

“Sofrimento é mato, coração em pedaços”: performatividades e masculinidades na música sertaneja

Matheus França¹

Doutorando em Antropologia Social (Universidade Federal de Goiás)

matheusgfranca@gmail.com

Resumo

Este artigo busca discorrer sobre relações de gênero, masculinidades e performatividades no universo da música sertaneja. Proponho lançar um olhar atento a um descompasso existente entre, por um lado, discursos que incitam por meio de performances artísticas e do repertório musical certa flexibilização da chamada masculinidade hegemônica, em especial no que diz respeito ao choro e à expressão de emoções por parte de homens; por outro, performativos de gênero que contradizem tais esforços, presentes sobretudo nas sociabilidades levadas a cabo em espaços de sociabilidade sertaneja (bares, boates e *shows*), onde foi realizada parte significativa do trabalho de campo etnográfico. Reflito, portanto, sobre como por meio da música sertaneja se organizam atos performativos de gênero que jogam com as ficções reguladoras da ordem compulsória entre sexo, gênero e desejo proposta por Judith Butler.

Palavras-chave: música sertaneja; masculinidades; emoções; música; performatividades.

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Agradeço a todas/os que fizeram uma leitura atenta desse trabalho, em especial os/as pareceristas e as coordenadoras desse dossiê.

Abstract

This article seeks to discuss gender relations, masculinities and performativity in the universe of *música sertaneja* (Brazilian country music). I propose to take a close look at a mismatch between, on the one hand, discourses that encourage through artistic performances and musical repertoire certain flexibility of the so-called hegemonic masculinity, especially with regard to the crying and expression of emotions on the part of men; on the other hand, gender performatives that contradict such efforts, present mainly in the sociabilities of *música sertaneja* carried out mainly in bars, nightclubs and concerts, places where I conducted a significant part of the ethnographic fieldwork. Therefore, I reflect on how performative acts of gender are organized through this music style and on how do they play with the repeated regulatory fictions of the compulsory order of sex/gender/desire proposed by Judith Butler.

Keywords: Brazilian country music; masculinities; emotions; music; performativities.

Introdução

“(...) Mas enquanto ela não voltar
 Sofrimento é mato
 Coração em pedaços
 Compreenda, por favor
 O meu amor me deixou
 Seu polícia, é que eu separei recentemente
 De paixão eu tô doente
 Será que o senhor não me entende?”

(Seu Polícia – Zé Neto e Cristiano, composição de Junior Angelim)

Este artigo tem como objetivo discorrer sobre relações de gênero, masculinidades e performatividades no universo da música sertaneja. Proponho laçar um olhar atento a um descompasso existente entre, por um lado, discursos que incitam certa flexibilização da chamada masculinidade hegemônica (Connell & Messerschmidt 2013; Vale de Almeida 1995) por meio de performances artísticas e do repertório musical composto e cantado por homens e, por outro, performativos de gênero que contradizem tais esforços, presentes sobretudo nas sociabilidades levadas a cabo em espaços de sociabilidade sertaneja (bares, boates e *shows*), onde realizei parte significativa de meu trabalho de campo.

Parto de reflexões oriundas de uma pesquisa etnográfica² com foco na experiência subjetiva de sujeitos que apreciam a música sertaneja, buscando analisar as emoções e os sentimentos mobilizados a partir do contato com este estilo musical, especialmente nas canções que privilegiam temáticas sobre o amor, tomando-o como categoria êmica, como aporte para a discussão e a problematização sobre identificações em processo (Machado 2010) em torno da música sertaneja.

A música sertaneja, bem como o repertório simbólico e os discursos produzidos a partir dela, é um *locus* privilegiado de observação e de reflexão sobre performatividades de gênero. Para Judith Butler (2003), o gênero, assim como a noção mesma de sexo, é construído discursivamente por meio de uma “estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura linguística reguladora e altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (Butler 2003: 59). Para a autora, o conceito de gênero serve à legitimação de uma ordem compulsória que coaduna sexo, gênero e desejo sexual enquanto obrigatoriamente coerentes entre si dentro de uma matriz heterossexual e normativa. Ou seja, discursivamente é produzida a ideia, por exemplo, de um sexo biológico entendido enquanto masculino, e conseqüentemente a obrigatoriedade de performativos de gênero “masculinos”, aliados ao desejo orientado de forma heterossexual.

Assim, o gênero teria como papel central produzir certa noção de estabilidade, a partir do que a autora concebe como ficção reguladora, em que a heterossexualidade estaria assegurada por dois sexos biológicos fixos, binários e coerentes, mantidos pela repetição de atos, gestos, signos etc. O ponto defendido pela autora é o de que se há forte incitação performativa do gênero a serviço do *establishment* da matriz heterossexual, então é possível desconstruir esta ordem compulsória a partir de atos corporais potencialmente subversivos (Butler 2003: 119), afinal o fato de o corpo ser marcado por atos performativos sugere que ele não tem status ontológico exclusivo. Afirmo a autora que “the possibility for a speech act to resignify a prior context depends, in part, upon the gap between the originating context or intention by which an utterance is animated and the effects it produces”³ (Butler 1997: 14). Dessa maneira, seguindo Butler, se não

2 Aproximo-me das reflexões de Mariza Peirano (2014: 385), para quem a etnografia, mais que um método de pesquisa, “é parte do empreendimento teórico da Antropologia”, notadamente porque investigações etnográficas resultam do diálogo da/o pesquisadora/o com sujeitos que vivem, experenciam e refletem sobre a realidade estudada. Ou seja: ao reconhecer a alteridade como prática central de pesquisa na Antropologia, encara-se a etnografia como forma de produção teórica sobre as mais diversas realidades socioculturais e técnicas calcada no encontro de diferentes visões de mundo.

3 “A possibilidade de um ato de fala de ressignificar um contexto anterior depende, em parte, de uma lacuna entre o contexto de origem ou intenção pela qual um enunciado é animado e os efeitos que ele produz” (tradução livre).

há garantia de que a repetição do ato reiterará aquilo que se pretender repetir, abrem-se possibilidades de análise de performativos que deslocam estruturas normativas.

Nesse sentido, o recorte que faço para este artigo se mostra antropológicamente interessante porque encaro a experiência com a música como forma, também, de marcar e produzir diferenças pela via da produção discursiva de emoções, por exemplo. Para tanto, a esse respeito me apoiarei também nos trabalhos de Vale de Almeida (1995) e Lila Abu-Lughod (1985) ao longo da discussão do artigo. A música sertaneja, por tratar de questões relacionadas ao amor, ao ciúme, ao sofrimento de um romance que terminou ou que nunca se concretizou, ou mesmo a tristeza e o sofrimento por ter sido alvo de traição, entre outras possíveis emoções relacionadas ao amor, é instigante para refletir sobre os processos de mobilização de emoções por meio da música.

Um exemplo é a canção *Seu Polícia*⁴, cantada por Zé Neto e Cristiano e composta por Júnior Angelim, que dá o título e abre a introdução do artigo. Ela narra a situação de um homem que está sofrendo pelo término de um relacionamento (ao que tudo indica, monogâmico e heterossexual). Expressões como “sofrimento é mato” (indicando que a pessoa está sofrendo em demasia), “coração em pedaços” e “doente de paixão” percorrem toda a música, que envolve um diálogo com um policial que aparentemente foi chamado por vizinhos do eu lírico por este estar ouvindo música acima do volume permitido, incomodando a vizinhança. A resposta do sujeito em questão é categórica: “(...) o som do carro no talo / manda a multa, que eu vou pagar / mas enquanto ela não voltar / sofrimento é mato (...)”.

