



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**“TÃO PERTO E DISTANTE DO AMOR”: HISTÓRIAS DE  
SOFRÊNCIA CANTADAS PELO BREGA/SERTANEJO  
BRASILEIRO**

**MARIA VALDENIA FELIX DOS SANTOS**

**CAMPINA GRANDE – PB  
2019**

**MARIA VALDENIA FELIX DOS SANTOS**

**“TÃO PERTO E DISTANTE DO AMOR”: HISTÓRIAS DE  
SOFRÊNCIA CANTADAS PELO BREGA/SERTANEJO  
BRASILEIRO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Campina Grande – PB, como requisito final para obtenção do título de Mestre em História.

**Linha de pesquisa:** História Cultural das Práticas Educativas

**Orientador:** Prof. Dr. Azemar dos Santos Soares Júnior

**CAMPINA GRANDE – PB  
2019**

S237t Santos, Maria Valdenia Felix dos.  
"Tão perto e distante do amor": histórias de sofrência cantadas pelo brega/sertanejo brasileiro / Maria Valdenia Felix dos Santos. – Campina Grande, 2019.  
121 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro Humanidades, 2019.  
"Orientação: Prof. Dr. Azemar dos Santos Soares Júnior".  
Referências.

1. História Cultural. 2. Música de Roedeira e Sofrência. 3. Sensibilidade Masculina. 4. História e Música – Dor de Cotovelo. I. Soares Júnior, Azemar dos Santos. II. Título.

CDU 930.85(043)

**“TÃO PERTO E DISTANTE DO AMOR”: HISTÓRIAS DE  
SOFRÊNCIA CANTADAS PELO BREGA/SERTANEJO  
BRASILEIRO**

**MARIA VALDENIA FELIX DOS SANTOS**

**BANCA EXAMINADORA**

*Azemar dos Santos Soares Júnior*

---

**Prof. Dr. Azemar dos Santos Soares Júnior**  
**Universidade Federal do Rio Grande do Norte – PPGEd/UFRN**  
**Universidade Federal de Campina Grande – PPGH/UFCG**  
**Orientador**

*Moama Lorena de Lacerda Marques*

---

**Prof. Dr.ª Moama Lorena de Lacerda Marques**  
**Universidade Federal da Paraíba - UFPB**  
**Examinadora Externa**

*Joedna Reis de Menezes*

---

**Prof. Dr.ª Joedna Reis de Menezes**  
**Universidade Estadual da Paraíba - UEPB**  
**Universidade Federal de Campina Grande – PPGH/UFCG**  
**Examinadora Interna**

---

**Prof.ª Dr.ª Vivian Galdino de Andrade**  
**Universidade Federal da Paraíba - UFPB**  
**Universidade Federal de Campina Grande – PPGH/UFCG**  
**Suplente Interna**

---

**Prof.ª Dr.ª Cláudia Engler Cury**  
**Universidade Federal da Paraíba – PPGH/UFPB**  
**Suplente Externa**

*À Cláudia Gabriela Felix (in memoriam), motivo  
de minha saudade mais forte e de meu sorriso  
mais largo causado pela lembrança,*

*DEDICO.*

# Agradecimentos

---

“Porque aos seus anjos ele dará ordens a teu respeito,  
para que te guardem em todos os teus caminhos”  
(Salmos 90:11).

Se no livro sagrado é certo que não estamos sozinhos nesse mundo, no intervalo desses dois anos pude como nunca, perceber essa presença angelical. Caminhei entre pedregais e passei pelas mais belas rosas. Em nenhum momento estive só. Uma barreira protetora de anjos passeara ao meu lado, me deram colo, carinho, puxões de orelha e conselhos. Mas esses, nada poderiam, se não por ordem do ser sagrado que chamo de Deus. Assim sendo, agradeço primeiramente à *Deus* que me amparou, me protegeu e me deu forças para levantar a cada tropeço, sem permitir nem por um instante se quer, que o sonho ficasse pela metade. Como ser supremo, regeu a minha vida e permitiu a conclusão de mais uma etapa. A ti, toda honra e toda gratidão.

Agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo apoio financeiro da mesma, veio junto a viabilização desta pesquisa, tornando-se fundamental para a realização desse sonho.

À coordenação do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande (PPGH/UFCG), sou grata pelo acolhimento, à prontidão dedicada sempre que houvesse questionamentos e à disposição em sanar dúvidas recorrentes de uma pós-graduanda.

À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. *Joedna Reis de Meneses*, minha estrelinha que aparece sempre que necessário para apresentar um ponto de luz. Dentre a categoria dos anjos, talvez ela seja o de minha guarda. Sua luz em forma de sensibilidade me acolhe e me aquece sempre que preciso. Agradeço por aceitar participar dessa fase da minha vida, por estar nessa banca, por suas contribuições acadêmicas e por sua amizade. À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. *Moama Lorena de Lacerda Marques*, pela cordialidade e prontidão com a qual aceitou trazer colaborações para essa pesquisa. Sou grata por sua participação de forma efetiva e por aceitar estar nessa banca de avaliação, sua erudição me enche de alegria e satisfação.

Se é por ordem do criador que os anjos nos protegem, eis que aparece no caminho o Prof. Dr. *Azemar dos Santos Soares Júnior*, que gentilmente aceitou a missão de ser o orientador dessa dissertação. Abraçou a pesquisa e não a deixou se esvaír. Obrigada pela paciência, por

florear com sabedoria cada aula lecionada e por seus ensinamentos compartilhados a cada nova correção dos textos enviado. Sou grata por tantos motivos, mas em especial, agradeço pelo seu toque pessoal nessa dissertação, eu diria que foi o “pozinho mágico” para essa conclusão.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande, pelos debates gestados em sala de aula, pelas disciplinas e pela contribuição acadêmica e humana. Em especial, aos professores: *Iranilson Buriti, Gervácio Batista Aranha, Matheus da Cruz e Zica e Ramsés Nunes e Silva.*

Minha gratidão à Prof<sup>a</sup>. Dra. *Eronides Câmara de Araújo*, seu primeiro raio de luz para essa pesquisa veio em forma de texto. Atenciosa e acolhedora, tornou-se para mim um ser angelical que espalha sabedoria e conhecimento por onde passa.

Aos meus anjos familiares. À minha mãe “*Dona Maria*” senhora de minha vida, guerreira e protetora dos seus. Sou grata pelo cuidado, pelo carinho, pelo amor e pela compreensão. Agradeço pelo incentivo, por acreditar em um potencial que muitas vezes duvidei, a ti, todo o meu amor. Ao meu pai *Seu Quinha*, por ceder seu acervo musical de músicas Bregas e por fazer parte da construção de minha subjetividade. Aos meus irmãos, *Ivone, Aparecida, Vanusa, Valdeilza, Ilma, Daluz e Valdeilton*, pelo amor familiar que me ajuda a permanecer firme na batalha, com vocês, aprendi que os melhores amigos estão em casa. Aos meus sobrinhos, pelos abraços fraternos e revigorantes, a lembrança do sorriso de cada um, desperta em mim o sentimento saudosista de quem ama.

À *Allan Andrade*, pelo companheirismo, cumplicidade e paciência. É certo que os dissabores da caminhada, as noites em claro, as manhãs tortuosas, os medos e os anseios, podem ser atenuados se trilhado de mãos dadas com um Querubim. Com aparência de humano escoltou-me com sua paz e confiança, transmitindo-me a certeza de poder conseguir chegar onde desejei. Amo-te.

Agradeço à todos os amigos e colegas que acaloraram discussões no decorrer das disciplinas, em especial a *Hadassa Araújo* pela meiguice e sutileza que libera por onde passa; à *Lais Vasconcelos* e todos os bons conselhos de alguém que muito ouve; à *Arthur Rodrigues*, pela descontração que tornava tudo mais leve; à *Katiana Alencar* pela simplicidade que emana, à *Aparecida Figueiredo*, por nos presentear com suas palavras poéticas; à *Stephanie Araújo* por se encarregar de cuidar da parte burocrática que a turma necessitasse e à *Rosana Nascimento* pela gentil aproximação nesses dois anos.

Agradeço a todos que sonharam junto, que lutaram junto, que fizeram parte direta ou indiretamente dessa conquista. Aos amigos de longa e curta data, que me deram abrigo na

proteção de um abraço, que espalharam afetos, palavra amiga, que se alegraram junto a cada nova etapa, que fizeram parte da minha zona de proteção por serem anjos. A todos, o meu muito obrigada.

# Resumo

---

Essa dissertação de mestrado tem por objetivo analisar as representações acerca das práticas da masculinidade em canções dos gêneros brega e sertanejo. Rodeadas pelos sentidos da *roedeira* e da *sufrência*, as músicas perpassaram por distintas temporalidades para noticiar o amor e o desamor. Composições em que a mulher tornava-se elemento propulsor do enredo musical e o homem como aquele que vagava por afetos heterogêneos, indicando lugares que o masculino foi construído a partir das práticas educativas colocadas nas canções. Para nortear a construção desse trabalho, foi realizado um levantamento discográfico, de canções bregas cantadas por *Mauricio Reis*, *Amado Batista*, dentre outros; e canções sertanejas interpretadas por *Pablo* e *Marília Mendonça*. Fora utilizado, o documentário *Vou Rifar meu Coração*, dirigido por Ana Rieper e Websites que ajudaram a viabilizar a pesquisa. No debate teórico, trouxe a luz diálogos com autores que caminham no campo das afetividades, especificamente os que abordam sobre os temas do amor e do ciúme. Para tanto, dialogo com Jurandir Freire Costa e Roland Barthes para analisar os cenários do *amor*, Sandra Jatahy Pesavendo com o conceito de *sensibilidade*, Stuart Walton sobre *emoções* e Maria Izilda de Matos para o que versa sobre *história e música*. Estabelecendo um diálogo entre essas narrativas, fora possível encontrar uma masculinidade sensível, que personificou vítimas do amor em letras musicais e permitiu difusão de discursos que produzem sujeitos masculinos, sofredores, vitimados e apaixonados.

**Palavras-chave:** Música de Roedeira. Sufrência. Sensibilidade Masculina. História e Música. Dor de Cotovelo.

# Abstract

---

This dissertation aims to analyze representations about the practices of masculinity in songs from Brega and Brazilian country music genres. Surrounded by the senses of *roedeira* and *sofrência*, the songs crossed through different temporalities to report love and disaffection. Compositions in which the woman became a propelling element of the musical plot and the man as one who wandered through heterogeneous affections, indicating places that the masculine was constructed from the educational practices placed in the songs. To guide the construction of this work, a discographic survey of Brega songs sung by Mauricio Reis, Amado Batista, among others was carried out; and Brazilian country songs interpreted by Pablo and Marília Mendonça. Was used the documentary *Vou Rifar Meu Coração*, directed by Ana Rieper, and Websites which helped to make the research feasible. In the theoretical debate, we dialogue with authors who walk in the field of affectivity, specifically those that approach on the themes of love and jealousy. For that, I dialogue with Jurandir Freire Costa and Roland Barthes to analyze the scenarios of love, Sandra Jatahy Pesavendo with the concept of sensitivity, Stuart Walton about emotions and Maria Izilda de Matos for what is about history and music. By establishing a dialogue between these narratives, it was possible to find a sensitive masculinity, which personified victims of love in musical lyrics and allowed the diffusion of discourses that produce male, suffering, victimized and passionate subjects.

**Keywords:** Music of Roedeira. Sofrência. Men's Sensitivity. History and Music. Dor de Cotovelo.

# Lista de Imagens

---

<b>Imagem I – Capa e verso do LP <i>Dor de Cotovelo</i> .....</b>	<b>56</b>
<b>Imagem II – Sofrimento do vizinho .....</b>	<b>82</b>
<b>Imagem III – Os reis da <i>sofrência</i> .....</b>	<b>85</b>
<b>Imagem IV – Meme do Chaves sobre “Homem não chora” .....</b>	<b>89</b>
<b>Imagem V – “Kit Sofrência” .....</b>	<b>92</b>

# Lista de quadros

---

<b>Quadro I – Músicas Analisadas .....</b>	<b>23</b>
--	-----------

# Sumário

---

<b>DEDICATÓRIA.....</b>	<b>IV</b>
<b>AGRADECIMENTOS.....</b>	<b>V</b>
<b>RESUMO .....</b>	<b>VIII</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>IX</b>
<b>LISTAS DE IMAGENS.....</b>	<b>X</b>
<b>LISTA DE QUADROS .....</b>	<b>XI</b>
<b>SUMÁRIO.....</b>	<b>XII</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
Cantando e contando retalhos de uma trajetória .....	13
Cantarolando com o tempo: um debate teórico .....	17
Tecendo as rimas de um texto.....	23
<b>CAPÍTULO I – “HOJE SOFRO POR AMAR DEMAIS”: HISTÓRIAS BREGAS SOBRE SENTIMENTOS BREGAS .....</b>	<b>28</b>
1.1 “E nessa guerra, perdi o seu amor”: afetividades bregas.....	28
1.2 “Estou perdendo a cabeça por você”: as “vítimas” de Dinalva e de Dalziza ...	40
<b>CAPÍTULO II – “ESSA É PRA ROER”: PRÁTICAS DA ROEDEIRA, VIVÊNCIAS DA DOR DE COTOVELO .....</b>	<b>52</b>
2.1 Dores, melodias e amores: músicas bregas e práticas educativas de masculinidades na <i>roedeira</i> .....	52
2.2 “Vou rifar meu coração”... para não matar mais .....	62
2.3 “Se eu pudesse ter você junto de mim, eu não sofreria assim”: o roer de amor e a geografia da dor .....	72
<b>CAPÍTULO III – “VOCÊ FOI A CULPADA DESSSE AMOR SE ACABAR, VOCÊ QUEM DESTRUIU A MINHA VIDA”: O SOFRER E A SOFRÊNCIA DE AMOR<sup>77</sup></b>	
3.1 “Porque homem não chora”: a <i>sofrência</i> e um rei “brega” .....	78
3.2 “A mala já está lá fora”: as lágrimas anunciam o lugar do masculino nas músicas de sofrência.....	86
3.3 “Isso não é uma disputa, eu não quero te provocar”: O lugar atribuído ao homem a partir do canto feminino .....	98
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>110</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>114</b>

# Introdução

---

## Cantando e contando retalhos de uma trajetória

Quem é, quem é  
Que não quer ser feliz um pouquinho  
E que é, que não reza baixinho  
Pra ter sorte no amor  
Quando o amor da gente  
Vai embora de repente  
A gente fica mesmo assim, sentimental  
Quem me vê chorando  
Vai saber que estou amando  
Pois na verdade eu também sou...  
Sentimental<sup>1</sup>

Todos os dias ao acordar, ouvia aquelas músicas vindo da sala de casa. O som invadia o meu quarto e povoava meus últimos instantes de sono. Assim se deu minha infância rodeada por músicas bregas. Quando essas não vinham da sala de casa, logo chegavam pelo soar do vizinho. Com o passar dos anos, se intensificou a escuta das mais variadas cantigas, que pouco a pouco, moldavam as subjetividades daqueles que as apreciavam.

