles conhecer a ideia chave da representação – que na terminologia da teoria das representações se *objetiva normativamente*, conceptualmente – a que se associará uma situação social que permite ao/à ouvinte identificar-se com ela.

No **terceiro e quarto** capítulos começaremos por explicar a metodologia seguida, elencado e abordando os problemas encontrados, para, seguidamente apresentarmos as cantoras, o seu percurso biográfico e os resultados das análises das suas canções.

Após uma apresentação sucinta das cantoras, das suas carreiras musicais e das dificuldades que encontrámos em aceder ao seu universo pessoal procedemos à explanação, segundo e seguindo o modelo de análise criado, dos resultados das representações presentes nas canções.

Se uma figuração positiva e um sentido favorável à mulher emerge como a grande matéria comum às representações objetivadas, já em matéria de valores e em matéria de situações que descrevem metáforas com sentido comportamental, surgem diferenças que completam o quadro representacional em apreço, dando conta de uma conformação conceptual diversa efetuada pelas diferentes cantoras, porém confluentes para um imaginário e uma simbolização comum, positiva e favorável à mulher.

Neste contexto, também foi importante perceber as dimensões implícitas aos quadros situacionais descritos, enquanto subtextos implicados, incluídos nas situações descritas pelas canções, ainda que não expressos nas situações e nas temáticas emocionais abordadas, que abrem lugar à imaginação dos/das ouvintes e podem potenciar o processo de *holomorfose* em causa.

Por outro lado, também faremos referência aos temas interditos, não aludidos ou sequer meramente indiciados nas canções na medida em que estas ausências dão conta do que por um lado a Representação Social valoriza, enquanto forma de conhecimento comum, de senso comum e admite representar e que por outro lado evita sintomaticamente aludir, desvelando assim o que lhe é interdito representar.

Por fim nos **quinto e sexto capítulo** são apresentadas as conclusões da análise realizada perante os objetivos propostos e a discussão dos resultados.

1. O contexto da cena musical pimba

1.1. A cena musical pimba – a sociogénese do género musical

Para abordarmos o género musical (Fabbri, 1996) *pimba* e analisarmos o seu contexto social e cultural específico onde podemos encontrar a representação social que nos interessa descortinar, partiremos da noção de *cena musical*.

A *cena musical* define-se como “um conjunto de práticas musicais coexistentes, interagindo entre si dentro de uma variedade de processos de diferenciação e de acordo com trajetórias amplamente variadas de mudança e de ‘fertilização cruzada’(...) [que emergem] de alianças e parcerias várias entre indivíduos, tomando por referência determinados cânones musicais (discos, canções) e estabelecendo, por intermédio dessas alianças, divisões de classe, género ou grupo etário” (Straw, 2006 citado por Nunes, 2016, p. 176).

Como refere Paula Tavares na sua tese de Doutoramento, citando Firth (Frith, 1996) os estudos efetuados a partir do conceito *cena musical* encontram-se orientados numa dupla dinâmica: O estudo da génese, da constituição e da consolidação do campo; A avaliação dos impactos e consequências que a apropriação dessas modalidades e géneros musicais tiveram nas identidades dos agentes sociais que passaram a fruí-los, a consumi-los e a vivê-los (Tavares, 2010, p. 84).

As canções «pimba», e o seu universo cultural próprio, particular, definidor de uma *cena musical específica* (Straw, 2006), nascem marcadas por uma expressão «**pimba**»

advinda de uma canção da autoria do «Rei do Pimba», *Américo Pinto da Silva Monteiro* natural de Sabrosa, Covas do Douro, a 25 de março de 1957, conhecido artisticamente como *Emanuel*².

Numa música inspirada na *chula* do Minho, (consoante as palavras de Emanuel no documentário «O pimba é nosso» da RTP, de 6 de novembro de 2021³, a partir do minuto 8:21), a canção «pimba pimba» surge como iniciadora do género musical que acaba por assumir, por causa do nome da canção, o qualificativo «pimba».

A canção foi criada, segundo Emanuel, para as pessoas poderem dançar com facilidade nos bailes e deste modo, e com este propósito, parece que se deu origem ao termo «pimba» que veio a englobar outros criadores/autores/compositores nacionais, na mesma época e até hoje, para além de Emanuel.

Emergente de um contexto cultural específico o género musical *pimba* – a interjeição *pimba* surge ligada ao dever de os homens proporcionarem, às suas amadas, momentos de cariz erótico e sexual, seguindo os desejos delas – pode ser referenciado na história portuguesa a um período específico.

De acordo com (Vilhena, s.d) o *pimba* é produto da relativa prosperidade económica atingida na sociedade portuguesa nos anos 80 e 90 que alarga a produção musical e o seu consumo, integrando o mercado musical português no contexto internacional.

No entanto, culturalmente, quer a produção quer o consumo musical não serão de qualidade porque estará ausente dessa produção e consumo uma capacidade crítica porque são postas em prática “políticas culturais que distanciam as populações dos problemas sociais, políticos e culturais, reduzindo-lhes a capacidade crítica –, a qualidade da oferta cultural acabará, inevitavelmente, por sair condicionada” (Vilhena, s.d, pp. 53,54).

Segundo Tiago Monteiro o *pimba* é uma “[e]spécie de cruzamento entre certa vertente da música de matriz rural-folclórica portuguesa e os géneros musicais populares massivos normalmente percebidos em Portugal como “ligeiros” (cuja principal característica, em termos musicológicos, seria o uso sistemático de instrumentos sintetizados), a música “pimba” é presença constante nos festivais de verão que acontecem nas cidades do interior de Portugal, notadamente durante o mês de agosto (...) [ela é uma] espécie de síntese hiperbólica dos estereótipos costumeiramente associados ao povo português, [e]

² [https://pt.wikipedia.org/wiki/Emanuel_\(cantor\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Emanuel_(cantor)) consultada em 9 de fevereiro de 2024

³ Disponível em <https://www.rtp.pt/programa/tv/p41007>

sobretudo no que diz respeito aos papéis de gênero, ao “pimba” parece ser reservada a função de “música para dançar (Monteiro, 2009, p. 301). Segundo ainda os autores do PIMBAÚ⁴, o pimba é “a vingança do sintetizador”, porque permitiu nas suas modalidades mais populares, aos autores pimba “mais obscuros” produzir obra.

Sendo o equivalente ao *Disco-polo* polaco e ao *Skiladiko* (Σκυλάδικο) grego (*música de cão* numa tradução livre), a que podemos juntar ainda o *Schlager* alemão (batida), e a *musica brega* brasileira, este gênero é identificado, por uma certa intelectualidade, que se pensa como superior, como um conjunto de brejeirices onde existe uma “intrínseca censura ao sexo mesclada com a licenciosidade hipócrita”(…) “da mesma ordem da pornografia e da obscenidade: [é] uma mercadoria que serve a libertação das pulsões sem que estas, verdadeiramente, se realizem” (Correia, 2007, p. 1), para se concluir, literalmente de cátedra, que: “a música pimba e toda a cultura que gira em seu redor pode ser uma inocente manifestação trivial de insuficiência de gosto quando é encarada como mera pausa, relaxe inofensivo ou, vá lá, distração da razão. Porém, ganha um significado social profundo quando se torna cultura hegemónica e fonte principal de prazer estético para largas camadas da população que nunca tiveram acesso a outros géneros.” (Correia, 2007, p. 4).

Acompanhando outra autora, sabemos que a música pimba tem origem ou tem que ver com “uma interjeição da língua portuguesa que, nos anos 90, passou a designar um estilo de música em Portugal, sendo ainda discutível se o termo poderá ser considerado um género musical. O início da utilização do termo coincide com o lançamento de uma canção com o nome *pimba pimba*, em 1994, que celebrizou o nome de Emanuel, até então desconhecido. Geralmente, a música pimba é conotada com raízes rurais e é considerada por muitos como música de segunda categoria. Para outros, esta é a verdadeira música portuguesa, especialmente para a população portuguesa emigrada que, durante o Verão, canta e dança ao seu ritmo pelos arraiais de todo o país. O recurso à brejeirice, trocadilhos básicos e sugestões sexuais é uma constante, à qual acrescem temas amorosos marcados pelo desgosto e pela dificuldade.” (Alves, 2010, p. 37).

Na verdade, numa visão atenta do documentário «O pimba é nosso», da RTP, acima referido, podemos recolher outras ideias com interesse para a nossa análise quanto à sociogénese do fenómeno.

⁴ <https://www.youtube.com/@pimbau> com ampla documentação fonográfica e podcasts só sobre pimba.

Em primeiro lugar o “ex jornalista cultural” João Bonifácio situa as origens próximas da produção do género numa espécie de «acumulação primitiva de capital» ocorrida com a “democratização” do consumo de cassetes (minicassetes) nos anos 80, pelas feiras e mercados nacionais, que possibilitou, aos compositores da música popular (pimba?), então excluídos das tabelas comerciais ou dos meios de divulgação musical de massas, ganhar o dinheiro que mais tarde, na década seguinte (anos 90), permitiu a produção do que viria a ser conhecido por *música pimba* e com esta produção vir a ganhar prémios e ascensão nas tabelas de vendas.

Tal sucesso foi reiterado e esteve na origem do programa «Made in Portugal» com início em 1994, com realização e produção da editora Valentim de Carvalho, onde surgia o jornalista Carlos Ribeiro que o apresentou até ao ano 2000 e que foi «acusado» de dar «tempo de antena» aos autores do género, tudo contra uma ideia de uma certa intelectualidade da altura que considerava o género *pimba* menor e não passível de divulgação televisiva, (cfr. Carlos Ribeiro e Maria Alexandra de Oliveira [radialista] a minutos 28:12 a 30:00 do documentário referido), tomando até uma certa posição contra os avisados conselhos de outros profissionais do meio.

Quanto a uma definição do género Rui Vieira Nery, emérito Musicólogo, entende que a designação de *pimba* pode não ser útil para qualificar *este tipo de música popular* pelo variado leque de estilos musicais que engloba, desenvolvido em temáticas brejeiras e românticas, num estilo muito influenciado pela música *brega* brasileira e pelo *fornó* (26:33 a 29:04 da segunda parte do documentário, minutos 06:00 a 08:00 da terceira parte).

No género destaca-se até um género próprio, «à parte», criado por Quim Barreiros – o das *sugestões gastronómicas sexuais* – que vai para além de música romântica com origem em amores infelizes (a «dor de cotovelo» de quem sofre nos bares o mal de amor, numa alusão à música brasileira de onde a expressão «dor de cotovelo» será originária).

Já Celina da Piedade – Etnomusicóloga e Compositora –, **quer** Tozé Brito –, músico, autor e produtor musical – não depreciando o género, ligam-no à música folclórica e às raízes populares integrado o mesmo numa continuidade com o passado recente (anos 50, 60 e 70 do século XX) na cultura musical portuguesa onde encontramos por exemplo a cantora Tónicha (que foi concorrente no festival da canção de 1971⁵).

Porem o género foi e é depreciado.

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=NBWJNsa-dKQ>

Emanuel e Augusto Canário, (outro autor deste género musical) criticam, mesmo com algum azedume, a posição dos *doutores* e dos *clássicos* que desvalorizando o género e cometem segundo eles, erros de apreciação.

Especialmente Emanuel que teve longa e intensa formação musical (Marques, 2006, pp. 105,106) não considera o género uma «treta». Augusto Canário considera por seu lado que esta posição resulta da inveja dos músicos que não ganham dinheiro com a sua atividade (cfr. declarações entre os minutos 03:20 a 04:29 terceira parte do documentário).

Em síntese, por um lado a expressão *música pimba* engloba uma variedade de tipos musicais – num leque complexo que abrange a influencia direta do folclore até à canção romântica, englobado, das cantigas de escárnio e maldizer à música brasileira –, envolvendo formas de composição musical complexas e ricas melodicamente, desmentindo a falta de qualidade na composição, e mesmo, na expressão temática das canções, que o preconceito de certa intelectualidade ainda lhe quer impor.

Podemos até constatar que existiu e existe uma intenção de ganhar posições relevantes no mercado musical, no contexto da indústria musical, da produção musical portuguesa, por parte dos autores, cantores/cantoras inseridas no género, que não renegam, nem depreciam o que se manifesta nos lugares atingidos no contexto da organização das tabelas de vendas, apesar das dificuldades que lhes foram então criadas para a contabilização dessas posições destacadas (veja-se as declarações de Emanuel e do produtor e responsável pela editora Vidisco, João Azeitona – cfr. minuto 25:00 a 31:23 da primeira parte do documentário já referido).

Há assim uma atitude de confronto com uma certa posição então vigente (ainda hoje existente?) de depreciação da *música popular* – pimba – (designação que a maioria dos autores musicais entrevistados no documentário ora citado usa, em vez de «música pimba»).

Estamos no terreno do *confronto social* a que alude a noção de campo de Bourdieu (Bourdieu, 2016) na sua obra *La distinction* e no domínio do *campo artístico* ou *campo de produção cultural* que “é antes do mais um campo de forças, isto é, uma rede de determinações objetivas que pesam sobre todos os que agem no seu interior” e ao mesmo tempo um *campo de batalha* (Wacquant, 2005, p. 117) onde os diferentes atores do campo com diferentes capitais se confrontam, verificando-se assim que esta situação não é de todo alheia aos produtores e consumidores da música popular. Aqui a música popular assume um papel de luta e de resistência (Ribeiro, s.d, p. 110).

Temos até de evidenciar, quanto a este confronto, uma certa forma de consciência social demonstrada por exemplo com a atitude da cantora Rosinha (Maria Rosa Sequeira Inácio), de Pegões, que com paixão e fascínio pelo acordeão se intitula “artolas de arraial” – expressão que prefere a “artista” – cantora dos palcos da rua, e das rulotes de camiões (cfr. parte 3 do documentário já descrito minutos 30:29 a 32:26) –, e se assume como ter ajudado a conseguir ou conseguido até, com a sua obra, permitir que as mulheres também possam, no estilo brejeiro de Quim Barreiros, «brincar com as palavras» usando e abusando dos «duplos sentidos» que as letras das suas músicas assumem, usando de trocadilhos maliciosos, brincado com as palavras de modo a que a imaginação de cada um flua (cfr. parte 2 do documentário minutos 38:00 a 39:15).

Num outro nível de análise, ao contrário do que expressa Francisco Manuel Marques, na sua obra/tese sobre o *pimba*, este não será marcado por uma cultura *kitsch* não obstante se concordar com este autor quando o mesmo afirma, a propósito das obras de Emanuel, a «existência de um “molde”» que formata as canções em termos harmónicos e instrumentais enquanto fatores característicos de uma música produzida para uma sociedade de consumo (Marques, 2006, p. 32) e que pode levar a acolher esta opinião.

Assim é porque as características do *kitsch* que são afirmadas por Francisco Manuel Marques, no seguimento Abraham Moles, de Hermann Broch e de Juan Ramirez, que consideram o *kitsch* uma cultura medíocre produtora de objetos inúteis destinados a consumo massivo e indiscriminado (Marques, 2006, p. 30), e como tal, são a afirmação de um preconceito, não se julga estarem presente no género pimba, e, não corresponderem à afirmação de valia estética intrínseca sobre um produto musical e muito menos das intenções da sua produção como tem sido e é o pimba..

De facto, não concordamos que a reprodução em moldes musicais expresse por si só a característica do consumo massivo e indiscriminado e assim seja de depreciar. Como nos informa Bourdieu, a valia estética de um objeto, de um produto, ***depende da assunção de um código de valores estéticos*** (Bourdieu, 2016, p. 10) e não de qualquer coisa intrínseca que existe no objeto, ontologicamente.

Na verdade “[c]ontrariamente à ideologia carismática que considera o gosto pela cultura como um dom da natureza, a observação científica mostra que as necessidades culturais são o produto da educação: “(…)” “todas as práticas culturais (idas a museus, concertos, exposições, leitura, etc.) e as preferências em termos de literatura, pintura ou música estão estreitamente ligadas ao nível de educação (medido pelas habilitações

escolares ou pelo número de anos de estudo) e, em segundo lugar, à origem social” (Bourdieu, 2016, p. 9).

Assim, se o consumo é o destino afirmado por esta produção, tal não vai significar que esse aspeto extinga toda e qualquer outra significação possível para quem consome ou para quem produz.

Há, portanto, outros interesses presentes no consumo que não apenas a dimensão estética ou o mero consumo de música. A identificação com as temáticas cantadas poderá ser um interesse singular, particular, a levar em conta enquanto interesse específico dos ouvintes.

Abdicando da matéria estritamente musical do género (análise da forma, dos ritmos, das melodias, harmonizações, instrumentações e instrumentos) e ainda da questão da *performance musical* que é parte substancial do *modo de produção* deste tipo de música – agora apenas no sentido estrito do espetáculo dado na execução musical, especialmente ao vivo –, o que parece ser o aspeto mais importante da cultura pimba, enquanto meio de comunicação específico envolve a *temática das canções e os textos que lhes dão “matéria”, “consistência”*.

A análise de Francisco Manuel Marques na obra já referida pode ajudar-nos a delimitar inicialmente o contexto que podemos descortinar na música pimba, a partir da sua análise às canções do autor/cantor Emanuel.

Neste âmbito, além da óbvia ligação da música à linguagem (Marques, 2006, p. 67), (Merriam, 1964) e da música funcionar como recurso comunicativo (Marques, 2006, p. 69) e (Lull, 1992), o que nos interessa explorar para contexto da análise a realizar é o elenco dos temas que encontramos no género.

Ora, no género podemos encontrar entre outras, mas com maior expressão, a temática *amorosa* – amor feliz, infeliz, adultério, problemas de relacionamento amoroso fora ou dentro da conjugalidade –, a temática da *emigração*, a temática de *insinuação sexual* – canções brejeiras com uso intensivo de expressões de duplo sentido –, a temática do *maldizer* mesmo com *uso do calão e da asneira explicita*.

Em anotação e seguindo a obra de Francisco Manuel Marques «O Pimba. Um Fenómeno Musical», Tiago Monteiro esclarece que o género pimba pode ser radicado nas cantigas de escárnio e maldizer galaico-portuguesas, indo até aos duplos sentidos de Quim Barreiros, podendo verificar-se que também existe um pimba “mais próximo da canção romântica e outro na tradição do nacional-cançonetismo, responsável pela

exaltação da vida simples das aldeias e das belezas naturais de Portugal” (Monteiro, 2009, p. 301).

Aliás, sobre estes aspetos convém ter presente, de novo, a análise de João Machado Pais que nos alerta para o facto de estarmos a lidar com “imaginários que correspondem a modos simbólicos de apreensão da realidade que se expressam através de uma linguagem teatralizada. Esses imaginários arrastam conteúdos emocionais contagiantes ao intensificarem os devaneios dos seus ouvintes.” (Pais, 2016, p. 124)

A origem deste modo de ser e de agir musical assenta maioritariamente nas letras das canções pimba, pois, nestas “canções populares surgem desvios semânticos, trocadilhos de linguagem, ambiguidades ou duplos sentidos nos jogos de palavras. Há um falso pudor que não se traduz necessariamente numa censura da linguagem, mas em falsos interditos, esquivamente verbalizadas entrelinhas. Os jogos de palavras e os subentendidos suscitam duelos de sentido tanto mais insinuantes quanto mais subtilmente ocultos. Há um sarcasmo, revestido de duplos sentidos, que acaba por se revelar enquanto expressão metafórica de sentimentos. Trata-se de um jogo relacional entre o lícito e o ilícito, a norma e o desvio, o explícito e o implícito, a ousadia e a ocultação. Jogo relacional em que as palavras são jogadas e em torno das quais se estabelecem atos de jurisdição social que levam em conta as experiências vividas.” (Pais, 2016, p. 124)

Será sob esta superfície de manifestação abordando a problemática da Representação Social que iremos tentar, de seguida, descortinar outras ideias, imaginários, significações, simbolizações e sentidos que nos ajudarão a atingir o nosso tema: a representação social do feminino nas canções das cantoras em apreço. Para isso mostra-se necessário conhecer o contexto social e cultural da música pimba.

1.2. O contexto social e cultural da música pimba

O pimba manifesta-se num contexto social e cultural preciso. Enquanto género musical incluído na *música popular* o *pimba*, pode ser definido nos termos em que Fraco Fabbri definiu o género, afirmando que o mesmo corresponde a “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo desenvolvimento é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceites”⁶ (Fabbri, 1996).

O seu contexto socio cultural encontra-se mergulhado na cultura de massas “enquanto expressão espontânea, vocacionada para o entretenimento das massas e motivada pelos

⁶ Tradução do autor do texto

impulsos e necessidades de uma indústria”, recebendo, “[uma] legitimação da cultura popular [que] contribuiu para a própria legitimação do estudo da música popular, que deixou de ser vista como inferior e menosprezada enquanto objeto académico” (Nunes, 2016, p. 169), ela encontra-se num “lugar de conexão e disputa entre a produção cultural massificada para o povo e a ideia de cultura tradicional e autêntica do povo” (Ribeiro, s.d, p. 109).

Para além do modo de produção das músicas⁷, sem um público consumidor, que compra e assiste de forma continuada às manifestações musicais, pimba incluído, parte substancial do fenómeno musical não existe. Importa, portanto, conhecer esta realidade.

Não nos foi dado conhecer, em Portugal e sobre o mercado português, estudo sociográfico que possa ilustrar a realidade social que sustenta o mercado da música pimba. Porém a partir do Inquérito às Práticas Culturais dos Portugueses de 2020, poderemos ter uma visão deste universo, (o estudo foi realizado durante o ano de 2019) (José Machado Pais, 2022), e do perfil do consumidor de música pimba para melhor perceber qual o contexto mais próximo da sua manifestação.

O estudo das práticas culturais analisadas, para o contexto que nos interessa destacar - «*Ecletismo ou distinção? Cinema, espetáculos ao vivo, festivais e festas locais*» foi levado a cabo pela Investigadora Vera Borgese e levou em conta “a *teoria da legitimidade cultural* desenvolvida por Pierre Bourdieu.

Esta teoria consagrando o eruditismo da chamada cultura cultivada,” “estabelece uma forte correlação entre origem social e gostos culturais, de tal forma que o conjunto das práticas culturais apareceria fortemente segmentado em função da hierarquização social dos inquiridos, por efeito dos seus capitais económicos, escolares e culturais”.

No estudo e em confronto com a teoria de Bourdieu, foi usada também a “teoria *do padrão omnívoro* de Richard Peterson, segundo a qual os status hierárquicos produzidos pela oposição entre cultura de elite e cultura de massas não invalidam a emergência de novas segmentações culturais como as que decorrem da oposição entre consumos omnívoros e unívoros”⁸. (José Machado Pais, 2022, p. 30).

Tendo presente e analisando as conclusões do estudo referido, no que á caracterização social do consumidor de música pimba diz respeito, foi possível concluir que a massa

⁷ Veja-se a este propósito a importante obra *Noise, The Political Economy of Music*, 2009, Attali, Jacques, University of Minnesota Press

⁸ Veja-se a propósito o artigo “Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore” (Richard A. Peterson, 1996)

social maioritária que dá corpo às práticas culturais dos portugueses reside na região Norte, Área Metropolitana de Lisboa e na região Centro, sendo urbanitas, com maior expressão numérica a partir dos 45 anos, com especial destaque para os que têm mais de 65 anos.

Esta massa social é composta por 58% de mulheres e 42% de homens, com uma idade média de 53 anos. Verifica-se ainda que 18% da população tem entre os 55 e os 64 anos e 33% com 65 anos ou mais, sendo que 54% dos inquiridos a referirem estar casados(as) ou em situação de união de facto.

Assim julga-se possível concluir que o consumidor de música pimba será um consumidor *unívoro*, por contraste a um perfil de consumo cultural *omnívoro* (Richard A. Peterson, 1996).

Note-se que estamos perante categorias que apontam para tipos de consumo cultural gerados por oposição entre uma cultura de elite e uma cultura de massas, correspondendo o tipo *omnívoro* a um consumidor que “têm padrões de consumo de «média e alta cultura», figurando nesta categoria as atividades culturais com padrões «mais clássicos»” (...) “– como a música clássica, o ballet e a ópera”, correspondendo o consumidor *unívoro* a um consumidor com padrões culturais menos exigentes.