O tom dessa e de tantas outras canções sertanejas explicitam sentimentos manifestados por homens, sejam eles cantores, compositores ou mesmo ouvintes, que envolvem dor e sofrimento, lágrimas e alto teor emocional, algo que soa incomum ao pensarmos nos discursos que performatizam a masculinidade hegemônica, que geralmente acionam argumentos que dificultam a expressão de sentimentos ou emoções por partes de homens – não à toa, a expressão “homem não chora” é base para a socialização de muitos garotos na infância e na adolescência, ou mesmo na vida adulta. Além disso, conforme aponta Miriam Grossi,

Fora da situação de morte, um dos raros momentos onde o homem pode chorar é na música. Há inúmeros exemplos da emoção masculina na música popular brasileira, mas ainda há relativamente poucos estudos

4 Segundo a *Crowley Broadcast Analytics* do Brasil, empresa especializada em monitoração eletrônica de *broadcast* de áudio em rádios de todo o país, *Seu Polícia* foi a canção mais tocada em 2016 no Brasil. Para maiores informações: http://www.crowley.com.br/musicmedia/reports/TOP_100_Brasil_The_Crowley_Official_Broadcast_2016.pdf - Acesso em 20/02/19.

sobre a temática. [...] Tradicionalmente no Brasil, a música popular tem sido um espaço permitido à emoção masculina. De Teixeira até Chitãozinho e Xororó, passando por Gilberto Gil e Caetano Veloso, vemos homens em todo tipo de sofrimento (Grossi 1995: 27).

Com efeito, pensar em construção de masculinidades exige levar em conta que elas são plurais. Por isso mesmo, torna-se importante refletir que há diferenças, por exemplo, entre a manifestação do sofrimento de Caetano Veloso e de Chitãozinho e Xororó. Se o primeiro ao longo de sua carreira procurou performatizar masculinidades mais flexíveis⁵, a dupla em questão faz parte de um contexto, o chamado universo da música sertaneja, em que “ser homem” implica, a princípio, reiterar discursivamente diversos códigos da masculinidade hegemônica de que nos falamos, por exemplo, Connell e Messerschmidt (2013).

Segundo esses autores, o conceito de masculinidade hegemônica passou a ser pensado em meados dos anos 1980 e 1990, quando um campo de estudos sobre masculinidades passou a se desenhar. Ele se refere a um conjunto de práticas e processos de identificação que tanto permitiu que a dominação de homens sobre as mulheres se constituísse e se perpetuasse quanto fez com que uma forma muito específica de masculinidade se formasse de maneira normativa (ou, ainda, heteronormativa) enquanto hegemônica frente a tantas outras. Para Miguel Vale de Almeida,

a masculinidade hegemônica é um modelo cultural ideal que, não sendo atingível por praticamente nenhum homem, exerce sobre todos os homens um efeito controlador; através da incorporação, da ritualização das práticas da sociabilidade cotidiana e de uma discursividade que exclui todo um campo emotivo considerado feminino; [...] a masculinidade não é simétrica da feminilidade, na medida em que as duas se relacionam de forma assimétrica, por vezes hierárquica e desigual. A masculinidade é um processo construído, frágil, vigiado, como forma de ascendência social que pretende ser (Vale de Almeida 1995: 17).

Faz-se importante lembrar que o conceito de hegemonia em questão é tomado de empréstimo das formulações de Antonio Gramsci, para quem “hegemonia é uma forma de dominação em que o dominado participa na sua dominação, a hegemonia sendo como

5 Infelizmente, tal argumento não poderá ser desenvolvido de maneira apropriada neste momento por uma questão de espaço, de maneira que sugiro vivamente a discussão desenvolvida por João Silvério Trevisan (2000: 286) a esse respeito. Creio ser fundamental discorrer sobre as nuances a respeito da demonstração de sentimentos por parte de homens nos diversos campos da música popular brasileira.

um foco que, ao iluminar uma certa zona, deixa as outras zonas na semi-escuridão” (Vale de Almeida 1995: 155). No que diz respeito às questões de gênero, Vale de Almeida argumenta que a hegemonia masculina é o que impede outras formas de masculinidade de serem vivenciadas com o mínimo de tranquilidade.

Nesse sentido, refletir, por exemplo, sobre o caráter emotivo e sentimental das canções sertanejas permite uma via possível para problematizar e questionar também a suposta “ordem compulsória” entre sexo, gênero e desejo de que nos fala Butler (2003), que discursivamente instaura a obrigatoriedade de expressões de masculinidade e feminilidade, assim como de sentimentos e emoções. Não é difícil constatar o forte apelo na música sertaneja a essa ordem compulsória que sugere a autora estadunidense. Não só a partir das canções, acusadas de frequentemente veicular discursos machistas, mas também nas performatividades de gênero de frequentadores/as de *shows*, bares e boates, inclusive na entrada destes estabelecimentos, que geralmente cobram valores mais baratos de mulheres⁶ – fato que é encarado por muitos/as enquanto pura objetificação da mulher, ainda que esse ponto de vista esteja longe de ser um consenso entre frequentadores/as. Em todo caso, a proposta aqui é focar em performativos observáveis nas canções e entre sujeitos auto identificados como homens.

Alguns casos de amores e sofrimentos na música sertaneja

A música sertaneja tem sido apontada em diversos meios de comunicação e de veiculação de notícias como o estilo musical mais escutado em rádios, o mais rentável economicamente para as gravadoras, o que mais produz altos cachês para *shows* e apresentações de TV e o que mais se popularizou nas últimas três décadas. Segundo uma pesquisa realizada nos anos de 2012 e 2013, pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE)⁷, a música sertaneja teria assumido na época uma posição hegemônica nas rádios brasileiras (segundo a pesquisa, cerca de 73% da população brasileira ouvia rádio com frequência) ao liderar por cinco anos o primeiro lugar em audiência nesse meio de comunicação (algo em torno de dois terços de toda a música ouvida nas rádios brasileiras nestes dois anos). Desde então, o sucesso da música sertaneja cresce a cada dia.

6 Ainda que em julho de 2017 o Ministério da Justiça tenha determinado que cobrança diferente para homens e mulheres em ambientes comerciais é ilegal, a prática continuou sendo adotada por todos os estabelecimentos que frequentei durante meu trabalho de campo entre 2016 e 2018 na cidade de Goiânia/GO. Para maior esclarecimento sobre a decisão judicial, conferir: <https://www.jornalopcao.com.br/ultimas-noticias/ministerio-da-justica-determina-que-cobranca-diferentes-para-homens-e-mulheres-e-ilegal-99007/> - Acesso em 18/02/2019.

7 Para acessar um resumo com os resultados da pesquisa, conferir http://www.ibope.com.br/pt-br/noticias/Documents/tribos_musicais.pdf - Acesso em 22/02/2019.

Segundo Martha Tupinambá de Ulhôa (1999), a música sertaneja passou a se consolidar com o advento do chamado sertanejo romântico, no final da década de 1960, mas que foi ganhar força somente nos anos 1980. Até então, a produção musical sertaneja tinha como temas principais o cotidiano de populações rurais, os dilemas do "caipira" frente a situações de êxodo rural. Assim, segundo a autora, a história da música sertaneja pode ser dividida em três fases: de 1929 a 1944, como música sertaneja caipira, ou sertanejo de raiz, ou ainda música caipira; do pós-guerra ao final dos anos 1970 seria um período de transição; e do final dos anos 1970 até a atualidade (ou até finais dos anos 1990 e início dos anos 2000, momento de publicação de seu texto) seria a fase da música sertaneja romântica⁸.

Gustavo Alonso (2015) comenta que o início da música sertaneja como é conhecida hoje, em oposição ou complemento à trajetória da música caipira, está associado à dupla Milionário e José Rico, os "modernizadores" da música caipira, formada nos anos 1970, que passaram a fazer sucesso nas camadas urbanas por versarem tanto sobre o êxodo rural, realidade de milhares de brasileiros em busca de melhores condições de vida, quanto do cotidiano dessas populações urbanas de classes baixas e médias, com foco nos dilemas das relações amorosas:

Mesmo sendo um fenômeno menor que o sertanejo da geração seguinte, não se pode desprezar o sucesso de Milionário e José Rico. Eles moldaram a afetividade de milhões de brasileiros. E nenhuma canção da dupla tocou tanto o público sertanejo quanto "Estradas da Vida", composta por José Rico, que lhes rendeu a alcunha de "As gargantas de ouro do Brasil": "Nesta longa estrada da vida, / vou correndo e não posso parar / Na esperança de ser campeão, / Alcançando o primeiro lugar" (Alonso 2015: 66).