Nos dias de domingo, o sentimentalismo transbordava o espaço conhecido como bodega<sup>2</sup> em minha pequena casa. Era lá que ainda criança, ouvia distraidamente as lamúrias propagadas por sujeitos que se embriagavam, dentre elas, *suar pelos olhos*<sup>3</sup>, aparecia para metaforizar o choro daqueles masculinos que sofriam ouvindo cantorias.

Por ser atraída em múltiplos questionamentos da sociedade, fui impulsionada a prestar vestibular para História. Isto posto, cheguei a *Universidade Estadual da Paraíba*, Campus III, situada na cidade de Guarabira-PB, me deparei com uma grade curricular, que trazia o prazer do primeiro contato com o questionar. Embora tenha sido na disciplina de *Estudos da História*, que o olhar do ensino médio se dilatou para novas visões, foi com a disciplina de *Teoria da História* que despontou a atração do querer conhecer um pouco mais sobre aquele campo

---

<sup>1</sup> Trecho da música do cantor Nelson Ned, com lançamento em 1970.

<sup>2</sup> Pequenos bares e/ou mercearia.

<sup>3</sup> “Suar pelos olhos” é uma forma sublinhada para se dizer estar chorando.

teórico, o coração criava raízes sentimentais. Questões sobre gênero causavam um tão grande inquietar, que se quer permitia o desvio do olhar para as muitas facetas do masculino e do feminino em nossa sociedade.

Ao decorrer da graduação, vieram minhas primícias com a pesquisa, essas se deram por meio do *Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica. Sensibilidades e Corporeidades: Histórias de amor(?) e ciúmes (1970-1990)*, eis o título do primeiro projeto, coordenado/orientado pela Professora Dra. Joedna Reis de Meneses. O estudo das sensibilidades no campo da História e suas diferentes construções em torno dos conceitos de sensibilidades, amor e ciúme proporcionado inicialmente por este projeto de pesquisa, trouxe-me o desejo de lançar-me cada vez mais no campo das subjetividades.

No ano seguinte, em 2013 o projeto ganhou outra roupagem, dessa vez sonora. Intitulado por *Histórias do Amor e do Ciúme na Música Brasileira das três últimas décadas do século XX*, a pesquisa almejava perscrutar músicas compostas e gravadas nos últimos anos do vigésimo século no Brasil. Tratava-se de canções consideradas românticas, e conhecidas por bregas/cafona, as quais traziam conceitos de amor, dor e solidão associados ao amor não correspondido, sendo conhecido como “dor de cotovelo”, e para o nordestino: *Roedeira*.

Esses escritos da Iniciação Científica, me trouxeram o encantamento em manusear a música como fonte a ser analisada nos campos da historiografia. A paixão foi inevitável. Fui atraída pelo cenário da História Cultural que permite essa utilização, possibilitando o questionamento acerca de problemáticas em aspectos históricos e sociais. A partir disto, sou provocada a esboçar um diálogo pouco trabalhado academicamente, *história e música*.

Destarte, é possível se debruçar diante de um rico acervo a ser pesquisado, sendo eles em rádios, acervos pessoais ou mesmo encontrados e organizados na rede de internet. Foram esses dois últimos pontos citados, que sustentaram minha pesquisa de conclusão de curso, ou seja, o acervo pessoal e os organizados nas páginas de internet. Possuindo um trabalho voltado para subjetividades, batizei-o por “*A música compondo dores de amor e construindo os significados da ‘roedeira’*”. Pensado dentro da perspectiva de utilização da musicalidade Brega como relevante fonte documental, me detive a análise de músicas gravadas por Amado Batista, Lindomar Castilho e Nelson Ned.

Apaixonada pela pesquisa do Trabalho de Conclusão de Curso, cheguei a esta proposta submetida ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande. Minha intenção se aproximava com a abordagem oferecida pela linha de pesquisa da *História Cultural das Práticas Educativas*. Nesse sentido, submeti o então projeto que teve

como título inicial: “Senhor juiz peço sua atenção... Ninguém sofre uma traição e se cala pra pensar: canções bregas e práticas educativas da masculinidade”.

Entretanto, com o desenrolar da pesquisa em consonância ao orientador e a luz das fontes analisadas, o título do trabalho migrou para um enunciado que melhor comportasse o estudo apresentado, ficando por: “*Tão Perto e Distante do Amor*”: *Histórias de Sofrência Cantadas pelo Brega/Sertanejo Brasileiro*. É certo que não é fácil seguir os rastros das afetividades. A esse respeito, Mary Del Priore (2015, p. 16) teoriza:

[...] a pesquisa das intimidades no passado é coisa difícil. O amor não deixa restos, fósseis, marcas. Ele apaga suas pegadas, não deixando ao interessado mais do que ilusões ou evocações, muitas vezes, fugazes. Mas se o trabalho de reconstrução do passado parece árduo, e se ele é, de todas as tarefas do historiador, a mais difícil de realizar, mais uma razão para enfrenta-lo.

Isto posto, abraçarei o desafio, trazendo como **objetivo** dessa dissertação uma análise das representações acerca das práticas de masculinidades em canções bregas e sertanejas, atravessadas pelos sentidos da *roedeira* e da *sofrência*. Desejarei fazer dessa escolha um cantarolar com o tempo, e dança suave em terrenos molhados de chuvas que lavam os rostos de quem “amam”.

É necessário explanar sobre o espaço dessa pesquisa, que está no campo das sensibilidades, isso posto, trago as palavras de Sandra Pesavento (2005, p. 6) para dizer que, “toda a experiência sensível do mundo, partilhada ou não, que exprima uma subjetividade ou uma sensibilidade partilhada, coletiva, deve se oferecer à leitura enquanto fonte, deve se objetivar em um registro que permita a apreensão dos seus significados”. O corpo tal e qual área de sentimentos e subjetividade, mostra aquilo que está transposto em letras musicais e trazidas para uma dada sociedade ensinada ao não chorar.

O homem que é nordestino e convencido a se tornar o “cabra macho”, como nos anuncia Durval Muniz de Albuquerque Jr (2013, p. 18), em que este “nordestino é uma figura que vem sendo desenhada e redesenhada por uma vasta produção cultural”, me propõe a observar representações desse sujeito dentro da prática da *roedeira*, rastreando os significados que patenteiam essa palavra nessa região do país. Outrossim, *roedeira*, tal qual demais práticas tidas por nordestinas, é um conceito espacial culturalmente formulado.

Considerando o aumento dos discos gravados e vendidos nas últimas décadas do século XX, a produção de compositores e interpretes de músicas bregas, também ganharam visibilidade, por adentrarem rapidamente nas camadas populares. Segundo Paulo Cesar de Araújo (2015, p. 19),

Entre 1970 e 1976, a indústria do disco cresceu em faturamento, no Brasil, 1.375%. Na mesma época, a venda de LPs e compactos passou de 25 milhões de unidades por ano para 66 milhões de unidades. O consumo de toca discos, entre 1967 e 1980, aumentou em 813%. Favorecido pela conjuntura econômica em transformação, o Brasil alcançou o quinto lugar no mercado mundial de discos. Nunca tantos brasileiros tinham gravado e ouvido tantas canções.

Logo, a popularidade que os cantores do bregas obtiveram, repercutiu no número de apreciadores desse estilo musical. A construção das letras de modo descomplicado e demonstração das emoções, trouxeram na *roedeira* o ato de sofrer por um afeto, estimando determinadas cantorias. Da mesma maneira, a *sofrência*, sendo composta por outra conjuntura política sociocultural, permanece sustentando o romantismo em sua produção fonográfica.

Entrando em cena no vigésimo primeiro século, a *sofrência* é considerado para uma parcela da população como Brega, ou até produções que surgem enraizadas no Brega, sendo esse um termo que aparece no Brasil no início da década de 1980 como afirma Fernando Fontanella (2005, p. 16)

O termo brega passou a ser empregado no início da década de 80 para designar uma nova vertente dentro de um grupo de cantores anteriormente conhecidos como *cafonas*, que haviam ocupado um espaço deixado vago pela Jovem Guarda no final dos anos 60, apresentando temas românticos de grande apelo popular. Esses termos, que denotam claramente um juízo negativo de valor, foram atribuídos por uma crítica musical que considerava essa produção ‘tosca, vulgar, ingênuo e atrasada’.

Vulgar, tosco, ingênuo e atrasado, são adjetivos que peregrinaram de mãos dadas com o Brega, por esse gênero anunciar tão despreziosamente o amor e o desamor. É importante ressaltar que a música perpassa por períodos diversos para noticiar esses afetos. Assim sendo, a temporalidade dessa pesquisa não é fixa, apoiando-se em um conceito deleuzino, que opta por enxergar as coisas como “um conjunto de linhas a serem desemaranhadas, mas também cruzadas” (DELEUZE, 1992, p. 200).

Não sendo uma análise do tempo, mas de músicas em uma temporalidade. Os discursos aqui construídos, versam sobre a *dobra*, que permite entrelaçar momentos históricos distintos para difundir representações do masculino nas canções propostas. Gilles Deleuze (1992, p.200), traz ainda que,

As coisas e os pensamentos crescem ou aumentam pelo meio, e é aí onde é preciso instalar-se, é sempre aí que isso se dobra. Por isso um conjunto multilinear pode comportar rebatimentos, cruzamentos, inflexões que fazem comunicar a filosofia, a história da filosofia, a história simplesmente, as ciências, as artes. É como os desvios de um movimento que ocupa o espaço à maneira de um turbilhão, com a possibilidade de surgir num ponto qualquer.

Traçar a linha do tempo nessa dissertação, compõe o ato de desemaranhar representações musicais que determinam espaços para o ser masculino, e trazer o cruzamento de pontos que apresentem no meio, o movimento de comunicar-se. Em vista disso, as canções que entoam essa pesquisa seguem por três momentos: no primeiro, problematizo o ciclo de cantoria Brega, em que *Mauricio Reis, Amado Batista, Júlio Nascimento*, dentre outros, vocalizaram uma *roedeira* performática, muitas vezes exposta através da violência feminina. Esse é um período em que as artes, faziam parte dos poucos espaços onde os homens podiam expor suas afetividades.

O segundo momento já adentra os anos dois mil, quando o *kit sofrência* tornou-se um elemento comum dentre os que sofriam de amor. Em uma época que a violência a mulher é criminalizada, as músicas não trazem mais esse ato, embora a prática ainda existisse, os versos se cantavam de outra forma, sofrem o amor e o desamor com um “kit” (bebida, cigarro e música) que represente seu sentimento. Por fim, o terceiro momento indica um período em que o feminino reivindicou o direito da igualdade no sentido de sofrer pelos homens. Nesse canto, elas designam um lugar para esse sujeito, reinventando uma masculinidade veiculado à voz “delas”.

Nesse território de *dobra* do Deleuze, exponho o recorte temporal dessa pesquisa, como já mencionado, não é fixa, podendo ir e vir subir e descer, não necessitando ser linear, as músicas possuem seu próprio tempo, é, pois, uma temporalidade em que se pode fazer dobras. Nesse contexto, caminharei entre o campo de sentimentalidade do masculino que vai da *roedeira*, a *sofrência*.

### **Cantarolando com o tempo: um debate teórico**

As práticas educativas da masculinidade nascem no âmbito familiar. Nasce dotada de preceitos responsáveis por preservar a honra da família e do masculino. Aqui adoto como conceito de masculinidade o já exposto por Albuquerque Junior (2013, p. 18), quando diz que é um universo de imagens, símbolos e códigos que definem a masculinidade em nossa sociedade.

