

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**  
**INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES**

**SOFRÊNCIA:**  
**A DOR DE AMOR EM TEMPOS DE FELICIDADE**  
**COMPULSÓRIA**

Leonardo Seixas Machado de Aguiar

**NITERÓI**  
**março/2020**

**LEONARDO SEIXAS MACHADO DE AGUIAR**

**SOFRÊNCIA:  
A DOR DE AMOR EM TEMPOS DE FELICIDADE  
COMPULSÓRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

**ORIENTADORA: Prof. Danielle Ramos Brasiliense**

**NITERÓI  
março/2020**

**LEONARDO SEIXAS MACHADO DE AGUIAR**

**SOFRÊNCIA: A DOR DE AMOR EM TEMPOS DE  
FELICIDADE COMPULSÓRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

**NITERÓI, 25 DE MARÇO DE 2020.**

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Danielle Ramos Brasiliense (UFF)

---

Prof. Dr. Ana Lucia Silva Enne (UFF)

---

Prof. Dr. Marildo José Nercolini

---

Prof. Dr. Leonardo Gabriel de Marchi (UFRJ)

Dedico este trabalho aos meus pais Velania Seixas e Wildner Machado pela contínua dedicação, incentivo e carinho que nortearam minha vida até aqui, permitindo que eu encontrasse por mim mesmo o lado certo da história.

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho é fruto da contribuição de muitas pessoas, entre familiares, professores e colegas de curso, que, direta ou indiretamente, participaram com dicas, escutas e acolhimento.

Agradeço à CAPES/CNPQ pelo apoio à pesquisa através da bolsa concedida, extremamente importante para que minha dedicação fosse empregada de maneira a concluir esse trabalho sem maiores problemas. Agradeço à UFF por tudo que ela representa na minha vida e na de tantos outros que buscam crescimento intelectual. Em especial, agradeço ao PPCulT, funcionários e professores, pelo afeto e por todo conteúdo disponibilizado através das aulas e dos encontros. Vocês são fantásticos.

Agradeço especialmente a minha família pelo incentivo incansável e toda compreensão pelas minhas ausências e a paciência e carinho em aturar meus ‘papos chatos’ sobre a pesquisa quando conseguia estar presente. À minha mãe amada por sempre acreditar que o mestrado se tornaria verdade na minha vida, ao meu querido pai pela disponibilidade afetuosa com que lia e revisava meus artigos, a minha amada irmã por segurar sozinha de maneira corajosa as barras pesadas que apareceram na minha ausência. Agradeço ao meu sobrinho pelas escutas das madrugadas, a minha nora querida pelos ensinamentos acerca do feminismo e ao meu filho amado por me fazer compreender, através do seu exemplo pessoal, que o preconceito musical só faz limitar a vida, nos mantendo pequenos e estagnados. Obrigado de todo o meu coração.

Agradeço aos os meus alunos e colegas professores que, de uma forma ou de outra, acabaram participando desse processo pessoal. Agradeço profundamente aos colegas pesquisadores do PPCulT que me acolheram de forma tão carinhosa, me incentivando e dando suporte nas hora em que a força se mostrava vacilante. Somos uma turma de sorte em termos uns aos outros. Em especial, gostaria de agradecer à Anna Magalhães, ao Thiago Tavares, à Amanda Lourenço, à Lia Ribeiro e ao Natã Neves. Sem vocês e as nossa trocas em papos cheios de carinho e amizade, eu não teria chegado até aqui são e salvo.

Enfim, agradeço profundamente a minha querida orientadora Danielle Brasiliense por tudo que ela é, sendo capaz de entender as minhas necessidades e me oferecer exatamente o que eu precisava para conseguir concluir essa dissertação e proporcionar meu desenvolvimento pessoal. Muito obrigado de coração.

“[...] Esperançar é se levantar, esperançar é ir atrás,  
esperançar é construir, esperançar é não desistir!  
Esperançar é levar adiante, esperançar é juntar-se com  
outros para fazer de outro modo [...]”

Paulo Freire

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar as relações que se estabelecem entre as demandas imperativas por felicidade na sociedade contemporânea e o gênero musical conhecido por *sofrência*. Para isso, esta pesquisa se debruça sobre as canções ‘sofrentes’, traçando um pequeno histórico a fim de entender sua origem, analisando-as no contexto social pós-moderno regido por determinações neoliberais, que têm no conceito de felicidade seu símbolo maior de êxito e principal motor propulsor. Dessa maneira, a pesquisa em questão busca caracterizar a *sofrência* como um instrumento de formatação de subjetividades, capaz de direcionar as práticas sociais de forma a viabilizar a exposição da felicidade pessoal mesmo em momentos de sofrimento, sendo também uma ferramenta reveladora dessa subjetividades.

**Palavras-chave:** felicidade; sofrência; sertanejo; feminejo; neoliberalismo, música popular

## ABSTRACT

The aim of this work is to analyze the relationship established between the imperative demands for happiness in the contemporary society and the Brazilian genre of music known as *sofrência*. In order to do it this research is focused on *sofrência* songs, designing a short historical path for the purpose of understanding its origin, analysing them in a post-modern social context guided by neoliberal requirements, which has in happiness its biggest symbol of success and its main propulsion engine. Thus, this research tries to characterize *sofrência* as an instrument which formats the subjectivities, capable of leading the social acts making possible the exposure of happiness even in difficult moments, being also a tool which reveals its subjectivities.

**Keywords:** happiness; Brazilian country music; neoliberalism; popular music



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>Pág. 11</b>
<b>CAPÍTULO 1 – DE JECA A COWBOY .....</b>	<b>Pág. 17</b>
1.1 A caminhada do Jeca .....	17
1.2 O nascimento do <i>cowboy</i> brasileiro .....	25
1.3 Dois discos, duas narrativas .....	28
1.4 Amigos sertanejos (a geração 90) .....	27
1.5 O sertanejo pedagogizado .....	41
1.6 A sofrência sertaneja .....	43
<b>CAPÍTULO 2 – FELICIDADE IMPOSTA .....</b>	<b>Pág. 47</b>
2.1 O mandatário neoliberal da felicidade hedonista .....	47
2.2 A busca pela felicidade amorosa no desamparo narcísico pós-moderno .....	54
2.3 A Felicidade ‘sofrente’ (ou a <i>Sofrência</i> feliz) .....	63
<b>CAPÍTULO 3 – AS NARRATIVAS DA SOFRÊNCIA .....</b>	<b>Pág. 69</b>
3.1 A herança narrativa melodramática .....	69
3.2. Narrativas “sofrentes” masculinas .....	75
3.3 A solução alcoólica .....	81
3.4 O <i>Feminejo</i> .....	86
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>Pág. 103</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>Pág. 110</b>



## INTRODUÇÃO

---

Talvez fosse possível resumir o fenômeno musical Sofrência a partir de uma abstração um tanto controversa pelo seu aparente antagonismo e provavelmente de difícil realização pelo mesmo motivo. Imaginemos um domingo ensolarado de carnaval no Largo de São Francisco de Paula, no centro da cidade do Rio de Janeiro. O bloco carnavalesco Fogo e Paixão e mais uma multidão de 20 mil pessoas cantam e dançam a canção “*Garçom*”, sucesso do rei do Brega, o cantor pernambucano Reginaldo Rossi<sup>1</sup>. Essa cena se aproxima bastante do que representa a Sofrência no âmbito do padecimento amoroso na contemporaneidade brasileira quando publicamente exibido, um misto de sofrimento e felicidade.

Essa abstração não passa de uma mera tentativa de explicar de maneira bem superficial e diminuta o fenômeno musical que vem dominando uma parte considerável do cenário contemporâneo nacional da cultura de massa. Na atualidade, é possível observar esses dois movimentos que são, a priori, antagônicos, mas que coabitam harmoniosamente a realidade social: a cultura da felicidade e a cultura da *sufrência*. A primeira, na perspectiva de Sigmund Freud, “no sentido mais estrito, vem da satisfação repentina de necessidades altamente represadas, e por sua natureza é possível apenas como fenômeno episódico” (FREUD, 2011, p.20). Hoje, ligada à ideia hedonista, a demanda social por felicidade, além do caráter imperativo, revela-se com a intenção de superar o “fenômeno episódico” e tornar-se uma constante. A segunda cultura, aquela que, teoricamente, deveria contradizer a cultura da vida feliz, é a versão contemporânea das antigas canções dor de cotovelo. Atualmente, é a *sufrência* que canta a desilusão amorosa, sendo a música sertaneja contemporânea a sua grande representante.

Inicialmente, parece não haver nada de novo em nenhum dos dois movimentos culturais. Afinal, quem não deseja ser feliz e quem nunca sofreu por amor? Contudo, justamente por esse aparente antagonismo de realidades simultâneas, o estudo do tema busca explicar as relações que se estabelecem a partir dessa coexistência. Isso leva ao questionamento acerca das maneiras que a sociedade brasileira encontra para atender a obrigatoriedade contemporânea em ser (ou parecer) feliz e, concomitantemente, consumir

---

1

<http://gshow.globo.com/musica/estacao-rio/videos/t/bloco-fogo-paixao/v/bloco-fogo-paixao-garcom/4928652/>

massivamente um produto cultural que traz ao grande público a narrativa do sofrimento amoroso. A *sofrência* é uma modalidade que merece uma análise mais atenta, não somente pela possibilidade de ser observada em seu pleno desenrolar, como também pelos possíveis entendimentos que ela pode vir a nos oferecer acerca da nossa própria sociedade.

Partindo da equação em que a felicidade compulsória e o sofrimento amoroso compartilham a mesma cena, vejo como uma oportunidade valiosa estudar um movimento cultural que tenta dar conta dessas duas forças contrastantes, corresponder a demanda por felicidade e, simultaneamente, dar voz aos indivíduos que sofrem de amor, isto é, aqueles que vivem essa realidade dupla. A relevância do estudo da *sofrência* é o ensejo de reafirmar a lógica da cultura como observatório social, pois entendo a *sofrência* como um produto cultural que ajuda a desnudar as subjetividades contemporâneas que norteiam a nossa sociedade.

Como todo movimento musical de massa, o universo da *sofrência* extrapola o âmbito da música. Ao longo da pesquisa, o território “sofrente” se revelou muito mais amplo e complexo. A Sofrência não é só voz, não é só canto; a Sofrência é sobretudo uma performance. Como tal, a Sofrência é um combinado de elementos e ações que se dão em determinado território. O álcool é um elemento importante a ser considerado nesta dita equação. Participe da performance da Sofrência, trabalhando em conjunto com as canções como elemento fundamental dessa performance, o álcool atua no processo de superação do sofrimento, amplificando o poder do processo catártico. É grande o número de canções que abordam o tema álcool/dor de amor, revelando que trata-se de uma prática bastante comum, tanto em canções de duplas masculinas quanto nas femininas, assim como nas canções antigas ou nas contemporâneas.

Daí, vemos dois territórios distintos onde é possível a realização desse ritual: a intimidade do lar, que é descartado nessa pesquisa, e a exibição pública desse sofrimento, que é o território que nos interessa, visto que a demonstração pública do sofrimento amoroso traz a simbologia que vai ao encontro dessa necessidade de buscar e de comunicar a felicidade, mesmo que ainda esteja padecendo de amor.

Assim, essa pesquisa se propõe a estudar a *sofrência* cotejando-a com outros momentos da música brasileira em que o amor triste foi narrado. O objetivo é de destacar os pontos de contato e os de afastamento da *sofrência* com eles, registrar quais hábitos foram mantidos e quais foram alterados no que concerne o sofrimento amoroso. Assim, ao cotejar

narrativas discursivas das antigas canções de dor de cotovelo e com as atuais canções de *sofrência*, analisadas através dos dialogismos bakhtinianos e apoiadas em teorias psicanalíticas, busco compreender a relação estabelecida entre a dor, o sofrimento e a demanda imperativa por felicidade na contemporaneidade.

Desse modo, é essencial explicitar que esta pesquisa, apoiada em um conceito deleuziano, não se atém a uma temporalidade fixa, pois parece precisa a noção de que as coisas funcionam como “um conjunto de linhas a serem desemaranhadas, mas também cruzadas” (DELEUZE, 1992, p. 200). Assim, teremos o recorte contemporâneo assentado no gênero musical *sofrência* que será comparado a outros momentos da história da música brasileira em que o sofrimento amoroso teve seu protagonismo. Ainda no intuito de esclarecer o cotejamento utilizado na metodologia da pesquisa, é importante entender que essa não se propõe ao estudo do tempo, mas de canções de mesma temática inseridas em momentos históricos distintos, possibilitando que as narrativas aqui construídas revelem as subjetividades integrantes do produto cultural *sofrência*.

Para trabalhar essas narrativas discursivas farei também uma análise dos seus discursos apoiados em falas de teóricos como os psicanalistas Joel Birman e Isabel Fortes, que se dedicam a entender a relação entre dor, sofrimento e felicidade. Considero importante um olhar interdisciplinar para pensar os conceitos aqui propostos, dada a complexidade dos fenômenos contemporâneos que afetam a sociedade não apenas no campo discursivo, ou comunicacional, mas que influenciam os comportamentos cotidianos pelas exigências emocionais de investimentos subjetivos nos ideais de felicidade do mundo contemporâneo. Os modos comunicacionais e de produção midiática não se movem sozinhos, por si só, mas por um conjunto de práticas, incluindo as psicológicas, do inconsciente e de todas as questões complexas que envolvem o nosso estar no mundo, assim como, as interpretações e representações que produzimos nele. Portanto, entendo que a psicanálise contribuirá deveras para este texto, sendo de extrema importância para criação de uma problematização mais ampla e crítica das temáticas tratadas, especialmente as que se referem ao sofrimento.

Como base metodológica, me apoio nas ideias de Mikhail Bakhtin (2002). Para pensar as construções ideológicas dos signos narrados, levo em consideração os dialogismos bakhtinianos, isto é, os elos de significações discursivas que constroem os sentidos das nossas realidades sociais a partir de uma herança da fala, neste caso, dos textos musicais construídos

com referências de memória, de vestígios do gênero musical romântico triste e de outros signos como o álcool ou o feminismo que também estão impregnados nesta luta por sentido.

Ao comparar os movimentos musicais semelhantes porém de momentos distintos da história, podemos perceber que, embora ainda guarde muitas similaridades com suas versões mais antigas, a *sofrência* mostra variações bem evidentes no que concerne as letras, isto é, nas narrativas (masculina e feminina) do sofrimento amoroso na contemporaneidade. Contudo, há outras variações passíveis de identificação: as alterações no ritmo e no andamento das canções de amor triste. As variações ligadas ao ritmo e ao andamento se revelam nas hibridizações com outros gêneros musicais, característica marcante do representante máximo da *sofrência*, a música sertaneja. Essas variações rítmicas também se relacionam com o hibridismo cultural e também com a imperativa necessidade de estar (e/ou se mostrar) feliz, que, por sua vez, está diretamente associada aos ideais neoliberais. Quando me refiro às variações nas narrativas, é possível perceber que essas estão diretamente ligadas às subjetividades dominantes no que concerne a manutenção de uma masculinidade viril e até a luta feminina por igualdade, ainda que superficialmente.

Por isso, outra questão bastante relevante que se mostrou ao longo da pesquisa foi a evidenciação da existência de uma variante especificamente feminina da *sofrência*, o *feminejo*. Sabendo que o universo da música sertaneja se mostra majoritariamente masculino, o surgimento de um movimento musical sertanejo composto apenas por mulheres, sendo dedicado exclusivamente a elas, é de suma importância para a compreensão do território sofrido como um todo. Enquanto homens têm perspectivas mais conservadoras, demandando que a ordem seja restabelecida e sua masculinidade respeitada, pois afinal, homem que é homem não chora por amor; as mulheres, a partir do *feminejo*, trazem uma narrativa bastante próxima das demandas contemporâneas do movimento feminista. Logo, a inclusão da análise do *feminejo* na pesquisa se fez necessária justamente pela questão de gênero ter se apresentado de modo bem destacado no decorrer da pesquisa, revelando que homens e mulheres apresentam maneiras dessemelhantes de sofrer amoroso e, conseqüentemente, sendo de grande serventia para o entendimento das subjetividades ligadas ao papel de homens e mulheres na sociedade contemporânea brasileira.

Com o amplo questionamento do patriarcado pela imposição de uma masculinidade nocivamente viril, que causa problemas aos homens e aos que o cercam, bem como o ganho de força do feminismo, revigorado em sua 4ª onda, lutando por respeito, igualdade e liberdade

das mulheres, o debate sobre gênero ocupa posição de destaque na atualidade. Assim, acredito ser pertinente o estudo de como os homens e mulheres contemporâneos se relacionam publicamente com o sofrimento amoroso, o que isso pode revelar sobre eles; o que podemos apreender sobre o indivíduo “sofrente” contemporâneo ao examinarmos mais profundamente os produtos oriundos dessa cultura, especificamente aqueles nascidos do ato de não se esquivar de exhibir publicamente o sofrimento amoroso. Sobre essa questão, serão analisados vídeos na internet que se relacionam com o tema *sofrência*. À luz da psicologia procuraremos entender o significado dessa exposição pública do sofrimento e sua relação com a busca pela felicidade.

Sendo a música sertaneja o gênero que possui mais representantes no movimento *sofrência*, é importante entender a origem e a história desse estilo musical e, assim, identificar na *sofrência* Sertaneja e no *feminejo* as estratégias utilizadas no intuito de se estabelecer tanto como *mainstream*, no caso do sertanejo, como gênero autônomo, quando nos referimos ao *feminejo*. Assim, o primeiro capítulo é dedicado à história da música sertaneja, suas estratégias e sua influência no gênero *sofrência*.

No segundo capítulo, faremos a dissecação da *sofrência* através de suas letras, para então confrontá-las com as letras das antigas canções de sofrimento amoroso. Dessa forma, busco evidenciar as alterações nas subjetividades visíveis nas duas narrativas, a antiga e a contemporânea. Assim, mapear todas as consequências oriundas dessas mudanças, pois como bem afirmei anteriormente, a *sofrência* é uma performance. Por isso, também serão estudadas as diferenças que aparecem na maneira de viver o sofrimento amoroso que estão ligadas aos atos, gestos e relações e as relações que essas estabelecem com as demandas por felicidade, revelando seus traços de origem neoliberal. Neste capítulo, também será analisado o *feminejo*, sua origem, suas representantes e, seguindo a mesma metodologia utilizada na análise da *sofrência*, suas letras e performances também serão confrontadas com as antigas canções de dor de amor, entretanto, a partir da perspectiva feminina. Ainda no segundo capítulo, partindo da análise das letras, estudaremos as narrativas de amor romântico, relacionando-as às suas características intrínsecas como o melodrama, o excesso e a exposição pública da dor.

A imperiosidade da felicidade é discutida no terceiro capítulo. As ações humanas ao longo de sua história podem não revelar à primeira vista suas reais motivações. O ato mais banal humano tem sempre uma intenção maior do que cabe compreender em sua superfície. Analizando a partir de perspectivas filosóficas, psicanalíticas e sociológicas, pretendo

conseguir uma melhor compreensão acerca da compulsoriedade na busca pela felicidade pela sociedade contemporânea, entendendo suas razões e suas consequências, vinculando-as à *sufrência*.



### De Jeca a *Cowboy*

*Música sertaneja não existe, foi inventada. Como o termo caipira tinha um significado pejorativo para muitos, então criou-se novo termo. A música caipira é a música do caboclo, purinha, sem influência nenhuma. Essa música sertaneja de alto consumo eu não considero como música brasileira porque é produto de importação.*

**Rolando Boldrin<sup>2</sup>**

#### 1.1. A caminhada do Jeca

O homem, o campo, sua “prenda” e sua viola, esses foram os elementos que compuseram a cena do nascimento daquela que pode ser entendida como a tataravó da música sertaneja contemporânea, a música caipira. Foi nesse cenário em que o homem, nascido na zona rural do país, fez-se artista e começou a escrever a história do gênero musical que deu origem àquele que hoje é entendido como um dos maiores fenômenos de cultura de massa do panorama musical brasileiro nas últimas décadas. A música caipira foi uma das manifestações culturais responsáveis por narrar o homem do campo brasileiro da primeira metade do século passado; foi ela quem cantou a sua alma sossegada e brejeira, sua religiosidade, suas dores e alegrias de amor e sua vida simples junto à natureza bruta. Digo isso para que entendamos que a música sertaneja não canta esse homem. A narrativa sertaneja se dedica àquele que deixou seu lugar de origem e ganhou mundo, ela canta a vida daquele que chegou à cidade e ali ficou, o caipira que se urbanizou. Hoje, em sua versão pós-moderna, ela canta os netos desses homens, aqueles que são estudantes universitários e passam as férias na “roça”; ela canta a vida dos ditos “agrobos” com seus carros importados e suas bebedeiras.

---

<sup>2</sup> Abreu, Ieda de. Rolando Boldrin: palco Brasil. Imprensa Oficial do Estado de SP. São Paulo. 2005, p.129.

Esse primeiro capítulo destina-se a uma breve história da música sertaneja (e caipira) para tornar mais clara sua relação com o gênero *sofrência*. São citados aqui recortes importantes para pensar o percurso da música sertaneja, desde seus primeiros aparecimentos como produto cultural até se tornar um dos estilos musicais mais bem-sucedidos e longevos no cenário nacional. Dessa maneira, acredito tornar possível o mapeamento dos recursos e práticas empregadas pela música caipira na busca por sobrevivência no meio urbano, pois esses são essenciais para a compreensão da própria *sofrência*. Essa luta por manter algum laço com sua origem rural, mas, ao mesmo tempo, conseguir se inserir na lógica da vida urbana, resultou na sua modernização, que se deu através de inúmeras hibridizações com outros gêneros musicais. Esse traço constitui um dos seus elementos fundamentais da música sertaneja.

Assim, para entender que música caipira e música sertaneja são gêneros diferentes, é preciso focar a origem de suas trajetórias. Ambas têm no circo o palco para sua arte. O circo foi, por muito tempo, a ferramenta mais democrática de aproximação entre o indivíduo comum e a arte, e nos últimos anos do século XIX, já estava bastante inserido no cenário artístico e cultural brasileiro. Os animais exóticos sempre foram um forte atrativo ao grande público, mas com dificuldade em mantê-los bem tratados e alimentados em solo nacional, o circo foi encontrando alternativas que sustentassem a sua existência. Como nos lembra Daniela Pimenta em seu artigo sobre o tema, o circo acabou investindo em pantomimas, números de dança e apresentações musicais. Essa foi uma oportunidade que os artistas de lugares que não tinham teatros ou outros aparelhos culturais tiveram de ganhar alguma visibilidade. Assim, eram bastante comuns as apresentações de duplas caipiras, e mais tarde também as duplas sertanejas, em circos que percorriam as cidades, tanto as capitais quanto as do interior dos estados. Além de cantar, as duplas participavam em peças de teatro, muitas no estilo *bang-bang*, que aconteciam antes do espetáculo principal.

Entretanto, é na figura de Cornélio Pires, uma espécie de patrono da cultura caipira, que a música ganhou registro e alcançou a cidade. Fosse na qualidade de jornalista, escritor, empresário e/ou ativista cultural brasileiro, Cornélio Pires foi de suma importância para a cultura caipira e sertaneja como um todo. Ele foi um grande etnógrafo do folclore paulista e divulgador da cultura caipira. Envolvido na produção de livros e discos destinados à temática caipira, Pires foi responsável por ter conduzido a arte musical campesina da roça para o palco, mais exatamente ao palco do Cine República, na cidade de São Paulo em 1924. Em 1928,

apresentou à gravadora Columbia o projeto de gravação de músicas caipiras, que foi rejeitado. Isso levou Cornélio Pires a tocar em frente o projeto de maneira independente, investindo dinheiro próprio na tiragem de 25.000 cópias, que foram inteiramente vendidas apenas no caminho para a cidade de Jaú<sup>3</sup>.

Isso faz de Cornélio Pires o primeiro a ter acreditado no potencial comercial do gênero caipira, seja na música ou na literatura. Por isso, há uma certa inclinação em dizer que Pires, além de tudo que fez pela música caipira (seu mapeamento e registro), fora também o responsável pelo nascimento da música sertaneja. Ao tornar a música caipira um produto cultural, Pires viabilizou a comunicação entre campo e cidade, fazendo com que a música caipira circulasse por territórios distintos do seu de origem, e essa é uma questão *sine qua non* para um campo propício ao surgimento de hibridismos e, conseqüentemente, o nascimento da música sertaneja.



4

A música sertaneja é possivelmente o gênero musical brasileiro que tem experimentado com maior frequência o processo de hibridização, transformando-se constantemente ao longo de sua história. Essa hibridização cultural, lá em suas primeiras aparições, deu-se em regiões fronteiriças que, pela proximidade geográfica e o trânsito característico dessas áreas, permitia com que brasileiros tivessem contato com outros tipos de música além da sua regional, e também através do acesso à rádios desses países vizinhos. Dentro das fronteiras, cabe destacar o papel fundamental desempenhado pelos movimentos de

---

<sup>3</sup> <http://dicionariompb.com.br/cornelio-pires>

<sup>4</sup> Cornélio Pires e músicos caipiras em 1929.

desterritorialização e posterior reterritorialização de indivíduos brasileiros oriundos de regiões distantes entre si. Esses deslocamentos geográficos se mostram como um dos principais fatores responsáveis pelas hibridizações, pois a troca da vida em sua terra natal por uma existência em outras paragens demanda alguma forma de adaptação, ainda que minimamente; abrir mão de alguma parte de si e incorporar outras tantas, afinal, trata-se de um ajuste compulsório a uma nova realidade.

É justamente através desse processo de deslocamento, especificamente aqueles direcionados aos centros urbanos, que a música sertaneja viu a luz do dia, em um movimento de descolamento da música caipira. No início do século, os termos caipira e sertanejo eram utilizados como sinônimos e se referiam às músicas produzidas no interior do país, em oposição àquelas feitas nas grandes cidades litorâneas como Rio de Janeiro e Salvador, antigas capitais do país. É o que nos afirma Gustavo Alonso, em sua tese de doutorado intitulada *Cowboys do Asfalto – Música sertaneja e a modernização brasileira* (ALONSO, 2011). Segundo Alonso, até o final dos anos 1930 as músicas do interior do país eram classificadas indistintamente como música “sertaneja” ou “caipira”. Citando Allan Oliveira (OLIVEIRA, 2009), Alonso revela que no carnaval carioca, hoje reconhecido como sendo a festa do samba e das marchinhas, era natural a execução de maxixe e outros gêneros das diversas regiões do país, e tampouco eram incomuns sambas com triângulos e modas de viola tocadas com violões, cavaquinhos e flautas.

A música nordestina, por exemplo, estava incluída no repertório sertanejo e não havia a clara distinção dos gêneros produzidos no interior do país como nos nossos dias. Ajuda lembrar que a divisão regional do Brasil tal qual a conhecemos hoje só foi adotada pelo IBGE em 1969, não havendo ainda em âmbito nacional a compreensão de uma identidade “nordestina” ou “baiana”, por exemplo.

Alonso nos dá alguns bons exemplos desse hibridismo musical do início do século passado. Vejamos, a canção “No Rancho fundo” foi composta por Lamartine Babo e Ary Barroso em 1931, compositores consagrados principalmente por sambas e marchinhas; a canção debutante de Dorival Caymmi, tão reconhecido por seu estilo “praieiro”, é uma toada chamada “No sertão”, lançada em 1930. Até mesmo Noel Rosa, conhecido como o “filósofo do samba”, compôs três canções de temática sertaneja: “Festa no céu” de 1929, “Mardade da cabocla” e “Sinhá Ritinha”, ambas de 1931.

Assim, respirando os ares da *Belle Époque* do início de século XX, a invenção do Rio de Janeiro como matriz cultural do Brasil levou a uma progressiva porém lenta territorialização musical do país, até se consolidar no cenário que temos hoje. O Rio se constituía como símbolo da civilidade urbana, e parte do restante do país, principalmente o interior, como aqueles que ficavam para trás na estrada da modernidade. O “jeca”, isto é, o homem simples do campo, também teve papel importante na construção dessa modernidade, apesar da sua fama de preguiçoso e ignorante. Normalmente deixado de canto na narrativa histórica, um tanto quanto esquecido na hora de receber os créditos por sua parcela de contribuição, o “jeca” é aquele que, pela necessidade imposta por uma realidade insustentável, abandona com determinação e coragem circunstâncias de penúria e aridez partindo em busca de riqueza e progresso. Apesar de parecer bastante contraditório, é possível crer que, de certa forma, o homem simples vindo dos interiores do país, em muitos momentos, esteve na linha de frente da ação progressista, onde a possibilidade da mudança faz-se real e as ideias de prosperidade e desenvolvimento vicejavam com mais força. Enfim, o “jeca” foi uma das forças essenciais presentes nas frentes de trabalho que construíram e modernizaram o país.

A história da ocupação do território brasileiro passa por fatores, na sua maioria ligados à questões econômicas, que fizeram com que grandes levas de “jecas” percorressem (muitas vezes a pé) enormes distâncias em busca de melhores condições de vida. Factualmente, a exploração do território, de caráter marcadamente extrativista e monocultor, deu-se de ciclo em ciclo, onde os recursos naturais eram devorados por um apetite voraz até a exaustão, para, enfim, dar lugar a um novo ciclo. Por outro lado, cada um desses ciclos também tem sua parcela de contribuição para a estruturação do país. Conquistando diferentes áreas da extensão nacional, multidões de migrantes de partes distintas do país, em momentos distintos da nossa história, encontraram esperança (ou ilusão) de uma vida mais digna nos engenhos de cana-de-açúcar, na extração da borracha, do ouro e outros metais ou pedras preciosas, bem como nas lavouras de café e, mais recentemente, nas fábricas e na construção civil. Esses deslocamentos geográficos propiciaram que culturas de regiões distintas fossem postas em convivência.

Fazendo referência estrita aos deslocamentos em direção aos centros urbanos, é justamente nesse momento que o indivíduo habituado à vida campesina tem suas subjetividades confrontadas com as da vida na cidade. Tais confrontos, tão habituais nos

contatos iniciais com realidades díspares da sua pela simples comparação da vida cotidiana de um modo geral, também se apresentam através da discriminação social calcada na associação da imagem do indivíduo oriundo do campo ao atraso e à ignorância. Essa adaptação às novas circunstâncias, especificamente o processo de urbanização do “jeca”, não se associa apenas à aquisição das características necessárias ao ajuste ao meio urbano, mas também a necessidade do apagamento de uma parte da sua identidade rural.

O registro fundador da ideia do “jeca” nas artes é do início do século passado, quando Monteiro Lobato lança *Urupês*, uma coletânea de contos e crônicas baseadas no trabalhador rural paulista. É nessa obra de Lobato que vemos revelar-se as subjetividades da época no que concerne o homem rural, descrito como pobre, ignorante, indolente, avesso aos hábitos de higiene urbana. Dessa maneira, Monteiro Lobato revela também o abandonado desse homem pelo poder público e, por isso, sua dificuldade de acesso a direitos básicos como a educação e saúde. O personagem do Jeca Tatu criado por Lobato vem a apontar o tipo de olhar pelo qual o homem do campo era enxergado na época.