No nosso contexto, este perfil corresponde a consumidores que “têm 65 ou mais anos, identificam-se frequentemente como domésticos não remunerados ou reformados, com níveis de escolaridade parental e do próprio mais baixos. Tais consumidores podem pertencer a diversos grupos socioprofissionais, todavia, destacam-se o dos operários, cujo «univorismo cultural» é o mais elevado.” (José Machado Pais, 2022, pp. 242,243) os operários têm nas festas locais a sua prática mais expressiva [destacado do autor] (José Machado Pais, 2022, p. 279).

Assim à luz do inquérito acima citado, podemos identificar o consumidor tipo/típico das práticas culturais onde se manifesta a *cena musical pimba* com o seguinte perfil:

O consumidor é mulher, tem entre 55 e 65 anos; é casada, sendo operária ou trabalhadora dos serviços e tem o 3.º ciclo de escolaridade; vive na região norte ou na Área Metropolitana de Lisboa; aufera um rendimento que pode atingir os 500 euros mensais.

Será, portanto, neste contexto social e cultural típico que as articulações com as matérias dos estudos de género se realizam.

Tais estudos assumem maior pertinência se entendermos o *pimba* como uma parte significativa da cultura de massas portuguesa enquanto produto dos meios de

comunicação de massas (Passerini, 2003, p. 404), entendida, tipicamente, como uma cultura específica com tendência a expressar visões medíocres, menores e prejudiciais do feminino (Passerini, 2003, p. 405).

Estas manifestações, estas expressões, traduzir-se-iam ainda, e em concomitância com a lógica da hegemonia do rosto feminino nas capas das revistas e nos anúncios, numa visão em que se dá “la coincidencia entre la mujer como sujeto potencial y la mujer como posible objeto” figurando a mulher a própria sexualidade (Passerini, 2003, pp. 389,390).

Tudo porque se entende “que a formação das subjetividades contemporâneas, incluindo os marcadores de gênero, passa[m] necessariamente pelo universo da cultura popular” (Clúa, 2008, p. 23).

Assumindo o *pimba* uma forte expressão cultural, é necessário assim o seu estudo quanto à pertinência do mesmo com estes fenômenos e assunções típicas no que às matérias de gênero pode interessar, com o fim de verificar se no caso concreto tais pressupostos e assunções se verificam.

Acresce ainda que a forma canção, forma musical por excelência de manifestação musical contemporânea e hodierna, sendo um produto específico do Séc. XX em que: “[a]o menos [na] sua forma “fonográfica”, [apresenta um](...) padrão de 32 compassos, adaptad[o] a um mercado urbano e intimamente ligada à busca de excitação corporal (música para dançar) e emocional (música para chorar, de dor ou alegria...)” (Napolitano, 2002, p. 11), também assume no gênero musical pimba um lugar de elevadíssimo relevo, justificando assim o seu estudo por esta via .

Por fim, porque as temáticas pimbas não são um produto nascido do vazio, já que elas são produto de vivências formadas num determinado contexto cultural situado entre o fim do salazarismo e o tempo presente, importará também conhecer, para além do contexto social, importará conhecer quais os traços que marcam este contexto cultural em termos identitários influenciadores das manifestações de gênero, para voltar a aferir se os mesmo se mantêm ou se estamos distantes da sua manifestação concreta?

Para tal usámos a obra «Entre a tradição e a modernidade», de Ana Sofia Ferreira (Ferreira, 2024), com desenvolvimentos a cotejar da obra de Sofia Aboim «Conjugualidades em Mudança» (Aboim, 2006), para podermos indicar os traços essenciais do que entendemos concretizar o contexto cultural pimba existente em Portugal, especialmente no que ele assume e representa em termos de *imaginário social* enquanto **modo como as pessoas imaginam a sua existência social, em especial como se**

acomodam umas às outras e como as coisas se passam entre elas e os seus congêneres

(Taylor, 2010, p. 31).

De facto, resulta de uma análise muito geral das canções pimba estudadas, que lhes está subjacente, de forma mais abrangente, a *relação amorosa e, nesta, a relação conjugal (quer sob a forma matrimonial ou sob a forma extramatrimonial)*.

Esta relação assenta num quadro cultural, cujo imaginário social é identificável sob um fundo cristão, conjugando fatores em lenta mutação que se manifestam nas vidas individuais de forma dinâmica ao longo da duração histórica das suas vidas (Ferreira, 2024, pp. 11,12) e que determinam as formas de pensar, os quadros morais que indicam e indiciam as determinações dos modos de vida realmente concretizados.

Em grandes linhas trata-se de perceber que herança cultural nos apontam os imaginários sociais do Estado Novo que marcaram e marcam a educação de ainda grande parte dos consumidores e criadores de música pimba, perguntando-nos também que principais mutações, entretanto se verificaram?

1.3. Valores cristãos, a família e a conjugalidade – o papel social da mulher

Desenhando um traço geral de evolução social dos imaginários e dos valores quanto a esta relação amorosa e conjugal devemos levar em conta, desde logo, de que a mesma se inclui no quadro propiciador da Modernidade, e da segunda Modernidade (emergente nos finais do sec. XX) onde se verificam importantes alterações de valores e reinvenção de sentimentos e da intimidade amorosa (Aboim, 2006, pp. 17,18,27).

Neste âmbito, a conjugalidade não deixou de permanecer igualmente incontornável enquanto laço que funda e é primordial para a existência das relações sociais no seu conjunto, aqui a *família* assume um lugar privilegiado na produção de afetos e a conjugalidade domina, em grande medida, os trajetos individuais (Aboim, 2006, pp. 18,44,48).

A traços igualmente largos devemos assinalar que este processo recebe impulsos importantes de múltiplos fatores, onde o alargamento dos direitos individuais, as mudanças na condição feminina e a emergência do individualismo moral assumiram particular evidência, colocando as noções de *individuo* e *individualização* no primeiro plano do relacionamento amoroso.

Sentimentos e afetos são centrais à escolha dos indivíduos, abrangendo a constituição de relações conjugais e de família, com evidentes reflexos nos sistemas de representação e dos valores sociais que neles se expressam (Aboim, 2006, p. 28 a 34).

Este processo histórico, ainda em curso, expressa-se fenomenologicamente na passagem do *casamento instituição* para uma *conjugalidade construída* que assenta numa *sociedade de indivíduos*.

Trata-se de uma construção com base na multiplicidade de relações de interdependência mútua, sem que a liberdade amorosa tenha, não obstante as conquistas atingidas, quebrado as “cadeias da hegemonia social e da «dominação masculina»” mesmo quando o movimento de libertação dos indivíduos tenha avançado e se verifique a libertação do casal das tramas do parentesco numa luta pela autonomia na vida conjugal e na vida do casal (Aboim, 2006, pp. 42,43).

Esta situação em termos de relação de género no casal é marcada por uma diferenciação, no modelo de *coabitação*, por oposição ao *casamento institucional*, onde a procura de autonomia pessoal constitui o elemento diferenciador.

Onde a detenção de capitais é maior a prática da autonomia feminina e a igualdade conjugal não acontece. Na vivência operária, no entanto, tal *coabitação* ainda assenta na desigualdade e na dependência feminina (Aboim, 2006, pp. 131,133).

Este quadro resulta de desenvolvimentos sociais mais vinculados após o 25 de abril de 1974 que acelerou os processos de transformação em causa iniciados já no Estado Novo.

O Estado Novo que se desenvolve na duração histórica mais lenta em 3 momentos distintos do Século XX: entre os anos 30 e 50 onde se consolida, nos anos 50,60 onde se inicia a mudança; nos anos 70 onde a crise se manifesta e o regime termina com a revolução em 25 de abril de 1974, apresenta algumas características que são úteis evidenciar.

A grande desigualdade social é uma importante característica que o regime mantém e eterniza. Portugal apresenta uma taxa de analfabetismo de 33,1%.

O divórcio é proibido e, se acontece, os indivíduos divorciados são discriminados por isso.

A mortalidade infantil é de 77,5 óbitos de criança por cada mil e a esperança de vida para as mulheres era de 66 anos e para os homens 61 anos. (Ferreira, 2024, p. 32 a 39).

A mudança do regime torna-se mais evidente a partir dos anos 50 com a crescente industrialização, urbanização e terciarização da economia.

A partir de 1961 com o início da guerra colonial as mudanças vão se vincando aumentando a emigração a par de um certo crescimento económico. As ideias progressistas, quer no campo católico quer no campo progressista e liberal começam a

instalar-se. Com a morte de Salazar e a «primavera Marcelista» a crise precipita-se e o regime acaba por colapsar com a revolução (Ferreira, 2024, p. 32).

Uma nota especial quanto às expressões culturais neste período leva a salientar o papel da *música*, quer na defesa do regime quer na sua contestação, sendo bastante conhecidos os efeitos que a partir dos anos 60 e dos anos 70 assumem os cantares de intervenção, sendo que o rock e o pop é uma realidade de consumos da juventude portuguesa, ainda que limitada, desde os anos 50 (Ferreira, 2024, p. 169 1 172). Nada existe, porém, em termos musicais de semelhante ao pimba.

Importa ainda conhecer quais são os traços ideológicos mais vinculados da ideologia conservadora do Estado Novo e a importância na definição do quadro cultural que o mesmo gerou, bem como, os traços que ainda permanecem deste, nos dias de hoje.

O Estado Novo (1926-1974) foi muito marcado, em termos de *imaginários sociais* por uma *ideologia católica e conservadora* cujos ditames ainda ressoam na sociedade portuguesa atual.

Desde 1935 que o ensino tinha por base a doutrina e a moral cristãs, em 1951 a constituição define o catolicismo como a religião da nação portuguesa e em 1971 a constituição vem afirmar que o Estado é consciente das suas responsabilidades perante Deus (Ferreira, 2024, p. 26).

Enaltecendo a vida rural, mas mantendo as condições de trabalho no campo numa economia arcaica, as gentes vivem na pobreza, na miséria e na fome. O regime assumia uma posição contra a urbanização a proletarização e a industrialização (Ferreira, 2024, pp. 26,27).

O ambiente de imposição ideológica assentava tanto na violência policial como num aparelho de propaganda bastante desenvolvido que se mostrava operante nas escolas, junto das famílias, no trabalho, nos lazeres.

Organizações de inscrição obrigatória como a Mocidade Portuguesa (masculina e feminina), a Obra das Mães pela Educação, o Secretariado da Propaganda Nacional, a Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho e a Junta Central das Casas do povo materializavam a ação ideológica do Estado, procurando vincar os ditames ideológicos deste.

Pretendia-se defender o que se entendia por *família tradicional*, onde a mulher deve permanecer em casa dedicada ao lar, ao marido e aos filhos, mantendo-se fiel à fé e à moral católica, obedecendo ao seu marido. (Ferreira, 2024, pp. 28,29 30).

Culturalmente pretende-se vincar a ideia, o imaginário social em que a família é uma unidade orgânica constituída pela mulher o marido e os filhos; o casamento funda a família e é realizado na Igreja.

O homem é o Chefe da família e deve ser respeitado como tal. Deve decidir sobre o destino de todos os membros que a constituem, e o homem deve sustentar a família. A família é o símbolo da estabilidade social, do regime e da Nação e é o *locus* ideal e preferencial para a transmissão dos valores católicos que são os do Estado (Ferreira, 2024, pp. 40,41).

Esse quadro ideal nem sempre tinha consagração na realidade social.

O número de filhos fora do casamento era significativo. No operariado urbano e no campesinato alentejano o casamento não era realizado, existindo coabitação em união de facto.

Se a maioria das mulheres é tida como *doméstica* isso não significa que não trabalhe e que não tenha os seus proventos. A mulher assume assim, a maioria das vezes, a direção da casa no domínio da vida conjugal ou assume mesmo alguma autonomia na gestão dos seus proventos.

Porém a boa esposa é a que mantêm a sua casa limpa, arrumada, cozinha, trata da roupa, e ainda se preocupa em ser atraente para o marido. A mulher não tem direito ao voto, só em 1968 se verificou, para as mulheres, um alargamento da possibilidade de exercício desse direito político (Ferreira, 2024, pp. 42 a 46, 54,116).

Nas famílias pobres o trabalho infantil é uma realidade e assim que se acabava a escola obrigatória – a 4.^a classe – o trabalho é uma necessidade. O seu emprego no campo ou a migração para as cidades para o serviço doméstico é um destino muito comum para as jovens que eram camponesas, podendo sofrer abusos sexuais dos patrões e serem depois por isso empurradas para a prostituição (Ferreira, 2024, p. 53).

Neste contexto de *ideal salazarista* em que a mulher é essencialmente *mãe e esposa*, mas em que a sua realidade social lhes é bastante hostil não pode deixar de se verificar no fim do regime, um afastamento social e ideológico deste modelo.

É assim que cerca de 1970 “a maioria das mulheres trabalhadoras era solteira (53,7%), [eram] muito jovens (45,7%) [pertencendo] ao grupo etário entre os 15 e os 19 anos e 46,3 % ao grupo etário entre os 20 e os 24 anos, [exercendo] trabalhos manuais ou não qualificados (55,5%) ocupando 26,2% dos postos de trabalho na indústria e 33,9% nos serviços. Em qualquer atividade exercida as mulheres ganhavam menos que os homens,

permanecendo subordinados na hierarquia laboral sendo muito pequenas as hipóteses de promoção.” (Ferreira, 2024, pp. 115,116).

É, portanto, muito vincado e marcante que se viva segundo os ditames e os efeitos de um imaginário católico, conservador, em que a mulher tem um papel essencial de mãe e esposa que esgota a sua possibilidade de existência onde o casamento absorve a quase totalidade do seu viver.

Estas normas, estes valores orientam as ações sociais, dos géneros possíveis (masculino e feminino) determinando uma vivência amorosa e conjugal a eles sujeita onde a *virgindade*, a *submissão* e a *obediência* ao homem, procurando a *satisfação* deste – em termos sexuais, eróticos e sociais – assume valores e critérios de direção e de ação social e individual predominantes.

A conjugalidade institucional é o padrão pelo qual em última instância se devem reger todos os comportamentos relativos à manifestação da sexualidade, onde a conjugalidade tem, como hoje ainda continua a ter, um papel preponderante (Aboim, 2006, pp. 18,44,48).

É precisamente nestas matérias da conjugalidade, em torno do modelo do casamento que na obra de Sofia Aboim, já referida, baseando-se no *Inquérito às Famílias no Portugal Contemporâneo*⁹, que a evolução em relação ao período anterior atingiu mudanças interessantes.

Uma conclusão adiantada aponta para o facto de “não obstante a diminuição tendencial do casamento católico, dificilmente se pode olvidar o facto de o casamento religioso,” (...) “continua[r] a ser o modelo dominante de formação do casal” apesar da “expansão normativa de uma conceção contratualista do casamento” (Aboim, 2006, p. 156).

As situações transitórias de *coabitação* possuem relevo e estão em ligação com o casamento – quer como experiência anterior ao mesmo, quer como situação a assumir após um casamento (Aboim, 2006, p. 158).

Nas conclusões a autora afirma importantes desenvolvimentos para a compreensão do contexto cultural atual em que a particular cultura pimba se manifesta.

Por um lado, a importância das relações de género nas relações intraconjugais em especial das interações familiares; por outro lado a existência de uma pluralidade de modelos e de forma de vivência dos casais e da família com polarização ainda existente

⁹ Realizado em 1999 e que teve como principal objetivo realizar um retrato atualizado e diversificado das famílias de casais com filhos na sociedade portuguesa, relacionando as suas dinâmicas internas (conjugais, parentais, familiares) com os fatores sociais, temporais e de género.

entre o modelo institucional do casamento e o modelo mais modernista (Aboim, 2006, pp. 270,271) de união de facto, marcam importância.

No entanto a tendência maioritária hodierna parece ser clara e a favor de uma tendência de *funcionamento fusional do casal* (acentuando o *nós-casal*) onde se afirma um ideário, um imaginário social em que o romantismo é um código de conduta dominante.

Nela trata-se de verificar uma vontade de união afetiva, que assenta numa visão da conjugalidade como *aliança de género* com dependência mútua, bem como, *a manutenção da grande influência da religião católica* determinando que em qualquer contexto – institucional ou modernista – seja prevaiente uma noção de conjugalidade e de casamento que privilegia a harmonia e a durabilidade do projeto familiar.

Nela passa a prevalecer uma visão pouco sexualizada da relação, as competências de género diferenciadas perdem valor, assim como um centramento familista que abrangia, para além do núcleo do casal e filhos, também o parentesco alargado” (...) “destituindo em certa medida o casal, da sua importância como unidade quotidiana privilegiada de interação” (Aboim, 2006, pp. 344 a 346, 360).

1.4. A representação social da mulher

Temos assim de identificar dois complexos imagéticos e ideológicos que constituem duas grandes referências para a construção da representação social da mulher a partir dos quais o pimba realizará a sua representação social específica. Quais são estas referências?

a) O *Cristianismo*, que para Eduardo Duque constitui um *tipo exemplar* – não excludente de outros – de uma família de fenómenos afins à religião, pois falar de cristianismo católico é falar de religião, “e desta forma, sendo Portugal um país maioritariamente cristão, quando falamos da religião referimo-nos à *religião cristã católica*” (Duque, 2014, p. 26);

O mesmo proporciona um conjunto de crenças e valores, dadores de estabilidade, dinâmica e sentido, organizados em representações simbólicas e referentes a uma realidade que transcende o indivíduo e que entre outras características assume a importante qualidade de organizar o sistema simbólico como produto estruturado e forma estruturante (Duque, 2014, p. 25).

O que propicia, por sua vez, quanto à imagética religiosa católica específica em que nos «movemos», um imaginário social ou simbólica do feminino onde podemos descobrir um catálogo de raízes, profundas e variadas como as descritas na obra de Erich Neumann “A Grande Mãe” (Neumann, 1999) onde os papéis sociais associados à *maternidade* são

o objeto central desta simbólica e se podem desdobrar em figuras como a Cuidadora/Curadora, a Educadora/Nutridora, a Esposa, a Virgem, a Santa.

Ou em termos femininos menos positivos, tomando a mesma referência católica, a tipologia que podemos encontrar na obra de Guy Bechtel “As quatro mulheres de Deus” (Betchel, 2002) onde as figuras da Puta, da Bruxa e da Imbecil campeiam, e onde podemos ter acesso a um catálogo de ideias e de figuras que desfavorecem as mulheres e o género feminino com base na Bíblia e na Doutrina Católica.

b) O *individualismo moral*, com assento na tese do sociólogo Ronald Inglehart, que afirma que, a partir da II Guerra Mundial, as sociedades tendem a basear-se mais em valores de *autorrealização e participação* (valores *post-materialistas*) do que em valores como os da segurança económica ou física, ou seja, valores de “sobrevivência” (*materialistas*)” (Duque, 2014, p. 39).

Os valores e a mentalidade post-materialista que sustentam o *individualismo moral* podem ser definidos com as seguintes componentes: assunção da importância de um alto nível de desenvolvimento económico; preferência pela autoexpressão; prioridade ao ócio.

Da interseção destes fatores é possível então apontar uma representação social da mulher, no contexto Português, descortinada a partir do texto católico, canónico, ritualista e cerimonial relativo à *celebração do matrimónio* constituída em torno das seguintes figurações: trata-se de uma mulher casada, mãe, cumpridora do “dever de procriar com responsabilidade generosa humana e cristã” num contexto em que os cônjuges se devem preservar “fiéis de corpo e espírito, absolutamente afastados do adultério e do divórcio” (Romano, 3.^a Edição, p. 11 a 13), esta representação é omissa quanto aos valores do individualismo, mas como não os aborda ou condena explicitamente, sendo de admitir que a mulher, a par dos deveres enunciados, conseguirá cumprir os ditames da autonomia e da valorização pessoal que o individualismo propugna.

Esta representação, segundo a Teologia Católica mais recente – a Teologia do Corpo – compreende a ideia de *mistério da feminilidade* que se manifesta e revela “profundamente mediante a maternidade”, apresentando-se a «mulher» perante o «homem» como «mãe», *sendo esta a essência do seu mistério*, e, o mistério da masculinidade o ser «pai» (Paulo J. , 2013, p. 157.158).

Nesta representação social a *sexualidade* é encarada como um aspeto global da pessoa humana que diz respeito “particularmente à afetividade, à capacidade de amar e de procriar e de um modo mais geral, à aptidão de criar laços de comunhão com outrem” (Paulo J. I., 1993, p. 495) ; nesta representação, de acordo com os Papas Bento XVI e o

atual Papa Francisco, *não se pode nem se deve por razões morais e em respeito do desígnio de Deus, separar a identidade pessoal da diversidade biológica, surgindo o sexo e o género numa identidade natural, criada pelo dom de Deus, que não é uma escolha, uma opção individual* (Kuby, 2019, p. 12 a 17).

O objeto da análise, cujo modelo se expõe de seguida, tem assim como referência necessária de conteúdos valorativos e morais o quadro imagético e de simbolização ora indicado e que se entende ainda definir o modo de pensar a feminilidade, as questões de género, sexo e de orientação sexual integrando desse modo e, portanto, as construções do senso comum, no contexto da sociedade portuguesa.

Será a partir dela e por vezes em confronto com ela que as representações do contexto cultural específico do pimba, como veremos, se irão realizar.

Dadas as características dos poemas das canções a analisar, (simples nas suas estruturas, com linguagem próxima da enunciação do dia a dia, sem uma assunção clara do cânone tipo de uma linguagem poética, com um português cuidado e mesmo erudito), a dificuldade da análise residirá não só na aparente e imediata insuficiência dos textos enquanto referentes para o desvelar dos conteúdos valorativos e morais – normativos nas suas indicações para os papéis de género que caberá analisar– mas também e talvez com maior intensidade, na dificuldade de identificar um elenco de situações sociais, emocionais e valorizações que se realizam nos curtos textos (poemas) das canções objeto da análise.

Se a *holomorfose* é ao mesmo tempo uma causa e um efeito para quem escuta a canção, no simples fruir do conjunto harmonioso de música e letra que este encerra enquanto forma musical, na verdade, ela também é uma síntese de elementos que permitem concordar com a sua mensagem em termos valorativos, morais, normativos, porque a “identificação”, que é um dos seus resultados, traz implícita um entendimento social, marcado exatamente pelo senso comum, da matéria que a canção está a abordar e a expor.

Como é realizado um processo de comunicação de uma identidade para outra – da identidade exposta na canção mediada pela cantora para o/a ouvinte mediado pela sua identidade e situação social – ultrapassando-se assim a mera situação factual, imediata do consumo da música, tais conteúdos estarão a maioria das vezes latentes, ocultos, é necessário um trabalho de desvelamento que os exponha e facilite a sua compreensão.

O modelo de análise terá assim de refletir o máximo possível esta situação para que se possa aceder aos valores, à moral e às orientações normativas que as canções apesar da sua simplicidade comportam. Vejamos então como nos propomos realizar este desiderato.

2. Modelo de análise

2.1. *Holomorfose* e identificação do/a ouvinte com a canção

As palavras de Bourdieu na sua obra *La Distinction* podem marcar o critério metodológico adotado para o trabalho a realizar na análise do *corpus* das canções em causa, no contexto cultural pimba, segundo ele:

“A obra de arte só adquire significado e interesse para aqueles que possuem o código pelo qual ela é codificada. A aplicação consciente ou inconsciente do sistema de formas de apreciação mais ou menos explícitas e de apreciação que constituem a cultura pictórica ou musical é a condição oculta desta forma elementar de conhecimento que é o reconhecimento dos estilos¹⁰” (Bourdieu, 2016, p. 10)

Atentas as ideias ora expressas por Bourdieu o nosso método para realizar a análise das canções objeto da nossa tese parte do pressuposto que existe um *sentido* e uma *identidade de sentido* entre o que está expresso nas canções que vamos analisar e os seus ouvintes num *código oculto* que há que revelar, existindo uma *ideia de reflexo concordante* entre tais sentidos.

Há assim que colocar a música, mais especificamente o texto das canções, como elemento central e mediador (DeNora, *Music in Everyday Life*, 2005, p. 15) entre o artista e o consumidor de música como meio possibilitador de representações sociais (Moscovici, 2019).

O efeito que permitirá este consumo satisfatório e que permitirá a análise do *reconhecimento de representações sociais*, por parte dos/das ouvintes das canções a analisar e que preenche o que designamos por sentido e identidade de sentido, assenta no efeito da *holomorfose* “*holomorphy*” “*holomorphic*” descrito por Wolfgang Wagner.