Vigorosos ataques a honra, são preceitos advindos de uma cultura perpassada muitas vezes de pai para filho e correlacionada com a moral proposta dentro de determinados costumes, onde o masculino é educado de modo diferenciado do feminino. Preserva-se a honra da família,

seja a do pai, do marido ou mesmo da própria mulher através de padrões ligados a elas, como expõe Eronides Araújo (2016, p.33)

A mulher, quando solteira, ao conservar sua pureza, além de honrar o pai, estava valorizando a sua honra, configurando uma qualificação importante para ser escolhida para o casamento. A mulher casada deveria ser fiel ao marido para conservar a honra masculina.

O feminino é referido como desonroso quando foge desses padrões educativos do fim de século XX, onde precisava ser recatada, ingênua e virginal, pois era dentro desses preceitos que ocorria a busca pela esposa que serviria para o casamento, sendo ela perfeita e moldada pelos padrões de uma época.

Nessa perspectiva, o cantor Wando instiga o debate ao compor uma cantiga por nome “Moça”. Nela, aparece a discussão em torno da honra desenhada pela sociedade, e evidencia que muitos homens eram educados a desejar essa mulher “pura”, mas que transgrediam esse espaço. Para o documentário “*Vou Rifar Meu Coração*” (2011). Sobre a música, o cantor afirma:

[...] Eu acho que *Moça* foi interessante falar do tema porque era um tempo em que a mulher quando não era virgem era complicado mesmo, a virgindade era um negócio que era um documento de casamento para a mulher, então eu resolvi tocar nesse assunto, que eu achava um absurdo isso, e descobri mais tarde que a maioria dos homens eram apaixonados por uma não virgem, que até se casavam com a virgem e sonhavam com aquela que ele transou durante algum tempo, durante a solteirice dele.

Com essa fala, Wando exhibe um novo lugar para o masculino, o de sentimento infrator de normas sociais, já que os arranjos conjugais com aquela que honrou a família, não seriam suficientes para arrancar-lhes da fascinação que cultivavam por uma maculada.

Diante dessa tessitura de inferioridade da mulher sobre o homem, onde “a masculinidade e a feminilidade, foram pedagogizadas de forma diferentes, baseadas em hierarquias de gêneros, funcionando pela produtividade do poder” (ARAÚJO, 2016, p. 33) que a música brega aparece como firmamento de desonra do feminino, trazendo consigo uma carga pesada de dor de amor para o masculino.

Esses ensinamentos diferenciados, passam a ser perceptível através da rádio desde o início do século XX, como aponta Eronides Câmara Araújo (2016, p. 64), ao relatar as novelas radiofônicas que divulgavam a vigilância pela honra: “a radionovela era uma ação pedagógica para o feminino, pois produz sentimentos como o medo, a preocupação e principalmente o cuidado de si na relação com o masculino para não ‘cair na buraqueira’”. Essa autora tomou

como análise também os discursos médicos da época que colocavam a fragilidade como espaço para o feminino, o delicado, o sensível.

Entretanto, o meio musical é uma das artes que inaugura a permissão para a exibição de emoções, a dor e a desesperança amparam as palavras *roedeira*, e *sofrência*, sendo uma *dor de cotovelo* ou mesmo *dor de amor*, visto como sofrimento pela perda do outro, e esta perda como uma dor dramatizada insuportável. A música chegou na qualidade de artifício, para potencializar essa aflição trazendo um lugar para o sujeito homem e uma desqualificação do feminino.

Nos sentidos de afetividades possíveis, busco perscrutar construções conferidas ao masculino através de fontes sonoras, onde contêm representações que instituem pedagogização diferenciadas para os gêneros, e assim, comungo com a visão de sensibilidades explicitada por Sandra Pesavento (2007, p. 9):

[...] as sensibilidades são uma forma de apreensão e de conhecimento do mundo para além do conhecimento científico, que não brota do racional ou das construções mentais mais elaboradas. Na verdade, poderia-se dizer que a esfera das sensibilidades se situa em um espaço anterior à reflexão, na animalidade da experiência humana, brotada do corpo, como uma resposta ou reação em face da realidade.

E é nesse campo das sensibilidades, que abro passagem para o homem afável, tal qual para o cruento. A música é um universo onde se pode encontrar essa ligação, a emoção masculina, aparece claramente a exemplo: “*Esqueça meu drama, volte á nossa cama e venha me aquecer, e não vá mais embora se você for alguém chora e esse alguém sou eu*”<sup>4</sup>. Desse modo, os padrões educativos formulados para dados espaços de gêneros, aos poucos se conflitaram nos estilos musicais: brega e sertanejo.

Sendo a *dor de cotovelo* uma ação que advém do amor e leva o indivíduo a lembrança do sentimento, trazendo-lhe então a sensibilidade. Essa ação individual diverge daquilo que Durval Muniz de Albuquerque Jr (2013, p. 23) postulou sobre o ser macho no nordeste: “um macho não deixa transparecer publicamente suas emoções, e, acima de tudo, não chora, não demonstra franquezas, vacilação, incertezas [...] um macho não adoce, não tem fragilidades nem físicas, nem emocionais, frescuras”. Ainda assim, a prática da *roedeira* e da *sofrência* vem mostrar que esse mesmo macho que fora instruído a não ter fragilidades, é o mesmo macho que se dispõe como vítima da relação e chora ouvindo músicas bregas com a lembrança de que seu amor foi embora.

---

<sup>4</sup> Música “Carta sobre a mesa” interpretada por Amado Batista, álbum: Um pouco de esperança, lançamento 1981.

Ao pronunciar a palavra *brega*, vem em mente inúmeros sinônimos levando ao termo pejorativo da palavra. Numa pesquisa qualquer em páginas de internet, me deparei com inúmeros sites com diversos significados. No entanto, mesmo com essa multiplicidade, os significados não se diferenciam tanto entre si. Onde alguns deles são: para o *Dicionário Aurélio* brega pode significar “zona de prostituição”; “que se considera ser de mau gosto ou não ter refinamento”; “de qualidade inferior”; “que ou o que não tem maneiras refinadas”.

Já para a página do *Dicionário Informal* pode-se ler os seguintes resultados: “antiquado, fora de moda, cafona” e ainda no mesmo site é possível encontrar um segundo significado manifestado por Teodomiro Brasilino Filho afirmando:

No interior da Paraíba, Pernambuco e Ceará, sinônimo de Cabaré, geralmente de baixa categoria. A música tocada nesses ambientes, assim como o modo de se vestir e de se comportar dos seus frequentadores, geralmente gente simples do povo, fez com que o termo fosse utilizado como antônimo de "chique", oposto dos valores das camadas privilegiadas da sociedade.

O conceito evidenciado por estas páginas de internet quando se relaciona a um gênero musical é postulado por: “letras com rimas fáceis e palavras simples, em outras palavras, uma música supostamente de ‘mau gosto’ ou ‘cafona’”. Desse modo, pode-se perceber nas colocações para o uso da palavra *brega*, um sentido pejorativo; o que nos leva a questionar a formulação desse conceito para o nordestino.

*Aguinaldo Timóteo*, cantor e compositor, quando fala sobre este conceito para o documentário “*Vou rifar meu coração*” produzido no ano de 2011, diz que “é o preconceito que é inserido, que é divulgado, que é programado e multiplicado contra nós cantores românticos de origem modesta, nós não somos de uma elite, elite política, elite de sobrenome”. Mostrava assim que o que se convencionou chamar por música brega é na verdade uma simplicidade nas composições musicais que aproximam suas letras com o cotidiano.

A forma maquiada de compositores se utilizarem do recurso musical, para conduzir o homem ao lugar de vítima de histórias de amor, é constantemente encontrada em músicas direcionadas aqui para análise, para justificativas de violência emocional e física contra as mulheres, como é o caso da traição.

Não obstante, quando se trata da traição feminina, esta é vista como uma afronta a moral, ofensa masculina, uma desmoralização, ou como propõe Eronides Câmara (2016, p. 216) em seu livro “*Homens traídos e práticas da masculinidade para suportar a dor*” quando relata uma entrevista com três homens falando de três traições de mulheres distintas, duas delas é visto por

eles na condição de anormais e doentes por terem tido várias experiências de traição, em que podemos perceber que o contrário ainda é tido como normal.

Partindo do pressuposto de que somos educados sexualmente por discursos de poder de uma sociedade, se faz necessário uma problematização de dada produção musical, onde nestas, pode-se observar a utilização da canção para difusão de discursos, construídos vitimizando o ser masculino e exaltando a desonra do feminino. Se padrões educativos do masculino começam a se firmar em discursos e ações culturais familiares, a musicalidade chega nesse contexto evidenciando essas práticas e se fazendo necessário um estudo aprofundado, que corroboram para a afirmação dessa ação de dominação e dominado.

É por uma reflexão teórica de gênero e gênero “como marcas culturais construídas historicamente e enfocadas pela linguagem” (ARAÚJO, 2016, p. 22), sendo então uma construção que se dá a partir de uma relação entre o feminino e o masculino, podendo ser algo mutável e não pré-determinado, que esta pesquisa buscou fazer uma conversação entre a música, o ciberespaço e as leituras historiográficas para uma melhor compreensão e análise do objeto estudado.

Entendo o tema a partir das fontes aqui propostas para análise conforme formulações historiográficas dentro de um parâmetro de História Cultural, a qual sou provocada a estabelecer diálogos e compor aproximações, posto que:

Não se trata de fazer uma História do Pensamento ou de uma História Intelectual, ou ainda mesmo de pensar uma História da Cultura nos velhos moldes, a estudar grandes correntes de idéias e seus nomes mais expressivos. Trata-se, antes de tudo, de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo (PESAVENTO, 2005, p. 15)

Com o olhar de *Clio* direcionado para novos problemas e novas fontes, essa dissertação buscará na utilização do ciberespaço e na análise das fontes sonoras, a discussão para legitimar essa pesquisa.

A possibilidade de explorar o ciberespaço, me inseriu diante de posições explanadas das mais diversas formas, e assim, pude analisar e expor as subjetividades configuradas e expressas, muitas vezes em uma entrevista concedida a sites e bloggers, ou mesmo a maneira como os determinados conteúdos que relatam a dor e o amor, são manifestados.

Estudar a masculinidade, nas práticas da *roedeira* e da *sofrência*, que levam o sujeito amoroso, a atos de constante violência física e/ou emocional contra o feminino, é sem dúvidas um grande desafio que buscarei escalá-lo ponto a ponto.

Tive a possibilidade de pesquisar sobre o ciúme na condição de sentimento que no seu apogeu carrega a posse pelo outro e lhe traz a ameaça de uma possível perda, é entender esse ser ciumento como propõe Roland Barthes (2003, p. 69) em seu livro “Fragmentos de um discurso amoroso” quando diz:

Como ciumento, sofro quatro vezes: porque sou ciumento, porque me reprovoo em sê-lo, porque temo que o meu ciúme magoe o outro e porque me deixo dominar por uma banalidade. Sofro por ser excluído, por ser agressivo, por ser louco e por ser comum.

O ciúme é disposto como algo que leva a agressividade, mas também que estaria dentro do campo das “normalidades” já que este sofre por ser louco mas também por comum como nos cita Barthes, ou mesmo observar esse ciúme transcrito por Stuart Walton (2007, 181) “o ciúme é o penetra universal no banquete das emoções”, esse que está envolto do desejo de não perder o jogo do amor.

Evidencio meu território de fala, o da História Cultural, para observar práticas educativas que permeiam a sociedade, no caso dessa dissertação, práticas educativas de uma masculinidade, difundida por diversos meios, inclusive na música. Nesse sentido, a História Cultural das Práticas Educativas, possibilita um viés direcionado as várias práticas historicamente construídas, formuladas e reformuladas com seu tempo/espço, permitindo diversas análises, ao tempo que,

No lugar de insistir, a todo o momento, em pensar o masculino por imagens, referência, sentidos ainda ligados quase que exclusivamente apenas à força, potência, resistência, competição, virilidade, racionalidade, imagens de músculos salientes, mãos calosas; ou ainda, violência, sexo, orgia, poder do falo e testosterona em excesso podemos operar outras aproximações, novos agenciamentos, criar heterotopias, inventando e fazendo da vida obras de arte no e pelos masculinos, potencialidades... (LOPES, 2011, p.7)

Dessa maneira, buscarei novos olhares sobre o masculino, possibilitando um leque de movimentos desse gênero, que transpassa por espaços e sentimentos, dores e amores, e que por um instante, seja cantando ou ouvindo a canção, deixa transbordar seus afetos, suas emoções.

Essa dissertação buscará então relacionar-se com a utilização de novas linguagens a exemplo da música, enquanto fonte de pesquisa para a historiografia nacional, com o viés para apropriação histórica dos sentimentos humanos. Visto que, “As canções constituem uma documentação muito rica e pouco explorada pela análise histórica, com grande potencial para revelação de representações que cotidianamente estão na boca de todos” (MATOS, p.79), a

música é um aparato que traz evidências as quais necessitam de análise histórica, para que assim, possam ser melhor problematizadas.

### **Tecendo as rimas de um texto**

Quando nos deparamos com o desejo de realizar pesquisa, vai-se tecendo um caminho que leva ao objetivo desejado. Assim se deu também nessa dissertação. Foram escolhas feitas ao longo de um caminho conturbado, mas que foram sendo delineados a partir do surgimento das fontes.

A música apareceu como relevante fonte documental, com ela, fora possível um levantamento discográfico de composição musical, as quais elevassem em suas letras os temas aqui versados, levando em conta o estilo analisado para a abordagem do tema.