No entanto, esse olhar depreciativo com a qual Lobato via o homem sertanejo era confrontada por ideias divergentes. Por exemplo, Alonso, em sua tese, nos coloca mais uma vez na presença do folclorista Cornélio Pires, que discorda da descrição dada por Lobato, enxergando o homem do sertão (interior rural), sobretudo, como um bravo que, mesmo sendo vítima de um sistema que o exclui através da privação do acesso à educação e a outras necessidades básicas, consegue por meios próprios amearhar maneiras para a sua sobrevivência. Mais tarde, o próprio Lobato reformulou seu ponto de vista, propondo que o Jeca deveria ser pedagogizado.

Essa desterritorialização seguida de uma reterritorialização, atrelada à visão preconceituosa do homem rural causou a ruptura musical entre a música caipira e a sertaneja, que foi se concretizando aos poucos ao longo dos anos e se consolidando em definitivo bem mais tarde, já na década de 1970. Os termos “caipira” e “sertanejo”, que sempre foram intercambiáveis sem prejuízo para qualquer um dos lados, passaram a sugerir ideias distintas. Um representava a pureza, a tradição, as raízes genuinamente brasileiras, enquanto o outro representava o impuro, híbrido e, conseqüentemente, como nos ensina Homi Bhabha

(BHABHA, 1998), o novo, que buscava acompanhar os passos da mudança e romper com a rigidez do estereótipo.

No ano de 1954, foi criada a revista RMP (Revista da Música Popular), de grande importância na época e que tinha seu corpo editorial afinado ao nacionalismo de esquerda, buscando legitimar uma nova versão para a identidade nacional. Isso só ratifica um descolamento já em curso. Assim, a música dita “caipira”, tradicionalmente executada com violas e acordeões (gaitas) e de temática sempre voltada para o universo da vida no campo, era acolhida pelos puristas, afirmativos de que o gênero se tratava de parte inata da alma brasileira; e a música sertaneja, que não se limitava apenas aos instrumentos tradicionais, inserindo guitarras, contra baixos, teclados e até arranjos de cordas, foi se tornando o símbolo do homem do campo que se atentava à vida no meio urbano, do homem que mantinha suas raízes no interior, porém respirava os ares da capital e do mundo, revelando esse distanciamento do campo e aproximação da cidade nas letras com temas cada vez mais análogos à vida do homem urbano.

Enquanto a música caipira cuidava de guardar bem a tradição e a pureza original, a música sertaneja se misturava a gêneros estrangeiros como os Corridos mexicanos e a polca paraguaia, dando origem a clássicos como “Galopeira”, famosa na voz de Chitãozinho e Xororó, “Índia” e “Meu primeiro amor”, ambas com Cascatinha e Inhana.

O deslocamento no território nacional que nos interessa é mais especificamente aquele para os centros urbanos, que se dá de maneira mais acentuada em duas décadas especificamente, 1960 e 1980<sup>5</sup>, fomentada pela escassez de trabalho no campo e a oferta do mesmo nas cidades. Contudo, nas décadas anteriores, carregada a miúde na memória afetiva do indivíduo campesino ao longo da estrada rumo à cidade, a música caipira resistira e chegara às periferias pobres das cidades. As canções caipiras trouxeram suas cores às ruas, becos e vielas dos bairros mais afastados do centro urbano. Em seus primeiros momentos na cidade, a música (ainda) caipira resistia através dessa memória afetiva, existente naqueles vindos do campo. Mesmo mais tarde, ela ainda se mantinha viva no espírito do indivíduo comum do campo habitante da cidade. Após o término do seu turno de trabalho na fábrica, o homem rural morador da cidade ativa lembranças da vida campesina ouvindo canções caipiras em algum bar de algum conterrâneo que fica no caminho de casa, ou mesmo no rádio portátil

---

<sup>5</sup> <https://www.alice.cnptia.embrapa.br/alice/bitstream/doc/910778/1/Exodoesuacontribuicao.pdf>

(transistorizado) que leva para o canteiro de obras a fim de amenizar a sua dura vida na cidade. É evidente que ele também quer ouvir essas canções nas rádios da cidade, entretanto, a grade de programação oferecida, de um lado, acalentava minimamente o coração caipira, e de outro, fazia-o ouvir novas melodias e ampliar seu gosto musical.

Nas primeiras décadas do século XX, o rádio era a principal ferramenta de disseminação do otimismo político-econômico pautado na modernização. Por isso, com o objetivo de estabelecer uma conexão direta com a população e, simultaneamente, propagar só valores da modernidade, a grade de programação das rádios se apoiava em produtos da cultural popular brasileira que lhes assegura esse objetivo mais fielmente. Dessa forma, era um tanto óbvia a predileção por músicas relacionadas à vida urbana como as composições de Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga. A música popular urbana no Brasil, o choro é um grande exemplo disso, era uma interpretação “abrasileirada” das danças de salão europeias. Vale lembrar da posição de vanguarda que o Rio de Janeiro ocupava no processo de modernização do país, fazendo com que o samba e o próprio choro ganhassem o distintivo de representantes da cultura nacional. Assim, Ary Barroso, Noel Rosa e as cantoras Carmen Miranda, Aracy de Almeida e Ademilde Fonseca eram preferidos na hora de compor a grade de programação.

Nas rádios, havia o que Martín-Barbero (BARBERO, 1997) chama de “mestiçagem cultural”, significando que musicalmente havia a convivência de gêneros mais folclóricos, com o erudito e o massivo. Contudo, o espaço reservado à música caipira era diminuto, pois não havia interesse em contemplar a parte da população com menor poder aquisitivo, embora fosse maioria. As classes média e alta não consumiam a música caipira. Já em meados do século, a partir de 1954 com a invenção dos transistores, o rádio entra na disputa com a recém-chegada televisão pela vaga de principal veículo de comunicação com as massas, bem como na concorrência pelos investimentos vindos da exploração comercial das mídias.

A televisão chegou ao Brasil por volta dos anos 50, mas ainda era um produto muito elitista e demorou até que uma parte considerável da população tivesse acesso aos aparelhos. Dessa maneira, o rádio ainda conseguiu manter-se relevante para um número grande de pessoas, fazendo com que a convivência entre a música caipira e os ritmos em voga na época viabilizasse novos arranjos e conceitos musicais. A proximidade com outros gêneros, atrelada à necessidade de se livrar da imagem de atraso e ignorância, fez com que a música caipira fosse se hibridizando e gradativamente ganhando mais espaço na programação das rádios,



assim como a aceitação de uma parte da sociedade que, até então, era estranha ao seu universo. Conforme o gradual ganho de espaço, vemos os termos caipira e sertanejo sendo progressivamente utilizados para designar tipos diferentes de música.

No final da década de 1960 e 1970, as duplas sertanejas apostaram alto na hibridização a outros gêneros. Essa é a geração em que podemos identificar fortemente essa mistura, tornando indiscutivelmente concreta a separação da música sertaneja e da caipira. Na época, nos interiores do país, a música latina estava em voga. Boleros cubanos, as tradicionais Mariachis e Corridos mexicanos, Polcas paraguaias são ritmos que se amalgamaram à música sertaneja e a sua história. Dessa forma, tiveram suas origens os subgêneros como “rancheira”, “rasqueada”, “bolero”, “balanço”, “corrido” e “guarânias”, denominações que vinham escritas nas contra capas dos discos (ALONSO, 2011. p. 264). Duplas como Milionário & José Rico<sup>6</sup>, Cascatinha & Inhana<sup>7</sup>, Léo Canhoto & Robertinho<sup>8</sup> e o Trio Parada Dura<sup>9</sup> são bons exemplos dessa hibridização com outros ritmos.

Não é tarefa difícil a percepção de sua influência nas canções sertanejas dessa época. Os *riffs*<sup>10</sup> de guitarra paraguaia, os floreios de violino, os arranjos de harpa, as melodias de acordeon e os fraseados de trompete são mostras dessa hibridização da música brasileira à música Latina. Esses cantores e cantoras foram os pioneiros de fato a apostarem na inovação musical, fazendo com que ficasse mais clara a distinção entre a música caipira, ainda limitada à viola. Dessa maneira, essa geração, que atualmente é compreendida como sertanejo raiz, é aquela que deixa para as seguintes gerações o mapa com a direção a ser seguida em busca da sobrevivência, o hibridismo.

## 1.2 O nascimento do *cowboy* brasileiro

Genericamente, o processo de urbanização dos hábitos sociais é estruturado a partir de um conjunto de normas de conduta comunitária, condizentes com o ambiente citadino. De um modo geral, a vida urbana é compreendida como a existência de convívio mais próximo a todo o progresso humano disponível. É no ambiente urbano que os avanços tecnológicos são

---

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=iG5EnPtpVj0>

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=RNw2k0nwa6M>

<sup>8</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=YaBSScHP7vA>

<sup>9</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=TifL3D4Z01g>

<sup>10</sup> *Riffs* são uma progressão de notas musicais repetidas no contexto de uma canção caracterizando-a.

empregados primeiramente, onde os recursos mais modernos em saúde, cultura e educação estão à disposição da população. Evidente que essa é uma concepção totalmente teórica e que uma grande parte da população urbana fica de fora dessa bolha de desenvolvimento. Contudo, não é isso que está sendo discutido. O importante aqui é entender que a ideia de progresso que vem embutida no conceito de urbanidade, no Brasil, está intimamente associada a uma cultura estrangeira, seja a europeia, no que concerne arquitetura, por exemplo, ou a cultura estadunidense, no que se refere ao modo de vida, o *American way of life*. Partindo dessa compreensão, seria bastante óbvio que o homem rural brasileiro encontrasse referência no primo rico norte-americano, o *cowboy*.

Sérgio Reis e Eduardo Araújo são bons exemplos de cantores que se aproximaram bastante desse modelo de homem rural estadunidense na aparência. Na década de 1960, Reis e Araújo eram cantores integrantes do movimento musical conhecido como Jovem Guarda. Sérgio Reis, com a canção “Coração de papel”, e Eduardo Araújo, com “O bom”, atingiram grande sucesso dentro do movimento. Nessa época, ambos tinham o visual condizente com a cultura jovem guardista, mostrando-se com cabelos com franjas e terninhos – a versão brasileira para o movimento mundial do *Rock*, que era encabeçado pelos Beatles. Contudo, com o movimento da Jovem Guarda em declínio, Araújo opta por manter uma relação próxima com a música americana, seja com o *rock* ou o *country*, sendo comumente associado à Jovem Guarda até hoje; por sua vez, Sérgio Reis encontrou abrigo no sertanejo e teve sua imagem para sempre relacionada a esse gênero. Ao longo dos anos, ambos foram incorporando o chapéu e as botas de *cowboy* em seus figurinos.

No início da década de 70, não contando mais com o ambiente seguro e o suporte que o movimento do tamanho da Jovem Guarda oferecia, Sérgio Reis lança três discos em anos seguidos que revelam uma busca e, enfim, uma transição. Nota-se ao ouvir os três discos na íntegra que, nos dois primeiros, Reis estava em busca de alguma terra firme para sua carreira de cantor, e no terceiro ele a encontra. No disco chamado Sérgio Reis (1973), o sucesso da canção Menino da porteira<sup>11</sup>, e no disco seguinte, João de Barro (1974)<sup>12</sup>, com a canção que deu nome ao disco, o caminho de Reis parecia apontar para o campo.

Esses dois discos (1973 e 1974) não parecem ter exatamente um direcionamento para um ritmo específico. Encontramos canções ainda com fortes características jovem guardistas,

---

<sup>11</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=60f66EVZkQc>

<sup>12</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=lod8szCLI7E>

baladas, e até uma versão de “El chico de la armónica”, do cantor espanhol Micky (Miguel Ángel Carreño Schmelter). Já no terceiro disco dessa série, Saudades da minha terra de 1975<sup>13</sup>, com o retorno positivo que as canções sertanejas dos dois discos anteriores tinham oferecido, Sérgio Reis, enfim, direciona totalmente sua carreira para esse gênero. Se nos dois primeiros discos dessa série, ainda em busca de uma direção, Reis mantém um visual mais neutro, até então um tanto próximo da Jovem Guarda, no terceiro disco, ele aparece vestindo uma camisa e um chapéu de estilo rural.



14



15



16

O descolamento que houve entre a música sertaneja e a caipira, com todos os motivos que levaram a isso (êxodo rural, urbanização, preconceito social) e todas as suas consequências (hibridismo musical), mostra os caminhos que o homem do campo percorreu até chegar às cidades e se estabelecer como parte integrante da cultura do país. Como nos lembra Canclini (CANCLINI, 1997), “o subemprego e o desarraigamento de camponeses e indígenas que tiveram que sair de suas terras para sobreviver” é “a face mais dolorosa” dos movimentos interculturais, entretanto, “está crescendo ali uma produção cultural muito dinâmica” com “qualidade e aptidão para fazer interagir a cultura popular com a simbologia moderna e pós-moderna e os incorpora ao *mainstream* norte-americano” (Canclini, 1997, pág. 296).

Com toda a dicotomia que envolve esse tipo de dinâmica cultural, é possível crer que o sertanejo não tenha nascido na zona rural. A música caipira sim, essa é natural do universo campesino. O sertanejo é urbano, nascido justamente no momento em que o “jeca” chega à cidade grande e que a cidade chega ao campo. Através dos meios de comunicação de massa,

<sup>13</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=joPX6mOVGC8>

<sup>14</sup> Capa do disco O Menino da Porteira, 1973.

<sup>15</sup> Capa do disco João de Barro, 1974.

<sup>16</sup> Capa do disco Saudades da Minha Terra, 1975.

as músicas urbanas invadiam os lares rurais e davam o tom da vida na cidade. A influência que outros gêneros tiveram na construção da música sertaneja é de suma importância para a compreensão do seu nascedouro urbano. A Jovem Guarda, por exemplo, que já trazia junto de si elementos hibridizados, também tem grande ingerência na genealogia sertaneja das décadas de 1960 e 1970. Por ser um movimento de vultosa importância na história brasileira, a Jovem Guarda influenciou toda a lógica musical de cantores, compositores e músicos em geral. A proximidade temporal também é um fator que denota o convívio e a consequente influência.

Ainda, a herança jovem guardista era visível não só nas canções em si, mas também se fez notar no cinema. Assim como Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, Léo Canhoto e Robertinho foram protagonistas de inúmeros filmes na época, muitos deles ligados aos de *bang-bang*, produto cultural estadunidense que tinha o *cowboy* como protagonista e vivia seu apogeu na época. Influenciada por figuras do *rock* como Bill Haley and his Comets, Elvis Presley, The Beatles, The Rolling Stones e outros, a Jovem Guarda alargou a já ampla estrada da hibridização entre a cultura nacional e a estrangeira.

Nessa época, a cultura estadunidense se alastrou pelo mundo como símbolo de prosperidade, modernidade, riqueza e desenvolvimento tecnológico. Ao final da Segunda Guerra Mundial, com a Europa em reconstrução, os Estados Unidos ampliaram o seu domínio cultural promovendo, seu estilo de vida por todos os cantos do globo terrestre através de seus produtos culturais, como a música e o cinema. Por isso, é relevante reforçar o vínculo entre urbanidade, progresso e a cultura estadunidense, especialmente na subjetividade da classe média, para, dessa forma, explicar a existência do *cowboy* brasileiro. Pois é nessa figura que se apoiam fortemente as duplas e cantores sertanejos, a fim de tornar o universo da música sertaneja mais palatável às classes mais burguesas. O estilo *cowboy* ainda resiste, sendo possível vê-lo em muitos figurinos de artistas contemporâneos, partícipes das mais novas gerações sertanejas.

### **1.3 Dois discos, duas narrativas**

É nesse cenário que nascem e crescem os irmãos Chitãozinho e Xororó. Eles são uma das grandes duplas pertencentes a geração que consolidaram em definitivo o gênero sertanejo no *mainstream* da música brasileira na década de 90, ao lado de duplas como Zezé Di Camargo e Luciano, Leandro e Leonardo entre outros. Por terem iniciado sua carreira

fonográfica com o primeiro LP em 1970, Chitãozinho e Xororó foram partícipes da primeira geração híbrida da música sertaneja (sertanejo raiz), mas por serem ainda muito jovens, também podemos considerá-los como herdeiros diretos desses que são os responsáveis pela cisão entre o caipira e o sertanejo. Por isso, uma pequena análise de dois discos da dupla ajudará a ilustrar melhor a hibridização da música sertaneja.

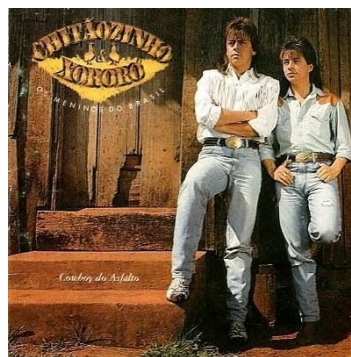
Para analisarmos as características mais marcantes desse processo de urbanização do homem do campo, isso é, o caminho percorrido pelo “jeca” até transformar-se em uma espécie de *cowboy* brasileiro, tomaremos como referências comparativas esses dois discos de Chitãozinho e Xororó. A escolha da dupla como parâmetro justifica-se pela longa carreira, fazendo parte de duas gerações importantes na história da música sertaneja, e também pela intensa atuação e responsabilidade nesse processo de urbanização do gênero – eles são entendidos como os responsáveis pela abertura das rádios FM do país para a música sertaneja.

Os dois discos escolhidos são de momentos diferentes da carreira da dupla. Exatamente por isso, eles podem ajudar na compreensão do processo de urbanização da música caipira até ser compreendida como sertaneja. A fim de compreender melhor a escolha desses dois discos para o entendimento desse descolamento da música sertaneja da caipira, um breve comentário acerca da questão imagética das capas dos discos se mostra pertinente nesse momento.

O primeiro disco é o de estreia da dupla, lançado em 1970. Nessa época, Chitãozinho e Xororó tinham respectivamente 16 e 13 anos. Já pela capa é possível perceber que a imagem dos dois meninos não se caracteriza exatamente pela aparência típica dos cantores caipiras, ou pelo menos, em nada se assemelhavam aos cantores da “Turma Cornélio Pires”. Vestindo camisas de estampas floridas e temática um tanto psicodélica, típica dos anos 70, é possível perceber a existência de algum descolamento da ideia caipira. O segundo disco utilizado na análise se intitula *Cowboy do asfalto*, lançado em 1990. Nesse, a capa traz os dois cantores vestidos com botas, cinto e fivelas de *cowboy*, uma espécie de boiadeiro estadunidense ou *cowboy* brasileiro. Essa capa deixa bem visível a aproximação da música sertaneja ao universo da música *country* estadunidense, ao menos, no que concerne a imagem dos cantores.



17



18

Ao fazermos essa simples comparação das capas dos discos, sem ouvi-los de fato, apenas nos baseando no visual dos cantores, poderíamos concluir que a dupla nunca fora exatamente caipira. A distância temporal entre os dois discos nos possibilita a observação das mudanças ocorridas na música sertaneja ao longo de duas décadas, que se revelam nas mudanças das temáticas das canções, na hibridização dos ritmos com a inclusão de novos instrumentos, bem como a já mencionada questão da transformação imagética dos cantores.

Assim, o primeiro LP da carreira da dupla traz dois cantores, ainda com voz de meninos, que imitavam as duplas da cena musical sertaneja da época. Essas duplas eram exatamente aquelas as quais já nos referimos como sendo a geração que hoje em dia é conhecida como o sertanejo raiz.

Esse disco, intitulado Galopeira, possui 12 faixas, das quais a grande maioria é de canções caipiras. Entretanto, é possível perceber que já temos alguma hibridização, que vem a confirmar a tese de que música caipira já passava por influências externas. A faixa que dá nome ao disco é de autoria do cantor e compositor paraguaio Mauricio Cardoso Ocampo. Por si só, a presença da canção Galopeira no disco reforça a noção de que havia essa comunicação entre os gêneros musicais.

Além disso, é possível notar o uso de instrumentos estranhos a esse universo, como as guitarras elétricas, bateria e os teclados Hammond – muito utilizado em canções de Roberto Carlos<sup>19</sup> por Lafayette, famosos pianista do movimento jovem guardista. Duas canções que põe em evidência essa possível filiação com a Jovem Guarda são: “Grande paixão”<sup>20</sup> e “Amor

---

<sup>17</sup> Capa do disco Galopeira de 1970.

<sup>18</sup> Capa do disco Cowboy do Asfalto de 1990.

<sup>19</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=GJ6aDjVAeJI>

<sup>20</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=Pp\\_r2cKAcu8](https://www.youtube.com/watch?v=Pp_r2cKAcu8)

não é brinquedo”<sup>21</sup>. São baladas que têm como tema o amor, o que soa um tanto estranho quando a voz principal é a de um menino de 13 anos, Xororó. Essas duas canções destoam do restante do repertório pois em momento algum, nem no ritmo e nem instrumentos, lembram ou remetem a música caipira.

As canções ditas caipiras desse disco remetem bastante ao universo rural, não só pela temática, como também pelos instrumentos típicos (viola caipira, sanfona) e pelo arranjo vocal da dupla. Contudo, são somente duas as canções de temática realmente inspiradas no ambiente rural, “Saudação aos canoieiros” e “Tocando a boiada”. Há ainda uma outra canção que é diretamente associada à cultura caipira, uma moda de viola instrumental chamada “Canto do rouxinol”. As outras canções de ritmo tipicamente caipiras tratam sempre do tema amor.

Um assunto comum a duas canções desse disco é a questão religiosa. em “Saudação aos canoieiros” temos o seguinte verso: “Tenho um belo oratório onde eu oro e recebo graças, eu rezo pra Aparecida, a minha nunca fracassa”<sup>22</sup>. Já a canção “Rainha do Paraná”, região de origem dos irmãos, que nasceram no município de Astorga, é toda dedicada à história de Nossa Senhora do Rocio<sup>23</sup>, padroeira do Estado. Vejamos um trecho.

“Quando chega a primavera, eu vejo a minha tapera toda enfeitada de flor / a rosa me faz lembrar do Porto Paranaguá, aquele ninho de amor / Na igreja do Rocio onde o romeiro pediu uma graça e alcançou / Não há nada mais divino que o rocio cristalino da noite que serenou / Era o mês de novembro, diz a história bem me lembro, a natureza floresceu / Num lindo campo de rosa, uma santa milagrosa certa noite apareceu / Ali ergueram um santuário onde a Virgem do Rosário aos aflitos atendeu / Com o orvalho que caiu, Santa Virgem do Rocio esse nome recebeu”.

A religiosidade do homem do campo é algo bem marcante em sua personalidade. As romarias, as peregrinações, as festas da igreja católica sempre foram cenário e tema para muitas canções caipiras, como bem podemos ver nesses dois exemplos acima. E como Alonso nos lembra, a música caipira sempre esteve bastante ligada ao universo católico. Contudo, no segundo disco da dupla que é aqui analisado, Cowboy do Asfalto, vemos uma certa diluição dessa religiosidade. Não que o caipira seja mais ou menos religioso que o sertanejo, mas na

---

<sup>21</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=77AN0-JbQ14>

<sup>22</sup> <https://www.vagalume.com.br/chitaozinho-e-xororo/saudacao-aos-canoieiros.html>

<sup>23</sup> <https://www.vagalume.com.br/chitaozinho-e-xororo/rainha-do-parana.html>

canção “Natureza, espelho de Deus” é possível caracterizar uma clara fusão entre religiosidade e natureza. A princípio, isso talvez possa parecer irrelevante. Entretanto, a letra da canção tem um tom que remete aos discursos da causa ecológica, ciência que chegou ao conhecimento popular justamente nos anos 90. Assim, a dupla mantém vigente sua religiosidade e ao mesmo tempo trata de um assunto relacionado à ideia moderna, ou aos problemas oriundos dela. Vejamos um trecho da letra.

“Eu sou a água dos rios, das veias da terra a dar de beber a sedentas sementes / Eu sou a nascente, o cerrado e a serra / eu sou o grito de dor da madeira ferida (...) as águas revoltas são prantos meus / quem envenena meus mares, me queima e desmata, me sangra sem pena, aos poucos me mata / Não vê que eu sou o espelho de Deus / Eu sou a natureza indefesa / Não me trate assim / Eu sou a águia, a baleia e o anjelim / somos irmãos na Terra / pedra, bicho, planta, gente enfim / para que essa vida viva / cuida bem de mim...”.<sup>24</sup>

A ecologia, nascida nos anos 1970<sup>25</sup>, chegou ao conhecimento da população em geral duas décadas depois, a partir da necessidade de refletir sobre nossos atos de produção e consumo, estando assim intimamente ligados a ideia de progresso. De uma maneira genérica, o homem do campo nunca foi movido por qualquer tipo de preocupação com relação ao meio ambiente, pois sempre teve toda a natureza a sua disposição abundantemente. A relação que ele estabelece com a natureza é íntima e até mesmo ingênua. Para esse homem, a natureza sempre esteve ali e sempre estará, pois a distância da poluição das cidades o faz pensar assim.

A necessidade de conscientização acerca da ecologia deu-se primeiramente nos centros urbanos, primeiramente, sendo trabalhada a partir de questões simples como a produção de lixo ou o uso consciente dos recursos naturais. Ainda apoiados em um conhecimento incipiente acerca da ecologia, entendamos as fábricas e indústrias como as principais “inimigas” da natureza. Hoje em dia, com o desenvolvimento e amadurecimento do entendimento popular, a compreensão da ecologia se dá de modo mais amplo e consciente, e sua relação com a vida no campo está muito mais direcionada aos grandes latifundiários e pecuaristas que ao pequeno lavrador.

---

<sup>24</sup> <https://www.lettras.mus.br/chitaozinho-e-xororo/277256/>

<sup>25</sup> [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922003000100018](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922003000100018)



Ainda na mesma temática de conscientização, temos a canção “Bom dia”, que também tem uma narrativa de percepção sobre o futuro da humanidade. A canção não trata especificamente de ecologia, mas fala sobre “cantar a canção do terceiro milênio”, “plantar a semente” e “colher o sorriso que tem nossa gente”. Definitivamente, essas não são ideias que se associam facilmente ao homem rural, mesmo que fale em plantar e colher. Ainda, vemos o refrão que nos traz um tipo de reflexão que parece mais afinada com o pensamento citadino burguês que com o pensar do homem campesino.

“Bom dia pro sol da manhã, bom dia pros homens da terra, bom dia irmão e irmã, bom dia para quem não faz guerra, bom dia, ó Mãe Natureza, bom dia, ó Pai Salvador, bom dia pra toda criança, pra toda pessoa que planta o amor”<sup>26</sup>.

“Cowboy do asfalto” tem como canção de abertura do disco o *hit* recentemente revisitado pelo gosto popular nos karaokês do país, “Evidências”. Trata-se de uma balada que dá o tom geral do disco, que é repleto de melodias chorosas de dor de cotovelo – a música sertaneja dos anos 90 foi quem representou a dor de amor em sua época, deixando essa herança aos que hoje cantam a sofrência contemporânea. Essas outras tantas baladas de amor do disco não são versões hibridizadas de canções caipiras, ou seja, sertaneja. Elas são baladas comuns e bem populares, que poderiam ser interpretadas por qualquer cantor romântico das décadas de 80 e 90, como José Augusto, Fábio Jr. ou até Roberto Carlos, sem que qualquer alteração no ritmo ou arranjo fosse feita.

Dentre essas canções de amor sofrido temos a canção que traz mais evidentemente o ritmo típico sertanejo, a clássica “Nuvem de Lágrimas”. Essa canção é uma das que se destaca no disco, fazendo um enorme sucesso em todo o país e entrando para o *hall* daquelas músicas que viraram símbolo de um gênero musical. Essa canção foi parte da trilha sonora da novela Barriga de aluguel, da Rede Globo de Televisão. A novela foi ao ar em agosto de 1990 e Nuvem de lágrimas teve uma versão especial com um dueto entre a dupla e a cantora Fafá de Belém<sup>27</sup>. A versão do disco Cowboy do asfalto, que foi lançado em dezembro do mesmo ano, conta somente com as vozes da dupla.

---

<sup>26</sup> <https://www.vagalume.com.br/chitaozinho-e-xororo/bom-dia.html>

<sup>27</sup> <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/barriga-de-aluguel/trilha-sonora/>

A canção que dá nome ao disco pode ser facilmente categorizada como um *country* estadunidense. Dedicada aos caminhoneiros do país, que são rebatizados como os *cowboys* do asfalto pela dupla, a canção traz na letra analogias entre o caminhoneiro e o peão de rodeio (a estrada/a arena do rodeio e o volante/rédeas). Evidentemente encontraremos explicações mercadológicas para tal homenagem, entretanto, é bastante simbólica a associação entre o *cowboy* e o caminhoneiro. O *cowboy* é o personagem eleito como a versão moderna do “capião”, e o caminhoneiro é justamente aquele profissional que está sempre em trânsito entre o campo e a cidade, assim como os sentimentos divididos do homem rural que vive nos centros urbanos.

O disco conta ainda com uma versão da canção Gente humilde, composta originalmente por Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, e que teve sua versão definitiva depois de sua morte, feita por Vinícius de Moraes e Chico Buarque<sup>28</sup>. A versão da dupla Chitãozinho e Xororó conta com violas caipiras, que dão a atmosfera sertaneja à canção. A letra da canção retrata justamente a realidade da população periférica, dos moradores dos subúrbios das grandes cidades, destino comum àqueles recém-chegados do interior que vieram em busca de uma vida melhor.

Dessa forma, espero que tenha ficado mais clara a compreensão de que a música sertaneja é a música caipira hibridizada a outros gêneros, que influenciaram não só musicalmente mas também a cultura sertaneja como um todo, que tenta emular uma imagem de si que se aproxime àquelas já aceitas socialmente e que, ao mesmo tempo, não se afaste muito de sua origem rural. Daí, a estratégia de se avizinhar à imagem do *cowboy* estadunidense.

#### **1.4 Amigos Sertanejos (A Geração 90)**

A década de 80 foi bastante turbulenta para a indústria fonográfica, com momentos de alta mas também de retração do mercado. O crescimento verificado nessa época deu-se principalmente com as músicas voltadas para o público jovem, o rock nacional, que teve sua década de ouro nos anos 80, e com o leve aumento de outros segmentos como o sertanejo. Para se ter uma ideia mais clara, o Brasil ocupava a quinta posição no mercado mundial de

---

<sup>28</sup>

<https://www.violaobrasileiro.com/blog/a-historia-de-gente-humilde-tortuosa-parceria-entre-garoto-e-vinicius/23>

venda de discos em meados da década de 70. No ano de 1988, o Brasil estava na 13ª posição (ALONSO, 2011. p. 317). A música sertaneja teve o seu auge de vendas de discos entre os anos de 1987 e 1994, justamente onde a crise começa a ceder e o mercado fonográfico vive seus melhores dias. A chegada do CD no mercado brasileiro no ano de 1987 possibilitou mudanças no cenário musical, propulsando o gráfico ascendente até 1997, quando a indústria fonográfica sofre o forte golpe da pirataria digital.