Com o critério, efeito da *holomorfose* Wolfgang Wagner, afirma que a *representação social* só assume um carácter público se contiver uma *meta-informação* relativa a aspetos relevantes do grupo de referência visado pela representação, por serem parte da identidade social.”

Esta complexa *tecnologia do self*, com aplicação essencial na gestão das emoções (individuais e coletivas) com ressonâncias *reflexivas* (DeNora, 2005, pp. 46-48) permite que o sujeito use a música, a canção para a sua identificação/identidade, mas também que

¹⁰ Tradução do autor do presente trabalho

o use para cultivar a sua memória musical e emocional ou mesmo como recurso para elaboração de abstrações e outros conhecimentos (DeNora, 1999), (DeNora, 2005).

Ressalta do material musical propício para esta aplicação a *canção popular* mormente as canções pimbas que iremos analisar.

2.2. Canções, género e identidade

Com origem no coro grego das tragédias a *canção* surge como expressão artística pessoal, individual, expressão de sentimentos e situações vividas, ressaltando dos reportórios nas canções populares a expressão de representações concretas e especiais de vida (Simmel, 2003, pp. 41-43).

A questão quanto a este aspeto, para a nossa análise é precisamente, a procura do *significado* (num sentido lato) produzido pelo texto entre cantoras e ouvintes, sendo que as canções “refletem, em parte, o sucesso” (...) “em construir uma realidade de acordo com sua visão de mundo” (Regev, 1992, p. 25). A canção permite construir um *sentido* enquanto *interpretação do mundo*.

O seu *sentido* deverá assim partir da sua significação para o grupo e neste trata-se de “colocar em ação, [a] produção de um efeito emocional, entre o intérprete e um público que está empenhado, que se envolve e que conhece. Esta é a razão pela qual a música popular (...) deve ser entendida não como representando [apenas] valores, mas [como uma forma de] os incorporar” (Frith, 1996, p. 117).

A base usual, típica, desta significação são *as letras das canções*. Historicamente, aliás a análise musical da cultura popular estava diretamente engajada na análise de conteúdo das letras das canções classificadas em três tipos: amores felizes, amores infelizes, canções com interesse sexual (Frith, 1989, p. 74).

Como adverte Roy Shuker, “[a]s canções criam identificação através do seu apelo emocional, mas isso não significa necessariamente que possam ser reduzidas a um simples slogan ou mensagem, embora alguns ouvintes possam fazer isso mesmo.” (Shuker, 2001, p. 145).

Note-se, como afirma Richard Middleton que “os mundos musicais (...) não são, (...), conjuntos claros, cheios de entidades autónomas que são estranhas umas às outras e ligadas apenas através de "ligações" neutras; são antes mundos a meio caminho, sem fronteiras claras, cheios de nós transitórios de significado, prática e estatuto variáveis.” (Middleton, 2000, p. 10).

Trata-se assim de expor, através de canções, que incluem um texto que expressa uma representação social, vários significados que apontam meios de identificação, porém ***o que nas canções permite essa identificação, entre a canção e o/a ouvinte, é a mediação efetuada, no nosso caso, pelas cantoras.***

Esta exposição está em sintonia com a matéria já identificada quanto ao contexto social e cultural da *cena musical pimba*, antes enunciada, na medida em que a cena musical reflete, através dos textos *das canções* uma *ubiquidade social* que são, como a(s) palavra(s) em geral, um *indicador* de mudanças sociais por estarem “muito estreitamente vinculadas às condições de uma situação social dada e [reagirem] de uma maneira muito sensível a todas as flutuações da atmosfera social” (Volochinov, 1992, pp. 41,42).

Mais ainda, sendo o *género* uma construção social que define *modos de ser* «homem» ou «mulher» histórica e culturalmente determinados, constituindo um conhecimento situado (Haraway, 1988, p. 581) podemos afirmar que, no nosso caso, tal *modo de ser*, surge também descrito nas canções cujo significado é acessível pela interpretação das suas «letras» como forma de “transação efetuada sob a forma de linguagem, verificando-se que o significado é construído socialmente” (Gretchen Larsen, 2010, p. 673).

Assumindo que a *identidade de género* enquanto *sentimento de autorreconhecimento pessoal e profundo de ser homem ou mulher, enquanto ambos, ou enquanto pessoa trans e/ou não binária*. (Saleiro, 2022, p. 11) é essencial para a nossa dissertação, devemos ter presente como importante para o desenho do modelo de análise a síntese metodológica e os *insights* esclarecedores de Rebecca Wanzo (Wanzo, 2016), acerca da *pop culture* enquanto representação, quando passa em revista os desenvolvimentos da literatura feminista sobre estas matérias.

O percurso assinalado pela autora expressa o uso da definição Hegeliana de identidade como ““puro auto-reconhecimento na alteridade absoluta” o que sugere que chegamos a conhecer-nos não só comparando-nos com os outros, mas, também, através de uma luta intensa contra os outros que imaginamos serem uma ameaça”¹¹ (Wanzo, 2016, p. 652).

Esta luta não é linear e sempre ganha, pois, a autora ao assinalar em termos de conclusão sobre a análise da representação do feminino nos “novos media” que “[o]s desejos expressos na produção cultural das mulheres não são muitas vezes “feministas” e ficam muito aquém da arte revolucionária, [e que] este domínio da representação ilustra

¹¹ Tradução do autor do texto

muitas vezes as complexas batalhas sobre a agência e o poder que estão no centro das lutas feministas para corrigir a desigualdade”¹² (Wanzo, 2016, pp. 669,670).

A sua abordagem parte de um pressuposto importante: as representações pessoais podem exceder as intenções e fugir ao controle dos seus criadores, servindo como expressão das ansiedades, esperanças, e profundas desconexões presentes na experiência cotidiana das pessoas, apresentando-se assim como *manifestações* que geram efeitos difusos e variados (Wanzo, 2016, p. 663).

Assim o que nos interessará realçar será não tanto as particularidades da formação musical dos intérpretes e produtores de música, dos seus gostos ou mesmo uma análise da diferenciação dos instrumentos “normalmente” entregues às mulheres, mas antes as *representações de género na sua música* (Dibben, 2002, pp. 122 a 125, 126).

E, neste sentido, há que ser crítico e ter presente que a experiência da música popular não se pode reduzir ao estereótipo da *música pop* onde as “protagonistas femininas não engravidam, têm filhos, casam-se ou divorciam-se têm problemas familiares de qualquer tipo. Elas existem no limbo, sempre a contemplar o envolvimento romântico de um ângulo ou de outro, mas permanecem sempre essencialmente livres e desprendidos, sem as consequências futuras da sua paixão, sob a forma de marido, filhos e toda a problemática da domesticidade¹³” (Sheila Whiteley, 2009, p. 169).

Resulta então do enquadramento até agora realizado a importante conclusão de que “é possível identificar processos gerais através dos quais a música está envolvida na construção da identidade de género, [uma vez que a identidade é também] construída através das atividades musicais em que as pessoas participam, através das suas preferências musicais e através das suas crenças sobre o que constitui um comportamento musical adequado ao [seu] género¹⁴” (Dibben, 2002, p. 130).

Este conhecimento não exclui experiências de vida e ou problemas sociais, nem se apresenta num universo irreal e romântico ideal, aponta para vivências e experiências de vida ricas e concretas.

2.3. Representação social – significação, simbolização, sentido

Se a ação dos indivíduos na representação dos seus diversos “*eu*” pode variar entre uma «identidade social virtual» e uma «identidade real» que inclui uma componente

¹² Tradução do autor do texto

¹³ Tradução do autor do texto

¹⁴ Tradução do autor do texto

cultural criada, mantida e transformada a partir de esquemas referenciais orientadores da ação individual e social (Goffman, 1988) apud (Brandão, 2011, pp. 33-44), (Strauss, 1977), esta identidade dual assume, uma forma *categorial* e uma forma *individual* (Goffman, 2013), consoante cada um coloca os outros nas categorias sociais que assimilou e/ou é colocado pelos outros nessas mesmas categorias (Brandão, 2011, p. 47).

Ora é precisamente a **forma categorial** subjacente à Teoria das Representações Sociais (Moscovici, 2019) que reveste especial interesse, pois é a partir desta forma que em “*condições históricas e estruturais (...) tornam possíveis certos sistemas de classificação social e não outros*” (Brandão, 2011, p. 59), estas classificações expressam um conceito e um núcleo conceptual de onde surgem as *representações sociais* que depois poderão vir a ser formas individuais de identidade, na medida em que cada um coloca os outros nas categorias sociais que assimilou.

As *formas categoriais* (na sua expressão linguística) manifestadas nas *significações*, nos *símbolos* e nos *sentidos* contidos nas letras das canções, refletem os laços e as relações substanciais e regulares da realidade, quando indicam objetos ou classes de objetos e os conceitos que caracterizam as propriedades dos mesmos, (Guétmanova, 1989, pp. 22,61), elas existem numa *comunidade linguística trabalhada* entre os seus falantes (Putnam, 1979, p. 228) que usam, no mínimo, para as concretizar, as *propriedades sintáticas* e *semânticas* disponibilizadas pela comunidades dos falantes na formação da comunidade linguística referida, bem como na comunidade social que sustenta esta.

A significação/significado de uma palavra, como primeira etapa do trabalhar de uma comunidade linguística (Putnam, 1979, p. 228), varia entre um entendimento *conotativo* e um *denotativo* das palavras de uma *língua* – entre os significados que se podem atribuir a uma palavra e a forma literal/real/dicionarizada de manifestação da linguagem verbal oral ou escrita – entendimentos estes que constituem a base dos processos de *simbolização que lhe são imediatamente subsequentes*.

Desde logo tais processos surgem numa segunda etapa do *trabalho linguístico*, que leva a palavra (ou a imagem) a ultrapassar a primeira dimensão da significação, servindo como possibilitador de interpretações mormente derivadas da analogia (Ricouer, 2013, p. 30 a 35) o que faz aumentar os critérios de compreensão, de entendimento das palavras usadas (ou imagens), permitindo um outro desdobramento da realidade – criando uma realidade imaginal que se pode referenciar na significação e uma outra conceptual de natureza antropológica, intersubjetiva (Medrano, 2023, pp. 16,17) com amplo uso cultural – que denominamos de *símbolos*.

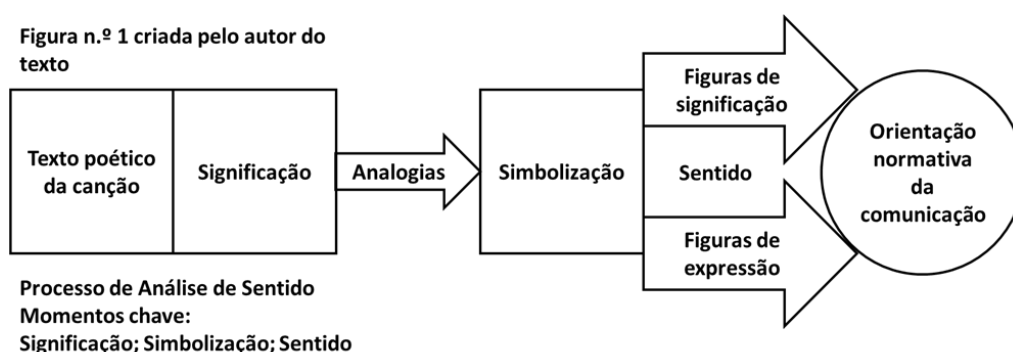
Isto porque os *símbolos* permitem aceder a *τροπος*, isto é, a significados que não serão propriamente os próprios usados pelos falantes das palavras, possibilitando a criação de *figuras*¹⁵ de *significação* – comparações e semelhanças (metáforas), contrastes (ironia), ligações, associações sinédoques (Guétmanova, 1989, pp. 196,197) – e *figuras de expressão*, por criações de imagens ou ficções (personificações e alegorias), por sugerirem reflexões (hipérboles, alusões), por criação de oposições (preterições e ironias) (Júnior, 2004, pp. 74,75).

Os *símbolos* por sua vez apontam para algo que está para lá do significado manifesto imediato das palavras (ou imagens) que lhe dão corpo; apontam a um *sentido* ligado a conteúdos nele esboçados que apresentam uma *relação de tradução* entre o que se apresenta e o que se pretende conotar (Ricouer, 2013, p. 30 a 35). O seu uso poético nas canções permite penetrar um pouco mais na matéria da cultural que indiciam.

A passagem da *significação* ao grau mais elevado da *simbolização* gera uma terceira dimensão distinta da simples soma das dimensões anteriores que é *o acordo de sentido* entre os falantes da comunidade linguística.

Neste trabalho a noção de *sentido* terá por base este acordo. Tal acordo existe quando se dá a concordância entre as *propriedades sintáticas e semânticas* da língua usadas por uma subcomunidade de falantes que é percebida, trabalhada e tem equivalência com uma outra subcomunidade de falantes (Putnam, 1979, p. 268) que entra em relação com aquela. O *sentido* propriamente dito é assim, nesta teoria e neste contexto, *uma instância social de orientação normativa de comunicação* (Putnam, 1979, p. 251).

Em esquema a análise terá por primeira base o seguinte processo:



¹⁵ Uma *figura* é um uso de uma palavra propositadamente afastado do seu significado mais comum - (Júnior, 2004, p. 71)

2.4. O modelo teórico de análise

Como os nossos objetivos são identificar, a partir dos textos de 50 canções que integram edições fonográficas de sucessos das cantoras – 10 canções por cantora –, os *Núcleos Centrais objetivados* e os *Sistemas Periféricos ancorados* constitutivos da representação social da «mulher» efetuada pelas canções; bem como, a partir de entrevistas semiestruturadas com as cantoras, ou com fontes secundárias, quando tais entrevistas não foram possíveis de realizar, identificar em que medida a representação social referida foi deliberada, será a partir do conceito de Representação Social que o modelo se estrutura,.

Vejamos então e agora o que devemos entender, neste contexto, por Representação Social.

Uma primeira ideia a reter é a noção de que a *representação social* está filiada em *representações coletivas* (Durkheim, 1898).

“As representações da realidade (...) constituem a matéria por excelência do universo mental do homem – também designado por «consciência», «espírito» ou «mente»; neste sentido as representações são também aquilo que define o padrão de comunicação humana através de símbolos. Elas definem-se como entidades *sui generis* com uma singularidade própria distinta da de outros fenómenos; e ainda como bem sublinhou Émile Durkheim, apresentou também uma capacidade especial para influenciar esses mesmos fenómenos (ou um grande número deles).” (Esteves, 2011, p. 61)

Só no século XX surge o conceito de “representações sociais” – que é a transformação do conceito de *representações coletivas* operada por Moscovici que assume a mesma base de análise de Durkheim (Esteves, 2011, p. 65).

Próxima desta ideia da *representação colectiva* que nos coloca em evidência as **formas de consciência coletiva** que circulam na sociedade como representações referidas a conhecimentos especiais ou ao senso comum, enquanto formas de conhecimento que contribuem para a definição de uma realidade partilhada por e entre grupos sociais encontra-se a ideia, o conceito de *representação social* criado por Moscovici, (Moscovici 1979,2019), (Nicolas Roussiau, 2001, pp. 30,31).

O conceito assume especial importância no estudo da vida social, em especial da “realidade de senso comum de uma dada sociedade” (Esteves, 2011, p. 66), (Valentim, 2022), (Nicolas Roussiau, 2001, p. 48).

Este aspeto, ligado ao senso comum é de extrema importância e merece muita atenção porque é o senso comum que molda a realidade quotidiana. “A realidade de senso comum (ou da vida quotidiana) assume um carácter prioritário face a qualquer outra, atendendo à necessidade da sua permanente evocação no quadro as relações sociais: impõem-se assim à consciência dos indivíduos com um forte sentido de urgência de forma muito intensa e massiva.” (Esteves, 2011, p. 67).

“As representações sociais são entidades quase tangíveis. Circulam, cruzam-se e cristalizam-se incessantemente no nosso universo quotidiano através de uma palavra, de um gesto, de um encontro” (Moscovici, 1979, p. 27), onde em síntese se afirma que a representação social de um qualquer objeto ou ideia é definida com relação e por relação a um determinado grupo social, apresentando especialidades próprias quanto às atitudes, conhecimentos e práticas que gera, que podem derivar de opiniões particulares ou de atitudes e ou conhecimentos já estabelecidos (Nicolas Roussiau, 2001, pp. 165,175).

Tudo pode ser resumido a uma expressão – *investimento de sentido* – “pelo qual se delimitam esferas próprias de realidades construídas a partir do fundo dos conhecimentos que se encontram sedimentados na consciência coletiva” (Esteves, 2011, pp. 65,66).

As representações concretizam uma “*forma de conhecimento, socialmente elaborado e partilhado, tendo uma faceta prática e concorrendo para a construção de uma realidade comum a um conjunto social*” (Negreiros, 1995, p. 83), suscitam uma articulação frutífera de noções oriundas da sociologia “*tais como ideologia, cultura, norma, valor e noções de origem psicológica como imagem, pensamento, opinião, atitude.*” (Negreiros, 1995, p. 2).

É esta faceta prática que possibilita a ação social e individual, e a mudança dos sentidos das ações dos grupos e indivíduos pois as representações dão conteúdo aos *self-schemas* e *esquemas de ação* que geram *sistemas de ação* envolvendo emoções e projeções de imagens de si mesmo que possibilitam ações, envolvendo um processo identitário (de construção identitária), (Kaufmann, 2005, pp. 66 a 68,151,154).

As evoluções teóricas desenvolvidas por Willien Doise, mas em especial de Denise Jodolet e Claude Abric (Nicolas Roussiau, 2001), com base nas ideias avançadas por Moscovici, colocam posteriormente em evidência os modos de organização dos conteúdos noéticos das representações sociais que nos podem ajudar à análise que queremos desenvolver e que assinalaremos a seguir.

É que as mesmas evidenciam as componentes concepcionais e emocionais das ideias e conceitos de senso comum que formam, e que, desse modo, ajudam a estruturar a

comunicação entre grupos sociais, e assim contribuem para o entendimento do que será a mulher num determinado contexto.

As representações sociais manifestam ideias, imagens e conteúdos normativos que são sujeitos a dois processos fundamentais de *objetivação* e *ancoragem* (Moscovici, 1979, p. 75).

A *objetivação* é a forma de manifestação do conteúdo da representação social. Sem ela não será possível a sua análise. Este processo assume alguma complexidade.

Segundo Moscovici, de um modo geral, através de um modelo figurativo, o processo de *objetivação* leva a colocar na consciência enquanto ente real um esquema-conceitual, que duplica uma imagem com uma contrapartida material. Trata-se de um salto do imaginário que transporta os elementos objetivos para o meio cognoscitivo “com um esforço de classificação que coloca e organiza as partes do mundo e introduz uma ordem que se adapta á ordem preexistente, atenuando de este modo o choque de toda a concepção nova” (Moscovici, 1979, p. 77)

É este aspeto que permitirá, depois, a organização de um *sistema de categorização* que é partilhado pelos indivíduos e que fundamenta que os mesmos possuam uma orientação comum de sentido e ação quanto ao objeto representado, e que poderá estar na base da aplicação de métodos e processo de análise de conteúdo de um determinado universo semântico por relações de proximidade e ou semelhança (Nicolas Roussiau, 2001, pp. 109,110).

Ao ancorar-se nos indivíduos como um sistema de interpretação e enquanto “instrumento de intercâmbio ou sistema de interpretação, a representação social subreceptivamente implantada no meio social afirma-se como hábito, indiosincrasia individual ou cultural” (Moscovici, 1979, p. 134).

Ainda segundo Doise e cfr. referido por ainda por Nicolas Roussiau e Christine Bonardi, a ancoragem assume três formas, uma *ancoragem psicológica*, que marca a organização psicológica das crenças e das relações entre indivíduos; uma *ancoragem psico-social* que organiza a relação que os indivíduos assumem perante as categorizações sociais; uma *ancoragem social geral* que modela as relações gerais com as pessoas que formam as representações sociais pessoais (Nicolas Roussiau, 2001, p. 116) e indicam a orientação normativa do todo.

Estas formas de ancoragem permitem entender, quanto às categorizações, as diferentes dimensões pessoais que a ancoragem efetua socialmente.

Por outras palavras, e em síntese, podemos afirmar que a “*objetivação é o processo por meio do qual um conceito ou noção abstrata ganha forma e torna-se concreta por meio de imagens ou ideias resultando numa organização estrutural dos conteúdos semelhante a um mapa conceitual*” sendo que “*a ancoragem é o processo de classificar informações sobre um objeto social em relação a estruturas de conhecimento anteriormente existentes*”, enquanto processos dependentes de uma memória coletiva (Wachelke & Camargo, 2007, pp. 382,383).

Os *conteúdos* das representações sociais são organizados hierarquicamente, encadeando de uma determinada forma estrutural elementos cognitivos, geralmente abstratos, tratando de aspetos normativos ligados a sistemas de valores estáveis e duráveis que são normalmente o esteio da dimensão normativa das representações.

Esta organização objetivada assume no domínio da cultura, uma forma específica de analisar os saberes populares, sobre as crenças e as linguagens e relativos ao senso comum (Jodolet, 2000, p. 115).

Por outro lado, e ainda, tal estudo pode também alargar-se às questões de género enquanto forma de categorização social no sentido de perceber como o senso comum elabora a diferença sexual e de género (Palacios, 2000, p. 109 a 125).

Com um valor heurístico e indicando a uma forma de organização dos conteúdos das representações sociais Abric, seguindo os trabalhos de Flament, aponta uma dualidade funcional muito útil ligando um *núcleo/sistema central* a *elementos/sistema periférico*, *onde o núcleo central está relacionado com a memória coletiva traduzida na significação, consistência e permanência da representação, sendo estável e resistente a mudanças; e onde os elementos constitutivos do sistema periférico permitem a adaptação à realidade e à proteção do núcleo central perante a variação imposta pela realidade.*

Este conjunto articulado de elementos normativos e cognitivos, com grande proximidade aos conteúdos dos estereótipos sociais e *que podem ser definidos como prototípicos* (Nicolas Roussiau, 2001, p. 120) serão, em termos que a seguir se identificará e desenvolverá, – conforme o processo articulado melhor identificado na **Figura n.º 2** – os elementos que permitirão no contexto do *corpus* de análise que definimos para a nossa tese, apreender as representações sociais subjacentes às canções a examinar e estudar.

Tanto os *aspetos descritivos* como os *prescritivos*, os primeiros encontrados no *núcleo central* e os segundos nos *elementos periféricos* seguindo Flament, *apud* (Nicolas Roussiau, 2001, p. 126) são mais disponíveis e detetáveis ao nível *discursivo* do que ao

nível *cognitivo*, daí a pertinência das canções como instrumento de verificação das representações.

Então e atentando agora na necessidade de desenhar um modelo de análise, percebendo as canções *como prática discursiva e social* (Gonçalves, 2021) devemos apontar, atendendo à *organização temática* que nos fornece a análise advinda da Teoria das Representações Sociais e da Teoria do Núcleo Central de Moscovici e Abric (Moscovici, 1978), (Moscovici), (Abric, 2001) quais serão os conteúdos passíveis de análise.

O fenómeno de comunicação que as canções e os seus interpretes possibilitam, surgem, neste âmbito, como parte de um sistema especializado de comunicação (o dos média) (Abundiz, 2007, pp. 71,74,75) que podemos dissecar.

Este fenómeno é também relevante porque as letras das canções podem ligar-se facilmente ao *núcleo central das representações* dada a polissemia própria que a linguagem poética encerra, mesmo que por vezes na sua aparente simplicidade possam dar uma ideia diferente.

Este processo é importante porque na “releitura” da música e da letra das canções, feita pelos indivíduos consumidores, estes induzem nas mesmas significações próprias a partir dos elementos induzidos pelo núcleo central e pela dialética deste com os elementos periféricos que o envolvem (Moliner, 2007, p. 139), (Moliner, 2016).

Assim, desenvolvendo o processo de análise de conteúdo acima exposto de forma resumida na **Figura n.º 1**, a análise partirá do texto das **canções**, encontrando nestes *indicadores textuais* que permitem identificar primeiro uma *significação*, em segundo lugar uma *simbolização* e por fim um *sentido*.