Ainda segundo o autor, o ponto crítico que teria separado nitidamente a música caipira da música sertaneja foi *Fio de Cabelo*, gravada por Chitãozinho e Xororó em 1982 e composta por Darci Rossi e Marciano (este segundo, da dupla João Mineiro e Marciano): "E hoje o que encontrei me deixou mais triste / Um pedacinho dela que existe / Um fio de cabelo no meu paletó / Lembrei de tudo entre nós / Do amor vivido / Aquele fio de cabelo comprido / Já estive grudado em nosso suor / (...) Quando a gente ama / E não vive junto da mulher amada / Uma coisa à toa / É um bom motivo pra gente chorar (...)". Ainda que outras canções anteriores tivessem versado sobre a temática do amor, nenhuma até então

8 Não vou me deter no profícuo debate sobre aproximações e distanciamentos entre música sertaneja e música caipira. A esse respeito, conferir, por exemplo, Alonso (2015), Caldas (1979), Cavichia Dias (2014), Martins (1975), Oliveira (2009), Pimentel (1997) e Ulhôa (1999).

tivera tanta visibilidade, rentabilidade e disseminação. É a partir desse momento, enfim, que o estilo musical adjetivado enquanto sertanejo, outrora considerado regional, ganha destaque nacional, fortemente marcado pela tônica em um discurso sobre o cotidiano amoroso.

Por fim, no início dos anos 2000 tem início o chamado *sertanejo universitário*. A adjetivação do termo diz respeito à crescente adesão de música sertaneja em festas universitárias ao longo dos anos 2000, que passou a ficar mais forte a partir do momento em que essa deixou de narrar apenas situações de sofrimento amoroso e se conectar mais à realidade e ao cotidiano desses sujeitos. Intensifica-se o foco no discurso amoroso das canções sertanejas românticas, contudo agora passa-se a narrar em especial o cotidiano afetivo de jovens heterossexuais de camadas médias urbanas, fazendo com que o discurso poético-musical inclua também imagens e espaços de sociabilidade amplamente frequentados por este público, como bares e boates, assim como o alto consumo de bebidas alcoólicas como *vodka*, *whisky* e *catuaba*.

Assim, além de poéticas em torno do amor romântico, surgem também discursos que de certa forma tentam resolver, no plano musical, conflitos afetivo-amorosos que têm lugar em situações de ciúme, infidelidade, amores não correspondidos etc. A esse respeito, Alonso (2015) elenca

pelo menos três linhas estéticas e temáticas bastante claras: 1) uma poética amorosa otimista, na qual os amantes querem efetivar seus sentimentos amorosos, e o tom da canção é esperançoso. Trata-se da "poética do amor afirmativo"; 2) em segundo lugar estão as canções que favorecem encontros fortuitos e breves em festas ou no dia a dia. Trata-se da "poética da farra"; 3) caso não haja correspondência entre os amantes na lógica rápida dos amores furtivos, impera a lógica do "to nem aí", ou seja, não se sofre mais por amor e parte-se para outros relacionamentos aparentemente sem culpa. Essa é a poética do "to nem aí" (Alonso 2015: 395).

Alonso (2015) não menciona nessa análise de poéticas o que em campo tenho escutado com muita frequência: a "sofrência"⁹ - talvez porque ela tenha ganhado força entre sertanejos/as após a publicação de seu livro, mais precisamente a partir de 2016. Trata-se de uma categoria êmica importante e que diz respeito ao que poderia ser chamado, seguindo o esquema do autor em questão, enquanto "poética da sofrência", por meio da qual os/as sertanejos/as, incluindo-se aí universitários/as, dão vazão ao

9 Tal categoria é merecedora de uma análise à parte, que pretendo realizar posteriormente.

sofrimento e à dor muito mais do que para resoluções práticas dos sentimentos amorosos a partir da afirmação do "amor afirmativo", da "farrá" ou do "tô nem aí". A sofrência, nesse sentido, remeteria mais às canções sertanejas românticas dos anos 1980 e 1990. A título de exemplo, uma canção geralmente lida enquanto uma sofrência sertaneja é a canção que dá título a este artigo (Seu Polícia, de Zé Neto e Cristiano).

Os sertanejos, enfim, cantam o amor. O amor não correspondido, o amor infiel, o amor que acabou, ou mesmo aquele que vai dar certo "pra sempre". Segundo Vale de Almeida a respeito de seu contexto de pesquisa,

A expressão de sentimentos amorosos tem o seu tempo no ciclo de vida. [...] O amor romântico, o amor-paixão ocidental, é o modelo em vigor e sentido como estando em contradição com o estado de casado. Daí poderem ouvir-se expressões entre o jocoso, o sarcástico e o desiludido em relação ao casamento e, no extremo oposto, composições líricas e sentimentais sobre o amor que é suposto estar na base de um compromisso para a vida (Vale de Almeida 1995: 223).

Os sertanejos também cantam as consequências subjetivas desse amor: seja sofrendo, dizendo "tô nem aí", "caindo na farrá" ou curtindo um relacionamento estável - quase sempre entoados por alguma dose de teor etílico. Gustavo Lima, um dos mais famosos cantores de música sertaneja atualmente, canta em *Que Pena que Acabou* (composição de Xuxinha): "*Que pena que acabou, uô, uô, uô, uô / E o meu coração chorou [...] / Ainda não tive coragem / de arrumar a cama que a gente fez amor / Pela última vez, pela última vez / O seu cheiro está entre os nossos lençóis / E na memória o calor do seu corpo / Debaixo do cobertor que a gente fez amor / Será que você ainda pensa em mim? / Será que o nosso caso teve fim? / Quero ouvir de você, eu preciso saber*". A sofrência, na música sertaneja, toma forma a partir de canções bastante literais, com pouco requinte poético metafórico. Os cantores, em sua maioria homens, buscam resolver no plano da música aquilo que talvez não consigam executar no plano do vivido, do cotidiano, por conta justamente da exigência de certa masculinidade que não os autoriza a se emocionar.

Outro exemplo é a canção *Cuida bem Dela* (composição de Marília Mendonça), de Henrique e Juliano, na qual o eu lírico se dirige para o novo amor da mulher que ele ainda ama: "*Sabe aquela menina sentada ali / Com o olhar desconfiado / Tão inocente / Eu já fui doente naquela mulher [...] / Esse é o meu único aviso / Se ela quis ficar contigo / Faça ela feliz / Faça ela feliz / Cuida bem dela / Você não vai conhecer alguém melhor que ela / Promete pra mim / O que você jurar pra ela / Você vai cumprir / Cuida bem dela / Ela gosta*

que reparem no cabelo dela / Foi por um triz / Mas fui incapaz de ser / O que ela sempre quis / Faça ela feliz". Pelo contato que tive até agora com homens que se constroem também a partir do acionamento de processos de identificação com a música sertaneja, muito dificilmente algum deles teria a postura de se dirigir para o atual companheiro de suas ex-namoradas ou ex-esposas dessa forma, justamente pelo fato de que o complexo moral que ronda a construção da honra masculina nestes contextos dificulta que os homens assumam que "perderam para outro homem". Mais uma vez, critérios que circulam e constroem a competitividade das masculinidades surgem para regular o comportamento de homens.