A música é aqui um documento apontado para análise e questionamento de dores de amor, isso por concordar com Stuart Walton (2007, p. 164):

A música tem um poder maravilhoso [...] de lembrar, de forma vaga e indefinida, aquelas emoções fortes que são sentidas durante épocas há muito passadas. E como várias de nossas emoções mais intensas – tristeza, grande alegria, amor e simpatia – levam à secreção livre de lágrimas, não é de surpreender que a música deva ser capaz de levar nossos olhos a se encher de lágrimas.

No Brasil existe uma gama de variante musical, contudo, utilizarei a música brega e sertaneja, pois, partir delas, surgem as práticas tanto da *roedeira*, da *sufrência*, onde em sua maioria, traz a simplicidade na narrativa para demonstrar o sentimento. O que por muitos será chamado de cafona, música de mal gosto ou ainda má qualidade.

As músicas e os intérpretes que recheiam a temática dessa dissertação, serão apresentados por ordem cronológica no quadro a seguir.

### **Quadro I – Músicas analisadas**

<b>MÚSICAS UTILIZADAS</b>		
<b>INTÉRPRETE</b>	<b>NOME DA MÚSICA</b>	<b>ANO</b>
<b>Lindomar Castilho</b>	Matei	1963
<b>Bartô Galeno</b>	Essa saudade é de você	1977
<b>Bartô Galeno</b>	Amor e desprezo	1978
<b>Amado Batista</b>	Só vou ficar por aqui	1978
<b>Amado Batista</b>	O fruto do nosso amor (amor perfeito)	1978
<b>Lindomar Castilho</b>	Estou perdendo a cabeça por você	1979

<b>Amado Batista</b>	O julgamento	1979
<b>Lindomar Castilho</b>	Se eu pudesse	1979
<b>Bartô Galeno</b>	Eco do meu grito	1980
<b>Mauricio Reis</b>	A partida	1982
<b>Amado Batista</b>	Casa bonita	1983
<b>Lindomar Castilho</b>	O bebum "um ebrio a mais"	1983
<b>Mauricio Reis</b>	Estou amando você	1986
<b>Mauricio Reis</b>	Chorar por amor	1990
<b>Júlio Nascimento</b>	Dinalva	1992
<b>Amado Batista</b>	Meu Jeitinho	1994
<b>Amado Batista</b>	Bomba atômica	1994
<b>Júlio Nascimento</b>	A volta da Dinalva	1994
<b>Júlio Nascimento</b>	Prima da Dalziza	1995
<b>Pablo</b>	Por uma aventura	2012
<b>Pablo</b>	Porque homem não chora!	2014
<b>Pablo</b>	Ao sabor do vento	2014
<b>Pablo</b>	Vingança do amor	2014
<b>Pablo</b>	Sem você tô mal	2014
<b>Pablo</b>	Nível de carência	2015
<b>Pablo</b>	Refaz as malas	2016
<b>Marilia Mendonça</b>	Infiel	2016
<b>Marilia Mendonça</b>	Alô porteiro	2016
<b>Marilia Mendonça</b>	Hoje somos só metade	2016
<b>Marilia Mendonça</b>	Esse cara aqui do lado	2016
<b>Marilia Mendonça</b>	Eu sei de cor	2016

**Fonte:** Quadro elaborado pela autora dessa dissertação.

Para melhor se observar as emoções expostas, e usando como suporte para História das Sensibilidades, o que já fora explicitado por Serge Gruzinski na abertura do livro de Sandra Pesavento (2007, p.7-8),

A história das sensibilidades interessa-se pelo indivíduo, por suas reações íntimas, por suas contradições abertas ou encobertas. Ela escava destinos, exuma afetos, mas sempre para reinseri-los em conjuntos significativos mais vastos, grupos, clãs, facções, classes, conjuntos, que eles iluminam a seu modo, restituindo-lhes uma complexidade quase sempre escamoteada ou negada.

A sensibilidade investigada nas canções, buscará demonstrar que somos sujeitos atravessados por afetos, onde a mesma passa a não comprometer a virilidade, deixando-o aberto a perceber facetas do sensível, em que muitas vezes este masculino se situa no lugar de vítima do amor.

Em meio a essa tecelagem, encontrei no caminho um documentário produzido no ano de 2011 pela diretora Ana Rieper, com o título “*Vou Rifar Meu Coração*” e o “*A censura é brega*” de Marcello Maximiano produzido em 2016. Estes elementos midiáticos, mostraram algumas visões de cantores desse estilo romântico, conceituando música brega, assim como depoimentos de pessoas aleatórias sobre o conceito. No documentário “*Vou rifar meu coração*” é possível encontrar a fala do cantor *Lindomar Castilho*, remetendo ao assassinato de sua ex-mulher *Eliane Aparecida de Grammont* provocado por ciúme.

Adotei também o uso de *fontes digitais* para compor essa pesquisa, por haver uma falta conceituada sobre os temas especialmente da *roedeira* e da *sofrência*, me levando então a buscas no ciberespaço, entendendo que o historiador deve se valer, de todas as manifestações do homem para sua produção histórica, como expõe Lucien Febvre (1949),

A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais. Logo, com palavras. Signos. Paisagens e telhas. Com as formas do campo e das ervas daninhas. Com os eclipses da lua e a atrelagem dos cavalos de tiro. Com os exames de pedras feitos pelos geólogos e com as análises de metais feitas pelos químicos. Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem. Toda uma parte, e sem dúvida a mais apaixonante do nosso trabalho de historiadores, não consistirá num esforço constante para fazer falar as coisas mudas, para fazê-las dizer o que elas por si próprias não dizem sobre os homens, sobre as sociedades que as produziram, e para constituir, finalmente, entre elas, aquela vasta rede de solidariedade e de entajuda que supre a ausência do documento escrito? (FEBVRE apud LE GOFF, 2014, p. 490).

A colocação de Febvre, auxilia o historiador a acolher as fontes digitais em sua produção, apesar de haver resistências como explana o historiador Fábio Almeida (2011), no ciberespaço, é possível investigar jornais, bloggers, revistas eletrônicas, entrevistas concedidas, entre outras engrenagens que dão suporte para a pesquisa, e refletem produções da sociedade. Comungo com a assertiva de que,

A historiografia não pode se isolar da realidade que pretende estudar. Especificamente a História do Tempo Presente (HTP) deve adaptar-se mais rapidamente às novas tecnologias da informação. Para a HTP, não se trata apenas de aproveitar as facilidades técnicas proporcionadas pelas fontes digitais. Para os historiadores que buscam compreender o presente, negligenciar as fontes digitais e a Internet significa fechar os olhos para todo um novo conjunto de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que vêm se desenvolvendo juntamente com o crescimento e popularização da rede mundial de computadores (ALMEIDA, 2011, p. 11-12).

Com essa noção de que tudo o que o homem produz e exprime do homem, pode ser estudado e analisado historicamente, abraçarei o uso das novas tecnologias de informação, para

darem robustez a essa dissertação como fonte histórica, acolhendo sua importância para esse estudo e utilizando de maneira a não negligenciar as ferramentas que as mídias digitais tem a oferecer.

Cantando pelos cantos, descobri um grande acervo de LPs<sup>5</sup> situado na *Rádio Tabajara* na cidade de João Pessoa. Arquivo sonoro organizado por estudantes do curso de Ciência da Informação da Universidade Federal da Paraíba. Assim, foi possível deleitar diante da materialidade do Vinil<sup>6</sup>, permitindo maior assertiva sobre as datas de lançamento das músicas aqui indicadas para análise.

Nessa pesquisa, estabeleço o diálogo dessas fontes associadas a um levantamento bibliográfico de livros da História Cultural que problematizam a História das Sensibilidades e afetividades.

Essa dissertação está organizada em três capítulos: no **primeiro**, discorro sobre costumes harmoniosos nas canções bregas, que demonstram afetos e desafetos banhados pelo choro, assim como a vitimização que aparece muitas vezes por objeto de um discurso perverso para fazer calar a tiros a amada.

Intitulado por: *“Hoje sofro por amar demais”: histórias bregas sobre sentimentos bregas*, indica a masculinidade como plural em seus comportamentos e segue com dois subtópicos. O primeiro sendo *“E nessa guerra, perdi o seu amor”*: *afetividades bregas*, levanto uma (des)construção do homem que fora embalado culturalmente dentro do estigma de que homem não chora. O subtópico seguinte *“Estou perdendo a cabeça por você”*: *as “vítimas” de Dinalva e de Dalziza*, abordo em melodias dramáticas, um sujeito postulado ao mártire.

No **segundo capítulo**, *“Essa é pra roer”*: *práticas da roedeira, vivências da dor de cotovelo*. Buscarei trilhar um sentido entre cantar o amor e cantar a dor, para isso, iniciarei com o subtópico: *Dores, melodias e amores: músicas bregas e práticas educativas de masculinidades na roedeira*, aqui, lançarei uma luz acerca dos sentidos da dor de cotovelo, avista de como vive-se o amor romântico e o canto da dor.

Nos subtópicos seguinte, vem: *Vou rifar meu coração”... para não matar mais*, apanharei a fim de examinar, canções que fazem cruzar suas práticas ao crime cometido por um dos interpretes citados nessa dissertação: Lindomar Castilho. Em seguida o capítulo será concluído com: *“Se eu pudesse ter você junto de mim, eu não sofreria assim”*: *o roer de amor e a geografia da dor*, o

---

<sup>5</sup> LP (Long Play). Formato de álbum analógico para gravação de músicas, podendo ser gravado aproximadamente 45 minutos.

<sup>6</sup> Material utilizado para produção do LP.

amor sendo transcrito como algo que não é natural, tampouco as formas de se viver esse afeto o seriam.

Já o **terceiro capítulo**, problematiza a *sofrência*, seu rei e sua rainha. Batizei por: *“Você foi a culpada desse amor se acabar, você quem destruiu a minha vida”*: o *sofrer e a sofrência de amor*. Abordarei o amor no campo das emoções diluentes, que é capaz de acionar alegrias e tristezas. O subtópico iniciante tem por nome: *“Porque homem não chora”*: a *sofrência e um rei “brega”*, neste ponto, o “rei” trará o cultivo do coração dilacerado, acompanhado pelo álcool e a canção, para não morrer nem matar de amor.

Em sequência: *“A mala já está lá fora”*: as *lágrimas anunciam o lugar do masculino nas músicas de sofrência*. Versará sobre o saudoso caminhar por entre lágrimas que outrora lhes foram proibidas. E para costurar o capítulo: *“Isso não é uma disputa, eu não quero te provocar”*: O lugar atribuído ao homem a partir do canto feminino, exibirei pela voz da “rainha” um cenário proposto por elas, a ser ocupado por eles. Desta maneira, concluirei com margens de outro olhar sobre o vitimado.

Apresentado os capítulos, desejo ao leitor um deleitar-se por sobre essas páginas de uma dissertação, que buscou cantarolar suavemente em terrenos molhados do *suar pelos olhos masculinos*, envolvidos por dada musicalidade.

# Capítulo I

## “Hoje sofro por amar demais”: histórias bregas sobre sentimentos bregas

“Depois de tudo que ouvi  
Não consigo esquecer  
Ela me disse adeus e se foi  
Nem seu nome eu sei dizer”.

(Fernando Mendes, 1973).

### 1.1 “E nessa guerra, perdi o seu amor”: afetividades bregas

Era ouvindo sonoridades como essa, que o dia amanhecia em minha casa. As músicas saíam da velha radiola de forma que todos escutavam. Os vizinhos pareciam seguir o exemplo e aumentavam também o som. O volume, muitas vezes, chegava as alturas, levando a todos os espaços da casa as vozes dos mais diversos cantores da musicalidade brega. Lá em casa, dentre tantos cantores, em especial ouvíamos o *Amado Batista*, já que meu pai era fã do cantor.

Concordo com François Dosse (2012 p. 13), ao afirmar que “[...] o historiador é levado a explicitar de onde ele fala, ou seja, é importante tornar mais transparente seu ofício, suas ferramentas, ou as mediações que lhe permitem a construção de sua trama, pois a história é sempre um conhecimento feito de mediações”. Assim, me deleito sobre memórias como parte de ferramentas, as quais me possibilitaram a composição dessa dissertação, em especial esse capítulo.

Durante nove anos de minha vida, convivi com uma bodega que meus pais dispunham em casa. Era uma casa pequena, sem muitos cômodos, um quarto, uma sala, uma cozinha e uma família de oito irmãos. Naquela sala, parte de seu espaço se destinava a bodega, que perdurou

de 1995 a 2003. Nesse interstício, as páginas escritas de nossas vidas, foram embaladas pelas canções de *Waldick Soriano*, *Amilton Lelo*, *Amado Batista*, dentre outros cantores do gênero.

Com o tempo, fui percebendo o gosto por ouvir canções, as quais relatavam o sofrimento amoroso, por aqueles homens que apareciam em minha casa para “tomar uma”, consumir bebida alcoólica. Vez em quando, lembro-me de frases ouvidas no bar, dentre elas: “Quinha<sup>7</sup>, coloque mais uma de Amado Batista aí, que hoje eu vou beber pra esquecer aquela ingrata”.