No entanto há que levar em conta um desenvolvimento do processo de análise que permita dar uma visão mais informada do texto e das suas referências, expressas ou implícitas, de modo que seja possível a aproximação às categorias inerentes ao quadro descritivo da teoria das representações sociais, enquanto exposição do núcleo central e dos sistemas periféricos das representações sociais em causa.

Este desenvolvimento parte e desenvolve o processo de *simbolização* encontrando *metáforas conceptuais* em que opera uma analogia, ou uma comparação, que se constituem como *indicadores discursivos* onde as repetições e as *associações emocionais* se revestem de alto valor analítico (Salazar, 2007, pp. 172,174).

A *função de simbolização*, emergente das canções indicam um *consenso* baseado em significações que permitem aos consumidores identificar um universo de conhecimentos

e emoções em que se situam os indicadores discursivos disponibilizados pelas canções (Moliner, 2016).

Serão assim estes elementos que se destacarão como *indicadores* de elementos prototípicos das representações e indutores das mesmas em termos da sua manifestação complexa de objetivação e de ancoragem (Pierre Vergès, 1994).

A temática básica a abordar, subjacente ao imaginário a revelar pela representação social em causa, envolverá via de regra *situações* que se desenvolvem enquanto *comportamento expressivo/sentimental ligado quer às manifestações de género quer a manifestações da sexualidade* (Oltamari, 2009, p. 671).

Deste modo, para concretizar o nosso modelo, nos textos das *canções*, procuraremos *indicadores textuais* – palavras, partes de versos e versos das canções – que se constituem como reveladores dos restantes elementos da análise que permitem aceder às representações sociais efetuadas. Há, portanto, que nomear os mesmos.

Estes são em primeiro lugar indicadores de *categorias identitárias* presentes nos textos das canções que identificam um sujeito que canta e um eventual destinatário deste sujeito que canta. Estas categorias designam mulheres e homens que estarão em relações tendencialmente amorosas que dão o contexto particular específico da canção – ver **Figura n.º 2**.

Em segundo lugar indicadores das *modalidades conjugais* e dos *tipos relacionais* descrevendo as modalidades relacionais sociais e emocionais específicas em que os sujeitos descritos se encontram envolvidos. As modalidades e os tipos têm por base mais geral a *relação amorosa* – uma das marcas específicas da temática das canções pimba.

A *relação amorosa* – relação de “amor” –, é uma relação que exprime uma emoção universal relativa à preocupação de um bem-estar alheio e próprio, pressupondo um sujeito ou, pelo menos, dois agentes sociais humanos (Jean Carlos Natividade, 2022, p. 600).

Ela é a «matéria» mais geral das canções analisadas, na medida em que esta *relação* surge como centro das preocupações que as narrativas textuais das canções expressam, e emergem como manifestações, a maioria das vezes, de sentimentos que serão facilmente reconhecidos pelos/as ouvintes enquanto situações com que se podem identificar.

Enquanto tal esta relação liga-se, por um lado, aos contextos sociais que as canções pressupõem identificando sujeitos e modos de relacionamento, por outro lado, às formas categoriais acima indicadas, cujo percurso entre a significação, simbolização e sentido

interessa revelar pois tais aspetos indicam entendimentos sobre as qualidades dos sujeitos enunciados ou pressupostos nas canções.

No seu conjunto e articulação estas tipologias assinalam o conteúdo da representação efetuada. Veja-se a **Figura n.º 2** para uma melhor compreensão desta parte do modelo.

As modalidades conjugais podem, por sua vez desdobrar-se em dois grandes tipos: **num relacionamento matrimonial** - dentro do casamento em sentido próprio ou equiparado compreendendo situações que podem ser incluídas na “união de facto”; **num relacionamento extramatrimonial** – fora do casamento, isto é não referenciáveis às formas de conjugalidade anteriores (Kaufmann, 2010).

A par desta modalidade (**Figura n.º 2**) encontramos uma *tipologia* conjugal – enquanto forma de relacionamento íntimo típica do conceito de relação amorosa que vamos usar – que descreve formas de relacionamento que um ou mais sujeitos vivem, experimentam e que a canção descreve ou pressupõe.

Podemos discernir pelo menos cinco (5) tipos de relacionamento:

- a) *amor próprio* - relativo ao sujeito da canção;
- b) *romântico* – relacionamento erótico para com um parceiro;
- c) *filial* – apontando um relacionamento para com os ascendentes;
- d) *amizade* - indicando um relacionamento para com os amigos e ou pessoas próximas;
- e) *parental* – apontando um relacionamento para com os descendentes.

Tais tipos não se excluem e podem surgir articulados (Jean Carlos Natividade, 2022, p. 600).

Esta articulação constitui o primeiro momento de significação que a canção realiza, como que dizendo de quem se trata e em que enredo básico os sujeitos estão ligados.

Este primeiro contexto permite uma apreciação simbólica da situação, uma vez que a canção expressa ainda além dos sujeitos, num trabalho permitido pelas metáforas usadas, uma *figuração simbólica*.

A *figuração simbólica realiza* um uso de uma palavra (de uma ideia ou imagem poética) propositadamente afastado do seu significado mais comum - (Júnior, 2004, p. 71) este processo estritamente poético permite avaliar como são qualificados, adjetivados os sujeitos da ação e aqui podemos rastrear duas modalidades.

Uma *figuração positiva* – onde a simbólica ligada à mulher descrita ou pressuposta na canção assume, no contexto cultural em que os símbolos assumem significação, uma representação positiva, isto é, *uma representação social em que mulher surge sem aspetos que lhe sejam socialmente censuráveis*; ou;

Uma *figuração negativa* – onde a simbólica ligada à mulher descrita ou pressuposta na canção assume, no contexto cultural em que os símbolos assumem significação, uma representação negativa, isto é, *uma representação social em que mulher surge com aspetos que lhe são socialmente censuráveis*;

Conforme o sugerido na **Figura n.º 2** esta figuração ainda se liga aos elementos anteriores, mas já projetam na sua qualificação adjectivante um *sentido* – último momento simbólico da situação que a canção pressupõe e enuncia – isto é, *uma instância social de orientação normativa de comunicação* (Putnam, 1979, p. 251).

Devemos lembrar, tomando por base a teoria de Putnam sobre o *sentido* que adotámos no nosso trabalho, que o mesmo pressupõe entre outros acordos sociais, um acordo entre falantes, de diferentes subcomunidades (Putnam, 1979, p. 268) quanto a significações relativas a conceitos, coisas, situações, acções.

Este acordo permite comunicar e dirigir a acção comunicante e projetar o que dela resulta numa determinada orientação, num determinado fim.

Neste âmbito foi adoptada uma *tipologia de sentido*, como derivação da tipologia simbólica, descortinando se a canção indicia, indica ou supõe um sentido *favorável* ou *desfavorável* para a situação ou a acção que a mulher indica ou pressupõe. Veja-se a sua posição sequencial na **Figura n.º 2** como resultado de uma articulação de elementos basicamente textuais inseridos nas canções.

Neste caso o que se pretende é mostrar qual o efeito de *holomorfose identitária* suscitado pela canção, isto é, a identificação com o sujeito poético que a canção enuncia na figuração presente no texto da canção, porquanto a este nível, nesta dimensão a canção indica, sugere ou mesmo aponta de forma determinante:

a) um *sentido favorável* quando descreve uma situação ou acção que a mulher ao assumir lhe será benéfica porque assenta numa significação social que não lhe é censurável constituindo uma *feminilidade beneficiente*;

b) um *sentido desfavorável* quando descreve uma situação ou ação que a mulher ao assumir não lhe será benéfica porque assenta numa significação social que lhe é censurável, constituindo uma *feminilidade maleficente*.

Por fim na *síntese*, já inseridos na *orientação normativa de comunicação* temos de apontar as *themas* que indicam com maior propriedade os conteúdos específicos das representações pois os mesmos descrevem os temas emocionais em presença a par da existência de *scripts* (ideias que servem a conceptualização e a ação entre um *script interrelacional* e um *script intrapsíquico* (como modalidades de ação pessoal presente e de reflexão sobre a mesma que podem existir separados ou em concomitância) (William Simon, 1986).

Os *scripts* expressam uma orientação íntima (Bozon, 2004) enquanto meio de delimitação das possibilidades de ação, constituindo lógicas de interpretação e de construção da representação social (Bozon, 2004, p. 134).

Conforme podemos constatar da **Figura n.º 2**, a *síntese* surge como um resultado do processo de articulação anterior, mas onde os elementos que os textos indicam como emocionais e como orientações ou pressupostos de ação dos sujeitos poéticos das canções se articulam para expressar uma conceção do feminino.

Estes elementos são evidenciados na análise para se perceber a *ancoragem psicológica*, que marca a organização psicológica das crenças baseada mormente em emoções e das relações entre indivíduos e a *ancoragem psico-social* que organiza as relações presentes nas canções que expressa mais propriamente as conceções de senso comum sobre tais relações.

Por fim, o cerne da representação enquanto *núcleo central* e *sistema periférico* que se “ocultam” no contexto da cena descrita pela canção.

Neste núcleo central reside a ideia - o núcleo central *objetivado* – que se destaca no contexto da *síntese*, (que a *tematha* delimita e os *scripts* descrevem como contexto de ação) assumindo uma descrição *ideal* do feminino que a canção tem como pressuposta, como base e que há que descobrir. Veja-se a **Figura n.º 2**.

No *sistema periférico* que envolve, contextualiza a *ideia central* residem “ancoradas” as metáforas caracterizadoras associadas às ideias centrais descritivas das mulheres que dão forma e conteúdo à matéria própria da representação atingida, permitindo elementos de identificação por parte dos/das ouvintes das canções.

Com a descrição deste complexo atingimos os elementos da *orientação normativa da comunicação* que a canção realiza. Estes elementos são os que permitem um consenso sobre a ideia de mulher expressa na canção – uma ideia que aponta as suas características e a sua inerente situação social.

Através deles é possível identificar a situação que a canção descreve e ao consumidor/ra da mesma identificar-se com ela.

Atento percurso descrito podemos, neste contexto, expor o seguinte quadro analítico (**Figura n.º 2**):

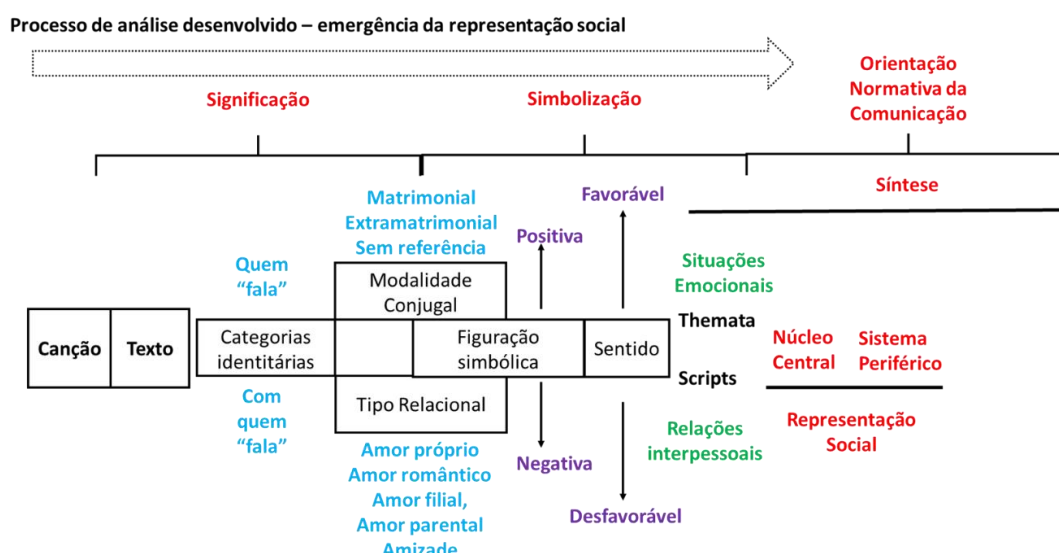


Figura n.º 2 criada pelo autor do texto

3. Metodologia

Devemos relembrar que com o processo de análise ora descrito pretendemos satisfazer o **primeiro objetivo** que é, identificar, a partir dos textos de 50 canções que integram edições fonográficas de sucessos das cantoras – 10 canções por cantora –, os *Núcleos Centrais* *objetivados* e os *Sistemas Periféricos* *ancorados* em torno destes núcleos constitutivos da representação social da «mulher» efetuada.

Para tal foi desenvolvida segundo um quadro matriz específico uma análise de conteúdo. Cada tipologia de análise constitui-se como uma dimensão analítica segundo as modalidades elencadas na **Figura n.º 2**.

A análise de conteúdo foi realizada aplicando o quadro analítico descrito na **Figura n.º 2**, e incidiu em 50 canções, 10 por autora, cujos resultados se encontram explanados nos **Anexos 2 a 6** da presente tese.

A metodologia da análise foi a seguinte. Para cada cantora foi identificada a canção, e sempre a partir dos poemas cantados, foram identificadas as categorias identitárias, as modalidades conjugais e tipos relacionais expressos ou subjacentes nos e aos textos das canções, seguindo-se a partir delas a figuração simbólica e o sentido apontado pelas mesmas.

Por fim, num único quadro/coluna, encontram-se expressos os elementos da síntese que indicam a orientação normativa da comunicação descrevendo-se os restantes elementos/dimensões da análise.

Num documento para cada cantora as canções foram analisadas, pelo autor da tese, organizando a informação em forma de tabela/matriz. Vejamos por exemplo como é o caso da canção de Ágata «Quentinha e boa» de 1987 onde a análise assumiu a seguinte formulação:

Canção	Indicadores textuais	Categoria(s) identitária(s) Sujeito subjacente e destinatário	Modalidade conjugal	Tipo relacional	Figuração simbólica	Sentido	Síntese (Themata, Scripts, etc.)
I. Quentinha e boa (1987)	“Eu sou assim, quentinha e boa / Como a castanha, a sardinha” - “Só quero é saber da nossa curtição” “Se não vais aguentar / Vai p’ra reforma” “já estou temperada”, “meter o dentinho”).	Mulher adulta, insinuando sensualidade. Destinatário: parceiro (homem) poderá ser mulher ou sujeito transsexual	Relação matrimonial ou extramatrimonial. Parece uma relação descontrainda e ocasional.	Relação romântica sexual.	Positiva para a mulher no sentido de autoexaltação do “eu” feminino (“sou assim, quentinha e boa”). O uso de metáforas alimentares remete a um corpo “saboroso”, pronto ao prazer.	Favorável à mulher reivindica desejo sem culpa, valoriza a “curtição”. Sem sinal de censura moral.	Themata: prazer com metáfora gastronómica, erotização do cotidiano. Script de relação interpeçoal: mulher empoderada que chama o outro à diversão (“não vês que estou aguada?”). Núcleo central: liberdade sexual feminina, corpo como fonte de prazer. Sistema Periférico: situação de escolha entre “ir trabalhar” e “curtir”.

Note-se que na organização da informação relativa à canção identificamos as parcelas de texto que evidenciam elementos/ dimensões de análise, seguindo-se o elenco das dimensões seguintes.

Realizada esta operação para cada canção estávamos em condições de procurar no todo em conta sínteses ilustrativas.

Primeiro para cada cantora, depois por dimensões analíticas para todas as canções, foram realizadas mais análises o que permitiu densificar os conteúdos na sua interligação e intersecção.

O trabalho de análise decorreu em dois tempos, um inicial de elenco das sínteses dos resultados para cada cantora que se encontram expressos nos capítulos respetivos com a designação *síntese analítica*, antecedidos de sínteses biográficas que pretendem por em

evidência alguns aspetos relacionados com a carreira das cantoras; outro, tendo por base a conjugação das sínteses análises, que concretiza uma visão de conjunto que se encontra explanado efetuada em capítulo autónomo.

Quanto ao segundo objetivo, a partir de entrevistas semiestruturadas com as cantoras, ou com fontes secundárias, quando tais entrevistas não foram possíveis de realizar, pretendeu-se identificar em que medida a representação social referida foi deliberada, isto é, procurar saber se foi um efeito desejado pelas cantoras, se se tratou de um efeito não pretendido ou se estamos perante uma estratégia comercial?

Esta opção pelas entrevistas com as cantoras – a realizar segundo o guião de entrevista semiestruturadas em **Anexo 1** –, visava perceber quais os aspetos comuns às carreiras das cantoras, bem como, perceber se existia uma escolha das temáticas das canções por parte das mesmas, isto é, se de algum modo, uma ideia de “representação da mulher” estava ou estaria presente na escolha do seu reportório.

Com o guião em causa pretendia-se atingir três dimensões:

- a) uma em que se pretende ficar a conhecer o contexto geral de formação pessoal (existencial) da sua carreira musical;
- b) uma segunda parte expressamente construída para evidenciar os aspetos da sua experiência profissional – pretendendo conhecer os fatores que influenciam/ram o percurso efetuado na sua carreira musical;
- c) uma terceira relativa às matérias especificamente relacionadas com os conteúdos das temáticas das canções pretendia-se conhecer as preferências e influências musicais, bem como, que eventos pessoais existiram ou existem nessas preferências.

A ideia era a de perceber se, quer no percurso pessoal, profissional, os conteúdos das canções eram determinados por algum fator desta natureza.

Desde logo e desenvolvendo este aspeto com a segunda parte do guião de entrevista pretendia-se conhecer no percurso individual profissional, quais os fatores que assumira/em influencia na carreira da cantora –a sua relação com a *persona* artística, com o público, com a indústria musical, como se efetua a escolha dos temas a cantar.

Neste contexto entendeu-se que a ligação entre a mulher cantora, a sua *persona* artística, e a relação com o público assumem especial importância de modo que especificamente se pudesse conhecer com maior pertinência se e, conforme consta do guião – cfr. **Anexo 1**:

- a) Entre a cantora e a mulher que lhe dá “corpo” existe uma grande diferença de personalidade? O que é semelhante ou que se distancia?
- b) A cantora dá muita atenção às preferências do público na construção da sua carreira musical?
- c) A cantora tem de atender às preferências e orientações das editoras na construção da sua carreira musical?
- d) A cantora escolhe o que quer cantar e como quer cantar?
- e) A cantora canta temas com que se identifica, ou os mesmos são apenas resultado de uma preocupação comercial ou não acontece nada disso?

O objetivo mais concreto era o de *tentar perceber se os conteúdos cantados correspondiam a opções das cantoras ou se estas eram determinadas pelas editoras onde publicam o seu material.*

E, com maior interesse para o objeto da tese, se tais conteúdos – que se ligam à representação do feminino realizada – foram deliberadamente escolhidos ou assumidos como devidos, não pelo gosto em cantar, mas se existia alguma consciência sobre possíveis impactos das canções no público.

Tudo, porquanto, na maioria das canções estudadas – com exceção das canções de Rosinha – todas sugerem de forma direta – pelo sujeito que enuncia a história – ou de forma indireta –, pela interpretação ou pelo que se vai conhecendo das cantoras nos *media*, que as canções de algum modo refletem a vida, as experiências existências das cantoras.

Compete desde já afirmar que este segundo objetivo foi atingido com limitações.

Após o estabelecimento do guião, no fim de 2023 e durante 2024, começamos o trabalho de identificar modos e ou as formas de conseguir contactar com as cantoras.

Muitas foram as dificuldades encontradas, os obstáculos surgidos e por fim a presença de um clima de alguma hostilidade, não declarada, mas insinuada resultante do processo de tentativa de entrevistar as autoras.

Tirando Ana Malhoa, que não usou de intermediação ou agenciamento, e que falou com o autor da tese, todas as restantes cantoras usaram intermediários, na gestão das suas agendas.

Ruth Marlene é representada e a sua agenda é gerida por sua mãe a Sra. Fernanda Amaral. Ágata tem uma *manager* que atende os números disponibilizados nas redes sociais, assim como Mónica Sintra e Rosinha.

Durante a realização da tese só foi possível assistir a concertos ao vivo de Mónica Sintra e de Rosinha.

As digressões pelo interior de Portugal em sítios por vezes remotos e o um ritmo elevado de deslocações das cantoras, entre o norte e o sul, a orla costeira e as terras do interior, tornam difícil a predisposição para o contacto, por outro lado, na época em que não há muitos concertos, de meados de janeiro a fins de março – as cantoras descansam ou gravam, evitam entrevistas e contactos a não ser na televisão ou médias com impacto reconhecido.

De qualquer modo o percurso dos contactos realizado começou com a identificação de emails institucionais das cantoras e a “captura” por vezes difícil de contactos telefónicos, e obtidos estes, estabelecer comunicação.

Depois foram enviados emails com o guião de entrevista (**Anexo 1**) junto com um pequeno texto a explicar o que se pretendia. Responderam todos por escrito menos Ana Malhoa. A resposta comum dos/das agentes foi que iam avaliar a situação. Passámos então segundo as orientações dos emails a fazer contactos telefónicos via telemóvel.

Fernanda Amaral em representação de Ruth Marlene após três contactos realizados para o efeito, com envio para email específico do guião de entrevista, explicação da matéria da tese, e disponibilidade para ir ao encontro da cantora, ou via zoom, realizar a entrevista, por via telefónica e em resposta, no primeiro e segundo contacto prometeu estudar a possibilidade de, por entre o calendário dos concertos, realizar a entrevista, no terceiro contacto declinou a possibilidade de realizar a entrevista por Ruth Marlene não ter disponibilidade para a mesma ...

A *manager* de Ágata, após o mesmo processo (envio para email específicos do guião de entrevista, explicação da matéria da tese, e disponibilidade para ir ao encontro das cantoras ou, via zoom, realizar a entrevista), afirmou no segundo contacto em que atendeu o telemóvel, não ser do interesse da Ágata dar a entrevista por considerar que a mesma tinha aspetos de grande intimidade que a cantora pretendia salvaguardar.

Ana Malhoa, no mesmo contexto, explicitou que percebia e via com interesse o trabalho, porém muito, esclareceu, enfaticamente que não iria dar entrevistas deste tipo, não era nada pessoal, mas já existiram outras propostas que ela recusou e que assim, pedindo desculpa, iria declinar, recusar a realização da entrevista...

Após vários contactos, em 2024 foi possível realizar via zoom, duas entrevistas, com Mónica Sintra e a Rosinha, com a duração aproximada de uma hora cada – um pouco mais no caso da cantora Rosinha.

As entrevistas aconteceram porque se chegou à fala com Mónica Sintra num concerto na Amora, e, com a Rosinha num concerto em Santo Amaro de Alcântara, tendo as cantoras, ao que se conseguiu apurar, dado ordem para que a agenda fosse organizada permitindo as entrevistas.

No caso de Rosinha a ordem foi dada na minha presença. No caso da Cantora Mónica Sintra fui contactado nesse sentido pela agente propondo uma data.

Os contactos com as cantoras após os concertos foram monitorizados e controlados pelas agentes, dispondo-se de um período de alguns minutos para tirar fotos. Não são permitidos diálogos com as cantoras uma vez que a lista para tirar fotos é bastante grande.

A minha presença nas filas era até anómala porque nas mesmas, naqueles dias, estavam repelas de mulheres, jovens e menos jovens sendo eu dos poucos homens presentes para saudar e tirar fotos com as cantoras. Por ter entabulado conversa com Rosinha recebi até uma advertência ...

Não se podendo chegar á fala com as restantes cantoras – Ana Malhoa, Ruth Marlene, Ágata – e até para poder ter uma ideia dos conteúdos procurados nas entrevistas, segundo o percurso traçado pelo guião, restou usar outros recursos disponíveis que pudessem ajudar a este fim: entrevistas televisivas RTP (Ágata no programa «À conversa» em que é entrevistada por Eládio Clímaco) Ana Malhoa, no programa Maluco Beleza» de Rui Unas, «Você na TVI» - “A vida em fotografias”, “O sonho de ser mãe solteira”, “Todos temos uma história¹⁶ – este disponível na página da cantora Ruth Marlene do Youtube.

Também acedemos ao programa da TVI «Conta-me» com Rosinha, e também com Rui Unas no já referido «Maluco Beleza», e às diversas entrevistas de Mónica Sintra na RTP «A nossa tarde» e na Mafra TV¹⁷.