Outra canção de Henrique e Juliano, composta em parceria com a cantora sertaneja Marília Mendonça – conhecida por ser a “rainha da sofrência” –, chama-se *A Flor e o Beija-Flor*. Essa e *Cuida Bem Dela* (além de *Meu Violão e o Nosso Cachorro*, que menciono logo abaixo) são as únicas canções que trago para este artigo em que uma mulher participou da composição da letra, o que de longe é um problema metodológico: conforme afirmei anteriormente, não parto da ideia de que há uma colagem entre (supostos) sexo biológico (fêmea), gênero (mulher) e desejo (heterocentrado) que, sobrepostos, necessariamente implicariam em performances ou performatividades específicas e segmentadas pela diferença sexual. Pelo contrário, ao partir das formulações de Butler (2003), viso justamente não cair na armadilha de reiterar ou naturalizar a ordem compulsória a que ela se refere. Minha escolha neste artigo por privilegiar canções sertanejas compostas e cantadas por homens tem mais a ver com uma proposta de desconstrução do pressuposto de que estes homens são necessariamente enrijecidos quanto às suas performatividades de masculinidades, ainda que essa não rigidez quase sempre passe pelo campo da poesia.

Aliás, é importante frisar que mulheres sertanejas podem muito bem compor e cantar emoções masculinas. É o caso, por exemplo, da canção *Meu Violão e o Nosso Cachorro* (composição de Simaria Mendes e Nirvado Paz), da dupla Simone & Simaria: *"Se o nosso amor se acabar / eu de você não quero nada / pode ficar com a casa inteira e o nosso carro / por você eu vivo e morro / mas dessa casa eu só vou levar / meu violão e o nosso cachorro / Se amanhã a gente se acertar, tudo bem / Mas se a gente não voltar / Posso beber, posso chorar / e até ficar no soro / Mas dessa casa eu só vou levar / Meu violão e o nosso cachorro"*. Por vários meses, acreditei que o eu lírico dessa canção fosse uma mulher, tendo em vista que a música é cantada por uma dupla feminina, que subverteria a já conhecida situação de separação conjugal: o homem deixa a casa para a mulher, reforçando a dicotomia entre público/masculino e privado/feminino tão fortemente problematizada pelos movimentos feministas (Franchetto, Cavalcanti & Heilborn 1980). No entanto, ao assistir ao clipe oficial da música, fui surpreendido por uma narrativa em que, literalmente, o eu lírico

é um homem que deixa a casa e o carro para a mulher, ficando apenas com o violão e o cachorro, mesmo que bebendo, chorando e "ficando no soro" - referindo-se aqui ao fato de ter bebido tanto álcool que, depois, seria preciso ingerir soro ou glicose por conta do alto teor alcoólico no sangue. Mais uma vez, o choro e a bebida estão sempre conectados na narrativa¹⁰.

De todos modos, trago *A Flor e o Beija-Flor* por essa ser uma canção que versa sobre um relacionamento que perdurou por pouco tempo, muito embora o sentimento amoroso do eu lírico permaneça: *"Essa é uma velha história / De uma flor e um beija-flor / Que conheceram o amor / numa noite fria de outono / E as folhas caídas no chão / da estação que não tem cor / E a flor conhece o beija-flor / E ele lhe apresenta o amor / E diz que o frio é uma fase ruim / Que ela era a flor mais linda do jardim / E a única que suportou / Merece conhecer o amor e todo o seu calor / Ai que saudade de um beija-flor / Que me beijou depois voou / Pra longe demais / Pra longe de nós / Saudade de um beija-flor / Lembranças de um antigo amor / O dia amanheceu tão lindo / Eu durmo e acordo sorrindo"*. Aqui, surge uma canção com mais metáforas, em que flor e beija-flor se complementam por meio da idealização de um amor que, se no plano do vivido não se concretizou, reflete-se no plano poético enquanto uma lembrança positiva da qual se tem saudade, ainda que não se possa ter novamente.

Longe de ser um caso isolado, a característica da música sertaneja de resolver no campo da poética aquilo que na prática cotidiana não se pode concretizar lembra, pelo menos, os trabalhos de Vale de Almeida (1995) realizado em uma pequena cidade do interior de Portugal e de Abu-Lughod (1985) entre os beduínos do norte africano. Em ambos os casos, que explorarei mais adiante, é no plano das canções e da poesia que homens expressam suas emoções e seus sentimentos, principalmente porque no dia a dia tal atitude seria imediatamente censurada e coagida por códigos morais e de honra que disciplinam e regulam os comportamentos dos sujeitos. A esse respeito, Vale de Almeida (1995), embasado por Abu-Lughod, nos lembra que

(...) a poesia permite exprimir o que o código social não deixa. Legítima certos sentimentos, e ao ser feita no devido contexto, acaba por dizer que quem a diz se encontra conforme aos padrões; e que a sua adesão aos códigos morais é ao mesmo tempo voluntária e difícil. As emoções e a sua expressão são tidas como pertencendo ao mundo do feminino. A esse mundo de emoções e ao mesmo tempo fraco e potencialmente perigoso. Aos homens resta a bravata e a manutenção da honra e do prestígio, que

10 Conferir a interessante discussão que Lioto (2012) realiza sobre os discursos em torno do consumo de álcool presentes no repertório musical da música sertaneja.

assentam, antes de tudo o mais, na capacidade de serem (e se fazerem) homens - uma categoria moral. Mas a esta visão *folk* tem-se oposto muitas vezes visões letradas ocidentais sobre o que são as emoções. Curiosamente, não são muito antagônicas, pois têm visto as emoções como antítese da razão. O ocidente pós-iluminista tem, para mais, igualado a razão à masculinidade e a emoção à feminilidade de forma quase taxativa (Vale de Almeida 1995: 220).

Para então tentar sair dessa dicotomia entre pensamento (racional, cultural, masculino) *versus* emoção (corporal, natural, feminino), Vale de Almeida (1995) recorre às formulações de Michelle Rosaldo (1984) sobre a noção de "pensamento encarnado" (assim como à de "sentimento refletido"). A partir desse ponto de vista, a autora busca fazer uma crítica feminista a essa oposição (pensamento x emoção) destacando que toda emoção envolve inevitavelmente sentimento e significado. Leva em consideração que o pensamento sempre foi pautado culturalmente e influenciado por sentimentos, que refletem um passado ordenado culturalmente, sugerindo então que um pensamento não existe isolado da vida afetiva, assim como o afeto está culturalmente ordenado e não existe separado do pensamento (Rosaldo 1984: 140). Dessa forma, desconstrói-se também, de algum modo, a dicotomia homem/mulher, macho/fêmea, entre outras, aproximando-se da postura teórica de que não há performatividades de gênero exclusivas de nenhuma construção discursiva de sexo, mas sim possibilidades de sentimentos refletidos ou de pensamentos encarnados que expressam ideais normativos ou não no que tange ao gênero e também à sexualidade.

No caso da pesquisa de Vale de Almeida (1995), as décimas cantadas por homens são o meio pelo qual eles dão vazão para os sentimentos que não podem ser compartilhados no âmbito público mais geral. A música sertaneja não é tão diferente disso. Ainda que boa parte do repertório cultural sertanejo verse justamente sobre situações de choro, dor e sofrimento, praticamente não vi homens chorarem em público ao longo do trabalho de campo. No entanto, a bem da verdade, parece haver uma tendência na música sertaneja de o choro masculino se destacar na medida em que a exposição pública seja maior. Essa aparente contradição seja melhor explorada no tópico seguinte.

Vou chorar (?)