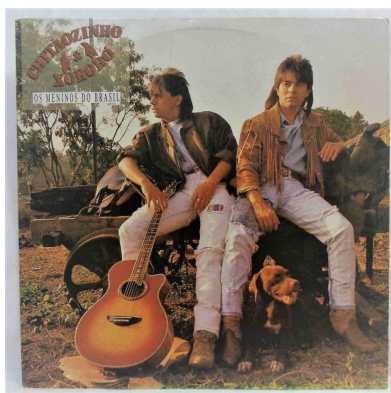
A fim de reforçar a prosperidade da produção cultural brasileira nesse período, mais uma vez, recorro a Gustavo Alonso (2011), que citando o pesquisador Eduardo Vicente revela fatos impressionantes. Vicente nos traz dados de uma pesquisa encomendada pelo Ministério da Cultura que diz que no ano de 1994 havia 510 mil pessoas empregadas na produção cultural brasileira. Comparados a outros setores de trabalho, a cultura empregava 90% a mais que as vagas oferecidas pelas atividades de fabricação de material elétrico e eletrônico, 53% superior à indústria automobilística de autopeças e de fabricação de outros veículos e 78% a mais do que os empregados em serviços industriais de utilidade pública (energia, água, esgoto, serviços sanitários).

Dessa maneira, podemos entender que a geração sertaneja dos anos 90 encontrou uma maré de bonança e soube navegar os doces ventos de um país que contava com investimento em cultura, seja estatal ou não. Poderíamos dizer que, de certa forma, a música sertaneja salvou a indústria fonográfica de uma crise aguda. O conceito rígido da Escola de Frankfurt acerca da indústria cultural, como o de Adorno, por exemplo, poderia enxergar os artistas sertanejos como instrumentos criados pela própria indústria para se reabilitar de sua crise. Contudo, sem enxergar a indústria como ingênua e inocente, pois é claro que há uma intenção financeira por trás de todo investimento cultural, ao entendermos a história da música sertaneja, a sua origem e todo o trajeto percorrido até galgar o patamar que alcançou, seria injusto reduzir esse feito a mera questão mercadológica. Na verdade, foram duas forças que se encontraram em um momento propício e que obteve o resultado esperado.

Assim, os anos que se seguiram foram prósperos e a música sertaneja se estabeleceu em definitivo como gênero partícipe da música popular brasileira. As duplas sertanejas tomaram conta dos programas de rádio e televisão, dos palcos de grandes casas de show nas grandes capitais do país, dos “showmícios” das campanhas políticas. Enfim, foi um momento em que o Brasil se entendeu também como sertanejo. As duplas mais significativas dessa fase foram Chitãozinho & Xororó, Leandro & Leonardo e Zezé Di Camargo & Luciano. E as

coisas começaram a se encaminhar a partir de alguns rearranjos nas gravadoras, quando multinacionais cooptaram as menores e começaram a investir em divulgação.

Chitãozinho e Xororó, com o fim do contrato na Copacabana, gravadora da qual faziam parte desde o início da carreira, assinaram com a Polygram. Em 1989, após lançar o último disco pela gravadora antiga gravadora (Copacabana), que era uma coletânea de sucessos da dupla, Chitãozinho e Xororó lançam seu primeiro disco pela Polygram, Os Meninos do Brasil. Mariozinho Rocha, ex-produtor da Polygram e agora diretor musical da Rede Globo, inclui a canção “No Rancho Fundo” na trilha da novela Tieta e o disco vende 1.7 milhão de cópias. No ano seguinte, lançam o já anteriormente mencionado Cowboy do Asfalto, que repete a vendagem do anterior. Pela capa do disco Os Meninos do Brasil, vemos que a aproximação com o universo *country* estadunidense já estava bem marcada nas botas, nas fivelas e nas jaquetas com franjas. Ainda no ano de 1990, Chitãozinho e Xororó foram convidados pela Rede Globo para a realização de um especial que foi ao ar no dia 26 de dezembro.

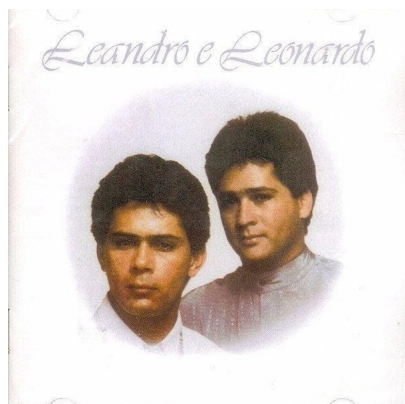


29

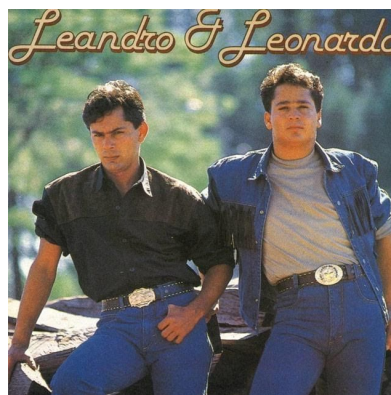
Também em 1989, a dupla Leandro e Leonardo lança pela Continental o disco Leandro e Leonardo Vol. 3 contendo o sucesso “Entre Tapas e Beijos”. Esse disco atingiu a marca de 1.8 milhão de cópias. Entretanto, em 1990, a dupla superou a vendagem do ano anterior com o disco Leandro e Leonardo Vol. 4; as canções “Desculpa Mas Eu Vou Chorar”, “Talismã” e o *hit* “Pense em Mim” levaram os irmãos Luís José Costa e Emival Eterno Costa a uma marca bastante considerável, as cifras variam de 2.5 à 3.1 milhões de cópias vendidas.

---

<sup>29</sup> Capa do disco Os Meninos do Brasil de 1989.



30



31

A capa do disco Leandro & Leonardo Vol. 3 é estranha, parecendo ter sido feita às pressas. O próprio Leonardo falou sobre ela anos mais tarde em uma entrevista ao programa Showcase<sup>32</sup>. “A capa do disco era feia demais, rapaz, era uma capa branca e no meio tinha uma bola parecendo um túmulo, a minha cara e a do Leandro lá no meio. Teve um compositor, que eu não vou falar o nome, que pegou a capa e falou: ‘Olha aqui a capa, a foto já é do túmulo, já morreu, isso aqui não dá mais nada.’”. Com o sucesso de “Entre Tapas e Beijos”, a gravadora resolveu investir na capa seguinte, e mais uma vez, a aposta é no estilo *cowboy*, com suas fivelas lustrosas e suas jaquetas com franjas.

Zezé Di Camargo, que já teve sua história contada no filme *Dois Filhos de Francisco*, começou a carreira ainda criança ao lado do irmão Emival, formando a dupla Camargo & Camarguinho. Após a morte do irmão em um acidente de carro na volta de um show no Maranhão, Zezé não desistiu e passou por algumas outras duplas, um trio até ir para São Paulo tentar a carreira solo. Nessa época, Zezé gravou dois discos pela extinta gravadora 3M. Durante esse período, Zezé conseguiu se estabelecer como compositor, tendo suas músicas gravadas por duplas de destaque no cenário como os amigos Chitãozinho & Xororó e Leandro & Leonardo. Contudo, o que Zezé queria era ser cantor e, em 1989, ao voltar visitar a família em Goiânia por conta do Natal, ele acaba formando uma dupla com o irmão mais novo, Welson, o Luciano.

Com a saída de Chitãozinho & Xororó da Copacabana, a gravadora buscava alguém que pudesse substituí-los. Copacabana investia em outras duplas sertanejas e não foi

<sup>30</sup> Capa do disco Leandro e Leonardo Vol.3 de 1989.

<sup>31</sup> Capa do disco Leandro e Leonardo Vol.4 de 1990.

<sup>32</sup> <http://www.emnomedoamor.art.br/entleoshowcase.html>

imediatamente que Zezé e Luciano conseguiram lançar seu disco de estreia. Como as apostas da gravadora não se confirmaram, a confluência de fatores fez com que a recém-formada dupla Zezé Di Camargo & Luciano tivessem o seu primeiro disco juntos lançado em 1991. Foi através dele que a canção “É o Amor ganhou o Brasil” e as vendas alcançaram 1 milhão de cópias em menos de um ano.



33

Dedico especial atenção a essas três duplas por serem aquelas que foram responsáveis pelos maiores sucessos da música sertaneja em seu momento mais significativo, logo, são as duplas de maior influência nas futuras gerações sertanejas. É evidente que havia outras duplas que também fizeram parte da consolidação da música sertaneja no cenário nacional. Contudo, foram os sucessos dessas três duplas que levaram a música sertaneja a ocupar lugares que nunca antes ocupara, mudando subjetividades e abrindo as portas das rádios FM e dos canais de televisão.

A relação entre a TV e o sertanejo se tornou bem próxima e, ao abraçar a “causa sertaneja”, as grades de programação dos canais de televisão sofreram alterações e incrementações que fizeram com a música sertaneja fosse também abraçada pelo país em seus mais diferentes extratos sociais. O SBT foi o primeiro a apostar de fato no sertanejo. Em 1986, o canal pôs no ar “Chitãozinho & Xororó Especial”, programa que deu origem a uma série de três CDs de coletânea que traziam parceria entre Chitãozinho & Xororó e outras duplas que se apresentavam no programa, como Chrystian & Ralf, Trio Parada Dura, João

---

<sup>33</sup> Capa do disco Zezé Di Camargo & Luciano de 1991.

Mineiro e Marciano e outros. Sertanejo 86, Sertanejo 88 e Sertanejo 89 foram resultados da parceria entre o SBT e a gravadora Copacabana.

A relação da Rede Globo com o sertanejo, embora a memória nos traga as lembranças de alguns programas com as duplas e especialmente daquele chamado “Amigos”, não era tão afinada quanto parece. O programa dominical “Som Brasil”, apresentado por Lima Duarte, era voltado à música caipira e o sertanejo dito de raiz, não dando muita oportunidade para as novas duplas sertanejas. O canal tinha preferência pela MPB, fazendo com que a música sertaneja tivesse sempre um espaço diminuto nas trilhas sonoras de suas novelas. Apesar disso, encontramos alguns especiais que foram produzidos especialmente para as duplas.

Ainda não considerando o programa “Amigos”, vemos que Chitãozinho & Xororó tiveram dois especiais na Globo, um em 1990 e outro em 1992<sup>34</sup>. Leandro & Leonardo tiveram um programa de oito episódios apresentados mensalmente entre os meses de abril e dezembro de 1992<sup>35</sup>. Zezé Di Camargo & Luciano tiveram seu especial gravado na casa de espetáculo Imperator, no Rio de Janeiro, indo ao ar em dezembro de 1991<sup>36</sup>.

O programa Amigos<sup>37</sup> era composto pelas três duplas e fez parte da programação do canal de 1995 até 1998, um momento em que já havia passado a surto inicial do fenômeno sertanejo e o gênero passava a disputar o mercado com outros, em específico o Pagode e o Axé. O programa foi importante para o movimento sertanejo naquele momento, mas também revelava a proporção que a produção dos shows estava tomando. Cenários grandiosos, estruturas enormes, palcos de 70 metros de largura e 30 metros de altura e um jogo de luz moderno mostrava que o showbusiness sertanejo se estruturava firmemente. Guardadas as devidas proporções, qualquer relação com os eventos contemporâneos conhecidos como VillaMix, uma espécie de Rock in Rio da música sertaneja, não é mera coincidência.



38

<sup>34</sup> <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/musicais-e-shows/chitaozinho-e-xororo/>

<sup>35</sup> <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/musicais-e-shows/leandro-leonardo/>

<sup>36</sup> <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/musicais-e-shows/zeze-di-camargo-luciano-especial/>

<sup>37</sup> <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/musicais-e-shows/amigos/>

<sup>38</sup> Programa Amigos da Rede Globo em 1995.



39



40

Antes de passarmos à geração seguinte da música sertaneja, resta comentar um fator importante que determinou os parâmetros instrumentais que nortearam essa nova geração que surgia. Como já mencionado anteriormente, nos primeiros anos da década de 90, impulsionados pela introdução do CD no mercado brasileiro, gêneros como o Pagode e o Axé ganharam vulto no mercado da cultura de massa, tornando a vida dos sertanejos um pouco mais difícil. A digitalização dos meios de produção musical trouxe maior facilidade de acesso às técnicas e equipamentos de gravação, possibilitando o registro dos mais variados gêneros musicais. Dessa forma, as gravadoras começaram a abrir mão do gravar seus discos, passando a ser puramente distribuidoras. Isso reconfigurou o mercado fonográfico, fazendo com que novos tipos de contrato fossem instaurados.

Assim, com a incerteza do mercado, uma saída razoável para a música sertaneja seria um retorno às raízes. Em 1996, pela primeira vez uma dupla sertaneja decide louvar suas origens caipiras. Chitãozinho e Xororó gravam o CD *Clássicos Sertanejos*, inteiramente dedicado à tradição musical que os criara. No repertório, encontramos canções como “Cabocla Tereza”, “Luar do sertão”, “Saudades da minha terra” entre outros. O CD é importante pois marca uma mudança estrutural na música sertaneja. No intuito de fazer uma apologia declarada à tradição caipira, o uso de instrumentos elétricos, exatamente o que caracteriza a música sertaneja como tal, foi substituído por instrumentos acústicos. Ao invés da guitarra elétrica, foi inserido o violão de cordas de aço, muito ligado à música *folk* e *country* estadunidense; e o acordeão retomou o seu lugar, dispensando o teclado. Hoje,

---

<sup>39</sup> Foto do vídeo do show Amigos em Goiânia, 1995.

<sup>40</sup> Foto de um evento Villa Mix.



possuindo uma visão panorâmica, capaz de enxergar o presente e o passado, é possível afirmar que ali se desenhou o corpo que o sertanejo teria quando chegasse à universidade.

### 1.5 O sertanejo pedagogizado

Enfim, após percorrer toda essa estrada que leva da zona rural até os centros urbanos, podemos entender a música sertaneja como a trilha sonora da versão urbanizada do homem do campo, a versão que foi aceita no ambiente citadino. É possível ver os caminhos que o gênero foi encontrando ao longo de sua história para seguir em frente e se firmar como uma cultura que também faz parte da brasileira. Essa última geração, a dos anos 90, foi muito importante para as novas versões do gênero. A geração que alicerçou o sertanejo como um produto cultural de consumo em massa no cenário nacional vê sua renovação através de outro fenômeno de massa que é conhecido como Sertanejo Universitário. Os chapéus e as imensas fivelas foram ocasionalmente deixados de lado. As duplas sertanejas universitárias se assemelham visualmente a cantores de música *pop*. As duplas, além das botas, de um modo geral, não carregam em suas vestimentas nenhum artigo que os associe diretamente ao universo rural. Essas são mantidas, ainda que às vezes disputem espaço com os sapatos e os sapatênis.

Evidentemente mais modernos que a geração anterior, porém muito bem formatados por suas referências diretas, o sertanejo universitário, diferentemente da geração da década de 1990, que tinha majoritariamente como temática o amor, traz assuntos um tanto mais variados como “baladas”, bebedeiras e até ostentação material, porém, sem nunca deixar de lado os relacionamentos, o romantismo e também as traições amorosas. Muitas são as versões para o surgimento do sertanejo universitário. Há os que afirmam ter sido a dupla César Menotti & Fabiano os precursores do movimento, quando se mudaram para Belo Horizonte e começaram a se apresentar em bares frequentados por estudantes universitários<sup>41</sup>; existem também aqueles que apostam na dupla João Bosco & Vinícius na época em que eram estudantes de

---

<sup>41</sup> <https://www.somlivre.com/artista/cesar-menotti-fabiano.html>

odontologia e agronomia em Campo Grande (MS) e se apresentavam em festas para universitários<sup>42</sup>.

Contudo, nesse caso, a primazia não tem grande relevância. O mais significativo é o nascimento da versão contemporânea da música sertaneja, a universitária. Essa nova vertente sertaneja, totalmente urbana, é um novo desdobramento ocorrido a partir do êxodo, uma consequência lógica do processo de adequação ao território urbano, mas também da estabilidade econômica do final da década de 90 e da tentativa de democratização do acesso ao ensino superior a partir do início dos anos 2000.

Seja pelos filhos ou netos daqueles primeiros migrantes, seja pela vinda dos próprios indivíduos para os centros urbanos em busca de estudo superior, o fato é que a concentração de pessoas jovens que tinham predileção pela música sertaneja morando nos centros urbanos criou um ambiente propício para que essa renovasse suas energias em uma nova versão. De ritmo mais acelerado e mais alegre, o sertanejo universitário nunca foi muito adepto das baladas lentas, soturnas, melancólicas. Talvez, justamente pela sua associação direta com a juventude, essa vertente do sertanejo revela ritmos mais sincopados que possibilitam a dança alegre, só ou acompanhado. Essa questão rítmica viabilizou a aproximação ao que originalmente foi caracterizado como o berço do gênero *sifrência*, o ritmo baiano conhecido por *arrocha*.

Dessa maneira, vemos surgir no cenário musical nacional no final da primeira década dos anos 2000 aquilo que ficou popularmente conhecido como sertanejo universitário. Artistas como Luan Santana, Michel Teló, Gustavo Lima, Cristiano Araújo, Fernando & Sorocaba, Maria Cecília & Rodolfo, Jorge & Mateus, Munhoz & Mariano, Guilherme & Santiago e os já mencionados João Bosco & Vinícius e César Menotti & Fabiano compõem a cena principal da música sertaneja nesta época de renovação. Nessa leva de novos artistas sertanejos, vemos também surgir cantoras solo e duplas femininas. Pelo sucesso alcançado e pelo número elevado de participantes mulheres nessa nova versão da música sertaneja, foi criado o termo *feminejo* para designá-las, que será analisado mais à frente.

Com a abertura proporcionada pelos sucessos “Leilão” do disco ‘Palavras de amor’ de César Menotti & Fabiano e “Quero provar que te amo” de João Bosco & Vinícius, ambos lançados em 2005, os anos subsequentes foram testemunhas de uma invasão de *hits* do

---

<sup>42</sup>

<https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/sertaneja/2019/09/29/sertaneja.251908/como-surgiu-o-sertanejo-universitario-no-brasil.shtml>

sertanejo universitário à todas as mídias possíveis, muitos chegando até mesmo às trilhas sonoras de novelas. Em 2007, ‘Pode chorar’ (Jorge & Mateus), em 2008 ‘Ciumenta’ (César Menotti & Fabiano), em 2009, ‘Meteoro da paixão’ (Luan Santana), ‘Paga pau’ (Fernando & Sorocaba), ‘Você de volta’ (Maria Cecília & Rodolfo), em 2011, ‘Ai se eu te pego’ (Michel Teló) e ‘Camaro amarelo’ (Munhoz & Mariano) e, finalmente em 2012, ‘Balada’ (Gusttavo Lima) são alguns pouco exemplos de canções que tomaram conta do país e habitam o inconsciente de muitos brasileiros, mesmo que não sejam adeptos do gênero musical.

### 1.6 A *sofrência* sertaneja

De acordo com o dicionário Informal, a palavra *sofrência* é uma corruptela de *sofrença*, registrada em 1813 no dicionário Morais da Língua Portuguesa<sup>43</sup>. Ambas as palavras têm significados semelhantes, relativos à ideia de sofrimento amoroso. Contudo, a palavra *sofrência*, conforme se emprega na atualidade, foi primeiramente associada no meio musical nacional ao cantor baiano Pablo.

Sendo uma junção de duas palavras independentes, o neologismo *sofrência* teve seu primeiro registro na música brasileira em uma composição de Billy Blanco, gravada no início da década de 1960 pelos Originais do Samba, intitulada “*Canto chorado*”. Blanco explica o significado do termo na própria letra da canção: “*só mesmo a palavra sofrência / em dicionário não tem / mistura de dor, paciência / que riso que é canto também*”<sup>44</sup>. A letra da canção trata dos altos e baixos da vida, dos momentos bons e dos ruins, não se restringindo apenas a questão amorosa. Com o refrão “o que dá pra rir, dá pra chorar”, a letra faz referência especialmente à maneira de interpretar os sucessos e os reveses da existência humana.

Contudo, a *sofrência* de Pablo difere da de Blanco. Embora ambos cantem sobre os momentos tristes e difíceis da vida, as ideias que compõe o neologismo são distintas. Houve uma apropriação seguida de recriação, tendo sido alteradas as palavras que formavam originalmente o termo. Em vez de *dor* e *paciência*, como fora cunhado primeiramente por

---

<sup>43</sup> <https://www.dicionarioinformal.com.br/sofren%E7a/>

<sup>44</sup> <https://www.letras.mus.br/os-originais-do-samba/1827118/>

Blanco, agora, as palavras *sofrimento* e *carência*<sup>45</sup> dão novo significado ao signo. O primeiro arranjo de palavras (dor e paciência) busca dar significado a existência de um modo geral, enquanto o segundo (sofrimento e carência) circunscreve-se à apenas a parte amorosa da vida. Essas mudanças nos propõem alguns questionamentos importantes que serão discutidos mais adiante.

Em meados da primeira década dos anos 2000, o cantor baiano Pablo, conhecido regionalmente como cantor do ritmo *Arrocha*, viu sua carreira ganhar projeção nacional com a canção “Porque homem não chora”. Foi com essa canção que o termo *sofrência* ganhou uso no âmbito nacional, após sua utilização para batizar o novo estilo musical que cantava o amor triste. Pablo, em pouco tempo, passa a ser conhecido como o rei da *sofrência*.

Embora o uso do termo *sofrência* já fosse comum nos estados brasileiros onde a música sertaneja ocupava um lugar de destaque, somente em 2014 a expressão ganhou notoriedade nacional, trazendo principalmente ao sudeste a figura do cantor baiano Pablo<sup>46</sup>. O *Arrocha* tem grande influência na estrutura musical da *sofrência*, não só na temática das letras mas também na própria estrutura musical em si. O ritmo, que tem raízes profundas no bolero e na seresta, bem como sua clara filiação ao gênero musical brega, tem seu nascimento associado direta ou indiretamente ao cantor e os grupos dos quais fez parte no início da sua carreira época, as bandas *Asas Livres* e *Arrocha*.

O *Arrocha* tem características rítmicas bem marcantes do bolero, que tem o som típico dos bongôs, que marcam a cadência rítmica. Contudo, no *Arrocha*, tanto a base rítmica quanto a melódica são feitas em *samplers*<sup>47</sup> de teclados. Nesse caso, os bongôs são substituídos por pratos de contra-tempo na função de marcar a cadência do bolero. Isso faz com que as canções sejam bastante similares, mantendo sempre a mesma batida<sup>48</sup>, variando apenas sua melodia. Esse tipo de produção é o mesmo utilizado na maioria da canções de *tecnobrega*,

---

<sup>45</sup> <https://www.dicionarioinformal.com.br/sofr%C3%Aancia/>

<sup>46</sup> [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pablo\\_\(cantor\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pablo_(cantor))

<sup>47</sup> *Samplers* são sons de instrumentos reais ou não, que são armazenados em memórias de computadores ou teclados musicais e programados de acordo com o arranjo do produtor e/ou do músico. Esse tipo de tecnologia barateou a produção e execução musical, pois não há a necessidade de uma banda ou orquestra, pois apenas um músico (ou produtor) é capaz de fazer todos os papéis. A mesma técnica é utilizada por Djs em suas produções.

<sup>48</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=cjttuNjyl9k>

onde o produtor musical assume a função de uma banda inteira. O forró, em sua versão mais recente, também se valeu desse tipo de estratégia. Frank Aguiar é um bom exemplo disso.

Uma questão relevante concernente à carreira musical de Pablo é a sua associação a um gênero. Na Bahia, o cantor é mais conhecido como Pablo do Arrocha e, como explica Martín-Barbero (BARBERO, 2009), mais que pela intenção da existência de um único autor do gênero, esse tipo de engenho da cultura de massas é usado para acessar a memória social ou etnológica do território onde ele é executado originalmente, trabalhando laços afetivos. Por exemplo, aqueles oriundos da Bahia (ou do nordeste) que agora habitam a região sudestina do país ativam memórias afetivas ao ouvir o Arrocha.

Pablo foi associado ao termo *sufrência* a partir de um vídeo viralizado em 2014 nas redes sociais. No vídeo, o comediante pernambucano Fábio Francisco de Melo manda um recado ao amigo “Samuca” tendo como trilha sonora a canção “Porque homem não chora”. Com voz esganiçada, com a imagem do rosto de um homem sofrendo no vídeo, ele narra: “*meu amigo Samuca, se estiver na sufrência, meu amigo, por alguém, um conselho eu lhe dou: não escute Pablo, não. Não escute essa miséria, é sufrência demais!*”<sup>49</sup>. Entre gemidos de choro e ênfases agudas em palavras como “demais” e “Eiiiita, Pablo da doença do rato!”, o comediante popularizou o termo associando-o ao cantor.

A partir da popularização da *sufrência*, algumas duplas ligadas ao sertanejo universitário começaram a focar as suas produções majoritariamente na temática do amor sofrido e, algo bastante particular da *sufrência* sertaneja, a vida de solteiro. Algo possível de ser notado com relação às duplas

Houve também uma adequação à questão rítmica. A estrutura musical da *sufrência* que ganhou corpo com as duplas sertanejas é a hibridização do sertanejo universitário com a . Os violões de corda de aço e o acordeão – introduzidos por Chitãozinho & Xororó com intuito de retorno às raízes e que caracterizam o sertanejo universitário – e os bongôs, que trazem o ritmo do bolero. Esses são as características rítmicas essenciais na construção musical da *sufrência*.

As duas canções que deram o título de rei e rainha da *sufrência* a Pablo e Marília Mendonça, revelam a estrutura musical à qual me refiro. “*Porque homem não chora*”<sup>50</sup> e

---

<sup>49</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=cgtaUArbQjY>

<sup>50</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=M3\\_405oMg3s](https://www.youtube.com/watch?v=M3_405oMg3s)

“*Infiel*”<sup>51</sup> são canções que têm estruturas rítmicas e melódicas bem características da *sofrência sertaneja*. Ambas têm o ritmo do bolero, dado pelos bongôs, o acordeão e os solos de violão na introdução das canções. Nesse caso, Pablo se afasta um pouco do arranjo do *arrocha* e se aproxima da versão mais *sertaneja*, no sentido de que a canção em questão não foi produzida a partir de *samplers*, contando com instrumentos reais.

Outros exemplos de canções que têm as características rítmicas da *sofrência* e que podem ser utilizados no entendimento da estrutura rítmica e melódica do gênero são das duplas Jorge & Mateus e Zé Neto e Cristiano. As canções “Propaganda”<sup>52</sup> e “Largado às traças”<sup>53</sup> trazem o violão de cordas de aço e o acordeão bem visíveis em seus arranjos e o andamento é acelerado o suficiente para serem consideradas como canções dançantes. Jorge & Mateus, dupla associada ao início do movimento da *sofrência*, e Zé Neto & Cristiano, que chegaram ao cenário nacional em 2018, são representantes referenciais do gênero musical.

A música de *sofrência* é um dos elementos constitutivos da cultura da *sofrência*. A expressão “estar na *sofrência*” se equivale às antigas “estar na fossa” ou “estar com dor de cotovelo”. Isso significa que podemos entender a *sofrência* como o momento da decepção amorosa. A desilusão, a negação e, finalmente, a busca da superação da dor, o repertório da *sofrência* dá conta de todas essas fases do processo de sofrimento de amor. É justamente na abordagem dada pela *sofrência* a essas etapas do sofrimento amoroso onde encontramos informações mais recentes acerca da dor de amor do indivíduo brasileiro.

---

<sup>51</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=eCyMh-mZ1B0>

<sup>52</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=mQr7XemLs8s>

<sup>53</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=WcTROXtXJPs>

### A felicidade contemporânea e a *sofrência*

“[...] o estreito caminho do nosso próprio céu passa sempre pela volúpia do nosso próprio inferno. [...] felicidade e desgraça são duas irmãs gêmeas que crescem ao mesmo tempo ou, como sucede convosco, que ao mesmo tempo ficam pequenas!” (NIETZSCHE, A Gaia Ciência, 2012, p.176)

#### 2.1 O mandatário neoliberal da felicidade hedonista

Não é tarefa simples definir um sentimento. Sentir está diretamente ligado ao patrimônio íntimo de cada indivíduo, isto é, as experiências vividas que vão construindo os valores pessoais, os medos e desejos, enfim, o universo intrínseco de cada um. Assim, para tentar definir o significado do sentimento felicidade, seria necessário um conceito que fosse abrangente o suficiente para abarcar toda a diversidade humana. Contudo, mesmo diante dessa árdua tarefa, não foram poucos os pensadores, filósofos, psicanalistas, pesquisadores e cientistas que se atiraram corajosamente na sua realização.

Em A Ética a Nicômaco (1. 12. 8.), bebendo da filosofia eudemonista, Aristóteles diz que *“a felicidade é um princípio; é para alcançá-la que realizamos todos os outros atos; ela é exatamente o gênio de nossas motivações.”*. Partindo dessa lógica, podemos compreender que, por trás de toda e qualquer atitude humana, encontraremos sempre a busca pela plenitude no viver, pelo gozo sem penúria, a satisfação livre de culpa, o desejo afinado ao bem absoluto, enfim, a felicidade. Mas para atingir integralmente esse patamar do sentimento em questão, Aristóteles entende que existe a necessidade da escolha consciente dos desejos que devem ser satisfeitos, pois assim, torna-se possível a harmonia entre a ética e as pulsões. A satisfação de todo e qualquer desejo, de modo pouco criterioso e desenfreado em busca do prazer, é definido como hedonismo, que se mostra como a doutrina filosófica moral que tem norteado a vida contemporânea.

Sigmund Freud, em “Mal-estar na civilização” (FREUD, 2011), argumenta sobre a felicidade. Freud se questiona sobre qual revelação “a própria conduta do homem acerca da finalidade e intenção da vida, o que pedem eles da vida e desejam nelas alcançar”. Ele responde dando sua definição para o sentimento em questão: “É difícil não acertar a resposta: eles buscam a felicidade, querem se tornar e permanecer felizes” (FREUD, 2011, p. 19). Na modernidade descrita por Freud, a concepção de felicidade estava atrelada à noção de civilidade, que conduziu esse momento histórico como num frenesi compulsivo em que todos os atos deveriam ser voltados para o progresso e o bem coletivo. Sendo assim, toda pulsão íntima que discordasse desse ideal comunitário deveria ser suprimida.

Nos nossos dias, é possível identificar o movimento desviante da humanidade para uma direção contrária ao coletivismo civilizatório. A contemporaneidade, estruturada no princípio do individualismo neoliberal, está associada a uma regência social hedonista, que tem o prazer como princípio norteador das ações humanas. A dedicação ao prazer pessoal, seja a sua fruição ou busca pela fruição, encontra eco no mal-estar contemporâneo, que tomo como referência a adaptação da sociedade à modernidade líquida dos nossos tempos, identificada por Zygmunt Bauman. Ao compreender, mesmo que inconscientemente, que as subjetividades esboçam um cenário em que nada é seguro ou garantido, pois nada é constante ou fixo, não há tempo a perder, é preciso ser feliz aqui e agora. Em constante fuga de qualquer tipo de sofrimento, desagrado, desapontamento ou frustração, o sujeito contemporâneo, individualista e narcisista, se ocupa daquilo que possa lhe trazer satisfação imediata, mesmo que efêmera.