Este recurso foi também usado mesmo quando das entrevistas foram concedidas e gravadas em suporte digital com recurso a imagem.

Realizamos duas entrevistas que decorreram em tom cordial, e nem Mónica Sintra nem Rosinha se dispuseram a assinar o documento relativo ao “consentimento informado”. Não proibiram a divulgação de eventuais conteúdos dele resultantes.

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=N3M1N9OQdAM> acedido várias vezes

¹⁷ <https://media.rtp.pt/anossatarde/artigos/monica-sintra-olhos-nos-olhos/> acedido várias vezes
<https://mafra.tv/entrevista-monica-sintra/acedido> várias vezes.

Dada a finalidade académica invocada no início das entrevistas é imperativo que a divulgação de conteúdos das mesmas seja estritamente confinada a esse fim.

Atenta a pouca relevância que as entrevistas acabaram por ter para o trabalho as mesmas não foram transcritas. No entanto alguns elementos relativos à questão da escolha dos temas serão referidos no texto.

Com as entrevistas o objetivo principal era perceber qual a responsabilidade das cantoras na escolha das canções e das temáticas que abordam.

Nas entrevistas consultadas essa matéria não é abordada e o que conseguimos perceber é que as canções são pedidas, encomendadas ou propostas às cantoras e estas aceitam cantar tais temas na expectativa do sucesso comercial das mesmas.

O recurso a autores consagrados e com provas dadas, tais como Ricardo Landum e Mérito Ramos são normalmente garantia de sucesso, veja-se Ágata com a canção “Comunhão de bens” , Ruth Marlene “Pisca, Pisca” por exemplo, que são canções de Ricardo Landum.

Nas entrevistas realizadas o mesmo sentido das respostas visionadas na internet foi confirmado. As canções são propostas pelos autores – no caso de Rosinha por Páquito, ultimamente no caso de Mónica Sintra por Mérito Ramos a pedido desta – e o objetivo principal é o êxito comercial, os resultados do interesse das temáticas com identificação das ouvintes é um resultado entrevisto, aceite como base possível do êxito, mas não é diríamos, o objetivo principal. Este parece ser a satisfação de continuar a e na carreira musical.

Deste modo o impacto das entrevistas na análise e a sua incorporação na metodologia não se mostrou relevante, apenas confirma uma ideia de que a representação de género é assim um resultado que extravasa os objetivos comerciais das canções.

Não deixa de ter interesse que o sucesso das mesmas, em última instância, tirando o caso de Ana Malhoa que escreve canções e as canta, seja em primeiro lugar “obra” de autores masculinos, que escrevem para aquelas autoras, porque lhes é pedido ou porque as oferecem, e nesse sentido sem as cantoras o sucesso não é atingido.

Ressalta também que os interesses por eventuais dimensões de questões de género não são intencionais, ou pelo menos não são nunca afirmados pelos autores ou pelas cantoras, nas suas entrevistas.

Quando confrontados com eventuais efeitos a retirar deliberadamente sobre estas matérias, porque o enquadramento da tese no mestrado, como foi divulgado assim o pode fazer, a entrevista é rejeitada.

Esta abordagem não tem ainda a validação comercial que poderia permitir às cantoras e aos autores alguma reflexões e respostas sobre a matéria, tendo sido por isso provavelmente que se evitou conceder entrevistas ao autor da tese. Numa frase: as questões de género [ainda] não vendem canções ...

Não obstante estas limitações, veremos de seguida alguns aspetos das carreiras das autoras e das suas vidas pessoais que podem ajudar a perceber as representações sociais em apreço.

4. As autoras as canções e os resultados da análise

Neste contexto iremos apresentar brevemente numa síntese biográfica as cantoras, tentando focar os aspetos que nos pareceram mais importantes das suas carreiras: nome próprio e artístico, data de nascimento, formação musical, anos de carreira e produção musical (número de álbuns).

Procurámos salientar os aspetos mais pertinentes da sua carreira musical de modo que se perceba depois em cada síntese biográfica, o contexto mais específico em que a mesma é realizada, com uma breve caracterização das suas canções.

A tabela abaixo pretende dar uma visão de conjunto de aspetos comuns às cantoras com base nos elementos acima elencados

Tabela 1

Nome Artístico	Nome próprio	Data de nascimento	Formação musical	Anos de carreira	N.º de Álbuns
Ana Malhoa	Ana Sofia Lopes Malhoa	6 de agosto de 1979	Não se encontrou informação	40 início em 1985	16
Ágata	Maria Fernanda Pereira de Sousa	11 de novembro de 1959	Centro de Preparação de Artistas da Emissora Nacional	50 início como Ágata em 1987	35
Mónica Sintra	Mónica Alexandra Correia Cachopo	10 de junho de 1978	Jovens Cantores de Lisboa Aulas de canto com a professora Cristina de Castro	27 com início em 1998	24
Rosinha	Rosa Maria Sequeira Inácio	5 de janeiro de 1971	Instituto de Música Vitorino Matono	18 com início em 2007	16
Ruth Marlene	Rute Marlene Pereira Alves	19 de março de 1978	Sabe tocar piano	31 com início em 1994 como Ruthe Marlene	19

Com base nesta tabela e examinando as breves biografias das cantoras cujas canções analisámos podemos, a traços largos, descrever um contexto biográfico e profissional semelhante existentes entre as cantoras. Vejamos.

Tirando o caso de Ágata, verifica-se a proximidade de idades das restantes cantoras, nascidas após o 25 de abril, bem como, excepcionando-se neste caso Ana Malhoa e de novo Ágata, a relativa paridade da duração das carreiras. Ágata por ser mais velha, Ana Malhoa por começar a sua carreira muito cedo junto de seu pai o cantor José Malhoa, hoje com 77 anos, mas ainda a cantar e a percorrer os palcos de Portugal, destacam-se do grupo.

Com exceção de Ana Malhoa que não conseguimos recolher informação, também podemos constatar que todas as cantoras tiveram formação musical, com maior ou menor extensão, ainda todas manifestam muito cedo, na pré-adolescência, uma vocação artística, que foi apoiada pela família.

Todas as cantoras desenvolvem um universo artístico e poético muito próximo, quer em termos de desenvolvimento da carreira, dadas as condições objetivas da produção musical em Portugal, quer nos temas que cantam. Será talvez sintomático que Ágata, a única que no 25 de abril tinha 15 anos e que terá tido maior consciência do alcance e sentido das modificações das mentalidades e da vida quotidiana, venha cantar o divórcio na forma e sentido em que o faz, o que não acontece com as restantes cantoras. No entanto também ela não foge ao padrão das temáticas e do desenvolvimento da carreira ligada às editoras.

Somente Ana Malhoa, atentas as possibilidades de produção atuais, potenciadas pelos desenvolvimentos que o “digital” introduz na produção musical, na sua busca e na a realização de produções autónomas, sem ligação a editoras instaladas no mercado, poderá ter fugido um pouco a este padrão.

Porém atentas as condições de mercado já referidas impostas pelas produtoras, a evolução do gosto popular, que ao mesmo tempo é influenciado e influencia a produção musical, as temáticas cantadas por estas cinco cantoras pareceram requerer da produção, pelo teste dos êxitos de vendas atingidos, a fixação na temática das relações amorosas, grande filão temático do lirismo de todos os tempos, temática cantada com formulações mais simples e populares, que a cultural popular de massas, de cujo pimba é um expoente, tende a fixar e a aceitar como sua marca distintiva.

Passemos então a uma visão sucinta dos percursos das cantoras.

4.1. Ana Malhoa – síntese biográfica

Ana Malhoa, cujo nome completo é Ana Sofia Lopes Malhoa, nasceu em Lisboa a 6 de agosto de 1979, é cantora, compositora, apresentadora e produtora, em especial, da sua carreira.

Filha do cantor José Malhoa, iniciou sua carreira musical em 1985, ao lado do pai - tem 40 anos de carreira. Tem editados 16 álbuns – o último em 2016. É detentora de vários discos de ouro, galardões de ouro e foi embaixadora da UNICEF.

Nascida no meio musical e nunca tendo interrompido esta vivência, a cantora apresenta uma postura muito profissional, com uma imagem sempre cuidada em termos comerciais.

Aponta a chave do seu sucesso na identificação dos ouvintes com o seu carisma, forma de estar ou de vestir, ou pelo que diz e canta¹⁸.

Os textos das canções escolhidas, conforme quadro abaixo, evidenciam, julga-se, não só os temas com mais sucesso comercial, como as temáticas mais abordadas nas canções – relacionamento romântico, empoderamento feminino, afirmação pessoal.

As canções são escritas numa linguagem simples, com refrões fáceis de lembrar e de cantar sem que a maioria das canções indiciem, de forma direta, aspetos da sua vivência pessoal.

Ana Malhoa	Ano	Canção	Editora
1	2000	Amor Lusitano	Espacial
2	2004	Eu sou latina	Espacial
3	2007	Beija o que tu gostas	Espacial
4	2011	Bomba Latina	Espacial
5	2015	Tá turbinada	Espacial
6	2015	Solo tu	Espacial
7	2016	Futura	Espacial
8	2018	Viuva Negra	La Duena Records
9	2020	Quem te dera	
10	2022	Toque de midas	

4.2. Ana Malhoa – síntese analítica

O quadro completo das análises das canções de Ana Malhoa encontra-se no **Anexo 2**. Seguidamente apresentamos a síntese realizada a partir dessa análise.

Nas canções de Ana Malhoa o sujeito subjacente é sempre a mulher e o destinatário é predominantemente homem, podendo o enunciado nalguns casos ser destinado também

¹⁸ https://www.youtube.com/watch?v=x6vpz32_iLc minuto 1:41 até 2:31 no programa Maluco Beleza (Youtube, Rui Unas).

a mulheres ou a sujeitos transexuais quando não existe referencia explicita a um destinatário masculino.

Nas canções de Ana Malhoa predominam relações extramatrimoniais ou sem qualquer definição de conjugalidade, existe na maioria das canções uma ambiência de relação romântica.

Predomina uma figuração positiva para a mulher que na maioria das mesmas assume situações e posições de autoexaltação e de orgulho, podendo assumir contorno de perigo para terceiros na canção "Viúva Negra" indo ao ponto de se afirmar contra o "mundo" nas canções "Futura" e "Toque de Midas"

Uma situação de empoderamento financeiro e pessoal é procurada ativamente. Na canção "Turbinada" essa expressão parece assumir um programa de vida.

O sentido geral expresso nas suas canções é totalmente favorável à mulher, exaltando a sexualidade da mulher enquanto manifestação da sua independência sem conotação de qualquer censura.

As thematas principais são o amor, a paixão, a sexualidade, o poder feminino, a identidade latina, o uso e a exibição da força e do orgulho.

Nas canções de Ana Malhoa os scripts expressam formas de *relacionamento interpessoal* desenvolvendo-se em torno de trocas eróticas, de tramas de sedução e de rejeição de parceiros medíocres; veja-se a este propósito e por exemplo a canção «Quem te dera»: "Quem te dera ter estofo para domar esta fera" / "Eu não vou ficar à tua espera" / "Eu sempre mandei na minha vida" / "Tu querias mais pudera, quem te dera" .

Expressam ainda formas de *relacionamento intrapsíquico* desenvolvendo-se em torno de desempenhos de afirmação do "eu", da busca de prazer e de autodeterminação, sem manifestação de processo de culpabilização.

De um modo geral é expresso um script de liberdade sexual e afetiva.

Nas canções de Ana Malhoa são *objetivados núcleos centrais* em que se transmitem ideias que expressam a presença de mulheres autônomas, sedutoras e empoderadas sexual, afetiva e financeiramente, vivendo experiências de independência e de satisfação pelo seu trabalho e pelas recompensas que dele recebem.

São descritas situações nos *sistemas periféricos* que através de metáforas variáveis como a da prisioneira voluntária, o uso do veneno, a pose de um corpo "turbinado" onde se indica e indicia uma *ancoragem* onde os e as ouvintes podem identificar um desejo feminino e de liberdade, processo que se mostra propício a assumir uma vivência mais feliz e empoderada.

Nas canções de Ana Malhoa podemos encontrar uma representação social da mulher que retrata uma mulher empoderada, que afirma a sua sexualidade sem receio e com orgulho da identidade latina. A mulher é detentora de uma vivência de situações que reforçam a liberdade e a autoconfiança feminina.

4.3. Ágata – síntese biográfica

Ágata, nome artístico de Maria Fernanda Pereira de Sousa, nasceu em Lisboa a 11 de novembro de 1959, e já fez 50 anos de carreira¹⁹, desde muito pequena que sentiu a vocação para cantar e seguir esta carreira. Editou ao longo da sua carreira entre álbuns, coletâneas e singles 35 obras. É detentora de discos de ouro e de platina. No documentário da RTP «O pimba é nosso» é apresentada como a «Rainha» do pimba.

Ágata aos 17 anos integrou a formação das Cocktail com quem gravou vários discos. Participou no festival da canção da RTP em 1982, com o tema “Vai, mas Vem” que lhe valeu o Prémio de Revelação do Ano.

As Cocktail terminam em 1984 e Ágata integra o grupo Doce, onde permaneceu até à sua extinção. A cantora assume a sua entidade artística «Ágata» e inicia uma carreira a solo em 1987 com o single «Quentinha e Boa».

Apresentando-se como pessoa sensível e como profissional da música, Ágata – que aprendeu solfejo e canto com maestros no Centro de Preparação de Artistas da Emissora Nacional, antes do 25 de abril – não esconde nas suas entrevistas os problemas pessoais, emergentes da sua vida pessoal amorosa – veja-se por exemplo o referido na página da Wikipédia que lhe é dedicada²⁰ – ficando sempre a suspeita, a quem toma contacto com essas informações e com a evolução das temáticas das suas canções, que existe um paralelo entre a sua situação pessoal com as canções cantadas, em especial dos problemas do foro sentimental e conjugal em que se encontrava envolvida.

Os textos poéticos das canções de Ágata, escritos e produzidos por exemplo por um escritor de êxitos musicais como Ricardo Landum²¹ (nome artístico de Francisco Manuel de Oliveira Landum) compreendem narrativas e situações com linguagem poética mais cuidada, mas, tal como Ana Malhoa, (e as restantes cantoras), os refrões que ficam na memória permitem uma fácil identificação da canção com a cantora.

¹⁹ Veja-se o programa da RTP «À conversa» <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/agata/>; no Youtube o programa «Prova Oral» de Fernando Alvim <https://www.youtube.com/watch?v=2GZyAsVwic8>.

²⁰ [https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81gata_\(cantora\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81gata_(cantora)) acedido em várias datas.

²¹ https://pt.wikipedia.org/wiki/Ricardo_Landum acedido em várias datas.

Bom exemplo do ora referido é a canção «Comunhão de bens» de 1997 – que mereceu uma cover²² da cantora Mimi Cat vencedora do Festival da canção – que parece estar relacionada com a experiência pessoal de divórcio de Ágata, com a nota curiosa de que no vídeo oficial da canção participa na encenação o engenheiro de som Vítor Caneira, com quem tinha casado em 1979 e com quem tem um filho.

O refrão: «Podes ficar com as joias, o carro e a casa/ Mas não fiques com ele» identifica logo a cantora Ágata e a situação de divórcio.

O elenco das canções a analisar compreende temas entre 1987 e 2023 e foram escolhidos com o mesmo critério das restantes canções para as restantes cantoras objeto de análise na presente tese: os temas com mais sucesso comercial, como as temáticas mais abordadas nas canções.

Nas canções de Ágata, com muita emotividade e expressão dramática, a cantora descreve quase sempre um ambiente familiar, conjugal, amoroso complicado, propício à identificação dos e das ouvintes com as situações problemáticas nelas descritas – veja-se por exemplo temas como «comunhão de bens», «Perfume de mulher», «Sou mãe solteira». Também não lhe é estranho cantar vivências amorosas felizes com elementos de sedução, porém com menor expressão quantitativa, veja-se por exemplo as canções «Amor latino» e «Louca por ti» . O quadro das canções analisadas foi o seguinte:

Ágata	Ano	Canção	Editora
1	1987	Quentinha e boa	Discossete
2	1989	Amor latino	Discossete
3	1991	Louca por ti	Espacial
4	1994	Perfume de mulher	Espacial
5	1997	Sou mãe solteira	Espacial
6	1997	Comunhão de bens	Espacial
7	2013	Sózinha	Espacial
8	2021	Faz-te à vida	Espacial
9	2022	Conselho de mãe	Espacial
10	2023	Graças ao céu	Espacial

4.4. Ágata – síntese analítica

O quadro completo das análises das canções de Ágata encontra-se no **Anexo 3**. Seguidamente apresentamos a síntese realizada a partir dessa análise.

²² <https://www.youtube.com/watch?v=Vdip7MJoeGg> acessado em várias datas.

Nas canções de Ágata o sujeito subjacente é sempre a mulher e o destinatário é predominantemente homem, podendo o enunciado ser destinado também a mulheres ou sujeitos transexuais quando não existe referencia explícita a um destinatário masculino.

Nelas não se diferencia entre relações matrimoniais ou extramatrimoniais, porém existe na maioria das canções uma ambiência de relação romântica.

Nas exceções as canções sugerem relações matrimoniais e ou extramatrimoniais que frequentemente terminam em traição ou divórcio.

Existe na maioria das canções uma ambiência de relação romântica. – em «Louca por ti» por exemplo canta-se “Eu preciso do teu corpo lindo”/“Conheci o melhor que há no mundo: em ti fui mulher”/ “Foste o mar mais fundo onde nadei.”

Nas suas canções predomina uma figuração positiva para a mulher que na maioria das vezes sofre, mas através do e no processo da vivência dos conflitos fortalece-se com eles.

O homem é frequentemente retratado como traidor ou ausente, no entanto a par desta situação a mulher encontra espaço para viver o amor de forma saudável e mesmo independente. Pode viver a plenitude da maternidade mesmo contra estigmas sociais, Sabe procurar a sua independência a todos os níveis – emocional, social e financeiramente.

Sabe superar-se – veja-se por exemplo «Sozinha» de 2013: “Estou quase a conseguir que a dependência desse amor / Seja só recordação” /“Prefiro estar sozinha / Que ter-te aqui como tu eras”/“Eu estou prestes a vencer o meu receio de ficar só”.

Nas canções de Ágata o sentido geral expresso é totalmente favorável à mulher que na maioria das mesmas assume situações e posições de força e resiliência, mesmo quando enfrenta traição e abandono, há um movimento pessoal de superação e autonomia. Ainda, é capaz de reconhecer erros e de continuar a viver apesar de eles, por exemplo na canção "Louca por ti", a mulher reconhece sua perda amorosa, mas não se deprecia moralmente.

As *themas* principais são a traição, o abandono, a decepção com o parceiro, a maternidade mesmo que em situação de “mãe solteira”, o empoderamento feminino, a busca de apoio familiar, e a superação pessoal, completam o quadro.

Os *scripts* expressam formas de *relacionamento interpessoal* onde situações de sofrimento e superação ("Perfume de Mulher", "Sozinha") andam a par com situações de empoderamento pessoal (como em "Quentinha e Boa", ou "Faz-te à Vida"), mas também expressam situações que implicam uma reflexão sobre maternidade e a necessidade de recolher conselhos pessoais junto da família mais íntima, como em "Sou Mãe Solteira", "Conselho de Mãe".

Expressam em concomitância formas de *relacionamento intrapsíquico* desenvolvendo-se em torno de desempenhos de afirmação do "eu" por ocasião das situações de sofrimento e de desalento perante as traições e as mentiras descrevendo vivências que assumem elevados valores pessoais.

De um modo geral é expresso um script de empoderamento afetivo e pessoal.

São *objetivados núcleos centrais* em que se transmitem ideias que expressam a presença de mulheres que apresentam e estão dotadas de uma grande força interior e vontade, com poder de decisão, valorizando-se a maternidade e priorizando a mulher e a sua família e descendência direta sobre outras formas de relacionamento, em especial o conjugal.

São descritas situações nos *sistemas periféricos* que através de metáforas envolvendo referências a perfumes e amantes que vão incorporando a paixão e o sofrimento amoroso, onde se indica e indicia uma *ancoragem* onde os e as ouvintes podem identificar um processo feminino de afirmação, superação e de liberdade que se mostra propício a assumir uma vivência resiliente e empoderada, onde os valores pessoais fazem sentido e dão valor à sua existência.

Nas canções de Ágata podemos encontrar uma representação social da mulher que na sua vivência é capaz de equilibrar desejos e prazeres com desafios pessoais que envolvem traição, abandono e maternidade, enfatizando a superação e a independência, sem renegar nenhuma dessas experiências e as atitudes morais a ela associadas como valores de uma vida plena, sem receios ou remorsos. A mulher é detentora de uma vivência de situações que afirmam a liberdade e a autoconfiança feminina.

4.5. Mónica Sintra – síntese biográfica

Mónica Sintra, de seu nome Mónica Alexandra Correia Cachopo, nascida em Lisboa, a 10 de Junho de 1978 é outra das cantoras escolhidas para realizar a nossa análise²³.

Com uma atividade musical começada em 1992 (com 14 anos) nos Jovens Cantores de Lisboa, com Ana Faria (falecida a 17 de agosto de 2024²⁴) a cantora atinge notoriedade na sua carreira em 1998 (com 20 anos) com o tema «Afinal havia outra» – título que inspirou a presente tese – pelo qual recebeu um disco de platina, com outra platina em

²³ https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%B3nica_Sintra e no Youtube a entrevista à Rádio JM Sintra que pode ser ouvida em <https://www.youtube.com/watch?v=Ja7mUs8XqEI>, acedidos várias vezes.

²⁴ https://pt.wikipedia.org/wiki/Ana_Faria acedido várias vezes.

1998 com a canção «Na minha cama com ela», e, desde essa altura, tem editado com maior regularidade a partir de 2013. Tem uma carreira musical de 27 anos.

Mónica Sintra também tem formação musical – aulas de canto com a professora Cristina de Castro – e tem trabalhado com compositores/produtores muito procurados e importantes no meio musical como o já referido Ricardo Landum – que escreve para Tony Carreira – e Mérito “hit maker” Ramos²⁵. A sua obra atinge os 24 álbuns publicados.

Conforme pudemos conhecer da entrevista que nos concedeu em 5 de julho de 2024 a cantora sempre teve o apoio da família para levar a cabo a sua carreira musical.

Ainda dessa entrevista, ficamos a saber que Mónica Sintra canta o que gosta, por vezes, sem dizer em que situações, canta experiências que viveu ou de experiências de vida das amigas.

Procura que as suas canções permitam elementos de identificação com o seu público, demonstrando a clara consciência do impacto dos temas que canta onde poderão existir elementos de procura de autoconfiança e empoderamento.

O texto poético das suas canções assenta em poemas escritos por Mérito Ramos compreendendo narrativas e situações com linguagem poética mais cuidada, mas, tal como as restantes cantoras, usa de refrões que ficam na memória e que permitem uma fácil identificação da canção com a cantora – veja-se por exemplo o tema “Caviar”.

As situações, os enredos subjacentes às suas canções, num primeiro momento, constituem um universo marcadamente romântico onde a assunção da paixão e do relacionamento por vezes erótico se encontra presente, com problemas e traições patentes; num segundo momento a colocação em cena de um tipo de mulher mais madura e confiante, capaz de maior autodomínio e mesmo de arrojo amoroso e erótico assume uma temática recorrente. Um quadro constante de superação das dificuldades pessoais e relacionais surge como um tema dominante.

O quadro das canções analisadas foi o seguinte:

²⁵ https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9rito_Ramos acedido várias vezes

Mónica Sintra			
	Ano	Canção	Editora
1	1998	Afinal havia outra	Lusosom
2	1999	Na minha cama com ela	Lusosom
3	2003	Tu és tu eu sou eu	Vidisco
4	2013	1,2,3 dança outra vez	Vivadisco
5	2016	Mais mulher	
6	2019	Caviar	
7	2020	É bom que me beijes	Vivadisco
8	2021	Mulher	
9	2022	Diamante	
10	2023	Mágoa	Vidisco

4.6. Mónica Sintra – síntese analítica

O quadro completo das análises das canções de Mónica Sintra encontra-se no **Anexo 4**. Seguidamente apresentamos a síntese realizada a partir dessa análise.