A figura do homem aparecia como vítima e a mulher como ingrata. Em minha inocência de criança, ouvia aquilo deitada no único quarto da casa, localizado ao lado da bodega. Sequer entendia o porquê que as companheiras daqueles rapazes recebiam o adjetivo de ingrata, enquanto eles, de padecedor. A mulher era culpabilizada pelos dissabores do relacionamento, com adjetivo de falsa, por não corroborar com pensamentos e atitudes do homem, era vista como causadora da desordem, a que trai e não reconheceria a “bondade” de seu companheiro,

A razão do desacerto é causada pelo mau proceder da mulher. Se o homem tinha a obrigação de trabalhar para sustentar a sua mulher, esta lhe devia carinho, compreensão e principalmente fidelidade; cumprindo seu papel ideal de esposa. Mas enquanto o homem era fundamentalmente sincero e generoso, a mulher era identificada como falsa, portanto, ingrata, traidora, volúvel por não saber amar (MATOS, 2001, p. 55).

Enquanto bebiam, falavam sobre seus relacionamentos, mencionavam por vezes, o comportamento de suas companheiras, julgavam-nas por suas relações acabarem, demonstravam sofrimento pelo abandono, ou mesmo pela incompreensão de um com o outro em seus lares, isso no caso dos casados. Hoje, percebo que essa incompreensão, a falta de confiança, aos poucos afastava o casal, e como aborda Zygmunt Bauman (2003, p. 115) “[...] a confiança foi condenada a uma vida cheia de frustração”, a autovigilância entre o casal, levava ao desgaste e muitas vezes ao abandono do relacionamento.

Cresci ouvindo especialmente a expressão: “Hoje eu quero *roer*”<sup>8</sup>! Quando essa frase era proferida, significava dizer que queriam beber ouvindo músicas bregas. Recordo de mencionarem para meu pai, que tais canções falavam a história de suas vidas. De acordo com Gustavo Alonso (2011, p. 499) a música popular em geral tem esse estranho poder de catalisar identidades. Afinidades são criadas mediante a aproximação e institucionalização dos gostos individuais. E assim se dava o estreitamento entre aquilo que se ouvia na canção e a realidade a qual vivera em tempos de outrora.

---

<sup>7</sup> Apelido do meu pai, o senhor José Batista dos Santos.

<sup>8</sup> Abordarei a fundo o a Roedeira no segundo capítulo dessa dissertação.

Na prática, não dá para generalizar como um todo, porém aquele fora o ambiente, onde mais vi e ouvi sobre homens com dores de amor e o quanto os mesmos deveriam transpassar a imagem do homem viril que não chorava. Entretanto, naquele ambiente florescia das mais diversas histórias, desde a mulher ter o deixado para ficar com outro, à sofrimentos por namoros proibidos pelos pais das garotas.

Todos esses dissabores com relacionamentos, levavam esses homens a mesa de um bar. Lá podiam expressar sua masculinidade afetiva, forjada por uma cultura do “homem que é homem não chora”; sob o estigma da covardia e sob a pena de ser ridicularizado. Todavia, foi através do “pranto que deixava explícita a sinceridade dos seus sentimentos, tendo sua imagem enaltecida pelo sofrimento posto a público” (MATOS, 2001, p. 53). Pranto esse, que era justificado com o uso da bebida alcóolica e da música.

Diante daquelas canções, esses homens tinham sentimentos, fragilidades e se permitiam chorar. A esse respeito, Jurandir Freire Costa (2011, p. 487) anunciou que,

[...] vivemos em um mundo dividido entre a “cultura dos sentimentos” e a “cultura das sensações”. Pois ainda temos saudade dessa “época sentimental”. Ela é ainda muito marcante, criou um imaginário cultural extraordinário. A música, a literatura e o cinema são filhos do romantismo amoroso. Hoje em dia, as pessoas são capazes de chorar baldes de lágrimas com histórias sentimentais. Quase toda música popular brasileira, por exemplo, funcionou nessa chave: “ela me abandonou”, “eu devia ter desconfiado”, “vai embora maldita, agora arranjo outra”.

Em alinhamento com a colocação de Jurandir Freire, a música “Chorar por amor” gravada por Maurício Reis em 1990, salienta: “Quem é? Que não chora por amor? Quem é? Que não teve uma ilusão? Digo isso porque aconteceu comigo. Amei, não fui amado [...] Me enganei. Entra solidão que a casa é tua. Arrasa com esse homem sofredor”. Nessa canção, percebo um desabafo que faz ecoar a dor da desilusão, a fragilidade despida por um amor, que partiu levando a felicidade em suas mãos, fazendo desse homem agora, um sofredor, aquele que não vivenciou uma reciprocidade no campo afetivo.

A música representa um homem que potencializa o fato de possuir amor e não ter sido amado. O sentimento é associado a uma ilusão, um engano, responsável por devastar, arrasar o interior, por modificar temporariamente o roteiro de sua vida. Essa é uma das diversas canções que denotam a fragilidade a partir do choro, e atraí indivíduos *roedores*. Já que lidera a ideia da *dor de cotovelo*. Esse sofrimento ligado a amores, já era cantado desde os anos 1940 e 1950 no samba canção, como alude Izilda de Matos (2001, p.53):

O sofrimento aparece como uma imposição indiscutível do destino, estando a paixão associada ao martírio. A prova mais clara dessa dor é o pranto, mas chorando por amor estava-se infringindo uma regra do comportamento masculino – “homem que é homem não chora”.

Dessa maneira, percebe-se a perpetuação do pranto musicalizado, em que nas décadas posteriores a prática continuou despindo através da canção, um masculino dotado de sentimentos, mesmo que num dado momento, divergindo daquela masculinidade formulada para o nordestino do início do século XX: o macho. Criatura que “não deixa transparecer publicamente suas emoções, e, acima de tudo, não chora, não demonstra franquezas, vacilação, incertezas” (ALBUQUERQUE JR, 2010, p. 23). No entanto, é um ser que utiliza da composição musical para exprimir os sentimentos. O que se pode perceber nessas canções: que a prática de cantar e ouvir dadas letras musicais, ensina ao homem uma forma de ser sensível.

De fato, resquícios dessa hombridade forjada no ser cabra macho, ainda se fazia muito presente. As masculinidades historicamente construídas, me faz lembrar cenas na qual testemunhei: meu irmão caçula, na época com cinco anos de idade, ao chorar por motivos de criança, os homens mais velhos afirmavam: “Itinho, homem não chora!”. E assim, tentava-se fazer com que meu irmão, ainda criança, não somente cessasse com o choro, bem como entendesse sua responsabilidade de macho, de homem forte, que não poderia chorar, onde o choro aparecia como fragilidade.

Uma discussão por masculinidade se faz então necessária, no início do século XX. O ser macho no nordeste brasileiro era evidenciado pela falta de sensibilidade, de acordo com o já aludido por Durval Muniz Albuquerque Junior (2003). Este modelo de masculinidade, perdura por muito tempo em nossa sociedade, como afirma Eronildes Araújo (2011, p. 109):

[...] a sensibilidade, os sentimentos e as emoções foram culturalmente representados como sendo coisa de mulher. Até os anos 80 do século passado, e para algumas pessoas ainda hoje, lidar com as emoções, com os sentimentos não deveriam ser experiências de homens. Ser um masculino sensível e emotivo traía aquilo que o homem possuía de mais nobre, a virilidade.

Esse paradigma, vem ser confrontado com as produções de músicas bregas, que exibem um o homem dotado de sentimentos e afetividades. O indivíduo que ensinava o filho mais novo de nossa família a não chorar, era o mesmo que sentava a mesa do bar para enfatizar seu sofrimento no instante em que bebia, ouvindo canções e lembrando da amada. E então, na presença das melodias, o homem esculpido a ser forte, se curvava diante de lembranças que o fragilizava. As práticas que as composições os colocavam, os trazia por instantes ao lugar do permissível.

Perante masculinidades possíveis, como sugere Matheus da Cruz e Zica (2017, p. 2), ao elencar que não há que se considerar uma *pureza*, enquanto ausência da presença do outro. O masculino não estaria dissociado cem por cento do feminino, nem o feminino seria puramente feminino, já que a presença do outro poderia ser encontrada.

Convivi com moços que se deleitavam com a apreciação de músicas bregas, e nelas despertavam essa harmonia com o feminino dito por Matheus Zica (2017), em seu ser, permitiam se contrapor, aquilo que separava entre, objetividade e subjetividade, razão e emoção, masculino e feminino. Canções do tipo “Queria lhe dizer cantando”, de *Amado Batista* gravada em 1997, expressa ternura quando diz: “Eu queria lhe dizer cantando. O que sinto no meu coração. Mas o amor que eu tenho é tão grande. Que não cabe numa canção”.

A amorosidade transcrita nessa letra, ostenta um sentimento belo, uma declaração de amor que transbordaria uma composição. Algumas dessas músicas apresentam-se para esses sujeitos como referencial, pois estes, referiam tratar de sua própria história de amor. A esse respeito, Marlécio Cunha (2011, p. 22) relatou que,

[...] a música constitui um importante espaço aglutinador dos hábitos, desejos, saberes, sonhos, costumes e valores que permanentemente circulam e entram em conflito no terreno da cultura. Em outras palavras, músicas não apenas fazem cantar, dançar e divertir. Músicas, de acordo com Trotta (2006, p.22), “carregam teias de significados, valores e sentimentos que interagem com a vida cotidiana das pessoas e dos grupos sociais”.

Assim sendo, o elo de comparação com o cotidiano particular, acontece por essas canções agruparem um conjunto de significados, que dialogam diretamente com fatores ocorridos, estando assim ligado ao seu meio.

Uma das características mensurada nessas letras é o lugar do machista, a exemplo, a cantiga: “Meu Jeitinho” de *Amado Batista* lançada em 1994. Maquiada pelo romantismo, retrata uma visão em que o feminino é obrigado a não expressar sua opinião, de modo que ela não possa ser contrária ao desejado por esse homem, assim sendo, a garota não poderia por ventura dizer que não gosta do jeitinho do rapaz. Ouçamos a música:

Quero estar com você por um dia. Vou mostrar pra você quem eu sou. Vou te dar amor carinho no dia. Eu vou ser seu amor. Quero ter com você uma chance e provar pra você meu amor. Se eu tiver com você num instante eu vou ser seu amor. Vem sentir o carinho que eu tenho. Vem sentir o amor de pertinho. *Você não pode dizer que não gosta. Não gosta do meu jeitinho* (Grifos nossos).

A narrativa aponta um rapaz imbuído por um superego, que o leva a formular a impossibilidade da mulher não gostar do que ele chama por *meu jeitinho*. Dessa forma, está

posto o lugar de um ser diferenciado, o que não permite erros, lugar de alguém que é seguro de si, e que não acredita que decepciona.

Esse início romantizado, muitas vezes distrai o olhar de quem aprecia, não percebendo por hora um modelo de masculinidade, que aparecia em tantas canções desse período. Nesse caso, o homem viril que não desaponta aquela que se dispõe a conhecê-lo, por conter o que Eronides Araújo (2011), chamou de códigos masculinistas, que seria a vivência intensa do sexo, trazendo para o homem a força, o poder e a virilidade. As radiolas davam espaço para as salas virarem palco de muitos artistas, como o *Bartô Galeno* e *Lindomar Castilho*. Significava aliás, que muitos desses cantores, adentrariam no imaginário social, e povoariam a memória de muitos, por muitos anos, inclusive a nossa.

Relembrar momentos vividos com essas canções, traz lembranças de rapazes que frequentavam bares e bodegas não apenas para o consumo do álcool. Estes eram lugares que serviam para encontros, rodas de conversas e até mesmo para ouvir trilhas sonoras as quais se consideravam belas e com letras. Nas bodegas, as cantigas do gênero brega embalavam histórias de amor, romances proibidos, histórias de traições. Nelas, abriam-se espaços para o homem sofrer.

Uma masculinidade dotada de sentimentos. Estava ao meu redor sentimento de culpa, perda, posse, medo, desejo, ciúmes, solidão, sentimento de vitimização, dor e de amor. Esses sentimentos eram assegurados pelas canções que davam suporte uma masculinidade agora no campo do sensível.

Quero apresentar essa sensibilidade, com base em algumas canções, que evidenciam em suas letras uma afetuosidade. A exemplo, deparei-me com a música “Eco do meu grito”, gravada no ano de 1980 pelo cantor paraibano *Bartô Galeno*. O cântico fala sobre ser uma garota o eco do seu grito, aquela que causa no rapaz, um sofrimento profundo pela sua falta.

O sentimento de solidão recebe tons em forma de apelo, para que aquela que o deixou venha ao seu encontro, mostrando dessa maneira, sua relação com a ausência da amada. Sobre esse tipo de relato, Roland Barthes (2001, p. 53) afirma que “todo episódio de linguagem que encena a ausência do objeto amado – sejam quais forem sua causa e duração – e tende a transformar essa ausência em provação de abandono”. Assim sendo, sentindo-se abandonado, a música continua: “É grande demais a solidão. Por que você não vem me aquecer? Onde quer que eu ande tudo é triste. Tudo é mesmo nada sem você”. A solidão associada a falta que esse alguém faz, é o que aparece nessa estrofe, e não apenas a solidão, mas a própria melancolia que esse abandono trouxe.

A saudade é vivenciada sem receios de privação, anunciando a tristeza, a angústia, a aflição por sua voz reverberar sem retorno da amada. E assim, a vida para aquele tem o amor alocado em seu coração, e que se põe em nostalgia na canção, torna-se infeliz, atribuindo a felicidade de sua vida a um ser: aquele que foi embora.

Continuando nesse rol dos sentimentos, a canção “Amor e desprezo”, também interpretada pelo *Bartô Galeno* em 1978, enuncia o sofrimento pelo desprezo, daquela a quem entregou-se a amar.