A felicidade, construída pela cultura como condição essencial de vida dos sujeitos sociais, tomou ares de fixação, transformando a vida pós-moderna em uma busca incessante por ser feliz. Segundo, por exemplo, a psicóloga Maria Rita Kehl, “*a obrigação da felicidade é um subproduto dos movimentos progressistas dos anos 60: do direito a felicidade, passou para a obrigação*”<sup>54</sup>. O psicanalista Joel Birman (2010) corrobora com o tema dizendo que o mandado de ser feliz, custe o que custar, se coloca hoje efetivamente, na cena da contemporaneidade, como uma demanda inequívoca, pela qual, o imperativo de ser feliz não apenas transcende a exigência da dita lei moral de Kant<sup>55</sup>, como também passa a ser

---

<sup>54</sup> <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/a-ditadura-da-felicidade>

<sup>55</sup> A obra *A Crítica da razão prática* de Kant, publicada em 1788, fala sobre a condição da lei moral a partir da boa vontade dos indivíduos, a qual as leis pudessem valer para todos. Uma lei universal que, enquanto



submetida ao mandato incontornável de que o sujeito deve ser feliz, acima de tudo. Na experiência do mal-estar contemporâneo, as subjetividades fechadas em si são autossuficientes, pois não concedem lugar para o outro e vivem suas dores restritas a si mesmos.

Tendo em perspectiva um cenário onde o sujeito contemporâneo não é mais dotado do pensamento coletivo, ele tem diante de si apenas as suas demandas pessoais. Na cultura do narcisismo, o individualismo exacerbado travestido pelo neoliberalismo como autonomia pessoal, associado ao relaxamento dos laços sociais leva o sujeito a crer que ele é o único encarregado da sua própria existência, sucesso e bem-estar. Dessa forma, é preciso que o indivíduo seja feliz acima de tudo e com a mais alta frequência possível. No artigo *Fazendo pessoas felizes: o poder moral dos relatos midiáticos*, João Freire Filho explica a perda do sentido positivo contido na tristeza. O sofrimento é evitado como um empecilho à apresentação de si mesmo como alguém vibrante, motivado e confiante. O imperativo do gozo, definido por Isabel Fortes como a configuração social onde o sujeito nega o sofrimento pois “*aquele que não consegue ser feliz e revela sua tristeza é visto como uma pessoa fraca e merecedora de culpa*” (FORTES, 2012, p. 35). A isso, João Freire nomeia como felicidade urgente:

*“O imperativo da felicidade urgente conta com o respaldo de artefatos e peritos das mais variadas estirpes: persuasivas mensagens publicitárias; incontáveis atrações e representações midiáticas; teses, estatísticas e projetos elaborados por scholars e governantes; além da lãbia de apóstolos da autoajuda, líderes espirituais e experts em relações humanas. Embora sustentem ideais e interesses diversos, os discursos e as práticas de agentes radicados na universidade, no mercado ou no poder público contribuem, à sua maneira, para sancionar uma concepção deveras encantatória da felicidade: meta alcançável individualmente e conquista desfrutável intimamente, sua difusão é aclamada, ainda, como presságio de ganhos coletivos no campo da saúde pública e da economia (FREIRE, 2010, p.2).*

Por ser visível a existência de uma demanda por felicidade, que se impõe como um direito básico à vida humana na contemporaneidade, vemos o ideal de felicidade adentrar nossas vidas com ares de obrigatoriedade e, portanto, deixa de ser somente um sentimento

---

imperativo categórico, inclui o sentido amplo de direito à felicidade a partir do uso da prudência na escolha dos prazeres para que os indivíduos obtenham o bem-estar.

condutor na busca de uma vida mais satisfatória e passa a ser identificada também como símbolo neoliberal de êxito na gerência de uma vida pessoal, na qual, o sujeito é um empresário de si mesmo, como chama atenção Michel Foucault em sua obra *O Nascimento da Biopolítica* (FOUCAULT, 2008). Assim, a questão principal em debate é que ser feliz está no topo da lista dos anseios sociais, sendo visível nos apelos vindos de toda a parte, pois essa é a ordem regente do nosso momento histórico.

Todos querem (e devem) ser felizes acima de tudo e imediatamente. Inseridos amiúde no cotidiano social, vemos inúmeros signos que sustentam a ideia da compulsão por “ser feliz” abastecerem as subjetividades. Encontramos exemplos que vão desde o sucesso editorial das inúmeras publicações do gênero autoajuda que gera lucros generosos às editoras prometendo ensinar aos sedentos leitores o caminho direto até a felicidade; as postagens nas mais variadas redes sociais, nas quais, a felicidade é regularmente ostentada como prêmio meritório; na medicalização, onde analgésicos e cosméticos normatizam o corpo a fim de torná-la mais evidente e palpável; ou ainda, até mesmo quando evocada em uma emenda ao art. 6º da constituição nacional<sup>56</sup>. É praticamente irrefutável a ideia de que estamos vivendo uma “ditadura” da felicidade.

Nesse arrebatamento coletivo, parece termos ido além da ideia aristotélica da felicidade, que se estrutura principalmente através da escolha do desejo a ser gozado, pois, nos nossos dias, respeitamos apenas o impulso imperioso do agora, sem tempo para reflexão acerca do desejo; distantes também da concepção estruturada por Freud, em que a felicidade estaria na coletividade, expressa no ideal civilizatório, pois hoje, com o avanço do pensamento neoliberal na administração da vida social, cada indivíduo se torna o único responsável por si mesmo, pela própria sobrevivência, não deixando espaço ou tempo para o pensamento coletivo. Além do individualismo e do narcisismo que subordinam a existência contemporânea, temos também o hedonismo que se amalgama de maneira perfeita a essa equação, ocupando uma posição fundamental.

Segundo Isabel Fortes (2012), o hedonismo contemporâneo é herdeiro direto do utilitarismo do século XIX, teoria filosófica que tem “como perspectiva criar condições econômicas que propiciassem a máxima felicidade para todos” (FORTES, 2012, p. 36), sendo

---

<sup>56</sup> O Senador Cristovam Buarque tentou, sem sucesso, uma emenda que alteraria a constituição federal, afirmando que todos os cidadãos brasileiros têm direito à busca pela felicidade.  
<https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/97622>

o termo utilitarismo ligado à propriedade do objeto de “produzir ou proporcionar benefício, vantagem, prazer, bem ou felicidade” (BENTHAM, 1789, p. 4). Jeremy Bentham, um dos principais difusores do utilitarismo, o entendia como uma ciência exata como a matemática, capaz de atender os anseios da vida privada e pública. Ao influenciar as ciências econômicas, o utilitarismo infiltrou-se de tal modo nas condutas morais dos cidadãos que a vida transformou-se em uma corrida desenfreada na busca pela oferta de momentos de prazer, sendo justamente isso que faz verdadeira a afirmação de que vivemos em uma sociedade hedonista.

Com a felicidade sendo entendida como compulsória, o hedonismo se torna bastante conveniente. É por meio da fruição do prazer e da fuga do sofrimento que a felicidade se manifesta. Freud relacionou prazer e felicidade dizendo que buscamos a “*ausência de dor e desprazer e, por outro lado, a vivência de fortes prazeres. No sentido mais estrito da palavra, ‘felicidade’ se refere apenas à segunda.*” (FREUD, 2011, p. 19). Dessa forma, a busca constante pela fruição do prazer coloca o indivíduo na rota da felicidade. Dessa forma, seguindo a lógica da busca pelo prazer individual em uma sociedade em que tudo é líquido, é no consumo que os indivíduos reprodutores desses ideais encontram abrigo reconfortante do prazer imediatista.

Através do consumo, é possível que o indivíduo ofereça a si mesmo produtos ou experiências satisfatórias sem que haja a necessidade de algum agente externo. Dependendo apenas de sua capacidade financeira de arcar com as pulsões, o indivíduo é independente e autossuficiente na satisfação pessoal. Como uma fórmula mágica, a associação entre individualismo, hedonismo e consumismo coloca a tão almejada felicidade ao alcance de qualquer um que queira empreender a si mesmo. Vejamos o que Isabel Fortes diz sobre isso.

*“Vivemos numa sociedade em que tudo se transforma em gadget, em que os objetos estão sendo sempre incorporados vorazmente pelos sujeitos. Assim, a consumição de objetos na nossa sociedade traduz-se por aquilo que Baudrillard mostrou como a acumulação permanente de signos de felicidade”.* (FORTES, 2012, p. 39)

O consumo viabiliza a satisfação instantânea. Por meio de gratificações propostas a si mesmo, o sujeito é capaz de experienciar a felicidade ou simulá-la. Nos nossos dias, talvez mais importante que ser/estar feliz é parecer feliz aos olhos de quem nos vê, especificamente

daqueles que nos vêm pelos ecrãs. É provável que tenhamos aí o panóptico foucaultiano contemporâneo (FOUCAULT, 1984), aprisionados pela vigilância do olhar do outro através das redes sociais, que funciona como ferramenta reguladora e disciplinadora da vida que foge a normatividade. Se a felicidade é o comportamento padrão que se espera do indivíduo, a tristeza, o sofrimento, a dor são anomalias. A espetacularização da existência virtual na contemporaneidade faz com que a imagem, a aparência e a exibição da felicidade sejam frequentemente mais importantes que a própria ideia de ser feliz em si. Entretanto, justamente pela liquidez da realidade, há que se reforçar constantemente esse estado de “aparente” felicidade. É preciso que os outros sejam constantemente atualizados através de *posts* e *selfies* sobre a felicidade daquele determinado indivíduo, para que seus amigos e seguidores, ao menos, possam supor que aquele vive a felicidade.

A necessidade da exibição da felicidade é movida pela ideia de que ela tenha se tornado tanto um emblema de normalidade quanto um símbolo neoliberal de êxito, sendo ambos inegáveis suportes para a aceitação social. Digo normalidade pois é justamente o que a norma nos impõe, a felicidade deve ser buscada incessante e incansavelmente. E se esta é a ordem a ser seguida, qualquer coisa que fuja desse ideal não deve contar com o consentimento social. A normalidade de um comportamento se associa à conduta de um sujeito que não apresente diferenças significativas à conduta do resto da comunidade. Assim, não ser feliz, ou não aparentar felicidade, pode ser visto como uma anomalia que submete o sujeito às ações coercitivas e punitivas da sociedade, como a exclusão do corpo social ou alvo de indiferença.

A normatização da felicidade como conduta social fica aparente na perspectiva que elaboramos dos encontros cotidianos, onde não é difícil a impressão de que o esperado é que a felicidade dê o tom da interação interpessoal, contando que os atores sociais, em suas atuações, transpareçam essa felicidade em um encontro harmônico, sem atritos ou desavenças, contrariedades ou discordâncias; espera-se a leveza, o bom humor e um sorriso no rosto isento de preocupações. A manutenção das aparências de uma vida feliz é primordial para o sucesso nas relações sociais. A lida com problemas é parte integrante da existência humana, porém, trazê-la para o convívio dos outros, especialmente em redes sociais, por exemplo, não encontra boa aceitação. Na lógica do individualismo neoliberal, cada qual deve resolver seus problemas de modo interno, sem que isso seja levado ao conhecimento público. Soa desagradável e inadequado à lógica daqueles fiéis reprodutores das subjetividades que

vigoram no momento. Assim, a tristeza, a decepção, a frustração são sinais de anomalia, de que algo está fora de ordem e precisa ser ajustado.

A partir da ideia desenvolvida por Freud em “Mal-estar na civilização” (2011), Isabel Fortes nos traz a nossa própria realidade contemporânea. Ela diz que o “‘Mal-estar na civilização’, devia-se à renúncia ao gozo exigida pelo projeto de edificação da civilização, o mal-estar de hoje indica justamente o inverso: provém de um imperativo do gozo que conduz à exacerbação do individualismo e à exaltação do narcisismo do eu”(FORTES, 2012, p. 29). Dessa forma, podemos entender que o gozo se tornou, senão o maior, um dos mais significativos predicados dos nossos tempos. Por oposição lógica, o sofrimento é algo ruim que deve ser eliminado, ou, pelo menos, mantido à distância. Isso traz a marca de seu tempo à testa do sujeito hedonista, fazendo da felicidade a insígnia máxima contemporânea do êxito social.

Ao considerarmos a dor, o sofrimento e a tristeza como anomalias, perdemos a referência pela oposição. Sendo a felicidade e o sofrimento forças opostas complementares, que se constituem entre si justamente por meio da oposição, a negação de um dos lados e a dedicação integralmente de nossa energia na fruição do outro nos coloca em situação de profundo desequilíbrio psicológico. Talvez isso explique estarmos vivendo a era das doenças psicológicas, como o estresse, a depressão e a síndrome de *burnout*. No livro “Sociedade do cansaço” (HAN, 2017), Byung-Chul Han fala sobre a sociedade do desempenho que, segundo ele, vem substituindo a sociedade disciplinar foucaultiana. A sociedade dissecada por Foucault era formada por hospitais, asilos, presídios, quartéis, escolas e fábricas, estruturas profundamente disciplinadoras, enquanto a sociedade vista por Han é dominada por academias *fitness*, prédios de escritórios, bancos, shopping centers e, principalmente, o ambiente internético das redes sociais, espaços que privilegiam o desempenho. Dessa forma, Han entende que mudamos de uma sociedade contingenciada pelo não para uma que está possuída pela volúpia do “*sim, você pode!*”.

Se, antes, tínhamos nossas ações norteadas pela proibição e o cerceamento, hoje, estamos afogados na liberdade do sim imperioso. Com a perda das referências institucionais, o sujeito vê a pós modernidade clamar por sua alteridade, incentivando cada um a ser quem se é realmente. A desregulamentação crescente das subjetividades vai abolindo a negação e consolidando a positivação do poder pessoal. Han diz que “*o plural coletivo da afirmação Yes, we can expressa precisamente o caráter de positividade da sociedade do desempenho.*”

*No lugar da proibição, mandamento ou lei, entram projeto, iniciativa e motivação” (HAN, 2017, p. 24).*

Essa mudança de paradigma explica o exagero que tomou conta das ações humanas de um modo geral, pois o esquema disciplinar, sendo negativo, limita a produtividade a partir de um dado momento, enquanto o esquema da sociedade do desempenho pode alcançar níveis de produtividade inimagináveis. Não há barreiras senão aquelas que o indivíduo impõe a si mesmo, logo, a exaustão é o seu limite, pois o *poder* não cancela o *dever*. O sujeito do desempenho continua sendo regido pela disciplina, pois uma coisa é a continuidade da outra, só que um nível acima. O que já foi adquirido não é perdido, e o sujeito do desempenho ainda *deve* obediência aos signos de sucesso que representam o reconhecimento e acolhimento social, luta perene do ser humano. Apoiado no entendimento do desempenho como um dos princípios regentes das subjetividades da sociedade no tocante à busca pela felicidade, acredito ser plausível afirmar que o indivíduo é levado a exibi-la em todas as oportunidades no intuito de atestar publicamente sua produtividade vitoriosa. Assim, justificam-se os *posts* diários em situações diferentes do cotidiano.

O afirmativo *poder* oferecido pela sociedade do desempenho expõe o indivíduo ao campo do possível e a sua incapacidade de criar a si mesmo, causando desequilíbrio psicológico e fadiga física e emocional. A sua falta de referência, que antes eram oferecidas por instituições tradicionais, leva o indivíduo pós-moderno a buscar se constituir através do consumo. O sujeito contemporâneo é aquilo em que ele investe a sua energia financeira. Já não há nada acima dele que possa dizer quem ele deve ser, pois sua fé nas sólidas instituições sociais foi abalada. Abandonado à própria sorte, o indivíduo empreendedor de si mesmo se escora nas grifes que têm suas imagens atreladas ao sucesso financeiro para a sua construção pessoal. O indivíduo passa a ser definido pela roupa que veste, pelo carro que dirige, o celular que usa, o café que toma, o bairro em que mora e etc. Vestido de signos comprados com o objetivo de assegurar ao olhar alheio a imagem da posição bem-sucedida, o indivíduo precisa fazer repercutir publicamente o resultado do seu desempenho.

## **2.2 A busca pela felicidade amorosa no desamparo narcísico pós-moderno**

A felicidade no amor, nascida no ideal romântico e formalizada na lógica civilizatória que tem a família como símbolo máximo, é o desejo mais comum entre a maioria dos

indivíduos humanos. Desde tenra idade, somos levados a entender que o encontro amoroso é parte integrante de uma vida com ‘final feliz’, como a dos heróis, princesas e tantos outros personagens das histórias infantis. Essa naturalização da associação de felicidade e relação amorosa nos leva a crer que todos os indivíduos estão sujeitos a experienciá-la, ou ainda mais, como se tratássemos de algo inexorável, cuja concretização se dará inevitavelmente em algum momento de sua existência. Em ‘Mal-estar na civilização’, Freud elabora inúmeros métodos pelos quais os sujeitos “se esforçam em obter a felicidade e manter à distância o sofrer” (FREUD, 2011, p. 26). Ao referir-se à felicidade através do amor erótico, Freud nos diz o seguinte:

*“Esta atitude psíquica é familiar a todos nós; uma das formas de manifestação do amor, o amor sexual, nos proporcionou a mais forte experiência de uma sensação de prazer avassaladora, dando-nos assim o modelo para nossa busca da felicidade”.*  
(Ibidem, p. 26-27)

Essa busca por felicidade no amor é a busca pela reintegração, pelo retorno à unidade acolhedora e confortável do Eu inicialmente compreendido. Considerando que Freud diz que “no início o Eu abarca tudo, depois separa de si um mundo externo” (Ibidem, p. 11), é possível compreender que a busca por acolhimento amoroso vem desse rompimento entre o Eu e o todo, gerador do sentimento de desamparo. Pois “no auge do enamoramento, a fronteira entre Eu e objeto ameaça a desaparecer. Contrariando o testemunho dos sentidos, o enamorado afirma que Eu e Tu são um, e está preparado para agir como se assim fosse”(Ibidem, p. 9), não havendo “interesse algum pelo resto do mundo; o par amoroso basta a si mesmo, não precisa sequer de um filho. Em nenhum outro caso Eros revela tão claramente o âmago do seu ser, o propósito de transformar vários em um [...]” (Ibidem, p. 53). Quando esse cenário se desfaz, o desamparo se abate sobre o sujeito.

Dessa forma, no inventário das dores humanas, o sentimento de desamparo é talvez aquele que mais tenha assolado as mentes e os corações ao longo da história humana, mas, aqui, faço referência específica ao momento político-social contemporâneo. A descrença no porvir e desistência das utopias têm nos levado a negar o futuro como o lugar temporal que sempre nos aguardou com farta felicidade, onde viveríamos finalmente a prosperidade humana, o desenvolvimento tecnológico, a justiça social, a equidade de oportunidades para

todos os cidadãos do planeta; enfim, uma vida global próspera e pacífica onde todos seriam entendidos como iguais.

Como Zygmunt Bauman (BAUMAN, 2017) nos coloca com o conceito de retrotopia, o futuro perdeu o posto de salvador da humanidade e, assim, passamos ao olhar conservador, admirando o passado com a crença de lá estaria o elo perdido que nos resgataria de nós mesmos. O caminhar em frente não parece mais ser uma alternativa viável, pois sobre o futuro paira a nuvem da incerteza, como se todos compartilhássemos o sentimento de um desastre iminente. Esse olhar que mira o passado, enxergando ali a boia de salvação no cenário que criamos para nós, fica visível na chegada de Donald Trump à presidência de uma das maiores potências mundiais. Com o *slogan* “*Make America great again*”, Trump teve entre suas promessas de campanha o retorno do país a sua “época de ouro” com a expulsão de imigrantes e a construção de um muro na fronteira com o México, deixando os Estados Unidos para usufruto apenas dos cidadãos nativos estadunidenses, como fora anteriormente. No Brasil, o cenário se repetiu com na eleição de Jair Messias Bolsonaro, concorrente à vaga de presidente que apoiou seu discurso em valores tradicionalistas, prometendo restabelecer a ordem e o progresso vividos no passado, segundo o então candidato, nos anos de governo militar. Tanto Trump quanto Bolsonaro, agora presidentes de seus respectivos países, encontraram eco de suas falas entre boa parte dos seus cidadãos, o que os levou a ocupar o cargo que exercem. Esses são exemplos de consequências causadas pelo desamparo, que gera a sensação de insegurança, levando ao medo com relação ao que está por vir. Tudo isso fez com que grande parte da população tenha escolhido o caminho do regresso ao passado, entendendo-o como única solução.

Como Isabel Fortes nos coloca, “a perda dos ideais faz entrar em cena a figura do desamparo” (FORTES, 2012, p. 42). Partindo do conceito freudiano do desamparo primordial, que entende que todo e qualquer ser humano, ao nascer, tem sua vida totalmente dependente de um agente externo, é correto afirmar que o individualismo vem a reforçar o sentimento do desamparo. Os ideais neoliberais nos levam a experiência de tempos de intranquilidade, onde o projeto do Estado mínimo não dá conta de zelar pelo grupo social do qual é responsável. Sobre isso, vejamos as palavras de Isabel Fortes.

*“Vivemos em uma era de incertezas, na qual cada sujeito está à mercê de si mesmo, do seu próprio poder de sedução e de escolha. O enfraquecimento do Estado como figura que protege*



*e vela pelos cidadãos acaba provocando um clima de insegurança. A desintegração do Welfare State, o Estado de Bem-estar social, faz, por exemplo com que não se possa mais contar com os dispositivos da previdência.” (Ibidem)*

Como em uma cadeia de fatos e consequências vemos que o desamparo tem nos levado a percorrer caminhos um tanto tortuosos. Entendendo que, nos últimos anos, esse sentimento vem ganhando contornos bem marcados entre os cidadãos, a sociedade é invadida pela insegurança. Levados pela lógica, podemos concluir que esse é, entre outros, um elemento gerador do medo entre os cidadãos que, por sua vez, produz a já mencionada refuta do futuro e o desejo de retorno ao passado. Sem perspectivas futuras, resta viver o “aqui e agora” da melhor maneira possível; o imediatismo que surge dessa demanda, associada ao hedonismo corrente, leva a aceitação inquestionável do sistema vigente, mesmo sofrendo as consequências de sua ineficácia. A aceitação nada mais é que a reprodução obediente dos preceitos e padrões neoliberais de gerenciamento da vida. Desse viés neoliberal surge o crescente individualismo, que gera a contínua sensação de solidão, e também a necessidade do desempenho cada vez mais alto, o que gera a fadiga física e psicológica.

Bem, é fato que o mundo inteiro se vê diante de um quadro até então pintado só pelas distopias literárias ou cinematográficas. O século XXI chega com as chagas abertas da destruição das condições de vida humana no planeta em nome do capital, do drama humanitário das imensas levas de refugiados do clima ou de guerras, da ascensão de movimentos políticos de vertentes extremas acreditados como já superados, o colapso de instituições sólidas – como a igreja católica, o estado, a justiça, o sistema político como um todo – diante de escândalos de corrupção, crimes sexuais contra menores de idade e etc. Cabe perguntar como fica a questão do amor como símbolo de felicidade nesse cenário de tamanho desamparo.

Com a perda da confiabilidade nos “*meios tradicionais de doação de identidade*”, maneira como Jurandir Freire Costa (COSTA,1999, p. 20) escolheu para nomear a família, a religião, o pertencimento político e outras instituições formadoras da ideia de civilização, resta “*aos indivíduos a identidade amorosa, derradeiro abrigo num mundo pobre em Ideias de Eu*” (Ibidem). Dessa maneira, ocorre um deslocamento do amor para o centro de um ideal de felicidade pessoal. Ainda nas palavras de Freire Costa, podemos ler:

*“Sua íntima (o amor) associação com a vida privada burguesa o transformou em um elemento de equilíbrio indispensável entre o desejo de felicidade individual e o compromisso com os ideais coletivos. No presente, o cenário mudou. O valor do amor foi hiperinflacionado e sua participação na dinâmica do bem comum chegou quase ao ponto zero. E, a medida que refluiu aceleradamente para o interior do privado, o romantismo assumia a forma de moeda forte da felicidade junto com o sexo e o consumo.” (1999, p.19)*

Isso quer dizer que o amor, enquanto foi símbolo de um ideal civilizatório, zelador das futuras gerações, guardião da família como célula da sociedade, conseguiu resistir aos efeitos do tempo e do uso. Contudo, ao se tornar mais um sentimento no quadro dos prazeres a serem vividos, passou a ser apenas mais uma coisa ou pessoa na cultura do consumo. Perdeu-se o equilíbrio, pois, agora, o amor destina-se a satisfação do desejo de felicidade pessoal. Nesse ponto, Jurandir Freire Costa nos remete a Bauman (BAUMAN, 2004) e a liquidez do amor na contemporaneidade – aquele que, após ser consumido, é descartado sem cerimônia. A partir do momento em que a relação amorosa revela todas as suas faces, especialmente aquela limitadora que deixa de produzir felicidade, ela deixa de ser interessante pois perdeu sua função. Em uma sociedade em que nada mais é feito para durar, as relações amorosas se assemelham a saltos de *bungee jump*, onde, passada a adrenalina inicial, depois da corda totalmente esticada, resta apenas recolhê-la e saltar novamente.

Assim, tendo em mente a compreensão de que o indivíduo contemporâneo se constitui basicamente através do consumo de produtos e grifes que venham a emoldurar o personagem escolhido como aposta de sedução social e também na transmutação do amor, que se tornou um desses produtos de consumo, podemos inferir que o cônjuge também funciona da mesma forma, assumindo um papel idêntico a um desse signos. Logo, estar em uma relação amorosa coloca o indivíduo em uma posição social diferente daquele que se mantém solteiro, importando mais ainda quem é o cônjuge, a posição social que ocupa, o corpo que exhibe, o que oferece de vantajoso e etc. Como mais um acessório a ser consumido no intuito da formação do Eu, o/a parceiro/parceira também constrói o outro da relação. A pessoa com a qual nos relacionamos fala muito sobre nós socialmente. Nós somos quem nós namoramos ou nos casamos.

Sustentados pelo narcisismo vigente na contemporaneidade, um indivíduo entende o outro como uma extensão de si, lançando projeções pessoais um sobre o outro. Da mesma forma que as atividades de consumo promovem o campo da ação, propiciando o desempenho,

essas também estão amarradas à retórica da autenticidade. Sendo assim, uma pessoa em um relacionamento amoroso constrói a imagem de seu cônjuge socialmente e vice-versa. O narcisismo entra na equação da busca pela felicidade como um elemento complexo, que reflete bastante a ideia do desamparo contemporâneo. Segundo Christopher Lasch (LASCH, 2018), a visão terapêutica de mundo (extinção das inibições e gratificação imediata das pulsões) substituiu a religiosa na busca de saúde mental. Por visão terapêutica, Lasch toma a tendência contemporânea de “vestir toda banalidade edificante de um falso brilho psiquiátrico”<sup>57</sup> (LASCH, 2018, p. 64). O narcisismo contemporâneo ganha tons mais fortes justamente por ter como companhia no cenário de lógica neoliberal da pós modernidade o hedonismo, havendo uma enorme invasão da sociedade pelo Eu. Contudo, é importante remarcar que o narcisismo não é a mera oposição ao amor desinteressado pelo outro, ou formas de vaidade, de auto-admiração. Para Lasch, desconsiderar a dimensão psicológica do narcisismo é ignorar sua dimensão social. Vejamos o que ele diz sobre isso.

“Dessa forma, esses autores não exploram nenhum dos traços de carácter associados ao narcisismo patológico que, sob uma forma menos extrema, abundam na vida cotidiana dos nossos tempos: a relação de dependência do outro, para o consolo midiático que ele pode vir a procurar, associado ao medo da escravidão (dependência), o sentimento de vazio interior, a imensa raiva reprimida e os desejos orais imperiosos e insatisfeitos.” (Ibidem, p. 66)

Lasch também identifica a falta de fé na sociedade contemporânea, acreditando que já não buscamos a salvação futura e nem o retorno a uma “era de ouro”. Sem esperança de melhorar o mundo, a sociedade se convenceu de que o que contava era melhorar seus psiquismos (sentir e viver plenamente suas emoções através de atividades de lazer, isto é, o próprio hedonismo em si). Ele também afirma que as pessoas estão preocupadas com estratégias de sobrevivência, medidas destinadas ao prolongamento de suas próprias existências, com seus interesses voltados para programas que garantam boa saúde e paz de espírito.

Viver o instante é a paixão dominante; viver para si mesmo e não para seus ancestrais ou para a posteridade, pois não há garantias de que essa existirá. Busca-se na saúde, na segurança física, a impressão ou a ilusão momentânea de um bem-estar pessoal. Dessa maneira, retomando Lasch e partindo da lógica narcísica, a visão de mundo terapêutica criou

---

<sup>57</sup> Tradução livre minha.

uma relação de dependência, pois o narciso contemporâneo precisa do outro para estimá-lo, não podendo viver sem um público que o admire. Essa ideia da claqué se relaciona à já mencionada sociedade do desempenho de Han, pois é preciso dar conta de seu desempenho ao grupo social do qual faz parte ou tem a intenção de fazer. A aparente emancipação familiar e de contendas institucionais não traz ao narciso a liberdade de ser autônomo. Pelo contrário, ela contribui para a insegurança pessoal, que só pode ser controlada quando narciso vê seu reflexo na atenção dos outros.

O vazio interior, a solidão e a inautenticidade não são, segundo Lasch, sentimentos irrealistas ou sem significação social. Eles não nascem das condições próprias da classe média e superiores, mas sim do clima de guerra moral que domina as sociedades em geral, do sentimento de perigo e incerteza que vem da nossa falta de confiança no futuro. Aos mais pobres sempre foi imposta a necessidade de viver no presente, sendo sobreviver um dia de cada vez, não havendo possibilidade de planejamento futuro. Hoje em dia, a necessidade de sobrevivência, às vezes disfarçada de hedonismo, invade a classe média completamente, pois quando as relações pessoais têm como objeto apenas a sobrevivência psíquica, o privado não constitui mais um refúgio contra o mundo sem coração. O uso da relação amorosa com o objetivo terapêutico gera a exposição às mesmas demandas sociais das quais ele busca abrigo.

As relações amorosas profundas e íntimas funcionam, de certa forma, a partir do modelo disciplinar, com seus deveres, cerceamentos e sublimações. As relações monogâmicas impõem que haja um limite às pulsões, o que para um indivíduo narcisista e hedonista significa ter que lidar com a negação e, conseqüentemente, com a frustração do adiantamento do prazer e silenciamentos íntimos. Ao se transformar em um bem de consumo, o amor ganha também a sua data de validade, que se impõe pelo acúmulo de cerceamentos inerentes à relação que vão ocorrendo ao longo de sua existência. Assim, segundo Lasch, hoje a psicanálise lida com indivíduos que exprimem seus conflitos, em vez de reprimi-los ou sublimá-los. Esses indivíduos tendem a cultivar uma superficialidade protetora em suas relações emocionais, pois a intensidade de sua Ira contra seus objetos amorosos perdidos o impede de reviver experiências felizes ou as guardar na memória. Suas personalidades consistem, em grande parte, em defesas contra essa Ira e contra os sentimentos de privação oral pré-edipianos. Para Lasch, uma criança que se sente tão ameaçada por seus próprios impulsos agressivos (projetados nos outros e posteriormente interiorizados como ‘monstros’)

tenta compensar suas sensações de raiva e inveja com fantasias de riqueza, beleza e onipotência.

Citando Richard Sennett, Lasch comenta sobre as convenções sociais, que regiam as relações impessoais das pessoas quando em ambiente público. Tais convenções, nos nossos dias, são tidas como incompatíveis com a espontaneidade afetiva, pois são vistas como restritivas e artificiais. Antes, eram elas que nos encorajavam ao cosmopolitismo e a cortesia. No século XVIII, as convenções permitiam que estranhos se cumprimentassem na via pública, conversassem, sem que fosse necessário que seus segredos fossem revelados, pois havia os lados público e privado. No século seguinte, nós investimos na crença de que o comportamento público de um indivíduo revelava sua personalidade interior, isto é, o personagem exibido socialmente era um reflexo de sua intimidade.