Durante a realização da 72^a Exposição Agropecuária de Goiânia, em maio de 2017, me foi possível vislumbrar diversos aspectos interessantes e pertinentes à observação

das masculinidades dos apreciadores de música sertaneja. Muitos deles se vestiam com a típica vestimenta *cowboy*: chapéu de boiadeiro, barba por fazer, camisa xadrez, calça jeans e botas. Combinados à indumentária, a postura também era notória: o olhar quase sempre pra frente, nunca pra baixo; o peito estufado, projetado pra frente, na tentativa de passar um ar de imponência e de constante atenção aos arredores. Estavam eles sempre atentos para a presença de mulheres que não raras vezes eram objeto de comentários e insinuações quase nunca discretas de cunho erótico e sexual. Somado a isso, por fim, vinha no pacote o consumo de bebidas alcoólicas, quase sempre cerveja ou *whisky*. "Bebidas de macho", como um interlocutor me relatou certa vez, em oposição à *vodka*, bebida não tão associada a uma postura considerada por esses sujeitos como masculina, mas também consumida nesses espaços. Tal figura, é claro, não é a única entre as dezenas de milhares de homens presentes nesse grande evento. Como é sabido, as performatividades de gênero são plurais e não se deve incorrer no equívoco de pensar que as masculinidades no campo da música sertaneja obedeçam sempre à rigidez do modelo *cowboy*. Havia homens por uma miríade de marcadores tais como idade, orientação sexual, raça/cor, classe social, entre outros. Contudo, a presença do estereótipo *cowboy* era uma tônica na paisagem visual e cultural daquele contexto.

A título de comparação, menciono também o trabalho de campo que realizei no VillaMix¹¹ Goiânia em julho de 2017. Naquele contexto, ainda que eu não tenha tido acesso a todos os espaços do evento por estes serem segmentados por valores de entrada, consegui perceber uma vasta heterogeneidade de homens - e na ocasião, com um número bem menos expressivo de vestimentas estilo *cowboy* e muito mais uma corporalidade (sobretudo em termos de roupas e acessórios) tida como urbana: calça jeans apertada ou mais larga, bermudas, tênis, camisetas (ou no máximo camisas polo), óculos escuros, alargadores de orelha, *piercings* e tatuagens à mostra. Ainda assim, permanecia na maioria esmagadora de homens ali presentes (majoritariamente brancos, heterossexuais e de idade entre 18 e 35 anos) um consumo exacerbado de bebida alcoólica, gestos e posturas que remetem a uma sexualidade predadora e, em alguns casos, até mesmo atitudes agressivas, conforme ficará claro mais à frente em um relato de campo na edição de 2018 do mesmo evento. Pode-se dizer que esta é, aliás, uma das imagens mais recorrentes nas festas e baladas sertanejas em Goiânia¹².

11 O VillaMix é um festival itinerante realizado pela AudioMix, importante produtora musical nacional, que gerencia atualmente a carreira de nomes que são referência na música sertaneja, tais como Jorge & Mateus, Simone & Simaria, Cleber & Cauan e atualmente Luan Santana e Gustavo Lima. A edição de Goiânia do VillaMix é a maior em termos de público, que ultrapassa a casa dos 120 mil participantes, bem como em número de atrações e estrutura física do evento.

12 Aqui, faço uma ressalta importante: trato, neste artigo, apenas de homens que se autodeclararam ou que

Em todos esses lugares há um nítido descompasso entre as canções de sofrimento e o comportamento desses homens, os quais aparentemente parecem dar mais ênfase às canções ligadas ao "to nem aí" e à "farra", talvez por essas versarem sobre situações em que os homens saem com uma imagem de que não são seres que choram, que sofrem por amor e que, no limite, não se afetam por sentimentos que seriam considerados femininos. No entanto, o descompasso que percebo é justamente o de que esses mesmos homens cantam, com a letra na ponta da língua, as sofrências sertanejas.

O mesmo não pode ser dito dos cantores homens quando estão no palco. Em algumas situações, ao longo de *shows*, presenciei o choro nem um pouco escondido de cantores: a dupla Henrique e Juliano, para delírio do público, chorou abertamente em alguns momentos do *show* realizado na Exposição Agropecuária de Goiânia de 2017, alegando estarem absolutamente emocionados por realizarem o sonho (e o recorde) de cantar para um público de cerca de 70.000 pessoas na cidade de Goiânia, considerada a capital sertaneja no país. O mesmo ocorreu com Gustavo Lima na mesma ocasião. O cantor Leonardo, que fazia dupla na década de 1990 com o irmão Leandro, é conhecido por se emocionar abertamente ao cantar diversas canções (em especial aquelas que remetem ao ser irmão, falecido no auge da carreira da dupla). Um de seus grandes sucessos, ainda da década de 1990, *Vou Chorar* (composição de Cesar Augusto e Daniel), versa justamente sobre uma situação de muita emoção: "*Vou chorar / Desculpe, mas eu vou chorar / Não ligue se eu não te ligar / Faz parte dessa solidão / Vou chorar / Desculpe, mas eu vou chorar / Na hora em que você voltar / Perdoe o meu coração*".

O choro dos cantores sertanejos no palco, é claro, faz parte da performance artística que envolve todo o espetáculo que dura geralmente entre uma e duas horas. Ali, naquele momento ritual, é permitido que um homem chore sem que isso abale sua imagem e sua masculinidade, quase à luz do que Mauss (1999) tratou em seu pequeno (embora poderoso) ensaio sobre a *Expressão Obrigatória dos Sentimentos*. Faz parte do *script* da performance artística sertaneja, portanto, a emoção e o sofrimento públicos nas canções e nos palcos, borrando-se assim as fronteiras das masculinidades. Na plateia formada por apreciadores/as desse estilo musical, contudo, a história é outra.

Trago aqui duas situações de campo que podem ajudar a elucidar essa questão. O primeiro deles refere-se a uma das minhas primeiras incursões em campo, justamente em uma das boates mais frequentadas pelo público que aprecia música sertaneja na cidade

percebi no trabalho de campo, a partir da minha observação de suas práticas, enquanto heterossexuais. Há nesses espaços também a presença de homens gays – inclusive cheguei a frequentar algumas noites sertanejas de uma famosa boate gay em Goiânia - contudo me restrinjo, nesse artigo, apenas às minhas observações das performatividades de homens heterossexuais.

de Goiânia. Este estabelecimento localiza-se no Setor Marista, bairro de classe média alta da capital goiana que concentra uma *mancha*¹³ de estabelecimentos comerciais voltados para o lazer e a sociabilidade de pessoas que em sua maioria apreciam a música sertaneja. O lugar abre as portas geralmente às onze horas da noite, embora garçons comecem na maioria das vezes a servir bebidas alcoólicas na fila uma hora antes, posto que o valor da entrada dá direito a beber ilimitadamente até as três da madrugada - são os chamados *open bar*. Como o preço da entrada é diferenciado por gênero, em que mulheres pagam 10, 20 ou 30 reais enquanto homens pagam 50, 60 ou 70, a depender da noite, o público feminino acaba sendo maior.

Ainda que fosse minha primeira noite ali, tive a sorte de conhecer um grupo de amigos/as que me convidaram para entrar com eles e elas. Precisavam de uma pessoa para completar uma lista de descontos para aniversariantes, e como eu era o único na fila sozinho, decidiram me chamar. Passei boa parte da noite na companhia delas/es; como a fila demorou um pouco para andar, quando entramos já era quase meia noite.

O ponto que quero centrar aqui é: por volta das duas e quinze da manhã, pouco mais de duas horas após entrarmos na boate, três meninas do grupo, todas entre 20 e 30 anos, disseram que já estavam indo embora. Questionei o porquê de estarem indo tão cedo, afinal não havia muito tempo que havíamos chegado. Uma delas me respondeu: "é que depois desse horário começam a surgir os 'pega-bêbada'". A outra amiga concordou. Perguntei do que se tratava, e elas me disseram que "são esses caras que enchem o saco de meninas que ficam até muito tarde em um *open bar*". A outra falou: "eles acham que só porque a menina está lá, bebendo, dançando, algumas delas realmente bem alteradas pela cachaça, que elas estão querendo algo, que estão disponíveis". A primeira emendou: "e eles não aceitam um não como resposta... ficam muito agressivos, acho que também porque estão muito bêbados, mas não me arrisco a ficar aqui. Vai saber o que pode acontecer, né?".