Eu vivia sem ninguém, porém não chorava de amargura não. Mas um dia conheci alguém a quem logo dei meu coração. Hoje sofro por amar demais. A um ser que não me soube dar. A ternura imensa que eu lhe dei. O que soube foi me desprezar. Amar, como eu amei. Ninguém, jamais amou. Penar, como eu penei. Ninguém, jamais penou.

O sentimento de tristeza revela-se nessa canção claramente, especialmente nos momentos em que a letra dá ênfase expressiva na frase “O que soube foi me desprezar”, infelizmente nem sempre as coisas terminam como desejamos, contudo, o desprezo do outro trazido na canção, surge na qualidade de colocá-lo no lugar de padecedor de alguém que não deu valor ao seu amor. Outra frase em que essa tristeza se exterioriza é em: “Penar como eu penei. Ninguém jamais penou”.

A dor aparente pelo verbo penar notório na frase, destaca o tormento vivido por aquele que o faz referência, estando se posicionando na condição de padecedor. O sofrimento é sentimento que mais se faz presente na narrativa: “Hoje sofro por amar demais”, por ter dado o coração a outro alguém, a um ser que não soube amar. O amor é visto acima de tudo, como se o sentimento em voga fosse maior e mais importante que de todas as outras histórias de amor. Há uma potencialização do amor para justificar a dimensão da dor sofrida.

Para o sujeito com sentimento de perda, escolhi citar parte de uma canção interpretada por *Amado Batista*, por nome “Bomba Atômica”, lançada no ano de 1994, a letra dispõe de frases que destacam a angústia. Uma masculinidade ferida e com dor, por perder a amada para outro rapaz.

Eu vi você entre mil beijos e abraços com um outro amor. Nesse momento a minha vista escureceu de dor. E aí aconteceu. Pobre de mim eu fui parar no chão. Você detonou sobre mim o efeito de uma bomba atômica. Eu fui o alvo perfeito. E nessa guerra perdi o seu amor.

A metáfora da *bomba atômica* utilizada no corpo da canção, ressalta a força destrutiva do relacionamento sobre o enamorado. A perda da amante para um outro rapaz, torna visível o

martírio vivido por consequência deste acontecimento. Vale ressaltar que em momento algum, os dois são expostos enquanto casal, ainda assim a dor por vivenciar os beijos e abraços de sua amada com outro, é posto com tamanha força de destruição de uma bomba atômica. Outra ocorrência interessante não menos importante, é a posição da palavra “guerra”, ao enunciar “nessa guerra perdi o seu amor”, subtende-se que o amor, estaria para a canção como um campo de batalha, e o enamorado haveria por perder a guerra, quando não conquista o sentimento da amada para si, e esta acabara por fazer uma outra escolha.

Caminhei cercada por homens possuidores de múltiplas subjetividades, em sua maioria orientavam, “homens não choram”. Percebi que eram os quais musicalizavam sua dor de não poder flertar livremente com sua amada, quando o pai da moça não permitia aquele romance.

Havendo um único filho homem para meus pais, este fora ensinado excepcionalmente pelo meu pai, a ter a voz superior a de suas irmãs, moças do lar. A esse respeito, Maria Izilda de Matos (2007, p. 26), quando afere a imagem de pai em contraponto da esposa dedicada e boa mãe, explana,

[...] fortalecia-se a imagem de um pai que tem de ser provedor, do ponto de vista material, chefe autoritário, fundador da família, tudo derivava dele e tudo ia para ele, pai protetor e temido, com seus olhos fiscalizadores, defendendo a disciplina, a moral e a punição, baseado no cumprimento dos seus deveres e na sua autoridade, querido e respeitado por todos.

Naquele momento, ao ensinar aquela criança a ter autoridade e vigiar suas irmãs, formaria aos poucos um possível futuro homem que defenderia a disciplina e a moral de sua família. A frase: “Na minha ausência quem deve mandar em casa é você”, buscava atribuir autoridade a uma criança, pelo simples fato de este possuir um falo, deveria então ocupar o lugar de poder naquele ambiente. Muitas das vezes, era com ar de brincadeira que essa frase era pronunciada, todavia, ela perdurou durante todo o processo de formação daquele garoto.

Era uma casa de sete mulheres. Para ser mais exata, incluindo minha mãe, éramos em oito. Meu pai, fazia parte do grupo que Durval Muniz Albuquerque Júnior (2003, p. 17), enfatizou quando falou de um nordestino de “Enrijecimento de organismo potente; tipo fisicamente constituído e forte; aspecto dominador de um titã acobreado; verdadeiro pai-d’égua; gritando muito e descompondo como um capitão de navio; homem bravo; homem de gênio forte”. Com alguns desses adjetivos, uns mais presentes que outros, fui convivendo com esse masculino, e aos poucos vendo suas modificações.

O meio social e cultural contribuiu para tais modificações. O carinho da esposa, dos filhos e logo depois dos netos, acrescentaram um pouco de afetuosidade aquele homem rude,

bravo e de gênio forte, que não adoecia, das mãos calejadas. Apesar das canções ouvidas por ele, já mencionarem essa emotividade possível, foi um conjunto de transformações sociocultural que permitiram essa mudança.

Hoje, o garoto que outrora ensinado a não chorar, tendo um convívio presente do feminino, e adquirindo novos olhares sobre o masculino, vem se moldando um homem cheio de amorosidade, pouco a pouco foi aprendendo que chorar, não está ligado a ser ou não ser homem, mas sim que esse ato, o choro, pode advir de diversas situações, contudo, bastava sentir o desejo para se está apto.

Das canções que povoam minha memória, o desejo pelo choro, aparece constantemente. Frequentemente, o choro másculo aparecia na musicalidade brega, para manifestar o sentimentalismo. Eis o caso da música “Essa saudade é de você” gravada em 1977 pelo cantor *Bartô Galeno*. A cantiga enuncia o desejo por chorar ao remeter-se a lembrança que traz a saudade da pessoa amada. A letra diz: “Não sei de onde vem tanta tristeza. Por quê esta vontade de chorar? Vejo os meus dias se passando e pergunto a mim mesmo, o que será? Esta saudade, esta saudade. Esta saudade é de você”. Musicalizando a tristeza pelo ato de sentir saudade, é posto o desejo de chorar e então na década de 1970, já se entoava melodias, em vozes masculinas que aludisse ao choro.

Ainda na década de 1970, *Amado Batista* lançou a canção “Só vou ficar por aqui”:

Você partiu sem dizer nada e eu fiquei aqui pensando. De tristeza até chorei e hoje vivo de lembranças. Inquieto na saudade. Que você deixou. Por longo tempo eu vivi nesta triste solidão. Mas um dia eu te vi a distância num carrão. E bateu meu coração por você. Não, não posso mais chorar. Eu só vou ficar por aqui. Não, não posso mais chorar. Eu só vou ficar. Por aqui. E passado muito tempo, eu cheguei te ver de novo. E a saudade me apertou. E eu lembrei daqueles tempos que você foi embora e não mais voltou. Mas não posso mais chorar.

O abandono que indicado na canção, surge como mais um viés pelo qual levaria ao desejo do choro. De acordo com Stuart Walton (2007, p.171),

[...] a vida é na verdade trágica, mas precisamos aprender a deixar que os motivos específicos de nossa tristeza recuem seguramente, um depois do outro, na distância temporal. Ou, como afirma mais sucintamente Homer Simpson: “Tudo parece ruim se você fica se lembrando”.

Deixar que os motivos os quais levariam a tristeza aos poucos irem se rompendo, é algo não celebrado na poética musical. Composta por *Amado Batista* em parceria com *Reginaldo Sodrê* em 1978, a canção ganha tonalidade máscula, e mostra a fragilidade diante da situação

do abandono. “Você partiu sem dizer nada”, essa frase demonstra a falta de reciprocidade do sentimento, analisando a partida do outro sem explicação alguma.

De acordo com a canção, rever a pessoa é um acontecimento, que rememora o passado vivido, ocorrendo uma manifestação de saudade. E desse modo, voltando a incomodar, já que o faz lembrar de momentos compartilhados, assim como do fato de ter sido abandonado. A frase “não posso mais chorar”, aponta para uma possível aceitação do ocorrido, levando o apaixonado a entender, que a volta daquele que o abandonou, já não é mais uma opção. A lembrança e a saudade, contêm para o enamorado papel fundamental para a sensação do sofrimento, o choro seria então o apogeu que faz transcorrer pelos olhos, a dor vivenciada por determinados acontecimentos.

Segundo Maria Izilda de Matos (2001, p. 59), nos anos 1940 e 1950 o samba-canção já cantava o amor masculino enquanto sinônimo de sofrimento:

As canções mostram um ser sofredor, marcado pela dor, abandonado pela mulher que se recusa ao papel de esposa, despreza as comodidades da vida doméstica e o conforto por ele possibilitado como provedor, e parte em busca de liberdade e satisfação para seus desejos, um mundo de prazeres com outros homens.

Esse ser que padece pelo abandono, e a insensível que foi embora rejeitando a comodidade oferecida pelo homem provedor, continua sendo divulgado nas canções e gêneros musicais dos anos seguintes.

Em 1983 *Amado Batista* cantava “Casa Bonita”, vinha relatar a história de um homem o qual provia de uma bela casa, e que segundo a letra, seria o sonho de toda mulher, e ainda assim haveria por ter sido desprezado, “Fiz tudo o que podia e não podia. Construí a nossa casa tão sonhada, com jardins, cheia de flores e murada. Mas isso não foi bastante pra você poder ficar. Foi embora e nem se lembra de voltar pra me buscar”. Noticiar que oferecia o conforto doméstico, era um ato recorrente nessas canções, já que se fazia necessário a afirmação do homem provedor, e que esse sem merecimento acabava por sofrer desilusões.

Outro cantor o qual ampara a melancolia em suas letras musicais, é o compositor paraibano *Maurício Reis*. Natural da cidade de Santa Rita, arrancava frases do tipo “essa é pra machucar”, de ouvintes adeptos do gênero. Apresento uma canção por ano de gravação 1982, intitulada “A partida”, a letra mostra a história de um sofrimento exacerbado de um rapaz, que por ter sido abandonado tenta suicídio,

Eu fui pisado, maltratado e abandonado. E meu rosto está enrugado de sofrer por este amor. A minha vida tem sido um inferno. Depois que este alguém partiu e me deixou.

Já fiz de tudo tentei até o suicídio. Cortando os meus pulsos pra chamar sua atenção. Fui socorrido por um amigo meu, mas nem no hospital ela apareceu.

As palavras iniciais do canto, exibem a melancolia causada pela ausência da amada. Em que o enamorado expõe o posicionamento de ter vivido maus-tratos ao utilizar a metáfora de ser pisoteado. A letra é de uma depressão só. É a demonstração de uma mágoa de amor, musicalizada na década de oitenta, por um masculino que atenta contra a própria vida, apelando por atenção. Conforme Stuart Walton,

O melancólico adquire um interesse aparentemente não natural em sua própria extinção. Tendo perdido a vontade de viver, talvez pela morte de outro [...] como não existe mais cura para os sofrimentos da vida do que há proverbialmente para o amor, o falecimento é o único conforto que a pessoa procura (2007, p. 175).

Segundo o melodrama, a vontade pela plenitude da vida é um posicionamento entrelaçado com o ato de amar. O apelo pela morte mostra além de um intenso desejo em chamar a atenção do outro, um rompimento com a felicidade que haveria com o afago, restando-lhe o abandono do corpo físico ser a solução. Essa canção atraiu o meu olhar, e talvez seja pelo fato do tom choroso que tanto o cantor, quanto o meu pai utilizavam para entoar estas palavras.

Hoje, com o olhar do presente, enxergo o abuso emocional externado na canção, já que o rapaz, estaria tentando esse suicídio para chamar atenção daquela que o largou. Entretanto, a dor exteriorizada com o verso seguinte, relaciona a perda dessa pessoa amada, com a própria dor da morte: “Meu Deus arranque do meu peito essa dor. Se é meu castigo ter que viver sem este amor eu prefiro morrer”. Perder o convívio antes firmado com a amada, revela-se como sensação de morte do outro, o que levaria a tamanho esmorecimento que se quer teria ânimo para continuar a viver, o que pode-se entender como tornarmos nossos próprios demônios, como discorre Roland Barthes (2001, p. 111), em que o enamorado necessitaria exorcizar-se para cessar de ferir a si, ao entender que o romance de fato acabara ficando para o passado.

A sensibilidade exibida nessas composições, entram em contraposição ao modelo de masculinidade vivido e praticado por tantos homens nesse mesmo período, como é o caso de meu pai, que vivia sobre uma estrutura desenhada pela coragem, a virilidade e a rigorosidade.

O corpo masculino é um corpo apagado naquilo que é mais próprio, um corpo sem sensibilidade, um corpo castrado na expressão livre dos efeitos trazidos pelos afetos das coisas e das pessoas. É um corpo domado, enrijecido, construído como uma carapaça muscular, que visa a protegê-lo do mundo exterior. Um corpo que busca ser impenetrável aos afetos externos, que tem medo de tudo que o ameaça violar ou atravessar, tudo que o possa amolecer, desmanchar, delirar. (ALBUQUERQUE JR, 2010, p. 23).

Essas canções entram em harmonização com os mais variados arquétipos de masculinos, trazendo afetividades possíveis, e deixando desmoronar aos poucos a rigidez explanada por Albuquerque Junior (2010). De certo, essa sensibilidade não se encontra apenas nesses masculinos e cânticos aqui apontados, mas também em mim, que me dispus trabalhar nesse campo do sensível.