Segundo Sennett, em Lasch, as relações estabelecidas atualmente, concebidas como uma forma de revelação de si, se tornaram profundamente sérias, influenciadas pela ideologia da intimidade. Assim, podemos afirmar que com a invasão da vida privada pelas forças de dominação organizadas, o espaço privado praticamente desaparece. As redes sociais assumem o posto mais alto nesse tipo de estrutura, onde o privado é explícito. Se no passado havia a expressão *invasão* de privacidade, onde cada coisa tinha o seu lugar, seja público ou o privado; hoje, podemos falar em *evasão* da mesma, pois é necessário que o Eu seja exibido para o seu público e que o desempenho de suas performances lhe tragam a recompensa satisfatória.

Dessa maneira, a busca contemporânea pela felicidade através do amor não atravessa o seu momento mais harmonioso. Essa combinação de elementos que atravessam as relações amorosas fazem com que não sejamos capazes de vivê-las de modo íntimo e genuíno. O indivíduo narcisista, frequentemente dependente da aprovação e admiração do outro, precisa ligar-se a alguém, guardando simultaneamente em seu íntimo o medo dessa dependência, pois todos, sem exceção, são compreendidos como não confiáveis. Queremos viver o amor, contudo, esse se encontra disponível somente em suas últimas versões, o que significa que a felicidade fica subjugada a inúmeros elementos ligados à subjetividade contemporânea. São elementos, simultaneamente, dicotômicos e complementares, que coabitam o mesmo cenário, resultando em relações individualistas, onde a busca superficial pela satisfação da dependência narcísica e pelo deleite do prazer hedonista enfrentam os cerceamentos que essa mesma relação impõe.

Assim, a busca pela felicidade através do sentimento amoroso tem como pano de fundo a busca pela construção de si mesmo, por aceitação e colocação social, satisfação hedonista e claqué amistosa para o narciso. Parece uma análise um tanto fria, pois trata-se aqui de um sentimento, o mais reverenciado entre todos. Contudo, excluindo as exceções, as particularidades que cada relação amorosa guarda em si e os atos semiconscientes regidos pelas subjetividades, não é possível desconsiderarmos a influência que todos esses elementos têm no modo de vida que reproduzimos cotidianamente em sociedade. Por isso, não há como desconsiderar essa influência no modo como é vivido esse sentimento, como é exteriorizado, o que busca-se nele e o que ele tem a oferecer.

Como forma contraponto complementar, trarei novamente o pensamento de Jurandir Freire Costa (1998) que localiza o mundo entre duas eras, a dos “sentimentos” e a das “sensações”, fazendo com que o indivíduo esteja dividido entre duas concepções distintas de vida amorosa. Os sentimentos se relacionam com questões mais profundas, íntimas e duradouras, enquanto as sensações se ligam diretamente a noção de momento, prazeres imediatos e fugazes. Vejamos suas palavras.

*“Acusam-nos de narcisistas, egoístas e descomprometidos com o outro. Mas não nos perguntamos se o amor com que sonhamos pode sobreviver ao desmoronamento da moral patriarcal e, sobretudo, à nossa paixão pelo efêmero. Em seu berço histórico, o amor foi embalado por adiantamentos, renúncias, devaneios, esperanças no futuro e ‘doces lembranças do passado’, ele nasceu na ‘Era dos sentimentos’, do gosto pela introspecção e por histórias sem fim de apostas ganhas e perdidas. Hoje, entramos na ‘Era das sensações’, sem memória e sem história. Nada nos parece mais bizarro e tedioso do que aventuras sem orgasmos e sofrimentos sem remédio à vista. Aprendemos a gozar com o fútil e o passageiro e todo ‘além do princípio do prazer’ é só um vício de linguagem ou da inércia dos costumes.”* (COSTA, 1998, p. 21).

Isso vem a reforçar a ideia de que ainda guardamos uma expectativa romântica do encontro amoroso, apostando que nele reside a almejada felicidade, entretanto, a vivência desse sentimento nesses moldes não se adéqua à contemporaneidade. Idealizamos o sentimento amoroso “*como pleno, mágico, extático e superior em intensidade e gozo a qualquer outra experiência emocional do indivíduo*” (Ibidem, p. 73), mas o princípio de realidade nos leva ao sentimento de frustração logo na primeira contrariedade. Isso mostra

que estamos sendo regidos por subjetividades de duas épocas distintas no que concerne a expectativa e a vivência do amor. Desta feita, podemos dizer que é possível experienciar a felicidade através do sentimento amoroso, contudo, ela tornou-se efêmera. Buscamos um modelo de relação amorosa que não se encaixa nos tempos líquidos da pós modernidade e, quando a sua brevidade se torna palpável, é difícil que ela sobreviva as nossas demandas hedonistas e narcísicas.

### **2.3 A Felicidade ‘sofrente’ (ou a *Sofrência* feliz)**

A volta das canções de dor de amor ao topo das paradas de sucesso é um sinal de como anda a vida amorosa dos brasileiros. Aparentemente, a felicidade anda passando ao largo das relações amorosas que se estabelecem na contemporaneidade no país. É evidente que muitos gêneros musicais se dedicaram ao tema e houve grandes levadas de cantores e movimentos musicais românticos que tomaram o país em épocas diferentes da história nacional da música. As canções de ‘fossa’, de ‘dor de cotovelo’, as canções de ‘corno’, são alguns exemplos daqueles que se dedicaram a cantar o amor malfadado, tendo seu momento de glória no cenário musical brasileiro. Entretanto, já havia algum tempo que não tínhamos um movimento tão vultoso e massivo como a *sofrência*. Isso aparenta reforçar um sinal de que, no campo amoroso, temos tido mais desapontamentos que êxitos.

Entretanto, após analisar a cultura da *sofrência* e a da felicidade, é possível encontrar elementos que conectem ambas. Pela evidente dinâmica da oposição, é compreensível que uma dependa da outra para sua simples existência e constituição. Porém, não me refiro aqui apenas ao ato de conscientizar-se de algo a partir do seu oposto extremo ou de sua ausência, como se apenas através do sofrimento amoroso fosse possível a experiência do amor feliz. Entendo que a *sofrência* é um dos produtos nascidos da demanda compulsória por felicidade, sendo da frustração de não encontrá-la no meio amoroso que nasce a *sofrência*, como o gênero musical contemporâneo que vem se mostrando como a principal ferramenta para purgar o sofrimento de amor que foi reprimido. Também podemos entender a *sofrência* como um dos territórios onde a felicidade pode ser exibida, pois ao considerarmos o andamento musical acelerado, a sua associação à ingestão de álcool, a dança típica (a dança ‘sofrente’), a narrativa de libertação do feminejo e a disponibilidade da claqué como suporte narcisista, é

justo afirmar que a *sofrência* também é um instrumento que vai ao encontro da imperiosa demanda social por felicidade.

Entendendo que a dor é irrepresentável, pois não é possível a compreensão da sua origem e nem sua razão de ser, restando apenas o entendimento que ela existe e que dói, não considero a *sofrência* como uma narrativa da dor. Essa dor intraduzível estimula as diversas descargas e pulsões que aparecem no desempenho da violência, ou nas compulsões, por exemplo, como mostra Birman em *O Sujeito na contemporaneidade* (2012). A dor é uma força oculta, latente, um mal-estar cuja a interpretação não está disponível de imediato, como um ressentimento que coloca o sujeito em posição de humilhado e solitário, pois é preciso silenciá-la. A exposição de suas fraquezas para o outro é assumir publicamente ser o perdedor no espaço contemporâneo, em que só é aceito ganhar ou ser feliz. A crise da dor solitária pode trazer ao corpo vibrações, impulsos e tensões que induzem ao compartilhamento, como uma tentativa de transmutar a dor irrepresentável em sofrimento tangível. Isto é, são elaboradas representações exequíveis dessa dor latente. O sofrimento é uma vivência de lógica alteritária, pois os sujeitos buscam materializar sua dor indefinível, partindo do entendimento que é necessário compartilhar uma experiência íntima com um outro consolador. Dessa forma, é rompido a traço espacial característico da dor, dirigindo-se ao outro em vez de se interiorizar. Cria-se, portanto, uma experiência de transferência como forma de preencher um desamparo.

Os vídeos aqui pesquisados no capítulo anterior, em que os sujeitos expõem seus sofrimentos, guardam a condição velada de estarem buscando a representação da dor sem significado concreto, a fim de criar condições para a confissão pública do sofrimento em busca de cumplicidade e acolhimento. Dessa forma, selecionam possíveis máscaras para vestir a dor, a partir de uma concepção do sofrimento. A *sofrência* disponibiliza o território para que esse sofrimento seja compartilhado, sendo, portanto, uma ferramenta que permite com que a dor transformada em sofrimento seja, enfim, liberada do seu mais profundo ego, alcançando a representação. Assim, o que reconhecemos nas canções ‘sofrentes’, os signos que detectamos em sua narrativa são sempre signos do sofrimento dando voz à dor irrepresentável.

O estudo de Jean Starobinski (2016) acerca da melancolia nos ensina que vivenciá-la está intimamente ligado ao ato da criação, o que pressupõe-se uma exposição, uma representação. Para Starobinski, o melancólico de qualquer momento histórico entende que expor-se significa sair de si, isto é, transformar a impossibilidade de ser em possibilidade de dizer. Ao longo de muitos séculos, a compreensão acerca da melancolia foi sendo desenhada



não apenas como um estado mórbido do corpo e da alma, mas era entendido também como uma forma legítima de existência no mundo. O melancólico é menos ator e mais espectador, recusando a ilusão das aparências. Momentos taciturnos e alheios à participação direta levam ao isolamento voluntário; isolamento esse que também têm o poder de provocar uma expansão de consciência relativamente à realidade social da qual se exclui.

É como se o melancólico possuísse aquilo que na literatura chama-se de alma de poeta. Esse observa, abstrai e cria, devolvendo à sociedade aquilo que ela ainda desconhece sobre si mesma. Fernando Pessoa, poeta português conhecido por sua reclusão social e aproximação melancólica da vida, sintetizou no famoso poema “Autopsicografia” esse traço da personalidade poética. Pessoa diz que “*O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente [...]*” (PESSOA, 1995, p. 235), como se o poeta, em sua alma melancólica, fosse capaz de antever os caminhos futuros da sociedade, sentindo antecipadamente o que o sujeito comum ainda não sente por viver apenas o momento presente do turbilhão social.

Mesmo que, como Fortes (2012) nos coloca, a revelação pública da infelicidade seja símbolo de fraqueza, é justamente através dela que é possível algum tipo de conexão com o coletivo. A tentativa de representação da dor através do sofrimento traz alguma sorte de conforto, logo, uma expectativa de felicidade. De alguma forma, a percepção de que não provamos sozinhos as agruras da vida nos conforta. Ainda acerca dessa conexão coletiva, que se torna possível pela representação da dor irrepresentável, a possibilidade de que a experiência do sofrimento se torne também uma ferramenta que possibilite a exibição da felicidade pessoal. Mais uma vez, Isabel Fortes (2012) nos lembra do caráter profundamente narcísico da sociedade contemporânea e, citando Lasch (1991), diz que a psicanálise descreveu o indivíduo narcisista também pela necessidade de ser reconhecido pelo outro como um vencedor.

Dessa forma, podemos alcançar a relevância da função da sofrência na realidade contemporânea, possibilitando ao seu praticante a sensação de felicidade (ou até mesmo a sua simulação), mesmo que efêmera, pois o que importa é que o sujeito se mostre feliz agora. Cantar a *sofrência* é a oportunidade da experiência alteritária, na qual o indivíduo transmuta sua dor em sofrimento e a expõe em busca do acolhimento do outro. Mas a *sofrência* também é dança, o que é outra oportunidade de exibição da superação do sofrimento, tornando pública a vitória do sujeito resiliente que não se deixa abater diante dos fracassos da vida. O indivíduo

“sofrente” canta e dança em busca de esquivar-se do sofrimento exteriorizando-o, como em uma catarse pública, tendo o outro como aquele capaz de compreender e compartilhar do mesmo sentimento. Além disso, esse outro também funciona como uma testemunha do seu triunfo pessoal, utilizando-se desse processo como um meio viver a felicidade.

Os meios de comunicação em massa, com seu culto às celebridades, transformaram os indivíduos comuns em uma multidão de admiradores fanáticos, alimentando sonhos de glória e renome. Lasch nos diz que a propaganda moderna sobre os bens de consumo e a “vida boa” sancionaram a impulsão à gratificação, não sendo mais necessário perdoar os desejos impetuosos ou disfarçar suas proporções grandiosas. Contudo, essa mesma propaganda fez da derrota e da privação, questões insuportáveis ao narciso, pois quando ele se dá conta de que sua existência não será célebre, que deve viver e morrer sem que o resto do mundo tome conhecimento dele, isso cai como uma bomba devastadora no seu equilíbrio psicológico. No seu vazio e insignificância, o indivíduo comum tenta se aquecer na luz refletidas pelas estrelas midiáticas, como se vivesse por procuração. O papel das celebridades é o de usufruir um tipo de existência que seus fãs adorariam viver.

É justamente aí que entra a *sofrência*. Ela fornece ao cidadão comum, através do viés da identificação com os artistas que cantam seus infortúnios amorosos, as ferramentas necessárias à elaboração de sua dor a fim de exteriorizá-la como sofrimento. A *sofrência* o conforta, pois mostra ao indivíduo se vê representado naquele que fora escolhido como seu porta-voz, entendendo que não está só em seu sofrer. E isso é bastante significativo, considerando o sentimento de solidão oriundo do individualismo que assola as sociedades contemporâneas. Porém, como já nos referimos anteriormente, é importante reforçar que a *sofrência* não é propícia à melancolia, isto é, ela não é favorável ao isolamento meditativo, à reflexão. Precisamente pelo seu ritmo acelerado e dançante, a *sofrência* é um ato social, realizado publicamente. Ela proporciona a exteriorização e não a introspecção, pois o ‘sofrente’ precisa ser visto, por isso, busca o contato, a cumplicidade, o acolhimento.

A antiga máxima romana *in vino veritas* mostra como o álcool é um elemento corriqueiro na existência humana, e mais especificamente, importante em todo o processo ‘sofrente’, no sentido de afrouxar as amarras permitindo a exposição íntima, propiciando também uma maior facilidade na conexão com o outro. O álcool, na *sofrência*, está associado à ideia de felicidade e não de sofrimento. Em outras épocas, onde a expressão popular ‘afogar as mágoas’ vicejou, o álcool, como elemento de cura, também fazia parte das narrativas de

canções dedicadas ao amor triste. Contudo, sua imagem estava ligada à ideia de maximização do sofrimento com o objetivo de esgotá-lo, o que conduzia o indivíduo ‘sofrente’ ao embate com o sofrimento, perscrutando-o silenciosamente e digerindo-o aos poucos na solidão de si mesmo. Hoje, nas canções ‘sofrentes’, o álcool aparece como instrumento de apagamento do sofrimento com o objetivo de experienciar somente a felicidade.

É notória a associação humana entre álcool e festividades, ou seja, momentos felizes da vida social. Presente nas celebrações e comemorações, a bebida alcoólica tem acompanhado a vida humana desde os primórdios, sendo usado como potencializador das alegrias, mas também como bálsamo para as agruras inerentes à existência. Entretanto, o uso do álcool como cura para o sofrimento amoroso nunca foi tido como um momento prazeroso, mas sim, um evento em que o indivíduo se colocava frente a frente com sua dor na tentativa de purgá-la, sendo isso bastante doloroso psicologicamente. Esse uso do álcool como solução para o sofrimento, busca a felicidade, isto é, faz com que o indivíduo seja capaz de finalmente atingir a paz de espírito, libertando-se da dor. Entretanto, na *sofrência*, o álcool parece ter fundido essas duas funções que exerce na existência humana. Ignorando o luto amoroso, o álcool ganha o poder de favorecer o alcance direto do indivíduo *sofrente* à felicidade, sem que precise passar pelo processo de vivência do sofrimento.

Na lógica do luto amoroso, que identifica o rompimento de uma relação como a perda de um ente querido e próximo, é evidente que uma separação não é uma festividade. Mas na performance ‘sofrente’, o luto parece não existir publicamente, dando lugar à celebração do fim do sofrimento e a possibilidade de ser livre para novamente buscar a felicidade.

O álcool também viabiliza a dança, acompanhado ou só. A dança solitária, que chamo de dança ‘sofrente’, traz como característica principal exatamente a possibilidade do próprio indivíduo se proporcionar algum prazer sem que necessite de algum agente externo. É possível a manifestação do sofrimento através da dança, mas esse não é o caso da dança ‘sofrente’. Ela simboliza justamente a capacidade de superação, de se mostrar feliz mesmo em meio ao sofrimento. O indivíduo ‘sofrente’ abandonou a solidão da mesa no canto escuro do bar e se dirigiu para o centro da pista de dança repleta de luzes estroboscópicas, onde dança sozinho e feliz. Se é fato que ele experimenta a felicidade ou se apenas a simula, isso não chega a ser realmente pertinente, pois a questão a se considerar aqui é que a associação entre o álcool e o ritmo alegre da *sofrência* permite que o ‘sofrente’ tenha acesso a ela. Ao dançar da maneira característica ‘sofrente’, o indivíduo pode estar revelando que é portador do

sofrimento amoroso e, assim, tenta estabelecer contato com o outro, seja para encontrar acolhimento ou cumplicidade, ou para que possam testemunhar sua capacidade de ser resiliente e continuar perseguindo a felicidade. A dança é talvez a expressão máxima da felicidade dentro da *sofrência*.

A dança, na *sofrência*, ainda pode ser fonte de outro tipo de felicidade para o sujeito. Não me refiro aqui à dança ‘sofrente’, que se dança sozinho, mas sim à dança em dupla, realizada na configuração casal. Essa dança a dois pode ser a própria fruição da felicidade pela companhia na atividade e, dependendo do par, também a possibilidade do reencontro futuro com a felicidade amorosa. A dependência do par está apoiada na lógica de que pode-se dançar com parentes, amigos, amigas, o que não se caracteriza exatamente um encontro amoroso. Mas quando realizada com um outro desconhecido, abre-se uma janela que mira um horizonte feliz. Assim, a dança na *sofrência* está duplamente equipada para a superação do sofrimento amoroso.

Ainda, também podemos inferir que as narrativas ‘feminejas’ sejam expressões de felicidade, da mesma forma que a dança proporciona o acolhimento social e a exibição de sua capacidade de recuperação em busca da felicidade. Como já visto anteriormente, há uma quebra de paradigma com relação a posição ocupada por mulheres em uma separação amorosa. Essa quebra remete à libertação feminina de condutas e estigmas que subalternizam as mulheres também nesses momentos. Ao cantar outro destino para as personagens de suas canções, diferentes daqueles já normatizados, acredito que seja possível entendermos esse canto com um canto de felicidade. As narrativas ‘feminejas’ possibilitam a exibição de uma mulher independente e segura de si, que não se submete mais à traição ou aos maus-tratos do parceiro. As mulheres podem também mostrar sua resiliência, revelando que, mesmo que esteja passando pelo sofrimento de uma separação, é possível manter a cabeça erguida e continuar seguindo com sua vida independente de qualquer coisa.

A felicidade no *feminejo* também reside na sua característica agregadora. Como um instrumento de associação, as canções ‘feminejas’ podem ser consideradas como uma espécie de ferramenta de conexão entre as mulheres. A identificação com a realidade descrita nas letras leva a uma ‘consciência de classe’, trazendo a possibilidade de união entre elas. Ao ouvir uma cantora ou dupla ‘femineja’ cantar uma realidade que a mulher comum supõe ser somente sua, essa ganha uma voz valorosa, assim conceituada pela fama pública, levando a uma ampliação da compreensão acerca do universo feminino como um todo.

### As narrativas da *sofrência*

[...] *Eu comecei a cantar um verso triste, o mesmo verso que até hoje existe na boca triste de algum sofredor. Como é que existe alguém que ainda tem coragem de dizer que os meus versos não contêm mensagem, que são palavras frias, sem nenhum valor [...].*<sup>58</sup> (RODRIGUES, 1973)

#### 3.1 A herança narrativa melodramática

A *sofrência*, por tratar da falência do plano amoroso, de suas agruras e desilusões, possui traços marcantes das narrativas ligadas ao melodrama. Talvez, a maioria das canções que tratam do amor (Eros), especificamente do amor triste, se valham desse tipo de narrativa, já há muito enraizada em nossa cultura ocidental. Com os papéis de vítima e algoz muito bem demarcados, vemos que as letras das canções de *sofrência* são narrativas que sedimentam essas subjetividades melodramáticas acerca do sofrimento amoroso, sendo a traição e o abandono os temas mais recorrentes. Na *sofrência*, percebemos claramente que o eu lírico sempre reproduz a narrativa vitimista, culpabilizando seu ex-cônjuge pelo seu sofrimento.

É possível identificar sem muito esforço inúmeros atravessamentos característicos da narrativa melodramática nas canções “sofrentes”. Primeiramente, com o objetivo de se aproximar do indivíduo popular, é importante considerar o viés da identificação. É preciso que esse indivíduo se sinta representado pelo produto cultural, para que ele próprio assuma o papel de seu consumidor fiel. A identificação é proporcionada através dos dramas do cotidiano, onde a exploração pública de situações corriqueiras da vida privada cumpre seu intuito, fazendo com que o indivíduo comum possa se enxergar nessas histórias. Isso pode ser claramente identificado na canção “Senha do Celular”, da dupla sertaneja Henrique e Diego, por exemplo. “*Se não deixa pegar o celular / É porque tá traindo / E tá mentindo / Alguma*

---

<sup>58</sup> Trecho da canção “Loucura” de autoria de Lupicínio Rodrigues, lançada em 1974 no disco Dor de cotovelo.

*coisa tem / Se não deixa pegar o celular / É porque tá devendo / Me enganando / De papo com outro alguém.*” (ESCANDURRAS, MELLO, CORINGA, 2015).

Essa canção fala de um problema genérico nos relacionamentos contemporâneos, as brigas por ciúmes das relações interpessoais que se estabelecem fora do âmbito do casal e fogem do controle do outro cônjuge. Em relações onde um dos integrantes (ou ambos) não se sente seguro, seja por motivos internos dele ou externos a ele, esse tipo de atitude se torna recorrente, independente de haver ou não uma relação amorosa extraconjugal. De forma bastante corriqueira, as relações pessoais que são mantidas através de aplicativos de mensagens ou redes sociais, isto é, a vida social digital como um todo, podem ser motivo de discórdia entre aqueles que vivem um relacionamento amoroso em tempos altamente tecnológicos. Assim, o personagem da canção encontra eco naqueles que o ouvem e, assim, criando uma conexão através da identificação com seu universo pessoal, meio pelo qual se busca a fidelização ao produto cultural.

Essa canção também nos oferece outra característica melodramática que são as marcas de oralidade. As expressões “*tá devendo*” para dizer que o cônjuge esconde alguma informação sobre sua vida, ou ainda, “*de papo com outro alguém*” para dizer que o/a parceiro/parceira está estabelecendo algum tipo de comunicação, que pode guardar segundas intenções, com alguém de fora da relação, são expressões utilizadas cotidianamente em conversas entre indivíduos comuns. Escreve-se da maneira que o sujeito comum fala e compreende, não deixando espaço para nenhum tipo de rebuscamento linguístico na linha poética escolhida, tão comum nas canções de dor de cotovelo.

Como vimos anteriormente, a música latino-americana influenciou a música caipira e a sertaneja profundamente, dando-lhes personalidade rítmica, melódica e instrumental, e contribuindo para a estruturação de ambas e também para o posterior afastamento entre essas duas vertentes musicais. Na questão relativa a sua narrativa, a história volta a se repetir. O melodrama, na narrativa da *sofrência*, dialoga com a vertente musical latino-americana, bastante difundida nos anos 30 do século XX, como o bolero, o tango, os corridos e as guarânias. Ao ser hibridizada à música caipira, a narrativa melodramática manteve-se em sua estrutura como elemento essencial a sua construção, sendo mais tarde também entendida como traço hereditário da sertaneja. Mesmo sendo gravada quase duas décadas depois do grande momento inicial da música latina no Brasil, temos da canção “Final”, que na voz de

Gregorio Barrios, espanhol naturalizado argentino que teve carreira de sucesso no Brasil com cantor de boleros, descreve com precisão a narrativa melodramática.

*“Final de un sueño que fué / Triste realidad, cuando despertamos / Final que nunca esperamos / que siempre recordaré / Porque tan cruel y brutal / quebró aquel final / Romance tan tierno / Porque vivir un infierno que nunca podré olvidar / Mis días son solos sombras / Mis noches son de dolor / Mis labios siempre te nombran reclamandome tu amor / Porque soñamos, porque? / Si luego ao final mataran mis sueños / Porque vivir ya no puedo, porque no te tengo más / Di, porque no te tengos más”.* (MISRAKI, MOLAR, 1948)

O desespero, os excessos e exageros sentimentais, entendimentos que colocam tudo em uma configuração do tipo “tudo ou nada”, “vida ou morte”, bastante comum nos ritmos latino-americanos, também dão o tom da narrativa “sofrentes”. A dupla Jorge e Mateus, na canção “Coração calejado” (ANGELIN, 2018), cantam exatamente essa radicalização. O personagem narrador revela que não foram poucos os “fracassos amorosos” de seu “coração calejado” e impõe a condição de ouvir de sua possível futura companheira a promessa de que será amado “com força” e que a “saudade vai ser louca” e “se não for assim, esquece”. Aqui, também é possível perceber com clareza o nível de carência de afeto se encontra o narrador personagem. Analisemos a letra em sua íntegra.

*“Meus fracassos amorosos me afastam de ti / Tenho medo de me iludir / Eu já tive muitos amores, mas não tive amor / e foi isso que me deixou com o coração calejado / morre de medo de se machucar / coração calejado, para se entregar de novo tem que escutar / que você vai me amar com força / que a nossa saudade vai ser louca / Se não for assim, esquece / Se me quer mesmo pra você, promete”* (ANGELIN, 2018)

O amor descrito nas canções de *sofrência* está profundamente imbricado na idealização romântica do sentimento em questão, se adequando perfeitamente aos moldes melodramáticos. A insistência na formatação do amor dentro dos padrões do romantismo leva a criação de cenas extremadas, onde cada movimento passa a ser um passo em falso à beira do abismo existencial. Ao entender que o encontro amoroso parte de uma lógica mágica, como sendo fruto de um destino escrito por forças ocultas da natureza, no qual o indivíduo poderá

enfim reencontrar a sua outra metade e usufruir de uma existência completa, as relações passam a ter um peso extremo, e qualquer ameaça a essa ventura ganha a dimensão de uma tragédia avassaladora.

O amor romântico foi uma ficção necessária, historicamente construída por um plano civilizatório que teve início no século XVIII, onde o núcleo familiar oferecia uma organização social baseada no sentimento amoroso. Antes disso, sendo os casamentos arranjados dentro da lógica dos contratos de negócio, esses tinham interesses outros que o amor, visando principalmente ganhos econômicos e aumento do alcance de poder em determinada sociedade. Jean-Jacques Rousseau, como nos lembra Jurandir Freire Costa (1998), foi responsável pela elaboração dessa concepção amorosa de união civil.

*“Ele (Rousseau) imagina a drenagem da sexualidade para a construção da sociedade justa como a harmoniosa conjunção entre sexo, amor e casamento, na unidade da família conjugal. Homens e mulheres se inclinam naturalmente uns para os outros e trata-se de tirar partido dessa inclinação para criar filhos, organizar a família e criar, em seu interior, o sentimento de cidadania. Ou seja, o que Platão tomava como o ‘Eros vulgar ou pandêmico’, isto é, o Eros voltado para a procriação; o que os padres da Igreja consideravam um desprezível mal menor, isto é, o casamento como modo de atenuar a lasciva que corrompia as almas, o que os poetas e pensadores do amor cortês desprezavam como desnecessário para a existência da experiência amorosa, pois bem, o casamento e a família serão, para Rousseau, o lugar do apogeu do amor”. (COSTA, 1998, p.68)*

De certa forma, o conceito de núcleo familiar se estrutura até atingir a posição de algo “natural”, como um elemento inquestionável da existência humana. Assim, o casamento se torna um dos símbolos de civilidade, da ideia de progresso e aceitação social. Não seria um acontecimento inédito ouvir alguém utilizando o estado civil como sinal de seriedade, respeitabilidade, ou o contrário, como marca de irresponsabilidade, imaturidade e até egoísmo. Ao atingir certa idade, se um indivíduo se mantém solteiro, os setores mais tradicionais da sociedade criam um estigma sobre sua figura. Ainda que exista maior liberdade nas uniões conjugais na contemporaneidade, onde a questão de gênero e a religiosa já não têm um peso tão forte quanto outrora, o solteirismo ainda não é visto com “bons olhos”.



Logo, é possível considerar que, através de um processo de secularização, a proposta de união de duas pessoas através do vínculo amoroso possa ter se tornado um ato compulsório e, conseqüentemente, um emblema social de êxito. Partindo da premissa da “naturalidade” do casamento, os indivíduos reproduzem fielmente aquilo que é prescrito socialmente como requisito para sua aceitação, perseguindo o ideal da união matrimonial como uma meta a ser cumprida. Além da satisfação oferecida pelo ambiente conjugal, socialmente, a união amorosa é vista como símbolo de felicidade, pois esses dois seres afortunados conseguiram fazer cumprir as promessas do amor romântico. Por outro lado, podemos entender que da união matrimonial extrai-se também a felicidade da aceitação pelo grupo social ao qual busca pertencer e de ser compreendido como representante e mantenedor das ordens e costumes desse grupo.

Contudo, é possível que estejamos vendo os dias finais do amor romântico, ou a sua adaptação aos tempos pós-modernos. O paradigma atual das relações amorosas lida com uma realidade divergente daquela em que o ideal amoroso romântico se desenvolveu. O conceito de modernidade líquida, elaborado por Zygmunt Bauman (BAUMAN, 2001), nos mostra que as uniões amorosas contemporâneas não atingem a longevidade das de outras épocas, pois tudo se encontra em uma existência efêmera e instável. Em uma relação amorosa que se baseia na profundidade e intimidade, como aquela que se propõe em um núcleo familiar, com o seu desdobrar ao longo do tempo, o outro do casal funciona como uma espécie de espelho que nos revela tal qual somos verdadeiramente, aniquilando nossos esforços em parecermos com o nosso Eu ideal elaborado.

A partir do momento em que o indivíduo se depara com sua imagem real, com as qualidades, mas principalmente com os defeitos, não encontra a felicidade nem o bem-estar que ali buscava, e sim o sofrimento de ter que lidar com a parte que tenta ocultar de sua personalidade. Isso faz com que, de um modo geral, os indivíduos estabeleçam relações superficiais e efêmeras, onde é possível a performance e a manutenção do Eu elaborado, pois a lógica do indivíduo narcísico não se interessa em desnudar suas falhas e traços de personalidade menos aceitos socialmente. Talvez seja possível tomar as palavras de Vinícius de Moraes como proféticas quando descreveu o amor como “infinito enquanto dure” (MORAES, 2006, p. 31).