Em diversas outras ocasiões, especialmente nas boates, me deparei com diversas cenas de assédios de mulheres por parte de homens. A categoria "pega-bêbada" é importante de ser mencionada porque sintetiza um comportamento oriundo de uma masculinidade predatória, que se pretende máscula, viril ou superior ao objetificar o corpo da mulher enquanto "algo" que está mais passível de ser possuído por supostamente estar

13 Segundo Magnani (1998), as manchas são "áreas contíguas do espaço urbano dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam - cada qual com sua especificidade, competindo ou complementando - uma atividade ou prática predominante. Mais ancorada na paisagem, acolhe um número maior e mais diversificado de usuários viabilizando possibilidades de encontro e não relações de pertencimento, com no pedaço: em vez da certeza, a mancha acena com o imprevisto, pois ainda que sejam conhecidos o padrão de gosto ou pauta de consumo aí imperantes, não se sabe ao certo o que ou quem vai se encontrar" (Magnani 2014: 02).

"à disposição" ou, ainda, mais vulnerável. O interessante aqui é ressaltar que são esses mesmos homens que cantam apaixonadamente as mais românticas canções sertanejas, sobretudo quando há nesses estabelecimentos música sendo tocada ao vivo por artistas.

Um segundo caso etnográfico que gostaria de trazer brevemente teve lugar na edição goianiense de 2018 do VillaMix, mais precisamente no segundo dos dois dias de evento, que se difere substancialmente do primeiro por também oferecer a modalidade *open bar*. O evento começou no início da tarde e se estendeu até cerca de meia noite de um domingo. Assim que anoiteceu, uma das atrações mais esperadas da noite entrou no palco: a dupla Jorge & Mateus, carro-chefe da produtora AudioMix. A dupla é amplamente acionada entre sujeitos com quem dialoguei ao longo do trabalho de campo enquanto a principal referência musical da música sertaneja atualmente. Sempre me era descrito o modo como por meio de suas performances, suas letras e suas melodias conseguem expressar muito do cotidiano amoroso daqueles/as que ouvem suas canções.

Por isso mesmo, esse era um ponto alto do evento, ainda que outras atrações - algumas inclusive internacionais - ainda fossem se apresentar. Da minha parte, eu estava transitando no meio da multidão porque acompanhava três grupos distintos de amigos/as parceiras/os da pesquisa, que estavam em partes diferentes da arena de *shows*. Em algum momento no meio da apresentação da dupla em questão, me desloquei de um grupo a outro para observar como estava o "clima" entre elas/es. Assim que consegui chegar, me deparei com uma cena marcante: um jovem branco, com aparência de não ter mais que 25 anos de idade, estava emocionalmente alterado e visivelmente sob efeito de uma grande quantidade de álcool, enquanto que uma das pessoas que eu estava acompanhando aquela noite - uma mulher com pouco mais de 60 anos de idade, amiga da mãe de uma amiga - tentava acalmá-lo. Aproximei-me para tentar entender a situação e ver se eu ajudaria de alguma maneira, tendo em vista que ele estava agressivo e que, na minha visão, poderia se descontrolar e agredir minha interlocutora.

Minutos antes, o garoto havia visto sua namorada beijar outro rapaz. Ele não conseguia falar muito bem e tentava afastar com violência qualquer pessoa que se aproximasse, dizendo repetidas vezes frases pouco conexas, mas que continham ora a expressão "matar ele", ora "matar ela". Dois de seus amigos estavam ali e enquanto tentavam levá-lo embora, explicaram a situação para quem estava em volta, meio como quem tenta se desculpar. Segundo eles, o garoto, depois de beber excessivamente várias doses de *vodka* com energético somados a muitas latas de cerveja, presenciou a tal cena, interpretada por ele como infidelidade por parte de sua namorada poucos minutos depois de ouvir uma canção do *show* de Jorge & Mateus que significava muito, do seu ponto de

vista, para seu relacionamento amoroso, chamada *Coração Calejado* (composição de Junior Angelim): "*Meus fracassos amorosos me afastam de ti / Tenho medo de me iludir / Eu já tive alguns amores, mas não tive amor / E foi isso que me deixou / Com o coração calejado / Morre de medo de se machucar / Coração calejado / Pra se entregar de novo, tem que escutar / Que você vai me amar com força / Que a nossa saudade vai ser louca / Se não for pra ser assim, esquece / Se me quer mesmo pra você, promete [...]*".

Definitivamente, existem diversas formas de expressar dor e sofrimento, especialmente em situações que não se está em pleno domínio da consciência, como parecia ser o caso do rapaz em questão. Um número muito grande de canções sertanejas narra justamente a intersecção entre amor, consumo de álcool e sofrimento, talvez justamente pelo fato de que tais situações sejam parte do cotidiano de tantas pessoas. O ponto que eu gostaria de ressaltar é que o discurso público e performativo presente nas canções sertanejas acerca dos modos pelos quais um homem sofre contrastam veementemente com inúmeras de minhas observações em campo, exemplificadas nesses dois pequenos relatos. Se é permitido, autorizado ou incitado o choro ou mesmo a expressão de emoções pessoais e afetivas como parte de uma suposta flexibilização de masculinidades rígidas - e essa legitimidade passa pela aprovação do público que escuta, consome e subjetiva tais canções, inclusive homens -, em cenas como essa percebi, diversas vezes, que a masculinidade performada por muitos homens que frequentam espaços de sociabilidade sertanejos é agressiva, opressora, machista e heteronormativa.

Abu-Lughod (1985) explora esse descompasso entre poesia e emoções - ou, como prefere a autora, sentimentos. No caso específico de sua etnografia, realizada em uma sociedade beduína, chama a atenção a maneira como o discurso corriqueiro difere do discurso poético, acionado por seus interlocutores a partir de curtos poemas. Sua questão principal é: "qual é a significância de se ter dois discursos culturais sobre perda em que indivíduos podem articular suas experiências, e como eles se relacionam?" (Abu-Lughod 1985: 246).

Conta a autora que ambos os discursos coexistem de forma bastante discrepante. Por meio de diversas narrativas etnográficas, ela nos mostra que enquanto nas conversas informais e cotidianas se expressa raiva, rejeição, deboche, escárnio, indiferença, nos poemas recitados emergem sentimentos como tristeza, saudade, mágoa etc. Tal fenômeno se aplica especialmente a situações que envolvem o sentimento de perda, muitos deles relacionados a situações que envolvem relações amorosas - como pode ser lembrado nas canções citadas nesse artigo: *A Flor e o Beija-Flor* (Henrique e Juliano e Marília Mendonça), *Vou Chorar* (Leandro e Leonardo), *Meu Violão e o Nosso Cachorro* (Simone

e Simaria), *Cuida Bem Dela* (Henrique e Juliano), *Que Pena que Acabou* (Gusttavo Lima), *Fio de Cabelo* (Chitãozinho e Xororó), *Seu Polícia* (Zé Neto e Cristiano) e *Coração Calejado* (Jorge e Mateus).

Abu-Lughod afirma que essa ambivalência está intimamente ligada a um forte código de honra presente em seu contexto de pesquisa. Tais elementos podem muito bem ser pensados também no que tange à música sertaneja, ainda que ela estivesse se referindo apenas às sociedades mediterrâneas. A recitação de poemas no caso de sua pesquisa e a performance sertaneja no caso da música sertaneja sugerem sentimentos velados, que não podem exatamente ser expostos por causa da vigência de um código de honra. Vale de Almeida (1995), a partir de seu contexto de pesquisa, nos diz que

As emoções podem ser abordadas tanto do ponto de vista do discurso sobre as emoções como do ponto de vista dos discursos emotivos. [...] O discurso emotivo é, pois, uma forma de acção, que afecta o mundo social. Relembrando Wittgenstein, a conversa sobre emoções pode ser interpretada como sendo acerca da vida social e como tendo lugar na vida social. Não se reporta a estados de alma interiores. Mas as emoções são também formadas enquanto experiências que envolvem a pessoa no seu todo - donde o corpo também (Vale de Almeida 1995: 217-218).