Compartilho com a visão de Joedna Meneses e Raniery Silva (2012, p. 6), ao descreverem sobre a atuação de um historiador das sensibilidades, os mesmos afirmam que, “[...] atuar como historiador das sensibilidades seria assumir que o próprio objeto de estudo, por mais distante temporalmente que seja, faz parte do próprio historiador, nem que seja diante de uma relação mediada pela alteridade”. Meu objeto me perpassa e me afeta, ao ponto que encontrei na musicalidade o desejo de historicizar essa pesquisa.

Dentre as práticas educativas musicalizadas no gênero brega, o amor aparece em diferentes sintonias, uma delas é a declaração de amor. Algumas canções, fazem uso da composição para assumir um amor. Em 1986, Mauricio Reis vocalizava “Estou amando você”. A composição narra uma declaração, que acaba por confessar viver pensando nessa pessoa amada. Eis a letra:

Vou lhe dizer nessa hora que estou amando você. Tudo que eu quero agora é meu bem  
lhe conhecer. Você é tudo o que eu sempre sonhei. Esse momento eu tanto esperei. A  
minha vida é pensar em você. Venha meu bem. Não me diga não. Me tire agora dessa  
solidão eu não consigo viver sem você.

A música aponta para juras de amor a alguém que se quer, conhece pessoalmente, mas que se contempla atentamente antes do sonhado encontro, ponderando ser necessário essa aceitação dela em relacionar-se, para que assim, sua dor pela falta seja cessada. O suplício surge no finalzinho da canção, para salientar quão solitária é uma vida sem amor, e neste caso a vida daquele que se percebeu apaixonado. Pensar constantemente na pessoa, querer conhece-la melhor, querer está perto, são quesitos mencionados nessas canções de declarações, são atributos que trariam felicidade e distancia de um choro por amor.

A emotividade masculina vinha sendo reconhecida nas cantigas, à medida que este se firmava como método de expor os sentimentos. Maria Izilda de Matos (2001, p. 52), ao referir o modo de tornar-se homem nos anos 1940 e 1950, sobre os sentimentos nesse período já afirmava que,

Tornava-se difícil para os homens falar de seus medos, inseguranças e fantasias, não deviam se queixar de insatisfações ligadas ao terreno afetivo, ocultar os sentimentos, reprimir, aguentar, suportar a dor, não exprimir fraquezas, inseguranças e

vulnerabilidades. Uma instância pública em que ao homem se permite falar com sinceridade sobre seus sentimentos com relação à mulher, confessando suas angústias, medos, fraquezas, dores e desejos, era a poesia e a música e, de forma invertida, o humor.

Crescer em um ambiente onde rapazes se dirigiam a bares, muitos deles conhecido por bodegas, para consumir bebida alcoólica e ouvir canções do gênero brega, enquanto conversavam sobre seus próprios relacionamentos, me faz observar uma continuidade, nessa forma que o masculino encontrou para externar o seu lado sensível colocado por Matos (2001), ou seja, a música. Aqui percebo, que o permitir-se falar com sinceridade, estava não apenas para aquele que compõe, mas também aquele que entoava em alto e bom som estas músicas apreciadas, isso porquê,

As canções, ao mesmo tempo que são manifestações artísticas, também apresentam aspectos da vivência e sensibilidade de seus produtores e ouvintes. Se por um lado o compositor capta, reproduz e explora representações que circulam culturalmente, por outro, seu público incorpora, rejeita, resiste às mensagens e sentimentos expressos pelo compositor (MATOS, 2018, p.22)

O sujeito passa a sentir-se representado a partir de uma experiência narrada pelo cantor, encontrando na canção um lugar de reafirmação. Caminhando por entre lembranças, rememorei meus primeiros encontros com a musicalidade brega, assim como pude tecer um olhar sobre as masculinidades vivenciadas, recheadas de sensibilidade me deram fôlego para transcrevê-las. Encontrei no homem que burlava a virilidade forjada no “não chorar”, uma afetividade esplêndida. Com auxílio da música, esse homem celebrou o lugar do não habitável. A partir disto, narrarei a seguir sobre mais um tipo de prática dessas masculinidades: a do vitimismo.

## **1.2 “Estou perdendo a cabeça por você”: as “vítimas” de Dinalva e de Dalziza**

“Eu já não tenho forças pra chorar, quando me lembro que ela me deixou sozinho”<sup>9</sup>. É com esse homem dotado de dor exposto nas canções, que me deleito a problematizar: uma subjetividade que mesmo sendo educada para não chorar, cai em prantos como as descritas nas composições sonoras. Aqui, exponho músicas que trazem explicitamente a dor sentida por homens. Sujeitos que adentram em extrema melancolia e muitas vezes, nessas composições vem à tona o desejo em tirar a vida de suas companheiras e/ou de mulheres que eles se

---

<sup>9</sup> Parte da música “O homem mais apaixonado” compota e interpretada por Frankito Lopes.

apaixonaram e não foram correspondidos. Culpando-as por toda sua tristeza e se instalando então no lugar de vítima.

O cantor e compositor *Odair José*, ao mencionar sobre suas criações musicais para o documentário “*A censura é Brega*” (2016), diz optar por cantar histórias baseadas em uma realidade, aquilo que o povo viveu, ganhando assim espaço no meio musical:

[...] eu sempre escrevi sobre o dia a dia das pessoas, eu sempre nas minhas letras, eu me lembro que em 69 pra 70, eu convivi com Rauzito, num período de uns dois anos na CBS, que é o Rau Seixas que as pessoas conheceram mais tarde, e a gente tinha uma preocupação de que forma a gente poderia fazer o trabalho da gente ganhar espaço, ser percebido, e tanto eu quanto ele nós sabíamos que tinha que ser através das letras, que tipo de letra? Uma letra com mais realidade, falando da realidade (*A CENSURA É BREGA*, 2016).

Com a afirmação de cantarolar realidades, *Odair José* afirmou também que homens se colocavam em posição de vítimas, já que este estaria apenas apontando realidades através de canções, e em suas canções encontramos essa vitimização.

Não sendo o único a pensar de tal forma, *Lindomar Castilho* afirmou cantar o que as pessoas gostam de ouvir. Por aludir a suas próprias histórias de amor, em uma de suas músicas ele cantou: “Eu canto o que o povo quer, eu canto o que o povo diz”<sup>10</sup>. Com isso em mente, passo ao leitor a vitimização, como uma prática educativa que aparece através das canções, e para realizar a análise, discorrerei sobre músicas compostas e interpretadas pelos cantores *Lindomar Castilho* e o *Júlio Nascimento*, que ofereceu alguns achados, para essa pesquisa, como é o caso da música escolhida para esse início: “Dinalva”.

“Dinalva”, mostra a história de um flagrante de traição: “Eu vivia tão feliz Dinalva, mas você estragou tudo”. Assim começa a fala da gravação da canção. Ao escutar esta frase, de imediato observo a aplicação do “Eu”, masculino, feliz, e o “você”, enquanto concepção negativa do feminino em questão, que seria Dinalva, agente causador de decepções. Se nas canções de Lupicínio Rodrigues e Vicente Celestino, Maria Izilda de Matos (2000, p. 96) afirmou que,

[...] o comportamento feminino aparece dotado de diferentes significados, geralmente negativos e desqualificadores. Assim, a mulher como um ser essencialmente perigoso, duvidoso, instável, volúvel e falso. Os versos denunciavam a duplicidade feminina: sob aparência frágil e dócil, ocultava-se a falsidade e ingratidão.

---

<sup>10</sup> Parte da música “Eu canto o que o povo quer” Lindomar Castilho.

Nas músicas aqui analisadas esses adjetivos atribuídos ao feminino, são cada vez mais evidenciados, isso para melhor exaltar o lugar do homem como sofredor. Passeemos então pela composição de “Dinalva”: “Eu sei que a minha vida vai mudar porque a mulher que eu amava ela me deixou. Eu agora só vivo sofrendo, bebendo em bar em bar”. Não é difícil perceber a imposição de culpa pelo sofrimento, atribuído a mulher. A letra continua e logo é propagada a traição: “Um dia, eu sai de minha casa e voltei sem ninguém perceber. Quando eu cheguei na porta da minha casa, eu escutei a minha esposa gemer”. Essas são as palavras utilizadas pelo compositor para situar o ouvinte ao que estava ocorrendo dentro de sua residência.

A mulher, nesse caso sua esposa, é referida em primeira mão e não o seu amante. Quando diz: “Minha mulher estava gemendo, estava gostando da transação”, ao flagrar os dois, a narrativa anuncia a reação em que o rapaz cúmplice da traição, sem alternativas chora com as vestimentas na mão, e a mulher, ao se perceber diante do esposo com uma arma, faz orações. Embora seja uma composição musical, ouvimos ao longo da história inúmeros relatos parecidos com esse. A estrofe posterior diz,

[...] Ah! Eu fiquei agitado, de arma nas mãos. Quando eu fui atirando olhei direito, pois era meu irmão. Ele pediu chorando, para mim não atirar. Ele mesmo me falou essa sua mulher é quem vem me procurar. Ele mesmo me falou, sabe meu irmão o que ela falou pra mim. Que você tinha ido viajar. E não ia mais voltar.

A organização dessa estrofe é sem dúvida, bastante atraente aos olhos de um pesquisador. O homem participante da traição ganha o espaço do enganado, já que ela haveria mentido, dizendo que o seu atual cônjuge estaria a viajar, viagem sem retorno. Levanta aqui a possibilidade da construção de uma história para defesa pessoal. O amante, diante da possibilidade de ser assassinado, construiu uma narrativa capaz de culpar a esposa de seu irmão, sendo ela merecedora da morte.

Com a propagação da utilização de uma arma por parte daquele que se vê traído, é possível então, observar o que é lembrado por Eronides Araújo (2016, p. 129): “a violência masculina sobre a mulher, no caso da infidelidade, é uma forma de praticar a defesa da honra, no caso, a honra masculina”. Essa honra lavada pela violência, continuou presente no imaginário cultural, e sendo musicalizado mesmo quando a prática fora considerada ilegal perante a lei<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Em consonância com o penúltimo *Código Penal* em vigência, o de 1890, a prática da violência para lavar a honra era embasada pelo artigo 27. Vejamos o texto: “Os que se acharem em estado de completa privação de sentidos e de inteligência no ato de cometer o crime”. De acordo com Cleber Masson (2009, p. 440) “[...] com base nesse dispositivo legal, os criminosos passionais eram comumente absolvidos, sob o pretexto de que, ao

No cântico aqui analisado, é possível observar a naturalidade com que é posto a violência, tendo em vista que é o fato de ter percebido ser o seu irmão o agente da traição que lhe faz repensar em apertar o gatilho e não o amor que este sentiria por sua amada. Dá a entender que se fosse essa a única interpelação, talvez fosse preferível uma bala no peito daquela que se diz amar. Partindo para uma realidade além da música,

[...] muitas são as histórias de homens traídos que usam da violência para defender a honra masculina. Ou mesmo, enquanto defesa momentânea de uma paixão traída, dando margem a inúmeros crimes passionais. Além disso, esse discurso contribuiu para naturalizar a violência do homem contra mulher e qualificar a prática da agressão, em situação de traição feminina” (ARAÚJO, 2016, p. 129).

Nesse caso, como já mencionado, se canta o que o povo quer, e o que o povo diz. Essa seria mais uma das muitas interpretações de casos de traição.

Ainda na mesma estrofe, a canção usou o verbo “atirar” no gerúndio, quando percebeu que era o seu irmão, o que curiosamente nos deixou a dúvida se este haveria puxado o gatilho ou não: “Quando eu fui atirando, olhei direito, pois era meu irmão”. Subtende-se que ao perceber ser seu irmão, este haveria repensado o que fazer, aliás é no início da canção onde teremos essa resposta: “A mulher que eu amava. Ela me deixou. Eu agora só vivo sofrendo. Bebendo de bar em bar. Meu Deus se a Dinalva não Voltar. Sou capaz, até de me matar”, é aqui onde se percebe que o ato não fora concretizado, já que bem no início da canção ele anunciou o desejo pelo retorno de Dinalva. Acredito ainda, através da narrativa, que todo esse ocorrido aconteceu a um certo tempo, já que a posteriori, este tivera tempo para sofrer e viver perambulando bebendo por entre os bares da cidade, ao ponto de querer ela de volta. Aparece na composição um outro lugar atribuído a esse rapaz, o de crédulo ao mesmo tempo em que é bobo.

É de possível análise uma ressignificação de práticas masculinas, tendo em vista que mesmo a culpando por toda sua dor, a canção traz o desejo do retorno da amada. A mesma que o traiu, e a mesma que este apontou uma arma. O fato é que não há como saber o que tivera acontecido depois da justificativa de seu irmão, nem com Dinalva, nem com o caminhoneiro (irmão do esposo de Dinalva).

Contudo, sabe-se que esta foi embora. É possível que ninguém tenha saído fisicamente ferido. Assim, a justificativa utilizada quando pegos pelo flagrante: “Ele pediu chorando para mim não atirar... Ele mesmo me falou: Essa sua mulher é quem vem me procurar”. Novamente

---

encontrarem o cônjuge em flagrante adultério, ou movidos por elevado ciúme, restavam privados da inteligência e dos sentidos”.

a culpa é depositada no feminino, como já mencionado, o segundo rapaz que aparece na canção também se põe em um lugar de vítima. Pois ele teria sido ludibriado por ela. No canto, pode-se analisar essa culpabilidade por dois momentos, o primeiro sendo visto por aquele que sofrera a traição quando diz “a mulher que eu amava, ela me deixou. Eu agora só vivo sofrendo”, ou seja, a culpa de todo o seu sofrimento é da mulher assim como a culpa da traição também é inserida para a mulher.