A eternidade que o poeta fala pode associa-se à ideia do amor romântico em sua estrutura fundamental. Daí o encontro amoroso ser tão valoroso, pois entre tantas pessoas no

mundo, as “metades complementares” têm a “dádiva” (ou a sorte) de se encontrar para o encaixe perfeito e enfim serem completos na unidade. Assim, dentro da lógica romântica, a experiência é única, pois consideramos a ideia de passar o resto da “eternidade” ao lado dessa pessoa que sempre esteve predestinada a ocupar essa posição. Na contemporaneidade, a experiência que era única torna-se plural, podendo acontecer repetidas vezes ao longo da existência. Jurandir Freire Costa (1998) fala sobre a consolidação da era das sensações no seio social, onde o imperativo do gozo conduz o ritmo de vida, fazendo com que a ideia de eternidade seja compreendida como algo tedioso, uma aventura sem orgasmos. Segundo Jurandir Freire Costa, as relações amorosas contemporâneas, mesmo que ainda tentem reproduzir a concepção romântica do amor, fazem isso temporariamente, não respeitando a premissa da “eternidade” que a mesma impõe. Freire sintetiza isso dizendo que “queremos um amor imortal e com data de validade marcada” (COSTA, 1998, p. 21).

A liquidez nas relações parece não ter ajudado muito na questão tocante ao abandono. Se havia alguma materialidade nas relações passadas, essa vinha da ideia de eternidade, o tão famigerado “felizes para sempre” das estórias infantis. Essa materialidade trazia a sensação de segurança, apoiada na presença do outro como parte integrante do todo, que aqui se entende pelo casal. Essa união estava submissa às premissas religiosas, que formataram a vida conjugal como sendo “na saúde, na doença, na riqueza e na pobreza..., até que a morte” os separasse. Mesmo quando não atreladas à religião, de um modo geral, as uniões amorosas sempre foram estabelecidas na crença da estabilidade da união, sem nenhuma previsão de fim, sendo mais especificamente o casamento (formal ou não) um plano claramente estabelecido da construção definitiva de uma vida em comum, sendo que “uma vida” significaria até o último suspiro de ambos.

Dessa forma, as uniões eram consideradas indissolúveis, e nessa ideia de indissolubilidade percebemos a segurança que a estabilidade assegura, bem como a delimitação do campo ao qual fica restrita a felicidade através do amor erótico. O juramento de fidelidade eterna nos conduzia à lógica de que ali, na vida matrimonial, deveria fazer obrigatória a felicidade amorosa. Esse era oficialmente o espaço prescrito como sendo aquele onde viveríamos o amor feliz. A partir da ideia de separação proposta por Freud, o casamento simboliza, de certa forma, o pulso pelo acolhimento que tanto buscamos; e se ali, na vida a dois, estava a possibilidade de ser feliz, ideias como sacrifício (dor) e paciência, como nos colocou Blanco, se justificavam, sendo inclusive peças estruturantes essenciais para existência

da vida compartilhada intimamente, nos limites que ela se impõe. Assim, buscava-se a ideia do bem mais coletivo, o melhor para ambas as partes da relação, o caminho do meio entre a vontade dos dois membros da união – salvaguardando obviamente as questões relativas ao poder patriarcal, profundamente comprometido com a normatividade social e religiosa.

Isso não significa que o brasileiro tenha deixado de acreditar no casamento e o tenha abolido de sua vida. Ainda nos casamos mais do que nos separamos, contudo, nos últimos anos, dados do IBGE (BRASIL, 2018) constataam uma alteração na fotografia nas uniões civis da sociedade brasileira. O número de matrimônios vem diminuindo, enquanto o de divórcios aumenta. Além disso, as pesquisas revelam uniões mais curtas e cada vez com menos filhos. Esses dados refletem a liquidez das relações, deixando evidente que temos mais sofrido com o amor que gozado com ele. Abandonamos ou somos abandonados mais frequentemente que acolhemos ou somos acolhidos. É certo que o acolhimento mútuo ainda vigora fortemente, mas não mais em definitivo. Juramentos e acordos nada asseguram, nada está definitivamente garantido, como se o abandono fosse parte integrante do processo amoroso.

Sofrer por amor, pelo seu fim, pela sua realização quimérica ou pela ausência de reciprocidade, apresenta-se como se fosse parte integrante da existência humana, processo que todos, um dia, estão provavelmente fadados a experienciar. O drama dos amores impossíveis que provocam dores aparentemente insuperáveis e sempre matizadas pelas cores do exagero, parecem ser acontecimentos corriqueiros na vida humana. É a *sofrência* que trata dessa questão na atualidade, o fim dos amores eternos que já nascem fadados ao fim.

### **3.2 Narrativas “sofrentes” masculinas**

O amor sempre foi tema bastante recorrente nas canções populares brasileiras, especialmente o amor triste, aquele que encontra o fim ou aquele que nem mesmo consegue se concretizar. Tal temática nunca se limitou nem mesmo a apenas um gênero musical. Encontramos facilmente o mesmo mote de sofrimento de amor em basicamente todos os gêneros da música popular brasileira, como nas canções de axé, samba, bossa-nova, forró e até mesmo o rock. Contudo, apesar da liberdade exercida pelo tema entre os gêneros musicais brasileiros, foi o sertanejo contemporâneo que abraçou a *sofrência* como a tábua de salvação do momento. A associação que imediatamente somos levados a fazer é sobre a relação da *sofrência* com as antigas canções de dor de cotovelo. Em quais pontos a *sofrência* se escora

nessas canções e de quais ela se distancia? Seria a *sofrência* apenas uma versão pós-moderna das velhas canções “de fossa”?

São numerosas as canções, compositores, duplas, cantoras e cantores que se estabeleceram historicamente no universo da música sertaneja brasileira entoando melodias chorosas sobre um amor malfadado. Assim sendo, tendo o sertanejo atual como o principal representante da temática desse amor triste, cabe o questionamento sobre quais seriam as diferenças entre as antigas canções de dor de cotovelo e as atuais canções de *sofrência*. Ao cotejarmos as narrativas das canções de *sofrência* com as antigas canções de dor de cotovelo, vemos que há algumas alterações, especialmente no que se refere a maneira como homens e mulheres têm se posicionado diante do fracasso das relações amorosas. Contudo, em uma visão mais ampla, é possível perceber que, se por um lado, houve alterações na maneira de sofrer por amor, por outro, algumas práticas antigas foram mantidas.

Tratamos aqui do sofrimento, algo não facilmente associado à imagem da masculinidade viril. Dentro da perspectiva de um paradigma mais conservador da masculinidade, a dor e o sofrimento não são compreendidos como elementos pertencentes a esse universo. E, caso exista, nem dor, nem sofrimento podem ser demonstrados socialmente, pois remetem a uma ideia de fraqueza, pondo em risco a certeza de seus pares acerca da sua masculinidade. Assim, sendo o sertanejo um gênero musical majoritariamente masculino, é de vital importância para a pesquisa a compreensão da postura masculina diante da exibição pública do sofrimento amoroso. Com o objetivo de entender as narrativas contemporâneas de como o homem sofre por amor nos dias atuais, farei alguns cotejamentos com as canções de dor de cotovelo de intérpretes masculinos.

Diferentemente das canções de *sofrência*, as canções de dor de cotovelo nos levam a experienciar a separação ou a frustração amorosa de modo mais íntimo e profundo. Digo isso, pois as canções de dor de cotovelo guardam uma ideia de reclusão social, solidão e reflexão. O andamento geralmente bastante lento das canções de dor de cotovelo compõe satisfatoriamente a função de trilha sonora da cena tão clara em nossas subjetividades, onde uma pessoa sofre sozinha com alguma bebida alcoólica em uma mesa de bar de pouco movimento, sem muita luz – essa cena também seria bastante comum caso se passasse no próprio lar. A *sofrência* não é isso. Ela é pública, socialmente exibida, performática, pedindo um tipo de protagonismo na manifestação do sofrimento amoroso. Enquanto no ambiente de dor de cotovelo, o indivíduo “sofrete” se encontra calado, sentado, sozinho em um canto

ouvindo uma canção de ritmo linear e lento, no universo da *sofrência*, embora o indivíduo também consuma algo alcoólico, ele está de pé em um ambiente repleto de pessoas, com música alta e ritmada, dançando e geralmente cercado por amigos.

Ainda que a *sofrência* tenha sua performance realizada no isolamento do lar, ela pode se tornar pública através de redes sociais na internet, especialmente quando tratamos do sofrimento masculino. Há inúmeros vídeos que apresentam essas performances de *sofrência* na internet. Sites como Facebook e Youtube guardam um vasto repertório desses vídeos, sendo espalhados mais amiúde por aplicativos como Whatsapp. A maioria dos vídeos<sup>59</sup> segue um mesmo roteiro, que envolve a ingestão de bebida alcoólica, a audição de alguma canção de sofrência e o choro dos protagonistas. Geralmente, entre prantos e soluços, alguns trechos da canção são cantados, sempre em tom desesperado. É o retrato absoluto, a clara imagem do sofrimento causado pelo abandono amoroso. Contudo, há também vídeos<sup>60</sup> onde podemos perceber certa encenação, onde o protagonista tenta apenas reproduzir o roteiro, não estando em um verdadeiro estado de sofrência no momento da agravação. Isso apenas revela o quão popular se tornou tal performance. Mas existem também os vídeos em que há o flagra da exibição pública do sofrimento amoroso masculino.<sup>61</sup>

Nas canções de dor de cotovelo, a influência das melodias tristes e chorosas, do ritmo mais linear e do andamento lento é inegável, pois criam um clima intimista e melancólico. Mas também é preciso considerar o estilo poético que dá o tom da narrativa e caracteriza as letras das canções dessa época. A poesia contida nas letras de dor de cotovelo reforçam a imagem do sofrimento amoroso mais pungente, remetendo a uma atmosfera de abandono e solidão inexorável. Embora os papéis de vítima e algoz, sempre tão bem marcados nesse tipo de temática, tenham se mantido inalterados, vemos que as letras antigas guardam esse tom mais sombrio e taciturno, quando comparadas às atuais canções de *sofrência*. Vejamos a canção “A voz do violão”, gravada por Francisco Alves em 1939.

---

<sup>59</sup> Os vídeos em questão apresentam homens em plena performance da *sofrência*. Independente de sabermos quem foi o primeiro a elaborar esse tipo de vídeo, é fato que deu início a uma série de outros vídeos na mesma temática e roteiro.

<sup>60</sup> Nesse vídeo, o indivíduo parece saber que está sendo filmado e age de acordo com o roteiro. Sua atuação deixa dúvidas quanto a veracidade do sofrimento.

<sup>61</sup> O indivíduo do vídeo parece não saber que está sendo filmado, por isso, podemos crer que aí temos uma exibição pública bem real da *sofrência* masculina.

*“[...] Porém nesse sofrimento interminável / no espinho de tão negra solidão / eu tenho um companheiro inseparável / na voz do meu plangente violão / deixaste-me sozinho e lá distante / alheio a imensidão da minha dor / esqueces que ainda existe um peito amante / que chora o teu carinho sedutor / No azul sem fim do espaço iluminado / ao léu do vento se desfaz a queixa / deste amor desesperado que o peito em mil pedaços se desfaz [...]”* (ALVES, CAMPOS, 1939)

Entretanto, as semelhanças, no universo de intérpretes masculinos, se mantém praticamente sem muita alteração no que concerne as subjetividades da masculinidade conservadora. O machismo, meio pelo qual os homens de uma maneira generalizada aprendem a se colocar no mundo, continua se fazendo presente. Apesar de todo o questionamento que o patriarcado tem sofrido nos últimos anos, ainda é bastante comum ver homens com atitudes que reforçam a crença de uma superioridade masculina sobre as mulheres. Dessa forma, é corriqueira a ideia de que a mulher deva algum tipo de obediência ao seu cônjuge, sendo ela obrigada a acatar de modo submisso seus mandos e desmandos em uma relação amorosa. “A canção Porque homem não chora”, marco fundamental do gênero da *sofrência*, revela as características do machismo, muito bem evidentes desde seu título. A letra traz a situação em que um homem se vê obrigado a deixar a relação pois a mulher o fez chorar. De maneira bem exagerada, marcada na voz aguda e esganiçada do cantor, o desespero da fragilidade masculina se mostra bem nítida. Vejamos a letra.

*“Estou indo embora / a mala já está lá fora / vou te deixar / Por favor, não implora / porque homem não chora e nem pede perdão / Você foi a culpada desse amor se acabar / Você que destruiu a minha vida / Você que machucou meu coração, me fez chorar / E me deixou num beco sem saída / Estou indo embora. Por favor, não implora / Porque homem não chora / Estou indo embora. A mala já está lá fora / Porque homem não chora.”* (NASCIMENTO, SILVA, 2014)

Além de afirmar que homem não chora, reforçando um conceito de masculinidade nocivo ao homem, a letra faz recair sobre a mulher toda a culpa pelo fim da relação, atitude diretamente ligada ao comportamento machista. Não fica claro o motivo que levou o homem ao choro, contudo, entende-se que essa seja a razão principal para o abandono da relação pelo homem. Na época de seu lançamento, a canção levantou alguns debates acerca da questão do choro masculino. O próprio cantor, em entrevista ao programa Jô Soares, não soube explicar a

letra. Entretanto, Pablo não se coloca pessoalmente como machista e afirma que é normal o choro entre os homens (PABLO, 2015).

A manutenção de práticas de natureza machista é claramente exposta na canção “Ciumento, eu?” da dupla Henrique e Juliano, que conta com a participação de outra dupla sertaneja reconhecida como partícipe da *sufrência*, Matheus e Kauan. A letra exhibe o sentimento de possessividade masculina por suas parceiras amorosas. A insegurança masculina gera o ciúme, disfarçado nas justificativas de cuidado e amor com sua parceira.

*“Ciúme não, excesso de cuidado / Repara não se eu não sair do seu lado / Tem uma câmera no canto do seu quarto / um gravador de som dentro do seu carro / E não me leve a mal se eu destravar seu celular com a sua digital / Eu não sei dividir o doce / Ninguém entende o meu descontrole / Eu sou assim não é de hoje / É tudo por amor / E tá pra nascer alguém mais cuidadoso e apaixonado como eu / Ciumento, eu? / E o que é que eu vou fazer se eu não cuidar / quem é que vai cuidar do que é meu? / Ciumento, eu? / Melhor eu falar baixinho senão vão te roubar de mim”.* (D’ÁVILA, CARVALHO, PEPATO, FERREIRA, 2017)

A invasão de privacidade, crime previsto em lei, na canção ganha ares de devoção e preocupação com aquela que o narrador julga ser sua posse. O desequilíbrio e a insegurança são romantizados na ideia de modelo amoroso zeloso. A letra deixa explícito o descontrole por parte do eu lírico, mas justifica-se tal atitude como sendo algo positivo e aceitável em uma relação amorosa. O medo de perder sua parceira revela a insegurança que a masculinidade tóxica impõe aos homens de um modo geral. A contínua competição entre os homens, como se o espaço social fosse uma arena, onde homens reproduzem performances de características que julgam simbolizar o espírito masculino, reforçam esse estereótipo ultrapassado. No universo masculino normativo, onde é preciso que a virilidade esteja constantemente visível para todos, não podendo haver nenhum espaço para a dúvida, a insegurança e o medo são também constantes nesses indivíduos. A última frase da letra deixa isso bem claro ao narrar exatamente essa questão.

Como a *sufrência* trata basicamente de questões amorosas, temas como a ingestão de álcool com o objetivo de superação do sofrimento são bastante recorrentes. Isso será discutido mais a frente ainda nesse capítulo. Dessa forma, por enquanto, volto o olhar para outra temática recorrente nas canções de *sufrência*, outra consequência da separação amorosa: a comparação da vida de casado e a de solteiro. Dentro dessa lógica, encontramos um grande

número de canções que tratam da vida de solteiro. Letras que falam de noites de farra com os amigos para esquecer o antigo amor, ou que estando solteiro, o eu lírico se sente mais livre pra fazer o que quiser. Por exemplo, o cantor Gustavo Mioto canta “Vida de solteiro”. Essa canção, quando cotejada à canção “Solteiro é melhor”, interpretada por Francisco Alves em 1952, cantor de sucesso na música brasileira nas décadas de 1930 até 1950, nos leva a algumas considerações relevantes. Vejamos as letras para que seja possível compará-las.

*“Eu separei, voltei, larguei de novo / Por que? Vida de solteiro é mais gostoso / A gente nunca deu certo / Não aguentava mais esse briga e separa, vai e volta, entra e sai / Toda hora eu vou embora / Vou embora, liga e chora / Ai, que saudade do tempo em que vivia em paz / Tá tudo acabado, da prisão eu me livre / Bem-vindo a liberdade / Adeus pra minha ex.” (LIMA, FIGUEIREDO, 2018)*

*“A vida de casado é boa / mas a vida de solteiro é melhor / Solteiro vai pra onde quer / casado tem que levar a mulher / Mas comigo a coisa é diferente / eu consigo ludibriar toda a gente / Eu afirmo e até garanto, nesse assunto sou primeiro / Sou casado e no entanto / oi, levo a vida de solteiro / A vida é melhor.” (SOARES, 1954)*

As duas canções concordam que a vida de solteiro é melhor que a de casado. Nisso, não há dúvida, se assemelhando até mesmo na argumentação acerca da *liberdade*. Entretanto, o que cada um faz diante das limitações que o matrimônio parece lhes causar são diferentes. Enquanto um põe fim ao vínculo amoroso e segue sozinho em sua solteirice, o outro mantém a relação mas vive uma vida de alguém que é solteiro. Embora tenhamos relações diferentes nas canções analisadas, sendo um casamento e um namoro, podemos ver uma alteração.

Na sociedade líquida, a manutenção das “aparências” se torna desgastante, desnecessária e talvez até uma perda de tempo. Se a vida solteira lhe agrada mais, nada o impede se vivê-la. Não estou afirmando que não existam mais traições em relações conjugais na atualidade. Entretanto, a letra da canção mostra que hoje em dia é possível uma saída alternativa àquela de outras épocas, onde a união conjugal deveria ser mantida, custe o que custar, até que a morte os separe. Em 1954, quando a canção “Solteiro é melhor” foi lançada,



tínhamos uma sociedade na qual a separação não era aceita, mesmo que o houvesse, especialmente por parte dos homens, relações extraconjugais.

Além da pressão social, onde as mulheres separadas/divorciadas eram vistas com “maus olhos” por todos aqueles que ainda se mantinham casados, havia também a pressão religiosa, onde as mulheres eram até excomungadas, ficando proibidas de frequentar as missas. Não é de se estranhar que as cobranças sociais e religiosas recaíssem majoritariamente sobre as mulheres. A essas, cabia o papel daquela portadora do perdão perene e da compreensão eterna, daquela responsável pela manutenção e bom funcionamento da estrutura familiar. Contudo, nos nossos dias, as subjetividades acerca do papel da mulher na sociedade mudaram muito. Isso é possível perceber até mesmo na *sofrência*, que possui uma nova vertente musical feminina, o *feminejo*, que trataremos mais à frente.

### **3.3 A solução alcoólica**

O senso comum nos mostra que a prática de ingerir bebidas alcoólicas a fim de amenizar a dor causada por um amor malfadado é um dos hábitos mais vulgares cultivados pela humanidade. O álcool, frequentemente associado às festas e celebrações, também é usado de maneira banal como escape das dores e sofrimentos corriqueiros do cotidiano humano, mais amiúde na busca por superar as dores de amor. Tanto o álcool quanto outras substâncias entorpecentes sempre tiveram esse uso duplo, sendo consumido tanto em momentos de plena alegria, bem como em tempos de absoluta tristeza. Contudo, a legalidade do álcool tornou seu acesso mais fácil, popularizando seu uso entre as diversas camadas da sociedade.

O hábito do consumo de álcool com o intuito de amenizar a dor de amor é parte da cultura popular brasileira, e vem sendo representado em inúmeras manifestações artísticas, dentre elas a música em especial. A canção “O ébrio” (CELESTINO, 1936), composta e gravada por Vicente Celestino, talvez seja uma das referências mais significativas dessa relação entre o mal de amor e o álcool. A canção faz parte de um filme de mesmo nome, realizado uma década depois da canção, onde Vicente interpreta o personagem principal, um rapaz do interior com boa situação financeira e grande talento artístico que, quando seu pai perde a fazenda, é abandonado pelos parentes e amigos, abandonando o campo e migrando pra cidade em busca de uma vida melhor. Lá, entre os altos e baixos da vida, torna-se um alcoólatra ao se ver mais uma vez abandonado pelo seu grande amor.

A letra da canção é longa e conta toda a história do eu lírico da canção. Vejamos apenas uma parte, onde a bebida alcoólica aparece como uma solução para a superação dos momentos difíceis da vida.

*“[...] Tornei-me um ébrio na bebida, busco esquecer / aquela ingrata que eu amava e me abandonou / Apedrejado pelas ruas, vivo a sofrer / Não tenho lar e nem parentes, tudo terminou / Só nas tabernas é que encontro o meu abrigo / Cada colega de infortúnio é um grande amigo / que embora tenham, como eu, seus tormentos / me aconselham e aliviam os meus tormentos [...]”.* (CELESTINO, 1936)

O mote é recorrente e muitos se valeram (e ainda se valem) dele com a perspectiva de alcançar a identificação e o consequente reconhecimento popular como artistas. Mais uma vez, busca-se a criação do vínculo pela identificação para a posterior fidelização. Essa canção nos lembra que não é só a questão do consumo de álcool que é explorado nas letras de um modo geral quando dedicam-se a esse assunto, mas também o ambiente do bar, que se mostra como um lugar seguro e de acolhimento. Outros exemplos consagrados que podem ser citados são “A marvada pinga” (LAUREANO 1937), famosa pela interpretação de Inezita Barroso, e a notória “Pinga ni mim” (ELIAS FILHO, 1986), célebre na voz de Sérgio Reis. Embora a canção entoada por Inezita não esteja exatamente relacionada com a questão amorosa, ela é uma mostra de que a ingestão de álcool é cultural e que conta com a total tolerância popular. Já a famosa canção que levou a voz de Sérgio Reis aos quatro cantos do país tem relação direta com o consumo de bebidas alcoólicas no afã de “afogar as mágoas” oriundas da angústia amorosa. A letra traz um tom bem didático para explicar a relação estabelecida entre o sofrimento amoroso e o consumo de álcool.

*“Lá no bairro onde eu moro / tem alguém que eu adoro / Ela é minha ilusão / Pra aumentar o meu castigo / meu amor brigou comigo / me deixou na solidão / Por incrível que parece, ela fez minha cabeça / Estou morrendo de paixão / Pra curar o meu despeito / vou meter pinga no peito / sufocar meu coração / Nesta casa tem goteira / Pinga ni mim”* (ELIAS FILHO, 1986)

A letra fala em ilusão, solidão, morrer de paixão e despeito. O eu lírico encontra na cachaça a saída para todos esses “males” que atormentam sua alma apaixonada. O uso do

verbo *curar* não deixa dúvidas quanto o objetivo do narrador. Tal como se fosse um medicamento, o álcool entra em cena como a solução para amenizar o momento de insatisfação amorosa pelo qual passa o personagem narrador. A canção fez um enorme sucesso em todo o país, levando Sérgio Reis ao topo das paradas no final da década de 1980.

Voltando ainda mais no tempo, encontramos a pessoa de Lupicínio Rodrigues, figura importantíssima do cancionário brasileiro. Fosse como compositor ou cantor, Lupicínio é o criador da expressão “dor de cotovelo”, que veio batizar o gênero de música devotada à traição, ao desencanto, à paixão, enfim, aos dramas do amor. Tal expressão tem sua origem exatamente na posição de abandono assumida por aqueles que sofrem de amor quando estão no bar. Ao se apoiar sobre a mesa, enquanto consome alguma bebida alcoólica, e sustentar a cabeça enquanto se perdem a remoer mentalmente suas dores, os cotovelos dos “sofrentes” são castigados pelas longas horas em tal atividade. Essa é uma possível associação entre o sofrimento amoroso e a ingestão de álcool.

Hoje, a expressão dor de cotovelo cedeu espaço ao termo *sofrência*. É mais comum entre a juventude principalmente, ouvir dizer que alguém “está na *sofrência*” do que “está com dor de cotovelo”. Contudo, o termo cunhado por Lupicínio não foi excluído totalmente pela geração “sofrente”. Nela, ele se encontra sob nova versão: a dança. Muito característica, a dança “sofrente” é um tanto contida, com passos curtos, sem se deslocar muito do lugar. No entanto, o que é mais singular na dança é a posição dos braços. O indivíduo leva uma das mãos fechada à testa e a outra ao lado interno do cotovelo do braço que está apoiado à cabeça; essa se encontra levemente inclinada para a frente. Desta maneira, simula a posição de um indivíduo abandonado, bêbado, apoiado em uma mesa de bar. No entanto, ele dança. Assim, a expressão cunhada por Lupicínio ganha sua performance, deixando de ser apenas um mero vocábulo popular, revelando ao mesmo tempo uma herança e uma alternância, ambas muito significativas.

Como já mencionado, as canções de *sofrência* têm o andamento mais acelerado e de ritmo mais compassado, com instrumentos percussivos, possibilitando não somente a existência de uma dança, como também que ela seja confortavelmente provável de ser executada solo. O indivíduo dança consigo mesmo como se buscasse um afastamento da dor. Mesmo tomado pelo sofrimento do amor perdido, ele encontra ainda uma maneira de se mostrar feliz. Embalado pelos efeitos do álcool, ele entorse o corpo, eleva seu braço dobrado com as mãos fechadas na testa que se encontra na cabeça baixa, como se estivesse chorando,

na posição de apoio do braço na mesa do bar, e rodeia seu corpo em pé como quem faz charme de sofrimento. É talvez, inclusive, reconhecer esse traço como uma materialização possível do individualismo como único responsável pela própria felicidade, como nos tempos modernos de engajamento neoliberal.

Desse modo, de maneira geral, poderíamos afirmar que os gêneros musicais em questão, dor de cotovelo e *sofrência*, mesmo tratando de temas aparentemente idênticos, estão separados não só pela questão das subjetividades atreladas ao momento histórico, mas também pelo cenário que buscam criar com suas narrativas. Sempre amparados pelo álcool, enquanto as canções de dor de cotovelo trazem um quadro onde a tristeza é vivida sem pressa até sua última gota amarga de dor, as canções de *sofrência* buscam criar um cenário de uma tristeza alegre por assim dizer, onde busca-se na verdade uma rápida recuperação da desventura amorosa apoiada em uma autossuficiência neoliberal, uma aceleração no processo de superação do sofrimento para ser capaz de exibir sua felicidade, mesmo que efêmera, durando apenas o tempo da canção, ou da dança.

Nas canções atuais caracterizadas sob o estilo *sofrência*, em sua grande maioria, a dor de amor é tratada com grandes doses de álcool e o bar é um cenário bastante recorrente. A dupla Zé Neto & Cristiano chegou ao topo das paradas de sucesso com a canção “Largado às traças”, premiada como a música do ano de 2018 pelo programa Domingão do Faustão da Rede Globo de televisão. O disco no qual encontramos essa canção foi lançado no mesmo ano, contendo ao todo quinze músicas, das quais cinco estão diretamente relacionadas a mistura de sofrimento de amor e ingestão de álcool. No início do ano de 2019 a dupla lançou um Extended Play<sup>62</sup> intitulado “Acústico de novo”. Das cinco canções desse EP, quatro têm o mesmo mote, sofrimento de amor sendo tratado através da ingestão de álcool. Vejamos a letra da canção que levou a dupla ao estrelato nacional:

*“Meu orgulho caiu quando subiu o álcool / Aí deu ruim pra mim / E, pra piorar, tá tocando um modão / De arrastar o chifre no asfalto / Tô tentando te esquecer / Mas meu coração não entende / De novo, eu fechando esse bar / Afogando a saudade num querosene / Vou beijando esse copo, abraçando as garrafas / Solidão é companheira nesse risca faca / Enquanto cê não volta, eu tô largado às traças / Maldito sentimento que nunca se acaba / Ô ô ô, ô ô ô / A falta de você, bebida não ameniza Ô ô ô, ô ô ô /*

---

<sup>62</sup> Ocorre quando um artista não tem mais de 10 músicas gravadas para lançar um CD e então lança um EP com 3 ou 4 músicas apenas.

*Tô tentando apagar fogo com gasolina.” (VOX, PANCADINHA, HUGO, 2017)*

A letra nos descreve o que seria a rotina de sofrimento e bebedeira em um bar ao som de um “modão”. Esse é o ritual “sofrente”, característico exatamente por esses elementos: o sofrimento amoroso e a ingestão de álcool embalada pela execução de músicas de *sofrência* em algum bar qualquer. “Modão” é o termo contemporâneo utilizado para fazer referência às músicas sertanejas, tendo como origem a expressão “moda de viola” que caracteriza canções caipiras que têm como base o instrumento conhecido como viola caipira.

Outro exemplo de canção que faz clara referência ao consumo de álcool como solução para os problemas sentimentais é a da dupla João Neto & Frederico, intitulada “Radin ligado”. A letra é explícita na descrição do ritual “sofrente” ao prescrever o álcool com remédio para as dores de amor e a escuta de músicas de *sofrência*.

*“Tô cansado de ouvir que tô acabando com sua vida / que ela já tá de rolo novo quase apresentando para a família / vai amar pra você saber / vai largar pra você sofrer / paga uma caixa pra eu beber / depois eu falo com você / Deixa eu com meu radin ligado / respeita o meu estado / o volume tá no quatro / e a sofrência tá no talo / tô curando machucado com álcool / Deixa eu com meu radin ligado / respeita o meu estado / coração tá apanhando e os modão só tá tocando / os auto falante rachando / pra ninguém ouvir que meu coração tá chorando”. (FERRAZ, FERRARI, SAGGA, ANTONIO, MATOS, DERUAN, 2019)*

As duas letras não deixam dúvidas quanto à prática “sofrente” de ingestão de bebida alcoólica ao som de um “modão” como tratamento para o sofrimento amoroso. Também é possível perceber sem muito esforço as marcas de oralidade presentes nas letras. Em “Largado às traças”, a expressão “arrastar chifre no asfalto” é algo bastante característico da fala popular. Em “Radin ligado” vemos a expressão “até o talo” com a ideia de estar em seu volume e força máximas, outra maneira bastante popular de se colocar socialmente através da fala.

A questão alcoólica não se restringe as duplas e cantores do sexo masculino. Entre as cantoras de *sofrência* do gênero feminino isso também é uma realidade concreta. Mesmo que a icônica figura de Inezita Barroso fulgure como uma das maiores referências femininas no

gênero, tendo enfrentado as subjetividades vigentes na época acerca da questão da mulher e a embriaguez feminina ao cantar com o clássico caipira “A marvada pinga”, o que podemos observar na atualidade é um grande número de duplas femininas e cantoras que fazem uso da mesma temática, porém ainda com maior liberdade e emancipação, trazendo corajosamente à luz novas subjetividades.