Abu-Lughod deixa bem claro que sua preocupação teórica ao analisar tais situações etnográficas não recai na possibilidade de pensar essa gama de sentimentos enquanto universais, nem que elas ocorrem porque o discurso cotidiano operaria como uma defesa do ego dos sujeitos enquanto que o discurso poético como uma sublimação dessas defesas. Ela prefere, então, considerar os significados culturais desses sentimentos, e que ambos os discursos são formas de acionamento do eu - um que demonstra invulnerabilidade e independência de outrem, e outro que mostra vulnerabilidade aos efeitos de outrem.

Dessa maneira, é instigante pensar a música sertaneja não em si mesma, mas a partir do modo como ela mobiliza emoções ou sentimentos, e o que isso tudo diz respeito às subjetividades e intimidades dos sujeitos que a apreciam. No caso das populações beduínas estudadas por Abu-Lughod, mesmo os homens que mais rigorosamente cumprem o código de honra estabelecido naquele contexto, expressam sentimentos por meio dos poemas. Também os homens na música sertaneja possuem essa característica de operar como um discurso que difere de práticas cotidianas, complementando-se a elas. Se por um lado muitos dos ouvintes de música sertaneja (assim como muitos dos cantores) homens performam uma masculinidade exagerada seja na vestimenta, na corporalidade, no discurso cotidiano ou mesmo em diversas de suas canções, por outro,

em inúmeras canções, estes mesmos sujeitos, principalmente cantores, narram situações em que sofreram por amor, que choraram pelo abandono da pessoa amada, entre outras narrativas de vulnerabilidade que destoam, por exemplo, das problemáticas posturas sexistas que mencionei por meio dos relatos etnográficos.

Evidentemente, ainda que os três contextos etnográficos apresentem semelhanças no que diz respeito à expressão ambígua da masculinidade por parte de homens, há distinções em cada caso que devem ser levadas em consideração - sob pena de, caso não realizado esse movimento, se imaginar em uma forma quase universal dessas performances ou expressões. Ainda que eu tenha afirmado, no último parágrafo da seção anterior, que raramente vi homens chorando publicamente em espaços de sociabilidades sertanejas, fator que não seria tão diferente do contexto pesquisado por Vale de Almeida, é fundamental frisar um ponto: a expressão do discurso romântico e sentimental entre homens, e aqui ressalto uma vez mais a performance artística de cantores homens, ocorre, sim, de maneira bastante pública: seja nas canções, amplamente disseminadas nos mais diversos meios de comunicação, seja em *shows*, muitas vezes realizados perante milhares de pessoas.

No caso da pesquisa de Vale de Almeida e Abu-Lughod, por exemplo, ocorre o oposto: “tal como no estudo de Abu-Lughod (1986) sobre os Beduínos do Egito, nas poesias dos poetas de Pardais, os sentimentos expressos revelariam uma fraqueza que poria em causa o código do respeito, não fôra o contexto da performance: entre iguais sociais e do mesmo sexo, de preferência” (Vale de Almeida 1996: 181). Se nesses dois casos é preferível que a expressão das emoções e dos sentimentos se dê no campo do privado, nas performances da música sertaneja é desejável que o sofrimento seja o mais público possível, porquanto a expressão de uma masculinidade mais agressiva e violenta geralmente se dê em âmbitos mais íntimos e privados. A título de exemplo, nem mesmo em alguns “churrascos”, sociabilidades mais privadas entre homens sertanejos (inclusive entre compositores com os quais tive uma relação um pouco mais próxima), eu vi situações de choro – fator que seria mais facilmente presente, talvez, nos contextos de pesquisa dos autores acima citados.

Em todo caso, conforme já mencionei algumas vezes, uma linha contínua que perpassa boa parte das canções com as quais tive contato narra situações de sofrimento. Até mesmo na chamada música caipira há essa tônica, embora com outras ênfases, em especial no sentimento de nostalgia do campesino por estar na cidade, ou de um tempo que passou, de um sertão mítico etc, ainda que mesmo nesse período a temática do sofrimento amoroso esteja presente. Na música sertaneja mais recente, o sofrimento passa a focar

insistentemente nas relações amorosas e afetivas¹⁴. Sofre-se por amor não correspondido, sofre-se por ciúme, sofre-se por traição, sofre-se por abandono da pessoa amada, etc.

Assim como mostrei a partir da pesquisa de Alonso (2015) na seção anterior, parece haver no sertanejo universitário uma tentativa de resolução disso, por meio da presença de um discurso sobre perda, mas sem sofrimentos - a perda de um amor figura em muitos casos inclusive como algo não tão problemático, pois permite que o sujeito possa curtir a "vida de solteiro", com muita bebida, festas e flertes. Trago, aqui, apenas dois exemplos de várias¹⁵ canções sertanejas que atualmente não têm se colocado a partir da perspectiva de uma poética da sofrência: *Acordando o Prédio* (composição de Douglas Cesar), cantada por Luan Santana, e *Vidinha de Balada* (composição de Nicolas Damasceno e Diego Silveira), cantada por Henrique & Juliano. Ambas foram, segundo a Rede de Monitoração Crowley, as duas canções mais tocadas nas rádios brasileiras em 2017¹⁶.

A primeira narra uma situação em que o eu lírico se dirige à sua companheira: *"Aonde foi parar o seu juízo? / Já são 4 da manhã / Daqui a pouco liga o síndico / Será que tem como a moça gritar baixinho? / Sei que tá bom mas as paredes têm ouvido / E era pra ser escondido / Já que não é mais / Vamo acordar esse prédio / Fazer inveja pro povo / Enquanto eles tão indo trabalhar / A gente faz amor gostoso de novo / Deixa o mundo saber, baby, como você é / E os problemas a gente resolve depois, né? / Porque quando você desce / A lua também desce pra ver / Já me ganhou, agora é só me levar pra você"*. Aqui, percebe-se uma retórica bem diferente das canções que narram a sofrência: exalta-se o desempenho sexual de um casal que, "de tanto a moça gritar", talvez o síndico possa aparecer no apartamento pedindo que ela faça menos barulho - jamais o homem, curiosamente. Diante desse impasse, o eu lírico entende que se o encontro não está mais no campo do privado,

14 Julgo importante mencionar a discussão apontada por um/a dos/as pareceristas sobre um forte componente de classe que ajudaria então a compreender a expressão das masculinidades na música sertaneja. Como mencionei no início do artigo, no período que vai dos anos 1960 a 1990 a música sertaneja passa a narrar e moldar o cotidiano afetivo de "milhões de brasileiros" conforme aponta Alonso (2015). Contudo, também a música brega colabora nesse período de maneira fundamental com o adensamento de um repertório estético ligado ao exagero na expressão dos sentimentos e das emoções, para ficar com apenas um exemplo. Ambos os estilos eram escutados por classes sociais específicas, diferentemente por exemplo da bossa nova, que então dava outros contornos para essas expressões. Tais fatores, entre outros, podem sugerir o que se poderia chamar de uma "performatividade de classe" em intersecção com as masculinidades, temática que pretendo explorar em outro momento. As próprias expressões de masculinidades no "sertanejo universitário", ainda que formadas quase que exclusivamente entre sujeitos de classes médias/altas urbanas, passariam talvez por essa performatividade de classe: as experiências familiares (se não os pais, os avós) que formaram o público do sertanejo universitário são marcadas pela experiência da migração de meios rurais para urbanos. Aí residiria uma importante continuidade entre a música caipira e o sertanejo universitário.

15 Para maiores exemplos, conferir Alonso (2015, p. 395-403).

16 <https://catracalivre.com.br/criatividade/conheca-as-100-musicas-mais-tocadas-nas-radios-do-brasil-em-2017/> - Acesso em 20/02/2019.

do íntimo, eles devem "acordar o prédio" com o barulho (dos gritos da mulher) e "fazer inveja no povo" que estão indo trabalhar (entende-se que já está amanhecendo) e não poderão, assim como o casal, "fazer amor".