Nas canções de Mónica Sintra o sujeito subjacente é sempre a mulher e o destinatário é predominantemente homem, podendo o enunciado nalguns casos ser destinado também a mulheres ou a sujeitos transexuais quando não existe referencia explícita a um destinatário masculino.

Não se diferencia entre relações matrimoniais ou extramatrimoniais centrando-se em envolvimentos afetivos marcados por conflitos e traições. Existe na maioria das canções uma ambiência de relação romântica envolvendo por vezes a relação sexual.

Predomina uma figuração positiva para a mulher que na maioria das vezes sofre, mas através dos e no processo da vivência dos conflitos mostra que é forte e resiliente, ainda que afetada por desilusões amorosas.

O homem é frequentemente retratado como traidor, infiel ou incapaz de corresponder às expectativas emocionais da mulher. Elementos simbólicos como a cama, a casa e objetos pessoais (lençóis, retratos) reforçam a ideia de traição e intimidade violada por uma relação com outra mulher (“*Na Minha Cama com Ela*”). No entanto a mulher ultrapassa a situação assumindo e integrando as dores sentidas.

O sentido geral expresso é totalmente favorável à mulher que na maioria das mesmas, embora sofra com traições e abandonos, vive intrinsecamente um movimento de superação e autoafirmação. Nalgumas canções a mulher encontra-se entre a vulnerabilidade emocional e a força, como em “*Mais Mulher*”, onde a mulher questiona as razões do seu sofrimento amoroso, mostrando ser capaz de se problematizar e de ter consciência da sua situação.

As thematas principais são a traição, o abandono, a decepção amorosa, a procura e a valorização pela autoestima, o empoderamento feminino, a dependência emocional problematizada com procura da sua ultrapassagem, o desejo de valorização e de superação.

Os scripts expressam formas de *relacionamento interpessoal* de *descoberta da traição e sofrimento* onde a mulher enfrenta o engano do parceiro (“*Afinal Havia Outra*”, “*Na Minha Cama com Ela*”) e assume as consequências da situação, de *empoderamento e valorização pessoal* onde a mulher realiza uma afirmação da autoestima e recusa ser desrespeitada (“*Caviar*”, “*Diamante*”, “*Mulher*”), de *conflito entre dependência emocional e procura de libertação* onde a mulher mostra um desejo de reconciliação, enquanto noutras situações enfatiza a independência e o fim da submissão (“*1,2,3, Dança Outra Vez*”, “*É Bom Que Me Beijes*”).

Expressam em concomitância formas de *relacionamento intrapsíquico* desenvolvendo-se em torno de desempenhos de afirmação do "eu" e de problematização do mesmo por ocasião das situações de sofrimento e de desalento perante as traições e as mentiras, descrevendo vivências que assumem formas de libertação e de crescimento.

Nas canções de Mónica Sintra são *objetivados núcleos centrais* em que se transmitem ideias que expressam a presença de mulheres que levam a cabo uma busca pelo amor e pelo respeito, associada à consciência de si e da sua vivência problemática. A mulher tensionada entre a dor da traição e a reafirmação da sua independência rejeita a submissão emocional, enfatizando a necessidade de respeito e valorização própria (“*Tu és Tu, Eu Sou Eu*”).

Nas canções de Mónica Sintra são descritas situações nos *sistemas periféricos* que através de metáforas envolvendo referências a bens de luxo e sofisticação (*Caviar, Diamante*) implicam uma ideia do valor da mulher que merece e deve ser bem tratada. A referência ao Puma sugere força e instinto de sobrevivência emocional, mas também agilidade e comportamento predatório que potencia o valor inerente à mulher capaz de desejo e de conquista.

Objetos como a cama, lençóis e retratos simbolizam a intimidade e a violação dessa intimidade e confiança nas relações amorosas de forma muito vincada e pessoal, este conjunto indica e indicia uma *ancoragem* onde os e as ouvintes podem identificar um processo feminino de resistência e resiliência como afirmação e problematização de si.

O enfrentar da situação e a sua assunção é o meio de atingir a superação e da liberdade pessoal, processo este que se mostra propício a assumir uma vivência resiliente,

empoderada, mas também apaixonada onde no final é possível deter controle sobre a sua vida e sobre as suas paixões e relações amorosas.

De um modo geral é expresso um script de empoderamento afetivo e pessoal.

Nas canções de Mónica Sintra podemos encontrar uma representação social da mulher que na sua vivência combina vulnerabilidade e força. A mulher sofre com desilusões, mas reafirma o seu direito ao amor e ao respeito. A dor da traição e o processo de autovalorização, consolidando uma mensagem de empoderamento feminino revelam a capacidade de sofrimento a que é dado um sentido favorável. A mulher é detentora de uma vivência de situações em que se supera e se recusa à submissão, e onde, apesar das dificuldades emocionais, a mulher mantém o controle sobre o seu destino afetivo.

4.7. Rosinha – síntese biográfica

Rosinha, de seu nome, Rosa Maria Sequeira Inácio, nasceu no Montijo, a 5 de janeiro de 1971,²⁶. Aos 17 anos, em 1988, começou a atuar como Rosa Maria enquanto vocalista e acordeonista em vários tipos festas. Nessa altura, seu amigo, produtor e músico Páquito Rebelo convidou-a para gravar um disco, e, foi nessa altura que a cantora adotou o nome artístico “Rosinha”. Estudou música e acordeão no Instituto de Música Vitorino Matono em Lisboa,

Em 2007, lançou o seu primeiro trabalho de originais: "Com a Boca no Pipo", que conquistou um disco de platina. Rosinha conta hoje com 16 álbuns publicados. Tem 18 anos de carreira musical como Rosinha.

Conforme pudemos conhecer da entrevista que nos concedeu em 6 de agosto de 2024, a cantora teve o apoio da família para levar a cabo a sua carreira musical, tendo começado a aprendizagem do acordeão aos 10 anos. Rosinha desenvolveu a sua carreira, segundo informou na entrevista, também para ajudar a família, fazendo bailes todos os fins de semana, nos bailaricos e festas do interior de Portugal, sempre com a presença e a ajuda dos pais.

Rosinha canta no pimba um tipo muito definido de canções, onde a inspiração em Quim Barreiros é assumida – veja-se a terceira parte do documentário da RTP «O pimba é nosso» onde a cantora também tem lugar de destaque, junto com Ágata.

²⁶ [https://pt.wikipedia.org/wiki/Rosinha_\(cantora\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Rosinha_(cantora)) acedido várias vezes; ver também a revista Cristina n.º 4, ano 10, de julho de 2024 e Rosinha Website Oficial. rosinha.net. Assume também especial interesse o programa “Conta-me” da TVI que pode ser consultado em <https://tviplayer.iol.pt/programa/conta-me/5f5906380cf2b3ce9d34e71b/video/60c4c8370cf279ce41cbbbb5> de 2 de junho de 2021.

O texto poético das suas canções criados por si e pelo seu amigo Páquito apresenta uma poesia simples, direta, sem muitos recursos poéticos, mas com constantes subentendidos e duplos sentidos, com temas brejeiros e plenos de insinuação erótica e até sexual, elementos que a cantora assume sem complexos não ligando a preconceitos, referindo até na entrevista realizada que “qualquer maldade estará na cabeça de quem ouve”. A cantora afirma que faz o que gosta e gosta porque nunca teve ou tem intenção de ofender alguém.

As situações, os temas inerentes às suas canções apresentam uma constante referência a relacionamentos amorosos, nos mais variados contextos – em casa, no trabalho, na praia –, celebrando de forme bem-humorada, desabrida e até despudorada, a vivência feminina.

O quadro das canções analisadas foi o seguinte:

Rosinha	Ano	Canção	Editora
1	2007	Com a boca no pipo	One Records
2	2009	Eu levo no pacote	País Real
3	2010	Eu chupo	Vivadisco
4	2012	Tenho um andar novo	País Real
5	2014	Eu seguro no pincel	País real
6	2015	Eu lavo a amêijoa	País real
7	2016	Eu faço de coentrada	País real
8	2017	É de gatas que eu gosto	País real
9	2020	Fica sempre no coador	País real
10	2023	Pra que queres o rabo	País real

4.8. Rosinha — síntese analítica

O quadro completo das análises das canções de Rosinha encontra-se no **Anexo 5**. Seguidamente apresentamos a síntese realizada a partir dessa análise.

Nas canções de Rosinha o sujeito subjacente é sempre a mulher e o destinatário é predominantemente homem, podendo o enunciado nalguns casos ser destinado também a mulheres ou a sujeitos transexuais quando não existe referencia explícita a um destinatário masculino.

Não se diferencia entre relações matrimoniais ou extramatrimoniais centrando-se as canções na dinâmica lúdica e sexual do casal. Existe na maioria das canções uma ambiência de relação romântica envolvendo via de regra a relação sexual não explicitada enquanto tal, mas sugerida no uso constante do duplo sentido.

Predomina uma figuração positiva para a mulher que envolve situações com predominância de símbolos ligados ao quotidiano (pincel, coador, amêijoa, pipo) sempre passíveis de se conotar, pelo duplo sentido das formulações, com uma relação sexual. A mulher ocupada, pela sua vontade, em ações domésticas, a preparar comida, cuidar ou a ajudar nos trabalhos usa objetos do dia-a-dia a partir dos quais são construídas metáforas

ligadas ao prazer e ao humor, onde o erotismo é representado de forma leve e descontraída.

O sentido geral expresso é totalmente favorável à mulher que na maioria das mesmas, encontra-se bem-humorada, assumindo o protagonismo nas situações cotidianas, onde o teor erótico é assumido e a sexualidade vivida sem preconceitos ou interditos. Não existe nesta expressão de sentido submissão ou sofrimento, pelo contrário, a figura feminina é ativa, divertida e assume a iniciativa demonstrando o seu domínio em todas as facetas da vida cotidiana, especialmente na relação íntima que dirige e conforma segundo a sua vontade.

Nas canções de Rosinha as *themas* principais são o erotismo lúdico, a celebração da sexualidade feminina, o humor brejeiro, a normalização do desejo sexual, a alusão simbólica a objetos comuns que surgem carregados de valências eróticas e sexuais.

Os *scripts* expressam formas de *relacionamento interpessoal* de transformação das tarefas domésticas em cenografia de teor erótico, (o uso do "coador" ou do "pipo"); de assunção do protagonismo feminino onde a mulher inicia e conduz as brincadeiras eróticas, sem passividade ou constrangimentos, onde o uso de metáforas gastronômicas e com envolvências corporais, os alimentos e os objetos manifestam alusões indiretas ao ato sexual, mantendo sempre um tom humorístico.

Expressam em concomitância, de forma implícita, formas de *relacionamento intrapsíquico* desenvolvendo-se em torno dos desempenhos descritos de autossatisfação, confiança, despudor e irreverência, onde subjaz um ambiente de grande intimidade e respeito.

São *objetivados núcleos centrais* em que se transmitem ideias que expressam a presença de mulheres que celebram o desejo e do prazer cotidiano, realizando a desconstrução de tabus sexuais através do humor e (re)afirmando a mulher como agente ativo do próprio prazer, que sabe transformar o banal em cenas eróticas sem perder a leveza e o respeito próprio, evidenciando um domínio e controle das situações.

São descritas situações nos *sistemas periféricos* que através de metáforas trocadilhos, jogos de palavras e duplos sentidos ligados a objetos domésticos (pincel, pacote, amêijoia) e as metáforas envolvendo a comida e utensílios cotidianos se referencia o erotismo indireto mantendo o caráter lúdico; este conjunto indica e indicia uma *ancoragem* onde os e as ouvintes podem identificar um processo feminino de vivência do cotidiano acessível a qualquer um sendo assim propício a que se possa experimentar e reproduzir na intimidade ou na imaginação estas vivências sempre alegres e prazerosas.

De um modo geral é expresso um script de grande afirmação afetiva e pessoal.

Nas canções de Rosinha podemos encontrar uma representação social da mulher que combina humor, irreverência e autonomia sexual. A mulher não se envergonha do desejo, mas através da brincadeira molda-o à sua vontade desafiando estereótipos de passividade feminina onde se encontra ausente a culpa. A mulher é detentora de uma vivência de situações em que se afirma a desinibição, a criatividade e o domínio de uma sexualidade que subverte uma certa moralidade de refreamento na intimidade conjugal.

4.9. Ruth Marlene – síntese biográfica

Ruthe Marlene, de nome próprio Rute Marlene Pereira Alves nasceu no Barreiro a 19 de março de 1978.²⁷ A partir dos 10 anos, atuava nas festas do Lavradio, apresentando-se divertida e com destaque e originalidade, assim como também nas rádios locais.

Na editora Sucesso com o álbum "Beijo de Verão" em 1994 inicia a sua carreira e recebe por ele um disco de prata no programa de Olga Cardoso "TV Shop". Em 1995 obteve o primeiro grande sucesso com a canção "Só à Estalada", com mais de 40 mil cópias vendidas obteve um disco de ouro com o tema a "A Moda do Pisca Pisca", que se tornou um êxito estrondoso e marcou definitivamente o estilo que caracteriza a sua obra. Esteve 50 semanas no Top de 1.º lugar de vendas nacional atingindo a tripla platina com mais de 100.000 discos vendidos. Soma discos de platina na sua carreira durante 10 anos consecutivos.

Entre 1990 e 2021 edita em várias editoras 19 álbuns. Tem, só contando com publicações de álbuns, 34 anos de carreira.

As canções de Ruth Marlene, escritas por exemplo por Toy e Ricardo Landum autor da canção hit «A moda do pisca pisca», variam entre um texto poético que usa de recursos estilísticos com alguma sofisticação a temas mais simples de linguagem mais comum mais próxima da fala do dia a dia, como por exemplo o tema «Truka Truka» ou «Tu queres é festa» como tema do genérico da novela da TVI "Festa é festa".

Desde baladas a canções tipicamente mais pimba, os temas que Ruth Marlene canta encontram-se marcados por situações e vivências onde, uma certa crítica comportamental aos homens, ou a assunção de um modelo relacional mais tradicional onde o romantismo se quer como norma de relacionamento amoroso, surgem com maior expressão. Curiosamente, a sua vida pessoal e as polémicas em que se tem envolvido, o facto de ser mãe solteira, por escolha própria, parece contrastar com estes temas.

²⁷https://pt.wikipedia.org/wiki/Ruth_Marlene acedido várias vezes.

Os temas analisados foram os seguintes:

Ruth Marlene	Ano	Canção	Editora
1	1995	Só à estalada	Sucesso
2	1997	A moda do pisca pisca	Sucesso
3	1999	Coração sem dono	Strauss
4	2003	Truka truka	Espacial
5	2003	Coisinha sexy	Espacial
6	2005	Show de bola	Espacial
7	2007	Queres é festa	Espacial
8	2013	Tu queres é facebook	Espacial
9	2019	Deixas-me KO	Espacial
10	2021	Aceita que doi menos	Espacial

4.10. Ruth Marlene – síntese analítica

O quadro completo das análises das canções de Ruth Marlene encontra-se no **Anexo 6**. Seguidamente apresentamos a síntese realizada a partir dessa análise.

Nas canções de Ruth Marlene o sujeito subjacente é sempre a mulher e o destinatário é predominantemente homem, podendo o enunciado nalguns casos ser destinado também a mulheres ou a sujeitos transexuais quando não existe referencia explicita a um destinatário masculino.

Não se diferencia entre relações matrimoniais ou extramatrimoniais centrando-se as canções numa dinâmica marcada pela autonomia e liberdade da mulher que define os seus limites afetivos, rejeitando traições, negligência relacional ("Tu queres é Facebook") ou avanços não consentidos ("Só à Estalada"). Existe na maioria das canções uma ambiência de relação romântica raramente evocando a relação sexual.

Predomina uma figuração positiva para a mulher que envolve situações com referências a símbolos de força "estalada, e "Coração Sem Dono" e á vivência de um prazer autêntico "Deixas-me KO", afirmando, quando usa expressões populares ("marmelada", "truka truka" e o vício em redes sociais), uma crítica social de comportamentos masculinos negligentes ou abusivos que a mulher repudia aberta e frontalmente.

O sentido geral expresso é totalmente favorável à mulher que na maioria das mesmas é assertiva, expressando as suas vontade e regras afirmado uma autonomia feminina que recusa a submissão, que assume o corte de laços afetivos sem arrependimento, mas de igual modo capaz de celebrar o prazer ("Coisinha Sexy"). Tanto quanto capaz de rejeitar comportamentos superficiais ("Truka, Truka") de imediatismo sexual, sem condenar a sexualidade em si.

As thematas principais são a autonomia feminina, a rejeição de assédio, a celebração do prazer sexual, a crítica ao imediatismo afetivo e a defesa da liberdade emocional como

forma de viver a relação amorosa, que pode envolver a sexualidade, porém de forma não explícita.

Os scripts expressam formas de *relacionamento interpessoal* que apontam para a definição de limites, onde a mulher recusa avanços indesejados ou relações desrespeitosas ("Queres é Festa", "Só à Estalada"), bem como para o empoderamento da mulher após a ruptura de relações, encarando as separações como oportunidade de crescimento ("Aceita que dói menos") e de reflexão sobre a situação vivida, ainda apontando para o livre curso na expressão do desejo, onde é assumida uma sexualidade e jogos de atração sem culpa ("Coisinha Sexy").

Expressam em concomitância, de forma implícita, formas de *relacionamento intrapsíquico* desenvolvendo-se em torno dos desempenhos descritos de definição de limites, recusa de avanços indesejados ou de relações desrespeitosas que afirmam uma postura crítica de certa moralidade que pode suscitar a defesa de modelos de paridade relacional afetiva onde a mulher não seja entendida apenas como objeto passivo de desejo.

São *objetivados núcleos centrais* em que se transmitem ideias que expressam a presença de mulheres que projetam e afirmam a autonomia feminina como eixo central de um modo de vida em que o direito a decidir sobre o próprio corpo, os relacionamentos e o modo de realizar prazer são e devem ser a norma envolvendo respeito, liberdade de escolha e rejeição da subjugação.

São descritas situações nos *sistemas periféricos* que através de metáforas emergentes da linguagem popular, "KO", "marmelada" e com referências a situações do quotidiano, redes sociais e "festas", servem para criticar a superficialidade das relações delas emergentes e salientar, no mesmo ato à retidão de relacionamento assumida pela mulher perante parceiros negligentes ("Facebook") ou apenas focados em "truka truka", no uso sexual da mulher; este conjunto indica e indicia uma *ancoragem* onde os e as ouvintes podem identificar um processo feminino de definição de modo de ser e de viver, que reflete uma necessidade de respeito mútuo na convivência amorosa sem abdicar, quando é o caso, de uma intimidade relacional que sabe assumir o prazer sem receios.

De um modo geral é expresso um script de afirmação afetiva, pessoal e de crítica social.

Nas canções de Ruth Marlene podemos encontrar uma representação social da mulher que combina força e sensualidade, rompendo com estereótipos de passividade feminina. Pela tomada de um protagonismo decisivo que implica o controlo dos termos da relação, seja para cortar laços ou para viver o prazer. A mulher é detentora de uma vivência que expressa uma crítica social implícita, resultante do confronto com vícios os das redes

sociais, assumindo o valor das conexões autênticas assentes em respeito, interesse genuíno na mulher e na sua vontade, sem descurar uma sexualidade não renega nem afasta a paixão mais forte.

5. Síntese por dimensões analíticas

Após a síntese realizada cantora por cantora, com base nas 50 canções escolhidas, 10 por cantora, efetuou-se, uma análise que conjuga, articula e cruza as análises em apreço, mas desta forma, atentas as dimensões em que as análises de conteúdo foram realizadas, tomando por base os resultados expressos acima nas sínteses analíticas.

Os subtítulos, indicando as colunas do quadro de análise tipo, querem colocar em evidência os pontos comuns aos poemas analisados.

A análise não se foca em cada universo de temas cantados por cantora, mas no que, nas dimensões de análise usadas nessa análise surge como comum, constante e predominante, indicando se existe uma estrutura poética inerente a este tipo de canções, mas mais importante indicando se existe uma estrutura tipo quanto a conteúdos simbólicos (figurativos e relacionais) e em assim se estes se projetam da mesma forma no sentido, isto é na orientação normativa da comunicação que as canções realizam, nos elementos que as dimensões de análise pretendem evidenciar.

5.1. Categoria(s) identitária(s), sujeito subjacente e destinatário

As canções apresentam sempre como sujeito “de fala” a mulher e o destinatário tipo parece ser, do mesmo modo, sempre um homem. No entanto é possível ao ouvinte, quando a canção não enuncia expressa ou figuradamente o género do destinatário, imaginar que a “fala” está também destinada a mulheres ou a sujeitos transexuais.

5.2. Modalidade conjugal e tipologia relacional

Nelas são ilustradas predominantemente relações matrimoniais ou extramatrimoniais sem qualquer definição da especificidade quanto a esta categorização. Na maioria das canções está subjacente uma ambiência de relacional romântica e por vezes alusões diretas ou indiretas a relações sexuais entre os sujeitos enunciados nas categorias identitárias, veja-se o caso da canção «Na minha cama com ela» de Mónica Sintra, «Perfume de Mulher» de Ágata, «Tu queres é festa» de Ruth Marlene, «Viuva Negra» de Ana Malhoa, «Eu levo no pacote» de Rosinha.

5.3. Figuração Simbólica e diferenciação de sentidos

Nas canções é patente o predomínio de uma figuração positiva para a mulher.

Esta figuração assenta num relato constante de diversas formas de empoderamento feminino, pela afirmação de um leque amplo de capacidades de relacionamento que ultrapassam as dificuldades enunciadas nas situações onde a figuração opera, ou, afirmam resolutamente o domínio das situações e a capacidade de resiliência, ou mesmo uma sexualidade livre e sem tabus, sem abdicar de um sentido de respeito pela mulher que não aceita a submissão.

Nas canções o sentido geral expresso é totalmente favorável à mulher, exaltando a sexualidade da mulher enquanto manifestação da sua independência sem conotação de qualquer censura, bem como, afirmando comportamentos de assunção de posições de força e resiliência, mesmo quando a mulher enfrenta traição e abandono, afirmando o reconhecimento de erros e a tomada de consciência deles, realizando até certa crítica social.

Em síntese podemos afirmar que na *figuração simbólica e no sentido* que lhe é associado enquanto *instância social de orientação operacional de comunicação* (Putnam, 1979, p. 251), em todas as canções existe nos termos dos quadros de análise efetuados anexo 2 a 6) uma predominância de orientação benéfica para a mulher na medida em que se propiciam exemplos de processos pessoais de superação e conquista da autonomia feminina.

5.4. Thematas e Scripts

A variedade das thematas e dos scripts, estes com predomínio de situações de relacionamento interpessoal onde não é estranho um relacionamento intrapsíquico de avaliação das próprias ações, suscitam de um modo maioritário uma de duas situações:

a) um quadro de relacionamento pessoal problemático para a mulher, condição necessária, no entanto para que sejam realçadas as capacidades de enfrentar problemas e concretizar a superação dos mesmos;

b) um quadro de relacionamento pessoal amoroso e mesmo sexual onde a satisfação da mulher e do casal se realizam sem tabus e preconceitos, podendo assumir situações onde se assinala o predomínio da mulher na relação, sempre no quadro do respeito pela mulher.

5.5. Núcleo Central e Sistema Periférico – Valorizações operadas

5.5.1. Valorizações operadas nos diversos núcleos centrais

Quanto aos diversos núcleos centrais e aos elementos do sistema periférico que expressam ideias e situações emocionais que lhe estão associadas, enquanto conteúdos que refletem estereótipos sociais e que podem ser definidos como prototípicos (Nicolas Roussiau, 2001, p. 120), emerge *o empoderamento feminino e a afirmação da autonomia da mulher* em todas as canções analisadas com variações inerentes às temáticas próprias de cada cantora. Os melhores exemplos podem ser «Sou mãe solteira» de Ágata, «Tá turbinada» ou «Quem te de» de Ana Malhoa, «Caviar, Diamante e Mulher de Mónica Sintra, «Eu chupo», «Eu lavo a ameijoia» de Rosinha, «Aceita que doi menos» de Ruth Marlene.

As canções, de um modo geral, outorgam à mulher, numa perspetiva multifacetada, a afirmação do feminino uma figuração favorável e um sentido positivo. Esta é a ideia central mais comum presente nas canções.