### **3.4 O *Feminejo***

Em um mundo orientado pelo pensamento patriarcal, isto é, toda uma estrutura de poder que subalterniza a mulher silenciando-a, e que, logicamente, tem sempre o homem posto em posição de superioridade e de referência, as ações femininas consideradas exitosas pela sociedade na qual ela se vê inserida partem prioritariamente de um modelo concebido e praticado por esse mesmo pátrio poder que a inferioriza. Dessa forma, é possível afirmar que essas ações femininas, vistas como relevantes por essa sociedade, são atos de resistência, pois a mulher, mesmo estando submetida a uma configuração de poder hostil à sua imagem, cria para si um território próprio que permite suas manifestações inatas; também é possível vê-los como atos de apropriação, por se valer dessa mesma configuração para o seu favor. Logo, isso nos leva a crer em ações híbridas, pois as expressões das potencialidades femininas se dão, sistematicamente, através de mecanismos engendrados por homens – frequentemente destinados somente para eles próprios.

Percebe-se sem qualquer dificuldade que, nos últimos anos, o movimento feminista regressa às pautas ativas da sociedade de modo bastante plural. Embora nunca tenha deixado de existir, o feminismo volta a ser assunto nas mídias de uma maneira geral e, conseqüentemente, nas conversas cotidianas, e isso é significativo. O dito empoderamento feminino vem projetando um espectro de contornos cada vez mais palpável, alcançando mulheres que assumem o papel de protagonista em suas vidas, ainda que existam questões interseccionais que carecem de mais atenção e espaço. É sabido que a luta pela igualdade entre homens e mulheres ainda requer um esforço considerável de ambos os lados. A masculinidade clama por urgente revisão. Contudo, apesar da estrutura hegemônica fálica, vemos, com clareza, inúmeras mulheres em posição de poder frente a questões onde a regra sempre fora a submissão muda. Em um ato de libertação, muitas mulheres têm tomado posição oposta a aceitação inquestionável de um saber vindo daqueles que não vivem sua

realidade. Ela sabe de si e não o homem. Sua fala sobre si mesma precisa ser ouvida. Urge a necessidade do engendramento de meios que dêem conta de abarcar socialmente todos e todas, de modo que o gênero não seja determinante em nada.

Dentre tantos sinais evidentes do avanço feminino em territórios até então entendidos como de exclusividade masculina, urge a observação da *performance* feminina no mercado da música popular brasileira, mais especificamente no que conhecemos atualmente por *feminejo*. Chama a atenção o vertiginoso triunfo de um número considerável de cantoras dentro do gênero sertanejo. Daí o nome *feminejo*, um neologismo entre as palavras feminino e sertanejo. Mas o que exatamente é o *feminejo*? O que o caracteriza? Toda cantora sertaneja faz parte do movimento *feminejo*? É um movimento musical ou apenas uma moda idealizada pelo patriarcado, que vê no genuíno e atual movimento de luta e empoderamento feminino apenas mais um produto para a indústria cultural? O *feminejo* é feminista?

A questão é que o *feminejo* está em pleno voo e não é possível saber onde pousará. Isso torna ainda mais instigante o seu estudo. Entretanto, apesar da organicidade que sua temporalidade nos traz, existem alguns conceitos teóricos que podem ajudar na sua melhor compreensão. Para isso, é preciso termos em mente o território sertanejo, berço masculino do *feminejo*.

Até o *feminejo* vir à luz, algumas poucas mulheres haviam conseguido transpor as cercas que protegiam o território caipira/sertanejo, que sempre reservou à figura feminina alguns poucos espaços, como o das letras das canções, o do coro para cantores homens ou o de rainha/princesa do rodeio. Dentre essas pioneiras, cada qual em frentes de atuação distintas, há algumas que se destacam. A música caipira sempre teve as Irmãs Castro, As Galvão e Inezita Barroso como fiéis escudeiras, guardiãs da tradição e da pureza. Entretanto, o *feminejo* não nasceu exatamente da pureza das raízes. O *feminejo* é nascido do sertanejo, logo, podemos entendê-lo como um produto das muitas hibridizações ocorridas com a música sertaneja ao longo de sua história, que tem como diferença fundamental ser nascido do olhar feminino.

As Irmãs Castro, conhecidas principalmente pelo clássico sucesso popular “Beijinho doce” (SANTOS, 1944), foi a primeira dupla sertaneja feminina a gravar no país, no ano de 1945. Inezita Barroso teve papel fundamental em manter viva a moda de viola e as canções tradicionais caipiras, não só como cantora, mas também como apresentadora do programa

“Viola, minha viola” por mais de 30 anos na TV Cultura. Entretanto, apesar da evidente contribuição dessas precursoras, não é exatamente esse o berço *feminejo*.

É possível que o *feminejo* encontre mais eco na figura de Roberta Miranda que na de Inezita ou das Irmãs Castro ou As Galvão. É evidente que essas pioneiras serviram de grande exemplo para as cantoras do *feminejo*, contudo, Roberta Miranda foi, durante um longo período, a única referência feminina na música sertaneja que virou sucesso em todo o território nacional na década de 1990. A cantora e compositora navegava sozinha entre uma infinidade de duplas masculinas (Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, Zezé de Camargo e Luciano, João Paulo e Daniel e outros), guardando sempre em sua luta pessoal e solitária a manutenção desse mínimo, porém vital, espaço para as mulheres dentro do universo sertanejo que, como a própria Roberta afirmou em entrevista a jornalista Mariana Godoy, é profundamente masculino. Vejamos parte da fala dela no programa.

*“[Em] primeiro lugar, eu acho muito legal isso que está acontecendo. Porque, sem nenhuma falsa modéstia, eu fiquei (ai) 25 anos reinando sozinha. [...] Eu sempre senti muita falta da voz feminina pro mundo sertanejo, sendo este mundo comandado por bota e chapéu. Então, cadê a mulher? É só computar, é matemático. 25 anos sem ter uma mulher pro mundo sertanejo [...] graças a Deus, temos agora essa invasão, no bom sentido, do feminejo”.* (MIRANDA, 2018)

Sua personalidade mais rebelde e sua postura menos recatada que a das cantoras tipicamente sertanejas trazem à Roberta uma imagem transgressora, pois, pela primeira vez no universo sertanejo, uma mulher era capaz de se estabelecer em certo pé de igualdade entre os homens. Esse comportamento, tido como masculinizado por muitos, faz com que Miranda tenha sua sexualidade questionada regularmente nas redes sociais. Além da semelhança de se estabelecer em um ambiente majoritariamente masculino, Roberta Miranda e as representantes do *feminejo* também têm em comum o fato de serem compositoras. Roberta Miranda tem entre suas composições o clássico sertanejo “A majestade o sabiá”, regravado por vários artistas do gênero. Parece que, enfim, Roberta Miranda tem companhia feminina no cenário sertanejo.

Fazendo um paralelo entre o sertanejo e o *feminejo*, tendo ciência que um gerou-se do outro, é possível considerar que ambos os gêneros musicais tenham usado táticas muito



semelhantes para seu estabelecimento no cenário nacional. Por algum tempo, durante o processo para se firmar como gênero reconhecido, de certa maneira, o sertanejo assumiu uma posição subalternizada na territorialização musical do Brasil, sendo visto como impuro e inferior. Dessa maneira, considerando o conceito spivakiano do Outro, também é plausível enxergar o sertanejo como o Outro da música caipira. Nessa posição de subalternidade, ou aceita a própria extinção e une-se ao vencedor reforçando o estereótipo, ou veste-se de resistência, buscando e criando táticas que permitam a sobrevivência desse novo membro nascido do velho corpo engessado.

Como já vimos, a resistência sertaneja se dá justamente pelo viés do hibridismo, quando se mistura a outros ritmos já absorvidos pela grande massa através das rádios e da televisão. Esse traço característico da música sertaneja permanece até os dias de hoje, onde são comuns as parcerias entre duplas sertanejas e cantores da música pop. Agora não mais como meio de continuar existindo, mas agora como estratégia de ampliação do seu território. Termos como “*pagonejo*” e “*funknejo*” se tornaram bastante comuns nos últimos anos. Um exemplo de “*funknejo*” é a canção de MC Livinho com participação de Gustavo Miotto, “Espelho do teto” (BALOVE, 2019). A mistura dos ritmos gera certa curiosidade quanto ao resultado sonoro final. Não foi possível identificar nenhum traço rítmico marcante que conecte a canção nem ao ritmo do *funk* nem ao do sertanejo, assemelhando-se mais ao *reggae* de fortes tons de música *pop*.

De maneira análoga a consideração do sertanejo como o outro da música caipira, é legítimo afirmar que o *feminejo* é o Outro do sertanejo. Apenas pelo simples ato de nomear já se estabelece o Outro. Caso não se tratasse do Outro, a música produzida por mulheres também estaria sob o mesmo signo, o sertanejo. Logo, o nome *feminejo* marca a distinção entre o gênero originado e o seu fundador. E tal como o sertanejo, o hibridismo foi o meio pelo qual o *feminejo* se fez realidade. Apropriando-se dos mesmos meios de produção utilizados pelos homens, as mulheres estão configurando seu próprio território dentro dessa estrutura gerenciada por “botas e chapéus” e assim, o novo vem se impondo de maneira inquestionável. Isso permitiu às cantoras sertanejas que criassem seu espaço, possibilitando que sua voz fosse finalmente ouvida. Esse poder de fala retira momentaneamente a mulher da condição de subalternidade. E o que diz a mulher sertaneja?

Uma das mulheres com papel fundamental nessa aproximação, infiltração e consequente estabelecimento feminino no meio sertanejo é a cantora Marília Mendonça.

Marília, natural de Cristianópolis em Goiânia, é um fenômeno que chegou ao conhecimento nacional aos 21 anos, com a canção de sua autoria “Infiel” (MENDONÇA, 2016). Marília compôs canções que foram gravadas por artistas de considerada importância no *showbusiness* brasileiro contemporâneo como Wesley Safadão, Henrique e Juliano, Jorge e Mateus. O cantor Cristiano Araújo, morto em 2015 em acidente de carro causando comoção nacional, também gravou uma canção de Marília. Ainda, a dupla Matheus e Kauan gravou a canção “Ser humano ou anjo”, uma parceria entre Marília Mendonça e as irmãs Maiara e Maraisa, atualmente, uma das duplas de maior sucesso, sendo referência no *feminejo*.

Dessa forma, é importante remarcar o papel que algumas duplas femininas e cantoras ligadas ao universo musical sertanejo tiveram na estruturação do *feminejo*. As cantoras Marília Mendonça e Naiara Azevedo, e as duplas Maiara & Maraisa e Simone & Simaria aparecem todas no mesmo momento em que o gênero *sofrência* ganhava materialidade para o grande público nacional. Se tomarmos “Porque homem não chora” de Pablo como a canção fundadora da *sofrência* em âmbito nacional, teremos o ano de 2014 como o nascimento do gênero em questão. Tomo essa canção como marco fundador da versão contemporânea das músicas de amor triste pois foi a partir dela que o termo *sofrência* ganhou notoriedade nacional como gênero musical, especialmente nas capitais sudestinas. Como mencionado anteriormente, o termo *sofrência* já era utilizado em muitas regiões do país, mas sem vínculo com a música, descrevendo apenas o processo de sofrimento amoroso.

Nos dois anos seguintes, essas seis artistas chegam ao topo das paradas praticamente juntas. Ainda no final de 2014, Simone e Simaria lançam o disco “Bar das coleguinhas”, que é relançado pela gravadora Universal em março de 2015. O disco, que foi gravado ao vivo em Fortaleza e conta com participações de artistas como Wesley Safadão, consegue grande sucesso com a canção “Meu violão e nosso cachorro”, composição de Simaria em parceria com Nivardo Silva. Em março de 2016, a Som Livre lança simultaneamente discos de Marília Mendonça, Maiara & Maraisa e o de Naiara Azevedo nos formatos de CD e DVD. Com esses três discos, gravados em um projeto ao vivo com produção de Eduardo Pepato, midas da música sertaneja, canções como “Infiel” (MENDONÇA 2015), “Como faz com ela” (PEREIRA, MATOS, 2015) com Marília Mendonça, “10%” (AGRA, PEREIRA, 2016), “Medo bobo” (PEPATO, PEREIRA, 2016) de Maiara e Maraisa e “50 reais” (AZEVEDO, LEÃO, 2016) com Naiara Azevedo invadiram o cenário musical brasileiro. Importante

ressaltar que todas essas canções são de autoria daquelas que dessas mesmas cantoras em parceria com outros compositores.

A questão da composição merece um adendo pelo vulto que ganhou nos últimos anos no meio sertanejo. A feitura de canção para o mercado sertanejo rende bons retornos financeiros, assim muitos compositores passaram a se dedicar integralmente a elas. Houve uma mudança no centro produtor e difusor desse tipo de gênero musical, deixando a cidade de São Paulo e se instalando em Goiás. De acordo com o *podcast* do jornal Folha de São Paulo, o mercado de composições de canções sertanejas (*sofrência e feminejo*) possui escritórios de compositores, principalmente na cidade de Goiânia. Esses escritórios de compositores são casas com todo o tipo de conforto e atividades, como alimentação, bebida alcoólica, piscinas e salão de jogos, onde compositores que fazem parte de uma espécie de grupo ou associação se encontram diariamente e compõe em torno de dez canção. Cada dia, é proposta uma temática específica diferente, como por exemplo, segunda-feira: vida solteira; terça-feira: saudade do/da ex-cônjuge; quarta-feira: bebedeira e assim por diante. Das dez canções que são produzidas diariamente, uma canção pode servir para uso comercial e ser oferecida aos artistas e produtores. Contudo, não é raro que muitas vezes nenhuma delas seja boa o suficiente para o mercado. É preciso ser rígido na qualidade das composições pois há muita competitividade entre os escritórios. A canção considerada boa para o comércio pode ter sua liberação para gravação por valores que podem atingir até cinco mil reais, sendo esse valor dividido entre os compositores, isto é, todos daquele escritório. Caso o artista (ou dupla) que tem interesse em gravar a canção pedir exclusividade, isto é, nenhum outro artista poderá gravar a mesma canção por um período determinado de tempo, o valor sobe, podendo se multiplicar consideravelmente.

Voltando o foco para o *feminejo*, entendemos que foi através do viés das composições que as mulheres conseguiram alcançar a frente do palco, abandonando a colocação ao fundo, em segundo plano, lugar destinado às *backing vocals* das duplas e cantores sertanejos homens – sendo o caso das irmãs Simone e Simaria, que já haviam trabalhado como cantoras de apoio do cantor de forró Frank Aguiar. A aproximação feita pelo viés da composição deixa uma marca de nascença indelével no *feminejo*. Os temas cantados pelos homens no *sertanejo universitário* não diferem daqueles das canções *feminejas*. Isto é, tanto os cantores do sertanejo contemporâneo (universitário) identificados com a *sofrência* quanto as cantoras do *feminejo*, ambos têm a mesma narrativa “sofrente”. É fato que existem diferenças,

especialmente no que concerne a postura diante da separação, contudo, há muitas semelhanças visíveis. Logo, é possível concluir que as mulheres se inseriram no território sertanejo através do discurso, e como nos ensina Foucault (1999), “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.”.

A narrativa do *feminejo* parece revelar uma configuração que possui perspectivas tanto de sedimentação quanto de inovação. A pré-figuração narrativa *femineja*, no sentido hermenêutico, traz muitos aspectos estruturais, culturais, simbólicos e morais que remetem mais comumente ao universo masculino, como por exemplo, a questão do consumo alcoólico. A canção “10%” da dupla Maiara e Maraisa, que superou a marca de 455 milhões de exibições no YouTube, traz a situação em que uma pessoa sofre por amor. Essa canção poderia ser tomada como uma síntese do que representa a *sofrência* em si, onde a *performance* “sofrente” se dá em um bar com ingestão de álcool ao som de música sertaneja. O interlocutor com o qual o eu lírico se comunica no refrão da canção é o garçom, figura bastante recorrente em inúmeras músicas de sofrimento amoroso do cancionário popular brasileiro. Ainda, é preciso remarcar o ritmo dançante da canção para que entendamos o quanto ela representa o que é a *sofrência*. De um modo geral, as canções de *sofrência* e do *feminejo* começam com o ritmo mais lento, próximo a uma balada romântica, contudo, a canção vai em uma crescente rítmica que atinge o ápice no refrão, dançante e com vozes mais gritadas e agudas.

A letra de 10% poderia ser interpretada sem nenhum embaraço por um cantor homem, não fossem os adjetivos *escorado* e *viciado*, que são empregados no feminino. Excluindo esses mínimos detalhes (completamente passíveis de alteração no caso de um intérprete masculino), nada mais poderia confirmar o gênero do eu lírico da narrativa. A ação social, no sentido weberiano, é mais presumível que seja interpretada por atores sociais masculinos. Contudo, sendo a canção interpretada por duas mulheres, a ocorrência mais relevante não se dá no conteúdo da narrativa, mas sim em quem narra esse conteúdo. A letra nos traz a seguinte situação:

“Tô escorada na mesa / Confesso que eu quase caí da cadeira / E esse garçom não me ajuda / Já trouxe a 20° saideira / Já viu o meu desespero / E aumentou o volume da televisão / Sabe que sou viciada / E bebo dobrado

*ouvindo um modão / a terceira música nem acabou / e eu já tô lembrando da gente fazendo amor / celular na mão mas ele não tá tocando / se fosse ligação nosso amor seria engano / Garçom, troca o DVD / que essa moda me faz sofrer e o coração não aguenta / desse jeito você me desmonta / cada dose cai na conta e os 10% aumenta” (DÁVILA, AGRA, 2015)<sup>63</sup>*

A imagem de uma mulher sentada em um bar, bebendo sozinha, em estado de forte embriaguez faz com que alguns paradigmas sejam postos em análise. Para setores mais tradicionais da sociedade, esse tipo de atitude por parte de uma mulher seria simplesmente inconcebível e inaceitável. De fato, não é fácil encontrar uma canção interpretada por uma cantora que fale tão abertamente do abuso do álcool com o objetivo de curar a dor de amor. Algumas poucas canções interpretadas por mulheres poderiam contradizer essa afirmação. As canções mais antigas de dor de amor na voz feminina em que o álcool se faz presente na narrativa contam apenas com leves referências nas letras, sendo preciso astuto poder interpretativo para sua sutil compreensão, não havendo comparação ao grau de franqueza utilizado pelas irmãs ao tratar do assunto. Já o fato contrário não seria difícil encontrar, pois não são raras as canções sobre álcool interpretadas por homens. Maiara e Maraisa reforçam ainda a relação da mulher *femineja* (ouvinte ou intérprete) com a bebida na canção “Níveis de bebida”:

*“Tão falando que eu tô bebendo muito, que que é isso? / Sou muito diferente pra beber mantenho nível / Quando chego no bar com a minha turma o bicho pega / Começa a bebedeira mas eu vou seguindo a regra / Nível um, a timidez já foi embora e eu tô soltinha / Nível dois, virei amiga até do cara da cozinha / Nível três, eu fico rica e todo mundo tá me olhando / Nível quatro, lembrei do ex, ai meu Deus já tô ligando”<sup>64</sup>*

Outro exemplo da relação entre o *feminejo* e o álcool pode ser dado pela dupla Simone & Simaria. Na canção “Duvido você não tomar uma” (CORINGA, 2016), elas cantam sobre uma amiga que diz ter largado o álcool mas que “quando a saudade maltratar, vai lembrar da boca que já foi sua, duvido você não tomar uma. Quando ouvir no rádio um modão, ou no bar da esquina da sua rua, duvido você não tomar uma”. Ao cotejarmos as canções

---

<sup>63</sup> <https://www.lettras.mus.br/maiara-maraisa/10/>

<sup>64</sup> <https://www.lettras.mus.br/maiara-maraisa/niveis-de-bebida/>

“feminejas” com as antigas canções de amor tristes interpretadas por cantoras mulheres, no que concerne o consumo de álcool, fica bastante clara a diferença nas duas narrativas. Por serem de momentos distintos, vou analisar a canção “Bom dia, tristeza”, da cantora Maysa, gravada em 1958, e a canção “Bebaça” (FELISBINO, 2019) cantada por Marília Mendonça com participação de Maiara & Maraisa. Em “Bom dia, tristeza”, o eu lírico canta:

*“Bom dia tristeza, que tarde tristeza / Você veio hoje me ver / Já estava ficando até meio triste / De estar tanto tempo longe de você / Se chegue tristeza / Se sente comigo / Aqui nesta mesa de bar / Beba do meu copo / Me dê o seu ombro / Que é para eu chorar / Chorar de tristeza / Tristeza de amar”.* (RUBINATO, MORAES, 1964)

Vemos que o álcool é citado brevemente sem nenhuma menção ao estado que ele venha a ter causado à personagem, sendo usado de maneira a aprofundar o sofrimento. Como se o eu lírico utilizasse o álcool de uma maneira a estabelecer contato com sua aparente única companhia, a tristeza.

Já na canção de Marília e Maiara & Maraisa, temos o seguinte:

*“Diz que aguenta bebida / Tomou duas seguidas / Perna bambeou / Ainda não lembrou / Vou refrescar sua memória / Tentou agarrar o garçom / Derrubou a caixa de som / Pra variar, cê queimou a largada / Tentou até ligar pro ex / Pra sua sorte, eu não deixei / Já tava tudo rodando, rodando / Pediu outra rodada / Amiga, cê tava bebaça / Subindo na mesa, virando garrafa / Amiga, cê tava bebaça / Tomou tudo, tomou fora / Só não tomou vergonha na cara”.* (FELISBINO, HUFF, MOURA, MARTINS, MARTINS, 2019)

Não é difícil perceber que o que é narrado não configura um padrão de conduta de uma mulher, não da mulher contemporânea de Maysa. Ainda que ela falasse do consumo de álcool, isso ainda guarda uma espécie de recato, de acordo com as subjetividades vigentes em sua época, não só com relação ao consumo de álcool pelo gênero feminino, mas também no que concerne a maneira de viver o sofrimento amoroso. A canção “Bebaça” mostrar que a mulher

de hoje consome bebidas alcoólicas tal qual um homem, sem se esquivar ao julgamento social.

Marília tem outra canção que trata da ingestão de álcool e sofrimento amoroso. Essa, ainda mais recente, postada em seu canal no site YouTube no dia 17 de maio de 2019, mostra que a desilusão e o sofrimento amorosos têm no consumo de álcool uma prática inquestionável como solução. A letra da canção *Todo mundo vai sofrer* diz:

*“A garrafa precisa do copo / O copo precisa da mesa / A mesa precisa de mim / E eu preciso da cerveja / Igual eu preciso dele na minha vida / Mas quanto mais eu vou atrás, mais ele pisa / Então já que é assim / Se por ele eu sofro sem pausa / Quem quiser me amar / Também vai sofrer nessa bagaça / Quem eu quero, não me quer / Quem me quer, não vou querer / Ninguém vai sofrer sozinho / todo mundo vai sofrer”.* (MARTINS, SILVA, 2019)

Como Anzaldúa nos lembra: *“Eu não vou ter mais que sentir vergonha de existir. Vou ter minha voz (...) Eu vou ter minha língua de serpente: minha voz de mulher, minha voz sexual, minha voz de poeta. Eu vou superar a tradição do silêncio”* (ANZALDUA, 2009, p. 312). A diligência da mulher na sua independência, germinada de sua objetiva e gradual aquisição de poder, começa a gerar um rearranjo natural no paradigma social. Ao se colocar em posição de igualdade aos homens, podendo até mesmo se dirigir sozinha (ou não) ao bar próximo e “afogar as mágoas” sem recear o escárnio público ou mesmo temer pela sua integridade física, passa a existir socialmente, mesmo que diminuta, a ideia de liberdade feminina, revelada no ato de buscar seu reequilíbrio emocional com bem lhe aprouver, causando a automática reconfiguração da subjetividade.

Socialmente, o álcool sempre foi uma ferramenta de uso majoritariamente masculino, servindo até mesmo como atestado de virilidade e bravura. Poucas décadas atrás, era notória a segmentação das bebidas alcoólicas, havendo aquelas destinadas às mulheres, de baixo teor alcoólico, como os licores, e as para os homens, como a cachaça e o uísque, por exemplo. Mulheres que consumiam as ditas bebidas de “macho” sempre foram socialmente associadas a uma conduta de pouca dignidade e moral duvidosa. Nos nossos dias de início de século, o consumo de álcool entre as mulheres se dá de maneira democrática, respeitando os gostos e vontades pessoais, contudo, não sem causar ainda certa insatisfação de fundo moralista em alguns setores mais tradicionais da sociedade.

Outra possível evidência da independência feminina oriunda do seu processo de empoderamento pode ser vista no enorme sucesso “Infiel”, de Marília Mendonça. A canção tem inspiração em uma experiência vivida pela tia da cantora. Na verdade, Marília compôs o que gostaria que a tia tivesse feito. Ela leva o parceiro infiel à casa da amante e o entrega afirmando: *“Não perdi nada, acabei de me livrar”*. Contudo, na vida real, a tia perdoou o parceiro e manteve a relação. O acesso da mulher ao mercado de trabalho possibilitou sua independência financeira e, conseqüentemente, também a emocional. Há algumas décadas, era habitual que mulheres ficassem aprisionadas a relações insatisfatórias por depender financeiramente do marido ou por constrangimento religioso ou social. Hoje, a mulher é capital econômico e social para o sustento familiar, no Brasil e do mundo. Desta feita, nada além da sua própria vontade e afeto a mantém ao lado de quem ela escolher.

Em outra canção mais recente intitulada “Sem sal”, Marília mostra mais uma vez que a postura da mulher diante de um rompimento amoroso pode ser diferente daquela comumente esperada, submissão e dependência. Vejamos a letra.

*“Não aceitou o nosso fim / Tá desesperado / Falando de mim / Tá me queimando por aí / Meu nome na sua boca / Anda bem docin' / E quem ouve palavra / Não ouve pensamento / Tá se mordendo por dentro / Tá se mordendo por dentro / Cara amarrada / Não apaga sentimento / Tá se mordendo por dentro / Tá se mordendo por dentro / Tá espalhando por aí / Que eu esfriei / Que eu tô mal / Que eu tô sem sal / Realmente eu tô / Sem saudade de você / Eu já fiz foi te esquecer”*.(SÁ NETO, SILVA, ALVES, SILVA, 2018)

A personagem da canção de Marília mostra que não tem absolutamente nada mais que a uma ao seu cônjuge. Decidida em sua atitude e muito bem-resolvida em suas questões, ela se mostra confiante e segura de si, seguindo em frente com a sua vida. Assim, as questões sobre a relação entre o feminejo e as demandas por igualdade comuns ao feminismo nos parecem claras. As letras das canções cantadas por Marília são praticamente transcrições de falas associadas a de uma mulher quando se dirigindo ao seu cônjuge. Assim, percebemos que a popularidade das canções de Marília são explicadas pelo apelo que elas trazem do popular, narrando a vida comum e a intimidade de muitas mulheres que se encontram em relações amorosas infelizes.



Ao narrar o novo posicionamento feminino diante de questões antigas, é um tanto óbvio que façamos a relação entre o movimento musical e o movimento feminista. Historicamente, movimento feminista tem como elemento principal em sua pauta de luta a busca por igualdade de gêneros (direito ao voto, ao estudo, ao trabalho). Ao longo de sua trajetória, através de inúmeras contribuições de pensadoras como Simone de Beauvoir, Virginia Woolf, Monique Wittig, Angela Davis, Bell Hooks, Chimamanda Ngozi Adiche e Judith Butler, o feminismo foi ampliando seu campo de estudo, passando a pensar a mulher como um todo, em todas as suas interseccionalidades. Hoje, alguns movimentos identificados como feministas acolhem em seu universo as lutas das minorias também subalternizadas pelo patriarcado hegemônico, como gays, trans, travestis.

No objetivo de esclarecer a possível relação que *feminejo* estabelece com o feminismo, entendemos que é possível perceber alguns atravessamentos mais visíveis na narrativa do *feminejo* por algumas das demandas do feminismo contemporâneo. Entretanto, apesar de canções dedicadas as lutas femininas, nenhuma das cantoras vinculadas ao *feminejo* se diz feminista. Fora as canções, não encontramos nenhuma fala que possa ser associada a uma vertente específica do movimento feminista. Pelo contrário, vemos falas em que elas dizem não levantar nenhuma bandeira de movimento algum e que cantam para dar exemplo para as mulheres de seu poder de realização. Isso nos leva a crer que poderíamos entender o *feminejo* como um gênero musical feminino que chega à cena no mesmo momento em que o movimento feminista vê suas pautas ganharem mais espaço midiático, tornando o debate mais popular e democrático.

Assim, entendo que, apesar de o *feminejo* tratar de muitas questões pertinentes à luta feminina por uma colocação social mais digna, o gênero musical se vincula ao movimento feminismo apenas indiretamente, pelas intercessões de suas narrativas. Mesmo que colocados de modo superficial, os temas comuns entre o *feminejo* e o feminismo são produtos desses debates mais presentes na vida cotidiana; mais que uma “doce coincidência” do *timing* do encontro, e mesmo não havendo nenhum tipo de engajamento público por parte das *feminejas*, é possível afirmar que o *feminejo* é um reflexo da luta feminista, que cada vez mais alcança a possibilidade de ocupar novos espaços de debate.

As letras das canções ditas “feminejas” mostram a emancipação da mulher diante de questões historicamente desfavoráveis a elas, como é o caso da bebida, ou a postura diante das separações amorosas, como já comentado acima. Ao se portar de maneira contrária ao que se

espera, as histórias das mulheres narradas nas canções “feminejas” criam novas possibilidades de representar suas subjetividades. Por exemplo, no modo de sofrer o término amoroso de maneira submissa e dependente já não caracteriza mais o canto da mulher na dor de amor, pelo menos não das *feminejas*. Pelo contrário, vemos mulheres em busca da superação do sofrimento, apoiadas somente em si mesmas e em suas amigas femininas, respectivamente, o empoderamento e a sororidade, vocábulos muito em voga no discurso midiático acerca do movimento feminista contemporâneo. É importante lembrar que são esses os temas que as caracterizam como partícipes do feminejo. A cantora sertaneja Paula Fernandes, por exemplo, não é comumente incluída nesse movimento do *feminejo* justamente por cantar a mulher que ainda guarda uma posição clássica e conservadora do sofrimento de amoroso.