Em seguida, apresento *Vidinha de Balada*: "A gente ficou, coração gostou / não deu pra esquecer / Desculpe a visita, só vim te falar / Tô afim de você e se não tiver cê vai ter que ficar / Eu vim acabar com essa sua vidinha de balada / E dar outro gosto pra essa sua boca de ressaca / Vai namorar comigo sim / Vai por mim, igual nós dois não tem / Se reclamar cê vai casar também, com comunhão de bens / Seu coração é meu e o meu é seu também". Nessa canção, também longe de expressar dor e sofrimento por parte de homens, o eu lírico se dirige a uma mulher que ele conheceu dizendo que não consegue esquecê-la. A solução que ele encontra para isso é: estou "a fim de você", e se você não estiver, "vai ter que ficar". O refrão é categórico e imperativo: o eu lírico praticamente exige que a garota o namore, e caso ela não aceite ou não concorde com a abordagem, ela terá que casar com ele em comunhão de bens. "Seu coração é meu e o meu é seu também" é a conclusão da música, evidenciando no plano do ideal (assim como em todas as outras canções aqui mencionadas) a relação monogâmica heterossexual como parâmetro e padrão. Afora o conteúdo agressivo da canção, em que o eu lírico parece não se interessar com a opinião da mulher em questão, esse é um exemplo das inúmeras canções que compõem o repertório musical do sertanejo universitário, as quais exploram a imagem das mulheres seja enquanto objeto, seja enquanto figura passiva nas relações amorosas e conjugais¹⁷.

Não irei explorar outros casos de canções que versem sobre temáticas para além da sofrência. Apenas trouxe estes dois para mostrar que se por um lado há de fato uma tônica na música sertaneja sobre amor, intimidade, relacionamentos e conjugualidades, por outro, certamente ela não diz respeito somente a idealizações por meio das quais os sertanejos mobilizam sentimentos de sofrimento ou dor. Nas canções com temáticas menos ligadas a essas questões, o efeito produzido é uma profusão de canções que falam sobre romances furtivos, efêmeros, de uma noite, levados a cabo em "baladas" - muitas vezes privilegiando homens em detrimento das mulheres.

Considerações Finais

Neste artigo, busquei analisar alguns aspectos que conformam a construção de

17 Cabe aqui mencionar o chamado "fêmejo", vertente atual da música sertaneja protagonizada por mulheres cantoras e compositoras que ganhou força a partir de 2016 e cujas canções versam sobre o ponto de vista das mulheres nessas relações amorosas e conjugais. Obviamente, toda essa discussão merece atenção especial e pretendo realizá-la em outro momento.

masculinidades no campo da música sertaneja. Argumentei, amparado especialmente por Vale de Almeida (1995) e Abu-Lughod (1985), que a dimensão poética é ferramenta discursiva para que homens sejam autorizados a expressarem seus sentimentos, tendo em vista o forte apelo dentro do universo da música sertaneja a performativos de gênero que visam os códigos de uma masculinidade hegemônica.

Se é fato que há na música sertaneja certa ênfase no sentimento amoroso e no reforço da monogamia e da heteronormatividade enquanto padrões de sexualidade, conjugalidade, afetividade e expressões de gênero, também é possível afirmar que estes processos se dão a partir de diversas frentes discursivas e em diferentes direções temáticas e de conteúdo. Há canções com alto teor de romantismos e sentimentalismos, cantadas por homens que encarnam emoções que ritualisticamente deslocam certas posicionalidades sociais ocupadas por homens heterossexuais no campo da música sertaneja, ou mesmo desconstroem certos códigos de masculinidade ocupados pelos mesmos.

Ao mesmo tempo, percebe-se canções e comportamentos que igualmente deslocam os efeitos de tais atos performativos pelo acionamento de discursos que reafirmam construções subjetivas calcadas em gestos que reforçam não apenas a masculinidade hegemônica como norma, mas também a produção de desigualdades derivada de tais diferenciações de gênero. Em todo caso, a complexidade de tais dinâmicas discursivas evidencia que não apenas a música sertaneja é palco – metafórico ou não – de uma constante profusão de atos e gestos em torno de gramáticas de gênero (e outros marcadores sociais da diferença), como também é construída poeticamente a partir desses mesmos referenciais.

Referências

- ABU-LUGHOD, Lila. 1985. "Honor and the sentiments of loss in a Bedouin Society". *American Ethnologist*, 12(2): 245-61.
- ALONSO, Gustavo. 2015. *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BUTLER, Judith. 1997. *Excitable Speech – A Politics of the performative*. New York: Routledge.
- _____. 2003. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CALDAS, Waldenyr. 1979. *Acorde na Aurora – música sertaneja e indústria cultural*. 2a ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- CAVICHIA DIAS, Alessandro Henrique. 2014. "Sertanejo Caipira ou Caipira Sertanejo: as definições da música rural brasileira na coleção 'Nova História da Música Popular Brasileira'". *Revista de História Bilros* 2(3), 2014: 29-45.

- CONNELL, Robert; MESSERSCHMIDT, James. 2013. "Masculinidade hegemônica: repensando o conceito". *Estudos Feministas*, 21(1): 242-282.
- FRANCHETTO, Bruna; CAVALCANTI, Maria Laura; HEILBORN, Maria Luiza. 1980. "Antropologia e Feminismo". In: _____, *Perspectivas Antropológicas da Mulher 1*. Rio de Janeiro: Zahar Editores. pp. 13-46.
- GROSSI, Miriam. 1995. Masculinidade: uma revisão teórica. *Antropologia em primeira mão*, v. 75. Florianópolis: PPGAS, Universidade Federal de Santa Catarina.
- LIOTO, Mariana. 2012. *Felicidade engarrafada: bebidas alcoólicas em músicas sertanejas*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste).
- MACHADO, Lia Zanotta. 2010. *Feminismo em movimento*. São Paulo: Editora Francis.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. 1998. *Festa no pedaço: cultura e lazer na cidade*. São Paulo: Hucitec.
- _____. 2014. "O circuito: propostas de delimitação da categoria". *Ponto Urbe* (15): 1-13.
- MARTINS, José de Souza. 1975. "Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados". In: J. S. Martins, *Capitalismo e Tradicionalismo*. São Paulo: Pioneira.
- MAUSS, Marcel. 1999. "A Expressão obrigatória dos sentimentos (rituais orais funerários australianos)". In: M. Mauss, *Ensaios de Sociologia*. São Paulo: Editora Perspectiva. Publicado originalmente em 1921.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. 2009. *Migulim foi pra cidade ser cantor - uma antropologia da música sertaneja*. Tese de Doutorado. PPGAS, Universidade Federal de Santa Catarina.
- PEIRANO, Mariza. 2014. "Etnografia não é método". *Horizontes Antropológicos*, 20(42): 377-391.
- PIMENTEL, Sidney Valadares. 1997. *O chão é o limite - a festa do Peão de Boiadeiro e a domesticação do sertão*. Goiânia: Editora UFG.
- ROSALDO, Michelle. 1984. Toward an anthropology of self and feeling. In: R. LeVine & R. Schweder, *Culture Theory - essays on mind, self and emotion*. Cambridge University Press. pp. 137-157.
- TREVISAN, João Silvério. 2000. *Devassos no Paraíso - a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Ed. revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Record.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. 1999. Música sertaneja e globalização. In: R. Torres (Org.), *Música Popular em América Latina*. Santiago: Fondart; Rama Latinoamericana IASPM. pp. 47-60.
- VALE DE ALMEIDA, Miguel. 1995. *Senhores de Si - uma interpretação antropológica da masculinidade*. Lisboa: Fim de Século.
- _____. 1996. "Gênero, masculinidade e poder: revendo um caso do sul de Portugal". *Anuário Antropológico 95*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro: 161-189.

Recebido em 28 de fevereiro de 2019.

Aceito em 03 de setembro de 2019.