As mesmas pressupõem constantes situações de *oposições valorativas* que estão subjacentes às narrativas cantadas e que suportam as possibilidades de expressão por terem uma base real no tecido social de onde nascem e ao qual se dirigem em última instância.

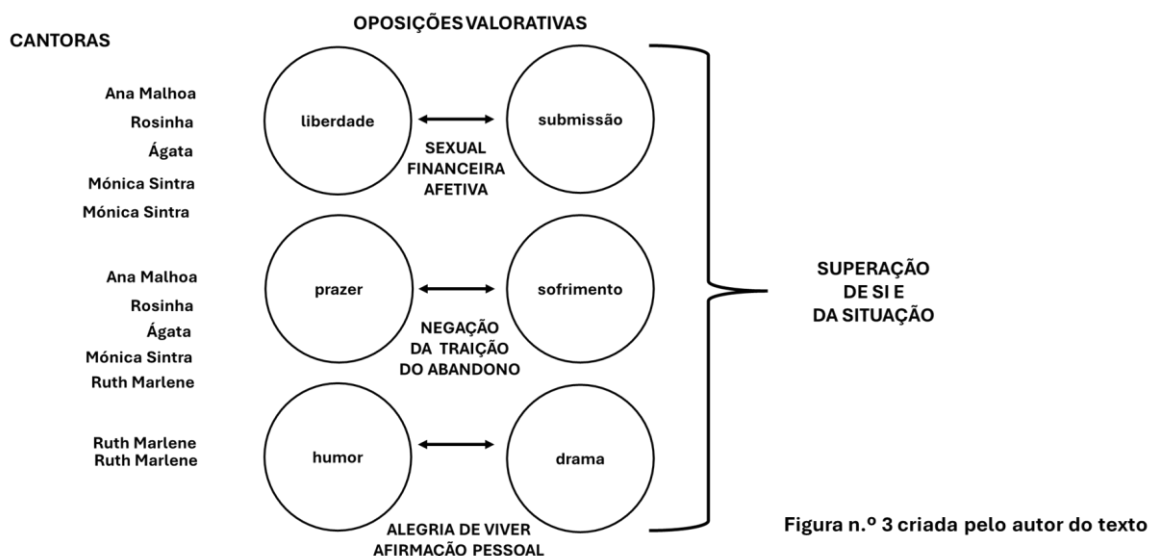
Podemos observar as seguintes oposições valorativas.

A *liberdade* feminina por oposição à *submissão* desta. No universo criado pelas canções a mulher tende a escolher a liberdade (sexual, afetiva, financeira) e a recusar a submissão ao homem.

O *prazer* por oposição ao *sofrimento*, o contexto geral descrito pelas canções passa pela afirmação do prazer sem grandes mágoas, podendo existir sofrimento (traição, abandono), mas este é sempre superado pela força interior feminina que pode vir até da ajuda materna.

O *humor* opondo-se à *dramaticidade*, as narrativas assumem pelo duplo sentido ou pelas situações descritas a sexualidade de forma lúdica, noutras situações é o drama que é destacado no sentido de exorcizar a dor das relações conturbadas vividas.

Se por um lado o confronto dessas oposições enfatiza como cada intérprete organiza os valores sem cair na contradição do seu núcleo pois todas as cantoras acabam reiterando a superação, por outro, tal acontece por vias diferentes, pelo humor (Rosinha, e em parte Ruth Marlene), através do drama romântico (Ágata, Mónica Sintra), ou pela via da exaltação pessoal (Ana Malhoa).



Em comum, todas constroem/cantam um imaginário de mulher autônoma, que se posiciona ativamente nas relações amorosas e quotidianas. Seja pela valorização do corpo, da maternidade, da liberdade afetiva ou pela recusa em aceitar abusos, há sempre uma afirmação de poder e uma reivindicação de igualdade nos relacionamentos.

Observa-se um predomínio de símbolos que enaltecem a mulher (força, sensualidade, coragem, superação). Ainda que surjam breves alusões a situações menos positivas (p. ex. “Viúva Negra”, em Ana Malhoa, ou homens descuidados em Ruth Marlene), a narrativa geral é favorável à protagonista feminina.

Esse núcleo central, baseado na autonomia, dá consistência ao imaginário de “mulher que decide”, marcando as canções com um tom de independência e afirmação pessoal.

Nas canções de Ana Malhoa podemos constatar o foco no poder sexual e sucesso financeiro como vias para aqueles resultados. Nas de Ágata a maternidade, a superação de traições e da dor são o veículo próprio daqueles processos. Nas canções de Mónica Sintra a busca de amor e respeito e a luta contra a dependência emocional, marcam uma visão dialética dos processos de conjugalidade onde tais resultados acabam por surgir. Com as canções de Rosinha a celebração desinibida do prazer e o humor erótico expressam uma condição de vida e um tipo feminino onde aquelas condições são uma realidade vivida, assumida, até desejada. Nas canções de Ruth Marlene a autonomia e a liberdade de escolha, a crítica a comportamentos superficiais, marcam uma postura vivencial a assumir e assumida para atingir tais fins.

Acontece assim que tal “posição valorativa” da mulher indica e indicia uma modalidade de existência que cada canção apresenta. O aspecto comum a este processo de construção é o de que a mulher surge, na situação descrita, com maior ou menor grau de conflito, mas, quase sempre, dominando a mesma.

Neste núcleo comum, o traço dominante é a mulher como sujeito ativo, com capacidade de decisão, seja para lutar, superar, ou desfrutar do prazer.

O homem aparece por vezes como parceiro cúmplice, no caso de Rosinha, ou como traidor/ausente, no caso de Ágata ou Mónica Sintra, mas nunca é retratado como alguém que detém, sem contestação, o poder na relação. Quando surge uma situação de conflito ou desrespeito, a mulher impõe limites (ex.: “Só à estalada” em Ruth Marlene; “Perfume de Mulher” em Ágata).

Em todas, portanto, existe a ideia de equilíbrio de forças, em que a protagonista não aceita a sujeição, sejam quais forem as circunstâncias, custe o que custar, e sendo caso disso a superioridade da mulher na relação.

No plano do conteúdo é construída uma representatividade do feminino em que a mulher define (mais do que sofre) a forma do relacionamento que quer assumir ou assume. Pode ser sedutora, mãe, romântica, dramática, mas sempre autodeterminada, sempre capaz de superar as dificuldades.

5.5.2. Metáforas manifestadas nos diversos Sistemas Periféricos

Na mesma linha podemos constatar que, subjacente ao uso de metáforas ligadas principalmente ao erotismo, o valor fundamental da liberdade feminina encontra-se presente.

As metáforas, usando de trocadilhos e elementos do quotidiano (pincel, perfume, caviar, redes sociais, marmelada) funcionam como suportes lúdicos ou dramáticos para reforçar a mensagem central de cada artista. Há uma convergência no uso de linguagem acessível e popular que aproxima o público e facilita a identificação, mesmo quando se abordam temas delicados como traição, abandono, erotismo e defesa contra o assédio.

A forte presença de linguagem que encerra duplos sentidos, como “amêijoa”, “pipo”, “marmelada”, “truca truka” ou “turbinada”), manifesta uma certa leveza humorística que caracteriza este universo criativo, talvez também pela necessidade de manter uma certa amplitude de público e de se dirigir a um “consumidor tipo” pressupondo que a linguagem usada lhe é a mais familiar e acessível.

Essas metáforas – muitas vezes associadas à cozinha, aos objetos domésticos, às redes sociais ou ao dinheiro, claramente inseridos numa cultura popular – permitem abordar a

sexualidade e a sedução de forma lúdica e acessível, sem o risco de cair em obscenidades ou abordagens de situações problemáticas ou mais polémicas, como a homossexualidade ou a transexualidade.

O resultado é uma imagética que transforma elementos banais do dia-a-dia em símbolos de erotismo e de conquista, reforçando uma certa normalização do prazer feminino.

As canções utilizam imagens do quotidiano (comida, utensílios domésticos, dinheiro, redes sociais, festas) possibilitando a criação de uma identificação com o público a que se dirigem. É nesse domínio que se situam expressões como “coador” (Rosinha), “Facebook” (Ruth Marlene), “andar novo” (Rosinha), “caviar/diamante” (Mónica Sintra). Esses recursos periféricos permitem tornar a mensagem de empoderamento mais popular e acolhedora, ao evitar uma linguagem demasiado frontal ou conceitual, que pode prejudicar o intuito comercial das canções.

O domínio da formulação das canções – a maioria esmagadora das vezes entregue a criadores/autores de renome no meio pimba por exemplo Ricardo Landum – que assume esta finalidade, não afasta a capacidade expressiva das cantoras que lhe dão toda uma carga emocional e vivencial para que a metáfora possa assumir no final o processo metonímico muitas vezes subjacente à canção – o empoderamento.

É assim que em Ágata e Mónica Sintra, as mais destacadas na ênfase emocional no seu cantar, a dramaticidade das traições e abandonos surge como elemento que provoca empatia e identificação, reforçando o valor da superação. Em Rosinha e em certas faixas de Ruth Marlene (ou mesmo Ana Malhoa), as situações são tratadas com bom humor, através de termos brejeiros e trocadilhos sexuais. Assim, cada cantora acomoda o seu cantar num registo (dramático ou humorístico), mas sem perder o foco na autonomia feminina.

5.6. Representação social. Imaginário Comum

Comparando os conteúdos simbólicos e imagéticos das cinco cantoras podemos afirmar que estas:

- a) *Celebram a autonomia feminina no plano sexual, afetivo ou financeiro.*
- b) *Romantizam ou ironizam relações e situações quotidianas, do erotismo à maternidade, da traição ao humor.*
- c) *Usam metáforas e expressões populares que, embora diferentes em cada caso, convergem na afirmação de um feminino forte e não submisso.*

Esses conceitos – uma figuração simbólica associada a maioria das vezes a um núcleo central imaginal e ideático de autonomia e prazer, conjugados com elementos do sistema

periférico pleno de metáforas acessíveis – evidenciam a unidade temática destas canções sem deixar que esta se diferencie em cada artista pelo tipo de metáforas usadas (mais humorística, dramática ou sedutora) e pelo papel que atribuem aos homens na narrativa (cúmplices, traidores, distraídos, etc.)

A imagética e a simbologia comuns revelam uma representação social da mulher que, no universo própria destas canções rejeita a passividade feminina, reivindica liberdade para as mulheres, e desafia preconceitos, seja através do humor, da sensualidade ou da superação de dificuldades amorosas.

5.7. Dimensões implícitas

Não obstante o já referido, *importa ainda analisar o que é possível encontrar sugerido nas metáforas, inversões de sentido ou temas recorrentemente ausentes/presentes nos textos cantados.*

Partindo do mesmo esquema de oposições que permitem entender a estrutura dos significados, afigura-se possível sintetizar outras oposições, que, não sendo valorativas, mas situacionais, surgem do mesmo modo do conjunto dos textos das canções.

Estas oposições, de modo diferente das valorativas, que são mais explícitas, mais assertivas, apresentam sentidos implícitos, isto é, contêm subentendidos, ideias implícitas a que a inferência nos permite aceder.

O seu valor para a análise das representações sociais efetuadas pelas canções é importante porque permite conhecer melhor a forma como, quer os núcleos centrais quer os elementos periféricos que os acompanham, se objetivam e ancoram na vivência social pelo “trabalho da linguagem” (Putnam, 1979), uma vez que definem quadros situacionais que ajudam a criar um clima psicológico propício ao aceitar da mensagem das canções.

Assim é possível detetar nas canções, surgindo como um modo de ser geral não expresso, *uma oposição entre uma vivência de um cotidiano que parecendo normal e até aborrecido que encerra, no entanto, sementes de uma vivência extraordinária* quase com ou mesmo com uma carga mágica que as canções lhe atribuem – entendendo a *magia* como uma forma especial de empatia que leva à realização de efeitos psicológicos e práticos – e que estão assim à espera de serem apreendidas, colhidas pelos e pelas ouvintes podendo assim dar fruto.

É deste modo que nas canções de Rosinha, o pincel e o coador são erotizados e tornados extraordinários, como que encarnando qualidades humanas. Nas canções de Mónica Sintra, certos elementos do lar, a cama e os lençóis, acabam tocados pela traição, sendo por ela carregados, energizados, levando o drama a um nível extraordinário,

saturando o ambiente quase que pedindo para serem exorcizados. Com as canções de Ana Malhoa, ao contrário, a exaltação de projeções de grandeza nas canções “Futuro” e “Toque de Midas”, a figura feminina é levada à dimensão extraordinária, sobrenatural até.

Tudo parece expressar uma oposição entre a normalidade do dia-a-dia e a possibilidade de transcender ou reconfigurar esse dia-a-dia, através das situações vividas nas e pelas canções, que, deste modo, são o veículo – mágico – de efetuar pela experiência que proporciona a sua audição, a transcendência e a passagem para uma dimensão maior, talvez mais profunda.

A par desta oposição está presente uma outra também de carácter situacional que transcende mesmo as próprias narrativas constantes das canções. Nestes casos as situações descritas tanto *expõe como, no mesmo processo, ocultam* um fundo problemático, mais conflituoso e por isso não diretamente mencionado ou assumido, mas que contextualizam uma predisposição ou um resultado implícito a atingir que, já não num processo mágico de empatia, mas num processo de direta identificação, permitem experimentar interditos e situações sociais moralmente menos neutras ou mesmo negativamente encaradas se abertamente expostas sem uma expressão direta do conflito social que lhe é subjacente.

É assim que nas canções mais humorísticas, a sexualidade e o desejo são expostos sendo ao mesmo tempo ocultados nas metáforas criadas partindo do princípio que o “mecanismo” do duplo sentido abrange estas significações. Subentende-se que a sexualidade feminina se manifesta publicamente (Ana Malhoa, Rosinha) ou é representada, mas num tom mais velado ou de busca (Ágata e Mónica Sintra). Existe uma crítica social e uma denuncia do mau comportamento moral dos homens e mesmo de uma violência subentendida para com as mulheres (Ruth Marlene, Ágata e Mónica Sintra).

Procede-se em conjunto e neste âmbito à idealização de uma figura de mulher que detém poder, que é poderosa. Embora algumas letras apresentem sofrimento ou denúncia de abandono masculino, todas subentendem que a mulher não se deixa derrotar.

Mesmo no pior cenário, a mulher é capaz de assumir uma posição de controlo (aprende karaté, reage à traição, faz humor, etc.). O que não se diz explicitamente (mas está subentendido) é a recusa de qualquer padrão de passividade ou vitimização real.

É também patente a existência de uma sexualidade feminina vista como legítima e ativa. Rosinha e Ana Malhoa, afirmam uma clara a legitimação do prazer feminino. Em Ágata e Mónica Sintra, este aspeto aparece não está vincado, mas a capacidade de a mulher decidir (não é forçada) ainda está presente. Em Ruth Marlene, há um meio-termo,

usando humor para falar de relações superficiais. O não dito expressamente, mas assumido é a existência de um direito à sexualidade, assumido como normal e sem moralização, trata-se de um facto natural, tácito.

5.8. As grandes ausências, situações subjacentes

A denuncia clara aberta e frontal de situações de violência doméstica. Uma alusão às vivências afetivas homossexuais masculinas e femininas. Uma referência ainda que indireta às vivências marcadas pelos sentimentos e sentires transsexuais ou *queer*. Um aludir ou uma denúncia mais explícita de abusos verbais e psicológicos para com as mulheres. Todos estes aspetos encontram-se ausentes das canções analisadas e podemos afirmar, de uma forma muito genérica, do universo musical destas cantoras e até, arriscamos, do universo pimba cantado no feminino. São temas interditos.

Porém os interditos deixam indiciar que existe como pano de fundo, mormente nas relações e vivências afetivas implícitas nas canções, uma estrutura relacional onde campeia a violência de género, onde a mulher é sofredora, daí a sua capacidade de resiliência e de ultrapassagem das situações violentas e problemáticas em que está envolvida, por existir um princípio social normativo não expresso nas canções, mas presente nos contextos em que as histórias que as mesmas comportaram assumem, de que a «mulher» se encontra sempre ao dispor do homem, quer para satisfação sexual, quer para providenciar cuidados na esfera pessoal e doméstica, porque a mulher se encontra colocada numa posição de dependência e inferioridade assumida como “natural”.

As situações onde tal pressuposto surge com mais impacto, pelas ressonâncias pessoais que pode causar nas/nos ouvintes, são aquelas em que as canções aludem a contextos conjugais mais vinculados, isto é onde investimentos pessoais das «mulheres» existirem, podendo a canção “Sozinha” de Ágata.

A canção "Sozinha" da Ágata foi lançada no ano 2000. É um dos seus grandes êxitos e faz parte do álbum com o mesmo nome. No entanto, é importante notar que em 1988 já existia um single com este título que se tornou um dos seus maiores êxitos, havendo ainda uma versão mais recente em colaboração com os D.A.M.A em 2025.

A letra de "Sozinha" é um retrato vívido e doloroso dos impactos emocionais de uma relação conjugal falhada, focando-se na superação e na redescoberta da autonomia após o fim de um relacionamento tóxico.

A canção explora sentimentos de dependência, desilusão, traição e, eventualmente, empoderamento.

A canção começa por descrever o processo de desapego da protagonista em relação ao parceiro: "Eu estou quase a conseguir que a dependência desse amor / Seja só recordação de má memória já se vê". Isso indica uma fase inicial onde a dependência emocional era forte, mas a pessoa está a lutar para se libertar. A expressão "má memória" sugere que a relação deixou marcas negativas e que a lembrança do que foi já não é idealizada, mas sim dolorosa.

A letra avança para a dura realidade de viver sem o parceiro e reconstruir-se: "Eu estou quase a aprender a viver do modo que estou / Mais sozinha do que nunca, mas feliz por uma vez". A "felicidade por uma vez" contrasta com a infelicidade anterior, indicando que a solidão é preferível à toxicidade do relacionamento passado.

A ideia de "adormecer sem estares aqui / Aquecer a minha cama mesmo sem o teu calor" reforça a ausência física e emocional do outro, mas também a adaptação a essa nova realidade. Os "sonhos duma vida que por ti quase acabou" revelam o quanto a relação a estava a consumir e a impedir de viver plenamente.

O ponto crucial da letra é a revelação da traição e a consciência de que a relação era baseada em falsidades. O refrão é bastante explícito: "Prefiro estar sozinha / Que ter-te aqui como tu eras / Sozinha / Sem ilusões falsas quimeras / Sozinha / Que assim ao menos não me iludo, nem naufrago nem me afundo nesse teu mar de traições".

A metáfora do "mar de traições" ilustra a profundidade e a amplitude das decepções vividas, levando a um sentimento de afogamento emocional. A palavra "quimeras" sublinha que as esperanças e os ideais que ela tinha sobre a relação eram meras ilusões.

No entanto, apesar da dor, a letra demonstra uma notável resiliência.

A protagonista percebe que "já vi que até se sobrevive / Sozinha / Pois sempre sei com quem contar e nem preciso de chorar e de saber amar por dois". Esta é uma das mensagens mais poderosas da canção: a descoberta da autossuficiência. Ela aprende que pode contar consigo mesma e que não precisa mais de "amar por dois", um sacrifício que provavelmente fazia na relação anterior.

A frase "estou prestes a vencer o meu receio de ficar só / E de começar do zero não me assusta como outrora" mostra uma evolução de medo para coragem, indicando um processo de cura e empoderamento.

O final da canção é um ato de libertação e de afirmação: "É melhor que tu não voltes / Porque desta vez eu vou encarar-te frente a frente e dizer-te vai-te embora". Esta é a culminação do processo de empoderamento, onde a protagonista, antes talvez submissa ou silenciada, agora tem a força para confrontar o ex-parceiro e estabelecer limites claros.

Note-se que o sentido implícito, não verbalizado diretamente, mas bem patente e bem vincado no efeito holomórfico que produz, que a ideia de "amar por dois" na canção "Sozinha" da Ágata comporta, reflete um elemento relacional típico da sociedade portuguesa (e em muitas outras culturas com raízes patriarcais), que é a desigualdade na distribuição do investimento emocional, prático e, por vezes, financeiro/material dentro do casal, com uma carga desproporcional a recair sobre a mulher, e que é, diríamos, tido por devido e certo no contexto das relações conjugais, mesmo que a "santidade" do casamento institucional tenha sido abalado, como já se viu acima.

Esta estrutura assume que às mulheres cabe a responsabilidade e a carga do trabalho emocional e doméstico, porquanto tradicionalmente, e ainda hoje em muitos contextos, as mulheres são vistas como as principais cuidadoras e mantenedoras do lar e das relações.

A estrutura pressupõe um trabalho emocional invisível, onde as «mulheres» tendem a assumir a responsabilidade pela gestão das emoções na relação – tanto as suas próprias como as do parceiro, e as dinâmicas gerais da família. Tal trabalho requer antecipar necessidades, mediar conflitos, oferecer apoio emocional constante e manter a "harmonia" do lar.

"Amar por dois" significa que a «mulher» faz/deve fazer o esforço de manter a chama amorosa (sexual) acesa, de resolver os problemas, de estar sempre presente emocionalmente, mesmo que o parceiro não retribuía na mesma medida.

Pressupõe ainda a existência de uma gestão doméstica e familiar, assente na «mulher» pois esta ainda carrega uma parte significativa das responsabilidades domésticas e do cuidado com os filhos em Portugal, mesmo quando também trabalha fora de casa.

Esta "dupla jornada" implica um investimento de tempo e energia que muitas vezes não é partilhado equitativamente, fazendo com que a mulher "ame por dois" no sentido de se desdobrar para cobrir as lacunas deixadas pelo parceiro.

Num nível diferente e não menos importante a estrutura ainda pressupõe um modelo de idealização de amor romântico, já que é assumido que as «mulheres» são socializadas a acreditar que o amor verdadeiro implica sacrifício e que é seu papel nutrir a relação, mesmo que isso signifique negligenciar as suas próprias necessidades. "Amar por dois" torna-se, então, um ato de sacrifício que visa manter a relação viva, na esperança de que o parceiro um dia retribua.

Por fim, o pressuposto de que tudo deve ser aceite passivamente, devendo existir tolerância à inação ou ausência do parceiro- Quando se canta "traições" e "ilusões e falsas quimeras", a ideia de "amar por dois" sugere que a «mulher» estava a compensar a falta

de empenho, lealdade ou afeto do parceiro, tentando preencher o vazio deixado por ele com o seu próprio amor e esforço.

Este quadro reflete ainda e traduz uma sociedade marcada por expectativas sociais e de género onde o «homem» continua o "provedor" e a «mulher» deve ser a "cuidadora", estando patente a ideia de que o «homem» é o principal sustentáculo financeiro e a «mulher» a principal sustentáculo emocional e doméstico persiste.

Existe assim a visão indireta de um certo "machismo" que permanece apesar das conquistas legais e sociais atingidas, e as canções, mormente a que ora se destacou para sublinhar a ideia da violência relacionar patente à relação «homem»/«mulher», onde os «homens» devem desvalorizar ou não reconhecer o trabalho emocional e prático das mulheres na relação, assumindo que é "natural" que elas o façam.

6. Conclusões

Após o trabalho de análise efetuado, finalizando o nosso trabalho, julgamos poder afirmar que não obstante as dificuldades e limitações encontradas quanto à recolha de informação, ligadas á indisponibilidade da maioria das cantoras para dar entrevistas que não possibilitaram uma reflexão mais aprofundada sobre a escolha das temáticas cantadas, pudemos atingir algumas conclusões relacionadas com o objeto da tese que ora passamos a expor.

As cantoras encontram-se inseridas, desde o início da sua carreira, com exceção de Ana Malhoa e Ágata, na *cena musical pimba*, com carreiras longas e abundante produção, via de regra editando um álbum por ano.

A sua atividade artística é intensa e decorre em programas televisivos de entretenimento, mas a maioria das suas atuações é realizada em espetáculos populares, em festas ao ar livre.

Na *música pimba*, que engloba uma variedade de tipos musicais – num leque complexo que abrange a influencia direta do folclore até à canção romântica, englobado, das cantigas de escárnio e maldizer à música brasileira –, as cantoras como os restantes interpretes e autores ligados á cena em apreço procuram ganhar posições relevantes no mercado musical envolvendo-se formas de composição musical complexas e ricas melodicamente, desmentindo a falta de qualidade na composição e mesmo na expressão temática das canções que o preconceito de certa intelectualidade ainda lhe quer impor.