Um exemplo de sororidade é a canção *Ex do seu atual* (CARNEIRO, TORRICELLI, MELO, 2015), da cantora Naiara Azevedo. A letra narra o encontro da personagem narradora com a atual namorada do seu ex-parceiro em um bar. A personagem vai até a mesa da atual namorada e conta tudo que o seu ex-parceiro havia feito com ela, alertando-a que fará o mesmo com ela. Outro exemplo é a canção *Loka* (VENTURA, RSQ, DINIZ, ESCRIG, 2017), gravada pela dupla Simone e Simaria em parceria com a cantora Anitta. Nessa, vemos o suporte dado por amigas àquela que está em pleno processo de sofrência. Ao perceber que a amiga se ausenta da vida social, as personagens da canção sugerem que elas saiam para se divertir na noite e que a amiga ‘sofrente’ esqueça o ex-namorado, que ouça música, consuma álcool e se relacione com outros homens. Quer dizer, elas apostam na felicidade (ou o que entendem como felicidade) como cura para o sofrimento. Em uma canção recente desta dupla em parceria com a cantora Ludmilla, podemos entender melhor a questão. O nome da música é “Qualidade de vida”:

*“Hoje nem é sexta-feira, nem quero saber / Quero aventura / Já trabalhei, tô cansada / Nessa vida louca ninguém me segura / Se quiser pegar, pego mesmo / Sem essa de rolar receio / Se quiser pegar, pego mesmo / Sem essa de rolar receio / E se meu ex me chamar / eu bloqueio / Se ele me ligar / Eu rejeito / Solteira eu me deito / Sem chifre eu me levanto / Assim eu vou vivendo / A minha vida em todo canto / Ei, coleguinha / Ser solteira é ter qualidade de vida / Ei, coleguinha / Ser solteira é ter qualidade*

*de vida / Ex é ex / Passado é passado / E quem não gostou vai pra casa do [...]*”(RSQ, ESCRIG, 2019)

Outra cantora que chegou ao topo das paradas de sucesso, sendo reconhecida como mais uma das participantes dessa geração fundadora do *feminejo* é Naiara Azevedo. Por uma perspectiva benjaminiana percebe-se o traço romântico na letra, que foi composta baseada em uma experiência análoga vivida pela própria Naiara, que é uma das autoras da canção e traz na letra um narrativa simultaneamente de inovação e sedimentação. A vida privada explorada publicamente, de maneira que, às avessas, temos uma evasão de privacidade. Ela narra o flagra dado a um ato de traição do parceiro. Naiara oferece e quantia que dá nome a canção para ajudar nas despesas com a “dama” que o acompanha.

Embora esse ato remete também à ideia de independência financeira e emocional da mulher, ele também revela que sua fala é atravessada pelo discurso machista. Ao se referir a mulher em adultério com seu parceiro, Naiara a chama de “dama” de forma pejorativa e lhe oferece dinheiro, fazendo alusão direta a uma prostituta. Essa fala é comum no discurso machista e tem o intuito de inferiorizar a mulher que está na posição de adúltera. Por que culpá-la se o seu parceiro era a pessoa que tinha vínculos com ela? Esse questionamento se apoia na crença de que Naiara estava em uma relação acordada na monogamia, pois caso não o fosse, não haveria motivo para a própria canção em si. Ainda, na parte do refrão dessa mesma canção, ela diz a seguinte frase: “*Não sei se dou na cara dela ou bato em você*”. Esse verso só vem a reforçar a culpabilização da mulher pela traição do seu parceiro, sendo sempre uma estratégia masculina de se eximir do compromisso firmado demandado em toda relação.

Naiara, bem no início de sua carreira, fez um vídeo no *Youtube* em resposta a música “Sou Foda<sup>65</sup>”, um *funk* no qual o eu lírico masculino se gaba de sua capacidade sexual diminuindo a figura da mulher. Ela fez uma paródia e cantou o seguinte: “*Coitado / Se acha muito macho / Sou eu que te esculacho / Te faço de capacho*”. Novamente, apesar de ser uma resposta a uma canção de cunho profundamente machista e que objetifica a mulher, a ideia de dominar e subjugar o outro, tão ligada à masculinidade e que são justamente alvo de crítica, se faz presente no discurso da cantora.

A própria Marília Mendonça tem uma canção chamada “Amante não tem lar”. Nessa canção, Marília descreve um eu lírico que tem sua fala totalmente atravessada por um

---

<sup>65</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=WcKqAFHxM8g>

pensamento machista e a crença cristã da culpa. A cena de uma amante que vai à casa do seu amante, não para falar com ele, mas sim com sua esposa. A amante pede desculpas à esposa e se inferioriza assumindo a culpa pelo erro do marido.

*“Só vim me desculpar / Eu não vou demorar / Não vou tentar ser sua amiga / Pois sei que não dá / Você vai me odiar / Mas eu vim te contar / Que faz um tempo / Eu me meti no meio do seu lar / Sua família é tão bonita / Eu nunca tive isso na vida / E se eu continuar assim / Eu sei que não vou ter / Ele te ama de verdade / E a culpa foi minha / Minha responsabilidade eu vou resolver / Não quero atrapalhar você / E o preço que eu pago / É nunca ser amada de verdade / Ninguém me respeita nessa cidade / Amante não tem lar / Amante nunca vai casar”<sup>66</sup>.*

A definição de Gayatri Spivak para o sujeito subalterno é daquele que pertence “às camadas mais baixas da sociedade, constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”(SPIVAK, 2010, p. 12). A autora ainda sustenta que esta situação periférica do subalterno é mais arduamente imposta ao gênero feminino, posto que a “mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir”. Seria possível afirmar que o *feminejo* deixou a posição de subalterno ao se fazer membro do *estrato social dominante*, se assim considerarmos o sertanejo como tal?

É fato notório a inserção do *feminejo* no mercado da música nacional, e muito disso se deve ao produtor musical Eduardo Pepato. Responsável pela produção da maioria das canções sertanejas que estão no topo das paradas de sucesso, em entrevista ao blog Uai, Pepato revela como nasce a ideia do *feminejo*, que ainda não tinha esse nome. Pepato diz que para produzir o disco da dupla Maiara e Maraisa, ele foi ao show delas no objetivo de analisar o estilo das irmãs e as possibilidades de produção. Ao assistir o show, ele decidiu mudar o repertório um mês antes da gravação do DVD. Ele diz ter percebido a necessidade de “fazer um repertório de homem, como se fosse homem cantando mesmo. Não é porque é mulher que vai cantar música melosa, como era o repertório da Paula Fernandes”<sup>67</sup>. Mas, ainda sob a perspectiva

---

<sup>66</sup> <https://www.letras.mus.br/marilia-mendonca/amante-nao-tem-lar/>

<sup>67</sup>

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

de Spivak, o que poderia ser falado sobre a questão da *representação política e legal* por parte do *feminejo*?

É fato que o lugar ocupado pelo *feminejo* é consequência desse processo de empoderamento feminino. O simples fato da existência do movimento *feminejo* já é motivo para se crer na realidade deste território, onde o universo feminino é o cenário principal, e a mulher é figura central e construtora de subjetividade sobre si mesma, trazendo alguma esperança de libertação para as mulheres em alguns aspectos. Por esse motivo, tendo dado o *feminejo* voz à mulher, criando um lugar onde é possível a sua fala como protagonista, suas demandas podem ser ouvidas e seus pontos de vista considerados.

Um exemplo disso é a canção “Ele bate nela<sup>68</sup>,” de 2014 da dupla das irmãs Simone e Simaria. Talvez aí o *feminejo* mostre sua face mais aguerrida. Ao se pôr também na luta contra a violência doméstica, o *feminejo* traz para a discussão um dos temas mais vistos como tabu que é a violência contra as mulheres e o feminicídio. Por tratar de assuntos tão pertinentes a tantas mulheres, não há dúvidas de que o *feminejo* traz uma representatividade feminina que vão além do cenário musical. As cantoras “feminejas” têm sido porta-voz de algumas das mazelas e desigualdades sofridas pelas mulheres. Não só nas letras das canções, mas também em declarações dadas em entrevistas. É indiscutível que o *feminejo* trouxe o novo ao cenário musical brasileiro, e também à sociedade como um todo, no que se refere ao olhar sobre a mulher. Sabendo que não é possível nenhum tipo de generalização, considerando as interseccionalidades, contudo, é cabível admitir o papel de protagonistas que essas mulheres vêm desempenhando em suas carreiras, trazendo resultados inéditos a todas as ramificações culturais consequentes disso.

Contudo, apesar do sucesso de público, das cifras altíssimas, do otimismo popular e midiático (especialmente aqueles voltados ao consumo feminino) que atrela diretamente o *feminejo* ao processo de empoderamento feminino, e de todo progresso que as mulheres têm realizado dentro da sociedade como um todo através do *feminejo*, é preciso considerar as brechas pelas quais o poder hegemônico penetra suas narrativas, deixando-as em posição de vulnerabilidade e de certo antagonismo. Dentro de um processo de desintoxicação é comum que ainda exista reações automáticas contraditórias, pois há muito somos todos regidos por essas subjetividades. No processo de desconstrução do machismo, é frequente que homens e mulheres ainda reproduzam falas de natureza machista. Entretanto, talvez, justamente por sua

---

<sup>68</sup> <https://www.letras.mus.br/simone-simaria-as-coleguinhas/ele-bate-nela/>

penetração ter se dado principalmente através do discurso (letras das canções), também seja possível crer em uma engenhosa tática feminina. Astutamente, primeiro fala-se do que querem ouvir, com o objetivo de captar a atenção e criar um lugar onde sua fala seja ouvida, e enfim, fala-se do que realmente é pertinente ao lugar de fala feminino. Sendo assim, a pergunta de Spivak sobre a possibilidade de o subalterno falar, sendo esse subalterno a mulher cantora sertaneja, tem uma resposta?

Diante do quadro analisado, poderíamos responder que sim, mas desde que essa fala reproduza ainda aqui e ali o discurso hegemônico, pois ainda é preciso emular comportamentos considerados masculinos para que a mulher possa ser respeitada em sua opinião sobre a sua realidade, e para que possa falar por si só e ser verdadeiramente ouvida. Dessa maneira, revela-se uma figura feminina muito menos limitada pelas amarras do patriarcado, muito mais afirmativa de si e segura de suas conquistas.

## Considerações finais

Finalmente, em carácter conclusivo, para que todos os fatores possam ser postos lado a lado e, dessa forma, alcançar um entendimento mais amplo acerca das relações de poder que se estabelecem quando conjugamos as subjetividades, a sociedade e o produto cultural em questão, apresentarei os atravessamentos que ocorrem na *sofrência* e, a partir deles, fazer algumas inferências sobre o seu papel em uma sociedade que tem suas práticas norteadas pelo imperativo da felicidade.

Entendendo que a música sertaneja é um produto cultural de massa, já assim estabelecida há algumas décadas, torna-se possível a compreensão da afinidade que a *sofrência* estabelece com a sociedade brasileira, sendo assim fonte reveladora das subjetividades condutoras da vida em comum. Tomando o conceito de indústria cultural de Theodor Adorno, vemos que a *sofrência* se mostra como uma grande tela onde são projetadas as práticas sociais que concernem o sofrimento amoroso. Adorno nos diz que “*Para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas. O fornecimento ao público de uma hierarquia de qualidades serve apenas para uma quantificação ainda mais completa. Cada qual deve se comportar, como que espontaneamente, em conformidade com o seu level, previamente caracterizados por certos sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa fabricada para o seu tipo.*” (ADORNO e HORKHEIMER, 1986, p. 116).

Entretanto, o produto ao qual nos referimos aqui tem como temática fundamental um sentimento que não reconhece “*levels*”, que ignora completamente classe, credo e raça, sendo capaz de ultrapassar qualquer barreira social e atingir qualquer indivíduo. O amor é o tema fundamental das canções ‘sofrentes’, mas indo além, digo que a *sofrência* não trata exatamente do amor, de seu esplendor e suas alegrias, mas sim da desilusão amorosa, do seu fracasso, da sua derrocada, da sua não concretização, o que é talvez ainda mais democrático que o próprio amor em si. Não é possível afirmar que a *sofrência* se enderece à apenas uma ou outra classe social. E não há um público específico para a *sofrência* justamente porque ela trata daquilo que é comum a muitos indivíduos pertencentes a muitas classes sociais distintas.

A *sofrência* dá voz a todos aqueles que, de uma maneira ou de outra, sofrem por amor, e isso faz com que indivíduos socialmente distintos sejam vistos como semelhantes.

Ainda no intuito de reforçar a noção de massificação da *sofrência*, me apoio em dados que revelam a amplitude do espaço que esse estilo musical ocupa no mercado fonográfico brasileiro. Uso aqui dados do *Spotify*, uma das maiores plataformas de *streaming* de música em atividade no país, que são referentes ao dia 7 de março de 2020<sup>1</sup>. A plataforma conta com 7 canções de artistas ligados à *sofrência* entre as 10 mais ouvidas no país. Os artistas responsáveis por essas músicas são Zé Neto & Cristiano, Henrique & Juliano, Jorge & Mateus, Matheus & Kauan, Luíza & Maurílio, o cantor Gustavo Lima e a cantora Marília Mendonça. Dessas 7 canções, todas têm a mesma temática, a desilusão amorosa, com letras que tratam do fim de relações amorosas e do sofrimento causado por elas. Vemos também a bebida alcoólica ser recorrente em 4 dessas canções.

Assim, a *sofrência*, face sertaneja que trata exclusivamente das questões dolorosas do amor, tem evidentemente revelado como os brasileiros, de um modo em geral, têm vivido o sofrimento amoroso na contemporaneidade. Isso nos leva a crer que uma parte massiva da população brasileira tem vivido momentos pouco felizes no que concerne as uniões amorosas, tendo como prática costumeira o uso de álcool como antídoto para esse sofrimento. Contudo, através do sofrimento amoroso expresso nas narrativas ‘sofrentes’, outras relações se fazem visíveis. O sofrimento caracterizado como sendo originado em uma frustração amorosa sofre atravessamentos de demandas do pensamento neoliberal, que tem na felicidade, uma espécie de motor propulsor e, simultaneamente, objetivo maior a ser alcançado. Dessa maneira, pela promessa neoliberal de felicidade, justifica-se a submissão as suas normas. Entendendo que há um tipo de mandado social de que é preciso ser feliz aqui e agora, a *sofrência*, sendo um produto da indústria cultural, não poderia se furtar a essa lógica.

Mesmo tendo como canal de exteriorização uma prática de essência triste e sofrida, a *sofrência* é capaz de possibilitar a expressão da felicidade. Primeiramente por ser uma maneira de representar o irrepresentável, a *sofrência* é um escape que possibilita o alívio da pressão interna. Essa representação se concretiza através de uma *performance*, o que consequentemente nos conduz à questão pública. Entendendo a *performance* ‘sofrente’ como a ingestão de bebidas alcoólicas e a exibição do sofrimento através da escuta e do canto das



canções, ela é a possibilidade de experienciar a felicidade no encontro com o outro, com aquele que se identifica e oferece conforto, acolhendo-o no compartilhar do seu sofrimento. A *performance* ‘sofrente’ guarda ainda outra característica que é a dança. Por meio dela, o indivíduo pode se mostrar como vencedor aos olhos do outro, como aquele que não se abate diante dos reveses da vida pois tem grande capacidade de resiliência. Exibindo seu desempenho publicamente, o indivíduo é capaz de, aparentemente e momentaneamente, se manter de acordo com as demandas neoliberais. Uma vez que o que importa é ser feliz aqui e agora, pois, ainda que o pensamento conservador tente impor seu desejo de retorno aos ‘bons tempos’, já não há mais passado, e o futuro, de existência não garantida, não nos seduz mais com suas utopias salvadoras, a *sofrência* viabiliza a satisfação terapêutica que o narcisista tanto procura. A questão narcísica ainda encontra felicidade na satisfação do encontro com a claque, que garante o suprimento de estima para a tentativa de preenchimento do seu vazio interior, traduzida na atenção por essa dispensada. Por esses motivos, entendo a *sofrência* como instrumento que se dedica ao papel de proporcionar não só o consolo na hora do sofrimento, mas também a chance de exibição pública da felicidade.

Outra questão bastante relevante na *sofrência* é a possibilidade de entendermos que homens e mulheres têm tomado posições distintas quando confrontados pela frustração amorosa. Sendo uma vertente do sertanejo, gênero musical que sempre se caracterizou como sendo majoritariamente masculino, a *sofrência* traz uma variação na grande presença de artistas femininas. Justamente pelo número expressivo de cantoras que chegaram à cena sertaneja ao mesmo tempo, foi cunhado o termo *feminejo* para designá-las. Enquanto os cantores masculinos se incumbem de tentar manter a lógica conservadora, apostando em práticas de cunho machista. O controle, a possessividade e/ou a culpabilização da mulher pelo fim da relação são práticas oriundas da insegurança masculina, produzida justamente pela lógica machista que supõe superioridade ao gênero feminino e também pela eterna e constante necessidade de reforçar os traços que melhor representem o que é ser um homem, daí a incessante competição entre os indivíduos masculinos.

Do lado feminino, vemos uma alteração na narrativa comumente encontrada em vozes femininas. Não é mais visível a submissão silenciosa e culpada da mulher às práticas masculinas. Se há um caso de traição da parte do homem, isso não significa mais que a mulher foi ineficiente no seu papel de cônjuge, fazendo com que ele buscasse satisfação

amorosa fora da relação. A traição é vista simplesmente como um tipo de conduta masculina, onde o homem busca reforçar mais uma vez sua masculinidade, que não é mais aceita. Sem lamúria, autculpabilização ou sofrimento profundo, a mulher apenas segue seu caminho, mantendo a cabeça erguida e tendo consciência de não ter recebido o respeito e o amor que julga ser merecedora, por isso parte, pois não há mais motivos para ali permanecer.

Mesmo que pelo sufixo *femi-* sejamos tentados a associar diretamente o *feminejo* ao feminismo, não há nenhum tipo de confirmação por parte das cantoras ‘feminejas’. Em consonância com a contemporaneidade, onde o movimento e os ideais feministas estão em voga, o *feminejo* aborda inúmeras demandas da luta feminina. A igualdade entre os gêneros, que pode ser identificada no modo racional de sofrer por amor e no estado de embriaguez pelo consumo voraz de álcool, comparáveis àqueles esperados de figuras masculinas. A demanda por reconhecimento de sua capacidade de realização de feitos grandiosos, independente da sua condição feminina, que se dá pela simples chegada triunfante à cena musical sertaneja e, até mesmo, a violência física e psicológica contra a mulher. Sem se aprofundar, muito menos se engajar publicamente ao movimento feminista, ainda assim, o *feminejo* vem a reforçar o questionamento da estrutura patriarcal que rege a sociedade como um todo. Mesmo que indiretamente, posto que é um produto da indústria cultural e trabalha para a manutenção do *establishment*, ainda que guarde a superficialidade de um feminismo ‘de vitrine’ como ‘*girl power*’, ideia já cooptada pelo sistema sustentado pelo consumo, é possível considerar que o *feminejo* é um produto cultural que tem, a seu modo, engrossado o coro da luta feminista.

Novamente, tomarei as figuras de Pablo (do Arrocha) e de Marília Mendonça para reforçar essa diferença de postura masculina e feminina diante do amor frustrado. Faço isso por considerá-los importante pelo sucesso que atingiram e que ajudou na difusão do gênero pelo país, e também pelos títulos de rei e rainha da *sófrência* que lhes foi outorgado pelo público brasileiro. No capítulo anterior, me vali das canções que levaram os dois artistas ao conhecimento nacional e, conseqüentemente, ao sucesso. Agora, me apoio em algo um tanto mais abstrato, que são as vozes e a maneira de cantar. Cantores como Xororó, Zezé Di Camargo e Leonardo acabaram estabelecendo um novo padrão para a voz masculina no cenário musical sertanejo. As duplas das gerações anteriores não contavam necessariamente com vozes agudas. Digamos que as duplas eram formadas por barítonos (voz assentada nos tons médios) e, a partir dos anos 1990, os tenores (voz capaz de atingir tons mais agudos)

tenham assumido os microfones. Pablo segue a linha dos tenores sertanejos, embora não seja partícipe do gênero em questão, mas sim do ‘arrocha’. Além do agudo poderoso, o canto de Pablo é estridente, remetendo a uma imagem de desolação. Isso reforça a ideia de que a *sofrência* masculina guarda os sentimentos de derrota e frustração, oriundos da incapacidade de gerenciar proveitosamente sua vida amorosa. O sofrimento amoroso pode ser visto como uma ameaça, pois revela uma “fraqueza” do choro, o que é uma possível falha pessoal em seguir a concepção de masculinidade que o rege e precisa ser reforçada.

Do lado feminino, temos a voz de Marília Mendonça. De tom grave, Marília canta com voz firme e forte, passando a sensação de estar segura de si e convicta da decisão de partir em busca de alguém capaz de lhe oferecer o amor que julga ter o direito de gozar. Tanto Roberta Miranda quanto Paula Fernandes, cantoras anteriores ao *feminejo* e não entendidas como participantes do movimento, também possuem vozes bastante graves quando comparadas as Irmãs Galvão. Talvez Roberta Miranda, por seu ato de protagonismo ao se inserir e resistir por tanto tempo como a única figura feminina na cena sertaneja da década de 1990, tenha criado novas possibilidades de configuração para as mulheres cantoras sertanejas. Contudo, Marília Mendonça também tem feito escola, abrindo espaço para novas cantoras com vozes extremamente semelhantes à sua. A cantora Yasmin Santos, ganhou projeção no cenário sertanejo com a canção ‘Para, pensa e volta’ (SANTOS, CAMPOS e CORAÇÃO, 2019)<sup>2</sup>. A canção é de sua autoria em parceria com Marcelo Campos e Allan Coração e conta com a participação de Marília no DVD da cantora<sup>3</sup>. Marília ainda é citada na letra, onde a cantora diz que “ouvindo Marília”, ela se lembra da briga com o seu cônjuge. Outra cantora que também possui o timbre de voz próximo ao de Marília Mendonça é Luíza da dupla Luíza & Maurílio. A dupla tem a canção ‘S de saudade’<sup>4</sup> entre as 7 das 10 mais ouvidas no *Spotify*, como mencionado anteriormente. O vídeo da canção, lançado no Youtube no final de 2019, conta com a participação de Zé Neto & Cristiano.

Ainda voltado para a questão relativa às diferentes posturas assumidas por homens e mulheres quando expostos ao sofrimento amoroso, entendidas a partir das narrativas contidas nas canções de *sofrência*, é bastante pertinente considerarmos o uso do álcool. Homens e mulheres se apropriam da prática de ingestão de bebidas alcoólicas de modos semelhantes, embora guardem alguma diferença perceptível, trazendo substância ao argumento da penúria masculina e da força feminina na *performance* ‘sofrente’.

Os cantores e duplas formados por homens, geralmente veem o álcool como uma ferramenta de vitimização, ampliando o sentimento de abandono e sofrimento. Como se não fossem capazes de cuidar de si mesmos sem o auxílio da mulher amada, a bebida alcoólica se torna um álibi que justifica o desleixo consigo mesmo, sendo comum a culpabilização feminina pelo consumo exagerado de álcool. A dupla Zé Neto & Cristiano, com a canção ‘Bebi minha bicicleta’<sup>5</sup>, outra canção entre as 7 citadas nos dados coletados no *Spotify*, repetem a mesma estratégia de ‘Largado às traças’ e descrevem o estado do eu lírico como de profunda incompetência e desamparo.

“Cortaram a minha luz, perdi meu emprego / a minha geladeira é só ovo e gelo / depois da sacanagem que ela fez comigo / fiquei com o coração e o bolso falido / com o que aconteceu / até bala perdida está tendo mais rumo que eu / bebi minha bicicleta, bebi minha TV / só não bebo o meu celular / porque eu preciso ligar pra você” (FERRARI, LIMA, QUADROS, MIRANDA, LEÃO, 2020)

A letra traz a noção da dependência masculina no cuidado de si, que, por sua inaptidão, precisa partir de algum agente externo que possa, de certa forma, ocupar a posição de uma mãe que cuida de um menino infantil e incapaz. Ao dar vazão aos impulsos por consumo de alcoólicos sem qualquer tipo de censura, o eu lírico perde sua capacidade de administração da vida profissional e financeira, levando-o ao fracasso factual.

No *feminejo*, como já analisado, o álcool também é um signo recorrente nas letras. As cantoras mulheres também narram situações em que são retratadas as consequências do uso exagerado de álcool podem gerar. Contudo, elas não se encontram exatamente desamparadas, carentes de alguém que lhes guie a melhor conduta na vida pessoal. É evidente que há o sofrimento pela separação amorosa, que é amplificado pelo álcool, entretanto, as práticas femininas narradas nas letras trazem um tom alegre, onde a bebida é ferramenta para o divertimento e o afrouxar das amarras de uma relação insatisfatória. As irmãs Maiara & Maraisa, intérpretes de algumas canções já comentadas com a temática sobre o consumo de álcool, lançaram em meados de 2019 ‘Aí eu bebo’<sup>6</sup>. Na canção, ao ingerir bebida alcoólica, o

eu lírico revela esquecer de tudo, não sendo assim identificável nenhum traço de profundo sofrimento ou abandono da vida pessoal. Além disso, a canção tem uma combinação de ritmo e melodia que trazem uma atmosfera visivelmente feliz e jocosa.

“Deu sexta-feira de novo / já sei aonde isso vai dar / é dia de chopp em dobro / sei lá se eu vou aguentar / ficar sem beber, ficar sem ligar, ficar sem chorar / ah, ah, ah / aí eu bebo, fico tonto / lembro de nada, nem do meu nome / esqueço tudo, quase tudo / só não esqueço seu telefone / aí eu ligo, ligo, ligo, ligo, ligo, ligo / não me atende e eu só bico, bico, bico” (CASTRO, RODRIGUES, MATTOS, GONÇALVES, 2019)

Dessa forma, na direção da conclusão, é cabível a consideração da *sofrência* como objeto que produz subjetividades e, conseqüentemente, também as revela. A partir de uma análise aprofundada podemos considerá-la como ferramenta possibilitadora de acolhimento em tempos de individualismo e autossuficiência neoliberal, bem como instrumento para a exibição pública da felicidade. Como qualquer outro produto cultural de massa, a *sofrência* dita normas de como o desamor deve ser vivido na contemporaneidade. Tanto o compartilhamento do sofrimento em busca de satisfação na identificação do outro, quanto a possibilidade da exibição pública da resiliência pessoal são maneiras pelas quais o sofrimento é purgado, o desempenho pode ser notado e a felicidade encontra terreno para o seu usufruto, mesmo que seja apenas uma simulação.

## Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro : Zahar, 1985.

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. Tese (Doutorado em História), UFF, 2011.

ANZALDUA, Gloria. **Borderlands / La Frontera: the new mestiza**. San Francisco : Aunt Lute, 1987.

\_\_\_\_\_. **Como domar uma língua selvagem**. Rio de Janeiro : Cadernos de letras UFF, 2009.

ARISTÓTELES. *A Ética a Nicômaco*. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1973, v.4.

ALVES, Francisco.; CAMPOS, Horácio. **A voz do violão**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/francisco-alves/376539/>. Acesso em: 03 fev. 2020.

ANGELIN, J. **Coração calejado**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jorge-mateus/coracao-calejado/>. Acesso em: 02 fev. 2020.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo : Editora Hucitec, 1981.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Editora Brasiliense : São Paulo, 1987.

\_\_\_\_\_. **A modernidade e os modernos**. Tempo Brasileiro : Rio de Janeiro, 2000.

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

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. *In* Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro : FGV Editora, 1996.

BLANCO, Billy. **Canto chorado**. Disponível em:

<https://www.lettras.mus.br/os-originais-do-samba/1827118/>. Acesso em: 29 jan. 2020.

BRASIL, IBGE. **Estatísticas sociais 2018**. Disponível em:

<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releas/26195-registro-civil-2018-casamentos-entre-pessoas-do-mesmo-sexo-aumentam-61-7-em-um-ano>. Acesso em: 02 fev. 2020.

CHIMAMANDA, Ngozi Adichie. **Americanah**. Companhia das Letras : São Paulo, 2013.

CELESTINO, V. **O ébrio**. Disponível em:

<https://www.lettras.mus.br/vicente-celestino-musicas/77578/> . Acesso em: 11 fev. 2020.

COSTA, Jurandir Freire. **Sem fraude nem favor**: estudos sobre o amor romântico. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

D'ÁVILA, D.; CARVALHO, E.; PEPATO, J.; FERREIRA, L. **Ciumento eu**. Disponível em:

<https://www.lettras.mus.br/henrique-diego/ciumento-eu/> . Acesso em: 05 fev. 2020.

ESCANDURRAS, F.; MELLO, M.; CORINGA, T. **Senha do celular**. Disponível em:

<https://www.lettras.mus.br/henrique-diego/senha-do-celular/>. Acesso em: 02 fev. 2020.

FAUSTINI, Vinícius. **Guia afetivo da periferia**. Aeroplano : Rio de Janeiro, 2009.

FORTES, Isabel. **A dor psíquica**. Rio de Janeiro: Editor José Nazar, 2012.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Edições Loyola : São Paulo, 1996.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Editora Graal : São Paulo, 1998.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro : Editora Apicuri, 2016.

\_\_\_\_\_. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2003.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Martins Fontes : São Paulo, 2013.

KILOMBA, Grada. **A máscara**. In Memórias da plantação: episódios do racismo cotidiano. Editora Cobogó: Rio de Janeiro, 2019.

LASCH, Christopher. **La culture du narcissisme: la vie américaine à un âge de déclin des espérances**. New York: Flammarion, 2018.

LIMA, J.; FIGUEIREDO, J. **Vida de solteiro**. Disponível em:

<https://www.lettas.mus.br/gustavo-mioto/vida-de-solteiro/> . Acesso em: 05 fev. 2020.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro : UFRJ, 1997.



MILTON, Santos. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo : EDUSP, 2002.

MISRAKI, P.; MOLAR, B. **Final**. Disponível em:

<https://www.letras.mus.br/gregorio-barrios/1831787/> . Acesso em: 10 fev. 2020.

MORAES, V. **Soneto da fidelidade**. In.: Livro de Sonetos. Companhia das Letras, São Paulo, 2006.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

MORAES, Vinicius. **Livro de sonetos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: neurose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

NASCIMENTO, B.; SILVA, R. **Porque homem não chora**. Disponível em:

<https://www.letras.mus.br/pablo-a-voz-romantica/porque-homem-nao-chora/> . Acesso em: 05 fev. 2020.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. São Paulo : UNICAMP, 2006.

PABLO. Entrevista ao programa de Jô Soares exibida em 23 jul. 2015. Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=n\\_MI4eeAbE0](https://www.youtube.com/watch?v=n_MI4eeAbE0) . Acesso em 05 fev. 2020.

PESSOA, F. **Poesias**. Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1995.

PITTMAN, Frank S. **Man enough: fathers, sons and the search for masculinity**. New York: Penguin, 1993.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte : Letramento, 2017.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (Tomo III). Campinas, SP : Papirus, 1987.

RODRIGUES, L. **Loucura**. Disponível em:

<https://www.letras.mus.br/lupcinio-rodrigues/579469/> . Acesso em: 29 jan. 2020.

STAROBINSKI, Jean. **La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire**. Paris: Julliard, 1989.

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia**: uma história cultural da tristeza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

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

SOFRÊNCIA. *In*: Dicionário Informal Online. Disponível em:

<https://www.dicionarioinformal.com.br/sofren%C3%A7a/>. Acesso em: 29 jan. 2020a.

SOFRÊNCIA. *In*: Dicionário Informal Online. Disponível em:

<https://www.dicionarioinformal.com.br/sofr%C3%Aancia/>. Acesso em: 29 jan. 2020b.

SANTOS, J. A. **Beijinho doce**. Disponível em:

<https://www.lettras.mus.br/irmas-castro/1578418/> . Acesso em: 14 fev. 2020.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro : Zahar, 1971.

YOUTUBE. Vídeos de performances *sofrência* masculina. Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=H8noZvMH0MY&t=68s](https://www.youtube.com/watch?v=H8noZvMH0MY&t=68s;);

<https://www.youtube.com/watch?v=Ui1WogLsnoY> ;

<https://www.youtube.com/watch?v=MKU2T8c9tQY>

<https://www.youtube.com/watch?v=dgzqDaLP5Vg&t=1s>

Acesso em: 10 fev. 2020