Quanto ao perfil mais usual/típico do consumidor de música pimba, segundo o Inquérito às Práticas Culturais dos Portugueses 2020 (José Machado Pais, 2022),

podemos constatar que o consumidor tipo/típico das práticas culturais onde se manifesta a *cena musical pimba* poderá assumir o seguinte perfil - ***é mulher, tem entre 55 e 65 anos, casada, sendo operária ou trabalhadora dos serviços e tem o 3.º ciclo de escolaridade, vive na região norte ou na Área Metropolitana de Lisboa, auferir um rendimento que pode atingir os 500 euros mensais.***

Via de regra as cantoras nas suas canções abordam maioritariamente a temática *amorosa* – amor feliz, infeliz, adultério, problemas de relacionamento amoroso fora ou dentro da conjugalidade – estando também presente a temática de *insinuação sexual* – canções brejeiras com uso intensivo de expressões de duplo sentido, mas sem dúvida a referência da conjugalidade, sob a forma matrimonial é o grande padrão a verificar.

Esta temática tem por pano cultural enquadrador, em matéria de concepções de género o *cristianismo* católico que organiza um conjunto de crenças e valores, dadores de estabilidade, dinâmica e sentido, organizados em representações simbólicas e referentes a uma realidade que transcende o indivíduo e que entre outras características assume a importante qualidade de organizar o sistema simbólico como produto imagético estruturado e forma estruturante (Duque, 2014, p. 25).

O resultado deste produto quanto à imagética ou simbólica do feminino descreve imagens e narrativas de tipo concecional ligada aos papéis sociais associados à *maternidade* que são o objeto central desta simbólica. A ela está ligada a santidade do matrimónio e o papel social de esposa enquanto mãe que se pretende ser o papel diretor da vivência feminina.

Pudemos constatar, perante esta referência básica, que é precisamente nestas matérias da conjugalidade, em torno do modelo do casamento que, segundo a obra de Sofia Aboim baseando-se no *Inquérito às Famílias no Portugal Contemporâneo*, se verificou uma evolução nos relacionamentos sociais em relação ao período anterior ao 25 de Abril.

A autora apontou para o facto de “não obstante a diminuição tendencial do casamento católico, dificilmente se pode olvidar o facto de o casamento religioso,” (...) “continuar a ser o modelo dominante de formação do casal” apesar da “expansão normativa de uma conceção contratualista do casamento” (Aboim, 2006, p. 156).

As situações transitórias de *coabitação* possuem relevo em ligação com o casamento – quer como experiência anterior ao mesmo quer como situação a assumir após um casamento (Aboim, 2006, p. 158).

Nas conclusões a autora afirma importantes desenvolvimentos para a compreensão do contexto cultural atual em que a particular cultura pimba se manifesta.

Por um lado, a importância das relações de género nas relações intraconjugais em especial das interações familiares; por outro lado a existência de uma pluralidade de modelos e de forma de vivência dos casais e da família com polarização ainda existente entre o modelo institucional do casamento e o modelo mais modernista (Aboim, 2006, pp. 270,271), onde se verifica uma tendência maioritária que hoje parece ser clara e a favor de uma tendência de *funcionamento fusional do casal* (acentuando o *nós-casal*) onde se afirma um ideário em que o romantismo é um código de conduta dominante apesar das conquistas feministas verificadas.

Por esta via está presente a par do cristianismo o *individualismo moral*, que exalta os valores de *autorrealização e participação* (Duque, 2014, p. 39).

Da interseção destes fatores foi possível apontar uma representação social da mulher, no contexto (Católico) Português, descortinada a partir do texto canónico, ritualista e cerimonial relativo à *celebração do matrimónio* constituída em torno das seguintes figurações: trata-se de uma mulher casada, mãe, cumpridora do “dever de procriar com responsabilidade generosa humana e cristã” num contexto em que os cônjuges se devem preservar “fiéis de corpo e espírito, absolutamente afastados do adultério e do divórcio” (Romano, 3.^a Edição, p. 11 a 13), esta representação é omissa quanto aos valores do individualismo, mas como não os aborda ou condena explicitamente, pode-se admitir que a mulher a par dos deveres enunciados conseguirá cumprir os ditames da autonomia e da valorização pessoal o individualismo propugna.

Neste contexto, partindo deste quadro elucidativo do que poderá ser a representação social do feminino na sociedade portuguesa, e analisando as 50 canções referidas procurámos responder à questão central “Que representação social da «mulher» é efetuada no género musical «pimba» cantado no feminino?”

Para este trabalho assumimos dois objetivos. Primeiro, *identificar*, a partir dos textos de 50 canções que integram edições fonográficas de sucessos das cantoras – 10 canções por cantora –, os *Núcleos Centrais* *objetivados* e os *Sistemas Periféricos* *ancorados* em torno destes núcleos constitutivos da representação social da «mulher» efetuada nessas canções. Segundo, a partir de entrevistas semi-estruturadas com as Cantoras, ou com fontes secundárias, quando tais entrevistas não foram possíveis de realizar, identificar em que medida a representação social referida foi deliberada, isto é, foi um efeito desejado pelas cantoras trata-se de um efeito não pretendido, ou estamos perante uma estratégia comercial?

Tendo atingido o primeiro objetivo – conforme podemos constatar do exposto nos quadros 2 a 6 em Anexo –, e, parcialmente, o segundo objetivo, queremos afirmar que dos núcleos centrais objetivados emerge uma forte ideia de *empoderamento feminino e a afirmação da autonomia da mulher* em todas as canções analisadas com variações inerentes às temáticas próprias de cada cantora.

As canções, de um modo geral, outorgam à mulher, numa perspectiva multifacetada, a afirmação do feminino uma figuração favorável e um sentido positivo. Esta é a ideia central mais comum presente nas canções.

As mesmas pressupõem constantes situações de *oposições valorativas* que estão subjacentes às narrativas cantadas e que suportam as possibilidades de expressão por terem uma base real no tecido social de onde nascem e ao qual se dirigem em última instância.

A *liberdade* feminina por oposição à *submissão* desta. O *prazer* por oposição ao *sofrimento*. O *humor* opondo-se à *dramaticidade* são os contrastes que foram sublinhados.

Deste modo, as representações sociais do feminino operadas nas canções analisadas fogem a uma explícita referência da matriz católica (cristã) acima enunciada, apresentando figurações e simbolizações e uma simbólica da figura feminina como mulher autónoma, independente, lutadora e resiliente, que surge por vezes como mãe, onde apenas por vezes existe a explícita alusão a uma situação social de casada, sem se acentuar este aspeto, não se vincando o “dever de procriar” nem uma santidade sacramental do casamento, epígono do ideal católico, usando hoje até de forte cariz militante.

Por vezes e ainda esta mulher encontra-se envolvida em situações de conflito envolvendo o divórcio, a traição e o adultério, mas ela encontra-se em posição e situação social e emocional capaz de lidar com isso e de ultrapassar a situação.

Não existe a ideia de mistério da feminilidade que se manifesta e revela “profundamente mediante a maternidade”, apresentando-se a «mulher» perante o «homem» como «mãe», sendo esta a essência do seu mistério, e, o mistério da masculinidade o ser «pai» (João Paulo II, 2013, p. 157.158).

Antes, a sexualidade é encarada como uma manifestação “natural” desejada da vivência feminina, dessacralizada, porém sem se aludir à ideia de a identidade pessoal envolver de forma natural a construção de uma determinada sexualidade binária, não se

referenciando diretamente uma diferenciação entre o sexo e o gênero e sem se aludir á problemática de uma escolha nesta matéria.

Se numa semântica de base a que não podemos ainda escapar, pela resiliência na linguagem, estamos situados no contexto cristão católico – mulher esposa, mãe, dona de casa – o certo é que as cantoras e as canções que cantam não vincam estas temáticas diretamente às funções específicas do que uma família tradicional cristã deverá sublinhar, antes, o que é vincado, é uma ideia central, um núcleo central onde a autonomia e a independência da mulher é bastante vincada e colocada em evidencia, ainda que nestes contextos, seja por vezes apresentada como altamente desejável – o que deixa indiciar que de facto, e na verdade, a situação real da mulher não corresponde a essa independência e/ou autonomia.

Se é certo que em casos limites com em Ana Malhoa e Rosinha o protagonismo feminino é quase absoluto na sua afirmação pessoal, pelo controle da sua vida profissional e carreira ou percurso conjugal, ou se a crítica subjacente nas canções e Ruth Marlene a desvarios onde o bem estar emocional da mulher embasado numa certa moral onde as ressonâncias da família tradicional ainda se podem sentir (no caso desta cantora em contraste com a sua vida pessoal de mãe solteira de duas filhas com pais diferentes¹) ***é comum a todas o estarem bem consigo próprias, nos respetivos papeis sociais – não só como cantoras, mas como mães, esposas, amantes e cantoras profissionais.***

No entanto o quadro explicitamente conjugal de uma convivência maritalmente realizada a partir do casamento é deliberadamente evitada na esmagadora maioria das vezes – sendo apenas referida em casos pontuais em canções onde o drama amoroso se recorta nesse quadro. Esta negação é sintomática de uma recusa da vivência do casamento, ou do seu entendimento tradicional onde o papel da mulher é altamente subordinado? Trata-se de uma pergunta que assoma na análise. O certo é que tal referência não nunca surge explicitada.

Parece-nos, no entanto, certo que, se não vemos o suscitar deste quadro nas canções estudadas, que descrevem a maioria das vezes quadros emocionais onde a mulher está implicada em sofrimento, a busca da autorrealização é sempre um resultado possível de atingir e assim e nesse sentido, a representação social efetuada pode contribuir para a mudança de mentalidades ainda por realizar onde a mulher possa assumir em plenitude a sua liberdade, independência e felicidade.

Resta assinalar que o estudo realizado poderá ser desenvolvido em duas linhas complementares, mas distintas.

Uma procurando conhecer melhor as motivações dos autores das canções, na mesma linha do presente estudo, procurando saber se existe alguma preocupação, a par das preocupações comerciais, com matérias de género que envolvem as problemáticas femininas ou outras, perguntando se e como os autores têm adaptado o estilo pimba ao longo do tempo, incorporando novas influências musicais e respondendo às mudanças socioculturais em Portugal.

Outra procurando conhecer melhor e de forma mais detalhada, as consumidoras de música pimba, procurando conhecer as razões e as motivações das consumidoras de música pimba cantada no feminino para efetuar tal consumo, especialmente, se tal preferência envolve interesse com a forma como a representação do feminino acontece nessas canções e como a música pimba influencia a identidade cultural destas mulheres, especialmente, em contextos rurais ou urbanos onde este género musical é extremamente popular.

Obras Citadas

- Aboim, S. (2006). *Conjugalidades em mudança: percursos e dinâmicas a dois*. Lisboa: ICS.
- Abundiz, S. V. (2007). Elementos de la construcción, circulación y aplicación de las representaciones sociales. Em M. d. Tania Rodríguez Salazar, *Representaciones sociales. Teoría e investigación* (pp. 51-88). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Alves, R. M. (Dezembro de 2010). Ménage à moi, Estudo sobre as representações da masturbação na televisão e no cinema mainstream. *Tese de Mestrado*. Coimbra: Universidade de Coimbra, Faculdade de Medicina.
- Bertaux, D. (2010). *L'enquête et ses méthodes, le récit de vie*. Paris: Armand Colin.
- Betchel, G. (2002). *As quatro mulheres de Deus*. Lisboa: Multinova.
- Bourdieu, P. (2016). *La distinction, critique sociale du jugement*. Paris: Les editions de minuit.
- Bozon, M. (2004). *Sociologia da sexualidade*. Rio de Janeiro: FGV Editora.
- Brandão, A. M. (2011). *Uma Introdução à abordagem sociológica das Identidades*. Braga: Húmus.
- Butler, J. (2017). *Problemas de Género*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Clúa, I. (2008). ¿Tiene género la cultura? Los estudios culturales y la teoría feminista. Em I. Clúa, *Género y cultura popular Estudios culturales 1* (p. 10 a 26). Barcelona: Edicions UAB.
- Correia, J. (2007). Massificação e indústria da cultura no Portugal dos pequeninos. Obtido em maio de 2022, de <https://bocc.ubi.pt/pag/correia-joao-massificacao.pdf>
- Crespi, F. (1997). *Manual de sociologia da cultura*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Cuche, D. (2002). *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- DeNora, T. (1986). How is Extra-Musical Meaning Possible? Music as a Place and Space for "Work". *Sociological Theory, Vol. 4, No. 1 (Spring,)*, pp. 84-94.
- DeNora, T. (1999). Music as a technology of the self. *Poetics*, pp. 31-56.
- DeNora, T. (2005). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dibben, N. (2002). Gender Identity and Music. Em D. J. Raymond A.R. Macdonald, *Musical Identities* (p. 117 a 133). Oxford: Oxford University Press.
- Duque, E. (2014). *Mudanças culturais, mudanças religiosas*. V. N. Famalicão: Edições Húmus, Lda.
- Durkheim, É. (Maio de 1898). Représentations individuelles et représentations. *Revue de Métaphysique et de Morale, tome VI*,. Obtido em 15 de abril de 2023, de http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html
- Elias, N. (2017). *Introdução à Sociologia*. Lisboa: Edições 70.
- Esteves, J. P. (2011). *Sociologia da comunicação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Fabbri, F. (1996). A theory of musical genres: two applications. *Popular Music Perspectives*.

- Ferreira, A. S. (2024). *A vida quotidiana no Estado Novo*. Barcarena: manuscrito-editora.
- Frith, S. (1989). Why do songs have words? *Contemporary Music Review*, pp. 77-96.
- Frith, S. (1996). Music and Identity. Em P. d. Stuart Hall, *Questions of Cultural Identity* (pp. 108-127). London: SAGE Publications.
- Goffman, E. (1988). *ESTIGMA, notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC.
- Goffman, E. (2013). *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. São Paulo: Vozes.
- Gretchen Larsen, R. L. (1 de December de 2009). The Consumption of Music as Self Representation in Social Interaction. *Australasian Marketing Journal*, pp. Volume: 17 issue: 1, page(s): 16-26. doi:<https://doi.org/10.1016/j.ausmj.2009.01.006>
- Gretchen Larsen, R. L. (8 de julho de 2010). The symbolic consumption of music. (Routledge, Ed.) *Journal of Marketing Management*, Vol. 26, Nos. 7–8, pp. 671-685.
- Griswold, W. (2013). *Cultures and Societies in a Changing World*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc.
- Guétmanova, A. (1989). *Lógica*. Edições Progresso.
- Haraway, D. (1988). The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3, pp. 575-599. Obtido de <http://www.jstor.org/stable/3178066>
- Hennion, A. (2017). *La Passion musicale*. Paris: Editions Métailié.
- Hollows, J. (2000). *Feminism, Femininity and Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press,; Manchester: Manchester University Press,.
- Jean Carlos Natividade, A. L.-S.-B. (6 de May de 2022). Commonalities and differences between chemas of five types of love. *Wiley Personal Relationships*, pp. 599–621.
- Jean-Claude Abric, J. D. (2001). *Práticas sociais y representaciones*. México: Ediciones Coyoacán.
- Jean-Claude Abric, J. D. (2001). *Práticas sociais y representaciones*. Mexico: Ediciones Covoacán.
- Jodelet, D. (1989). *Les Représentations Sociales*. Paris: PUF.
- Jodelet, D. (Agosto a Setembro de 2000). Les représentations Sociales dans le champ de la culture. *Communication présentée à la 5ème Conférence internationale sur les Représentations Sociales*. Montréal, Québeque, Canadá: Sage .
- John Shepherd, P. W. (1997). *Music and Cultural Theory*-. Oxford: Polity Press.
- José Machado Pais, P. M. (2022). *Práticas Culturais dos Portugueses. Inquérito 2020*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- Júnior, M. A. (2004). *Hermenêutica retórica*. Lisboa: Livraria Espanhola Lda.
- Kaufmann, J.-C. (2005). *A invenção de si, uma teoria da identidade*. Lisboa: Instituto PIAGET.

- Kaufmann, J.-C. (2005). *A invenção de si, uma teoria da identidade*. Lisboa : Instituto PIAGET.
- Kaufmann, J.-C. (2010). *Sociologie du couple*. Paris: PUF.
- Korsmeyer, C. (2004). *Gender and Aesthetics_ An Introduction (Understanding Feminist Philosophy)*. New York: Routledge.
- Kotarba, J. A. (2018). *Understanding Society through Popular Music*. New York: Routledge.
- Kuby, G. (2019). *A revolução Sexual Global*. Cascais: Princípia.
- Laura Viñuela, E. V. (2008). Música popular y género. Em I. Clúa, *Género e cultura popular - Estudios culturales 1* (p. 292 a 325). Barcelona: Edicions UAB.
- Lull, J. (1992). *Popular music and communication*. New York: Sage Publications.
- Macedo, A. G., & Amaral, A. L. (2005). *Dicionário da Crítica Feminista*. Edições Afrontamento.
- Marques, F. M. (2006). *O Pimba. Um fenómeno musical* (1.ª edição ed.). Lisboa: Setecaminhos.
- Marshall, L. (2011). The sociology of popular music, interdisciplinarity and aesthetic autonomy. *The British Journal of Sociology Volume 62 Issue 1*, p. 154 a 174.
- Medrano, H. F. (abril-maio-junho de 2023). Razão-sentido na hermeneutica simbólica. *Vértice*, pp. 16-21.
- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Michael Payne, S. F. (2013). *A dictionary of cultural and critical theory*. West Sussex: Blackwell Publishing.
- Middleton, R. (2000). *Reading pop, approaches to textual analysis in popular music*. UK: Oxford University Press.
- Moliner, P. (2007). La teoría del núcleo matriz de las representaciones sociales. Em M. d. Tania Rodríguez Salazar, *Representaciones sociales. Teoría e investigación* (pp. 51-88). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Moliner, P. (2016). De la théorie du Noyau Central à la théorie du Noyau. *Papers on Social Representations, Volume 26, Issue 2,*, pp. 3.1-3.13.
- Monteiro, T. (jul./dez de 2009). Entre a “Sé de Braga y Nova York” ou “formas tradicionais” e “quadros de modernidade” na música popular midiática portuguesa – o caso António Variações. *Comunicação & Sociedade, Ano 31, n. 52*, pp. 293-315.
- Moscovici, S. (1978). *A representação social da psicanálise* . Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen e su público*. Buenos Aires: Editorial Huemul S. A.
- Moscovici, S. (2009). *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petropolis: Vozes.
- Moscovici, S. (2019). *Psychologie des représentations sociales. Textes rares et inédits*. Paris: Éditions des archives contemporaines.

- Müller, L. (2022). *Hearing Sexism, Gender in the Sound of Popular Music. A Feminist Approach*. Wetzlar: Marta Press.
- Napolitano, M. (2002). *História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Negreiros, M. A. (1995). As representações sociais da profissão do serviços social. *Intervenção Social*, pp. 81-104.
- Neumann, E. (1999). *A Grande Mãe*. São Paulo: EDITORA PENSAMENTO CULTRIX LTDA.
- Nicolas Roussiau, C. B. (2001). *Les représentations sociales. état des lieux et perspectives*. Hayen: Mardaga.
- Nora, T. d. (2005). Music and Social Experience. Em M. D. Hanrahan, *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture* (pp. 147-159). Malden: Blackwell Publishing Ltd.
- Nunes, P. (2016). Estudos de Musica Popular: Objecto, abordagens, temas e problemas. *Revist Portuguesa de Musicologia*, pp. 167-192.
- Oltramari, L. C. (out./dez. de 2009). Amor e conjugalidade na contemporaniedade: uma revisão de literatura. *Psicologia em Estudo, Maringá*, v. 14, n. 4., pp. 669-677.
- Pais, J. M. (2016). *Enredos Sexuais, Tradição e Mudança. As Mães, os Zecase as Sedutoras de Além-Mar*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Palacios, F. F. (2000). El género en el marco de la psicología social. Em A. G. Denise Jodolet, *Develando la cultura, estudos en representationes culturales*. Ciudad do México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Passerini, L. (2003). Sociedad de consumo y cultura de masas. Em M. P. Georges Duby, *Historia de las mujeres en Occidente_ El siglo XX. Tomo 5* (p. 378 a 399). Madrid: Taurus.
- Paulo, J. (2013). *Teologia do Corpo*. Lisboa: Aletheia Editores.
- Paulo, J. I. (1993). *Catecismo da Igreja Católica*. Coimbra: Grafica de Coimbra.
- Pierre Vergès, T. T. (1994). Noyau central, saillance et propriétés structurales. *Papers on social representations Vol 3 (1)*, pp. 3-12.
- Putnam, H. (1979). *Mind, Language and Reality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Regev, M. (1992). Popular Music Studies. The issue of musical value. *Journal of Popular Music Studies*, vol. 4, issue 2, pp. 22-27.
- Ribeiro, R. (s.d). Cultura polular: uma revisitação conceptual. *POLÍTICAS DA LÍNGUA, DA COMUNICAÇÃO E DA CULTURA NO ESPAÇO LUSÓFONO*, pp. 107-115.
- Richard A. Peterson, R. M. (Oct. de 1996). Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review Vol. 61 No. 5*, pp. 900-907.
- Ricouer, P. (2013). *A simbólica do Mal*. Lisboa: Edições 70 Lda.
- Romano, R. (3.ª Edição). Portugal: Conferência Episcopal Portuguesa.
- Salazar, T. R. (2007). Sobre el estudio cualitativo de la estructura de las representaciones sociales. Em M. d. Tania Rodríguez Salazar, *Representaciones sociales. Teoría e investigación* (pp. 157-190). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

- Saleiro, S. P. (2022). *Estudo Nacional sobre as necessidades das pessoas LGBTI e sobre a discriminação em razão da orientação sexual, identidade e expressão de género e características sexuais*. Lisboa: Estudo OIEC.
- Sheila Whiteley. (2009). *Sexing the Groove, Popular Music and Gender*. New York: Routledge.
- Shuker, R. (2001). *Understanding Popular Music*. New York,: Routledge.
- Simmel, G. (2003). *Estudos Psicológicos e Etnológicos sobre a Musica*. Buenos Aires: Coleccion Novocento.
- Sónia p. Gonçalves, J. p. (2021). *Manual de investigação qualitativa*. Lisboa: PACTOR .
- Storey, J. (2002). *Teoria cultural y cultura popular*. Barcelona: Ediciones Octaedro.
- Strauss, A. L. (1977). *Mirrors and masks. The search for identity*. London: M. Robertson.
- Straw, W. (22 de Agosto de 2006). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, pp. 368-388.
- Tavares, P. M. (Julho de 2010). A Instável leveza do Rock. Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010). *Tese de Doutoramento em Sociologia*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Taylor, C. (2010). *Imaginários sociais modernos*. Lisboa: Edições Texto e Grafia Lda.
- Valentim, J. P. (2022). *Representações Sociais - para conhecer o senso comum*. Lisboa: Edições Sílabo.
- Vilhena, M. N. (s.d). O eterno retorno – a cultura portuguesa em tempos de crise, numa perspectiva musical.
- Volochinov. (1992). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC.
- Wachelke, J. F., & Camargo, B. V. (2007). Representações Sociais, Representações Individuais e Comportamento. *Revista Interamericana de Psicología/Interamerican Journal of Psychology - 2007, Vol. 41, Num. 3*, pp. 379-390.
- Wacquant, L. (2005). Mapear o campo artístico . *SOCIOLOGIA, PROBLEMAS E PRÁTICAS, n.º 48*, pp. 117-123.
- Wagner, W. (1995). Social representations, group affiliation, and projection: knowing the limits of validity. *European Journal of Social Psychology*, pp. Vol. 25, 125-139.
- Wagner, W. (1999). Theory and method of social representations. *Asian Journal of Social Psychology*, pp. 95–125.
- Wanzo, R. (2016). Pop Culture/Visual Culture. Em M. H. Lisa Disch, *The Oxford Handbook of Feminist Theory* (p. 651 a 672). New York: Oxford University Press.
- William Simon, J. H. (1986). Sexual Scripts: Permanence and Change. *Archives of Sexual Behavior, Vol. 15, No. 2*, pp. 97-119.