Havendo falado da música “Dinalva”, passo ao leitor “A volta da Dinalva” lançada em 1994, anos depois do sucesso da música “Dinalva”, também composta e interpretada por Júlio Nascimento. As sonoridades deste cantor me fazem questionar um modelo de masculinidade, em que se afirma que “para formação masculina, não deveria haver nenhum sentimento que colocasse sua virilidade em dúvida, como por exemplo, o choro” (ARAÚJO, 2011, p. 75). Esse arquétipo vigorou até os anos 1980 e permanece no imaginário de algumas pessoas até os dias de hoje, que é o masculino livre de sentimentalismo, como expõe Eronides Araújo (2016, p. 99):

[...] a sensibilidade, os sentimentos e as emoções foram culturalmente representados como sendo ‘coisa de mulher’. Até os anos 80 do século XX, e para algumas pessoas ainda hoje, lidar com as emoções, com os sentimentos não deveriam ser experiências de homens. Ser um masculino sensível e emotivo traía tudo aquilo que o homem possuía de mais nobre, a virilidade.

Esse rigor com o masculino sensível, é reputado enquanto guarda de virilidade, e para isso se faz necessário o controle emocional. Não obstante, as canções do gênero brega, do Júlio Nascimento, trazem a quebra desse rigor em suas letras. Já que as mesmas estão postas por masculinos cheios de sentimento de vingança, de rejeição e de abandono.

A música “A volta da Dinalva”, começa com os seguintes versos: “Hoje eu amanheci muito invocado. Tirei o dia foi só para beber. Eu bebo uma, e bebo duas, e bebo três. O que a Dinalva me fez? Pois é com ela, que eu tenho que me entender”. A letra aborda uma situação, a posição de atitude em encontrar Dinalva, que mesmo sem o ouvinte saber quem seria ela, é posto de antemão que esta mulher tivera feito algo de descontente a este rapaz, e por amanhecer muito invocado<sup>12</sup>, decidira procura-la para poder se entenderem.

Aqui novamente aparece a utilização da bebida alcoólica e o bar como um espaço para encontros. Todavia, entre o dito e o não dito, nem nessa primeira estrofe, nem em momento

---

<sup>12</sup> Alguém que se encontra desconfiado, irritado.

algum da canção a letra expõe que Dinalva foi embora por quase ter sofrido um crime passionai<sup>13</sup>. Não demora muito a aparecer a figura do homem provedor e a desvairada criatura,

[...] eu fiz de tudo, para viver ao seu lado, te dando carro zerado. E tudo isso, ela não quis. Usou e abusou meu coração. Me fazendo ingratião. O nosso amor infeliz. Mesmo meu trabalho é forçado. Um trabalho tranquilizado. Para construir mansão. E ela usando, de todo o meu dinheiro. Mas com um caminhoneiro, ela me fez a traição.

Ser o homem e o provedor de uma casa, aparece como justificativa para uma boa vivência feminina, já que em alguns casos como na música, costurou-se culturalmente a ideia de que mulher gosta ou gostaria de uma boa vida financeira, chegando a haver gracejos com relação ao desejo ser muito mais pelo dinheiro do que pelo companheiro em si, como versa Marlécio Cunha (2011, p. 76),

Este discurso da satisfação do feminino pela riqueza do masculino, o qual pode ser sintetizado em uma enunciação do tipo ‘quem gosta de homem é viado, mulher gosta é de dinheiro’, torna-se ainda mais potente quando se faz ouvir em instâncias tão distintas quanto discussões na internet ou em uma música [...], ainda mais quando ganha ares de cientificidade.

Nessa música a ideia é propagada colocando-o na posição daquele que tudo fez, e explica que essa ação seria prover de bens materiais, na música exemplificado por automóvel, e domicílio. A disposição da fala ao citar o dinheiro diz, “ela usando, de todo o *meu* dinheiro”<sup>14</sup>, nessa frase, enfatiza-se os gastos feminino como despesas do masculino

A mulher é posta como insensível por ser provida de bens materiais, os quais foram adquiridos pelo marido. Além disso, trair o seu conjugue ou mesmo dá a este a dúvida de uma possível traição, parece dar direito ao lugar dos maus tratos e muitas vezes do assassino. É então, com estas canções que muitas vezes se canta esse “amor”.

Seguindo com a canção, a letra diz, “Chifre não é defeito, o que a Dinalva tem me feito, eu sou obrigado a aceitar. Pois quando a gente ama alguém, sofre tanto mais quer bem e o melhor mesmo é perdoar”. Ao ouvir uma música do início da década de 1990, em que divulga explicitamente o sentimentalismo, mostra a desconstrução de uma masculinidade formulada na insensibilidade, e que esta, aos poucos adentrou os espaços urbanos através das rádios e vitrolas.

Embora a desconfiança do fato de “ser obrigado a aceitar a traição”, vejo que o perdão e o querer bem buscados nessa canção aparecem como meio para continuarem juntos. Se ele

---

<sup>13</sup> Referencio aqui por crime passionai por se tratar da década de 1990. As leis que mais tarde chegam para abarcar a proteção à mulher são formuladas apenas no século seguinte, sendo a 11.340 de 7 de agosto de 2006 (A Maria da Penha) e a 13.104 de 9 de março de 2015 a do feminicídio.

<sup>14</sup> Grifos nossos.

não tivesse feito-a ir embora, não teria nesse momento uma nova composição mostrando a volta da mesma.

“Estou perdendo a cabeça por você”<sup>15</sup>. Assim se inicia uma das melodias mais tocada tendo como interprete o *Lindomar Castilho*. Esta canção abre margem para inúmeros questionamentos. Lançada no ano de 1979 e regravada em álbuns seguintes, sendo eles os discos de 1981, 1989, 2000 e 2003, ressalta a aceitação e audiência da canção. Das canções utilizadas para análise, essa me salta aos olhos por induzir o ouvinte, desde seu início um arquétipo de homem aparentemente violento,

[...] estou perdendo a cabeça por você porque nós somos como água e fogo não nos compreendemos. Estou perdendo a cabeça por você, pois você queima como brasa viva, os meus sentimentos. Quando eu creio ter você em meu poder vai se soltando, vai se escapando das minhas mãos nervosas.

Confesso que assim que ouvi me questionei se seria “perdendo a cabeça *por* você, ou perdendo a cabeça *com* você”, já que a canção segue mostrando que os dois não se compreendiam e a letra os expunha como água e fogo, ou seja, avessos, opostos, contrários. Um que anula o outro.

Queimar como brasa viva os sentimentos, pode soar como uma miscelânea afetiva, já que se tratarmos do ponto de vista da paixão, está apaixonado é também ter um sentimento pelo outro queimando ardentemente, seria, pois, um processo necessário dentro do campo da paixão. Entretanto, queimar como brasa viva os seus sentimentos, pode também está expressando uma culpa para o outro, por uma dor obtida pela não correspondência dessa paixão. Ou mesmo, a não aceitação de um aprisionamento em uma relação.

A canção segue com a frase: “[...] pois você queima feito brasa viva, os meus sentimentos”, e logo é explicado um dos porquês, quando na frase seguinte explana, “quando eu creio ter você em meu poder. Vai se soltando, vai se escapando das minhas mãos nervosas”. Desse modo, tanto perder a cabeça pelo outro, quanto está com os sentimentos queimando em brasa, estão relacionados a não conseguir ter poder sobre o corpo e sentimento do outro, nesse caso o outro posto é o feminino. Não sendo raro pois, esse desejo de poder sobre o outro situado em algumas canções.

Observo os verbos colocados na canção ao mencionar o que chamo de liberdade de ir e vir: “vai se soltando, vai se escapando das minhas mãos nervosas”, soltar e escapar, não

---

<sup>15</sup> Parte da música “Estou perdendo a Cabeça por você” música composta por M. Alejandro, A. Magdalena e José Homero. Tendo como interprete Lindomar Castilho.

seriam verbos de utilização contrário a aprisionar? O direito de uma mulher em escolher não querer determinado relacionamento em dado momento, aparece não apenas nessa canção, mas em tantas outras enquanto afronta ao companheiro, ao seu sentimento, e muitas vezes também a sua moral.

Por continuidade a canção diz,

[...] desaparece até que resolve voltar. Pra me encontrar abandonado e triste, *mas enamorado*. Estou perdendo a cabeça por você pois eu não consigo despertar pra sempre deste “falso sonho”. E assim ver claro que você me engana e que está zombando da minha própria cara, dos meus sentimentos, do meu coração. Estou perdendo a cabeça por você. Se lhe quero tanto desta forma louca, que te estou amando. Eu não sou de pedra, onde a onda quebra, sou de carne e osso e talvez um dia lhe diga sorrindo “não te amo mais” (Grifo nosso).

No que tange a liberdade de enamorar-se por uma terceira pessoa, aparece na canção para ressaltar o sentimento de dor desse homem, vítima dessa mulher que o deixou. Ele é então ressaltado na qualidade de vítima dessa relação, onde sua situação é de incômodo. Gostaria de destacar ainda a colocação da frase “se lhe quero tanto dessa forma louca”, o sujeito amoroso é permeado pela ideia de que é ou está ficando louco (BARTHES, 2003, p. 245) como argumento para se perder a cabeça. Fato interessante que gostaria de elencar é que coincidência ou não, o ano de gravação dessa canção pelo *Lindomar Castilho*, é o mesmo ano em que se casou com *Eliane de Grammont*.

A segunda música interpretada pelo cantor *Lindomar Castilho*, escolhida a compor parte desse capítulo de dissertação, tem por nome “O Bebum (Um ébrio a mais)”. Composta por *Ronaldo Adriano* e *José Homero*<sup>16</sup> foi lançada por *Lindomar Castilho* em 1983 e desde então ganhou sucesso em sua voz. Havendo sido regravada em discos posteriores, no caso do de 2000 e 2003, acaba por ser um dos sucessos mais tocados, “O Bebum”, traz ao pesquisador notórias práticas de masculinidades possíveis e expressada por meio da música.

“O Bebum” relata a história de um homem que passou a beber constantemente após ter sido vítima de uma traição, e por beber excessivamente acaba sendo julgado pela prática adquirida, “Não falem o nome dela perto de mim. Não falem porque senão eu bebo de novo”<sup>17</sup>. O álcool novamente aparece no canto, como suporte para aguentar a dor da lembrança.

---

<sup>16</sup> Ronaldo Adriano e José Homero são dois dos compositores mais utilizados por Lindomar Castilho, em especial o Ronaldo Adriano, para além das canções produzidas com outros compositores a serem reveladas na voz de Castilho, como é o caso de “O Bebum”, em parceria com Lindomar hoje existe mais de 60 composições de Lindomar e Ronaldo Adriano juntos.

<sup>17</sup> Parte da música O Bebum (Um ébrio a mais).

[...] tornei-me um ébrio por um falso amor que me arrasta pro fim. Todos me condenam por viver assim, mas eu não escuto conversas do povo. Somente eu sei a dor amarga que estou passando. Enquanto eu vou minha cruz carregando ninguém aparece pra chorar por mim.

Pode-se perceber que tornar-se um ébrio, aparece como consequência de um romance que não deu certo, a dor da desilusão o levando a uma prática onde, de acordo com essa canção, seria uma atitude não aceita, ou mesmo condenada, por boa parte da sociedade, já que a letra nos traz “todos me condenam por viver assim”. A dor é evidenciada como algo forte demais para se aguentar sobriamente.

O refrão da canção, por consequência também a última parte da mesma, entoa, “Se aquele que me condena tivesse agora o amor de sua vida, nos braços de outro, seria um ébrio a mais no mundo a vagar. Jamais pensaria em me condenar. Estaria assim como eu quase louco”. Esse trecho intriga por perceber que o melodrama fora gravado dois anos após o assassinato de *Eliane de Grammont*, por seu ex-marido *Lindomar Castilho*, segundo Antônia Santos (2008, p. 86), estes não dispunham de um relacionamento saudável, onde o cantor era tido como ciumento e violento, sendo esse o motivo da separação do casal.

De fato, o cantor estava em um momento onde as críticas e julgamentos populares eram dos mais adversos, pois, este estava aguardando o julgamento em liberdade, tendo passado apenas um mês na prisão após matar *Eliane*, “seu advogado conseguiu que ele aguardasse julgamento em liberdade” (SANTOS, 2008, p. 87), como explana Antônia Santos, o mesmo só foi julgado e condenado em agosto de 1984, e provocou grande manifestação do *Movimento Feminista Nacional*.

Observando estes fatos, constato a colocação de uma canção para o ouvinte, onde mesmo trazendo a história de um bebum, e assim se tornou por entrar em um relacionamento o qual não deu certo, termina sua letra justificando que caso quem o condena, houvesse passado pela mesma situação, estariam estes, como ele, “quase louco”. Encontrar a amada com outra pessoa, a essas circunstâncias a canção manifesta que: “Jamais pensaria em me condenar e estaria assim como eu quase louco”.

É apenas uma conjectura, porém “está quase louco” na vida real do *Lindomar*, não resultou em uma intensa embriaguez, mas sim no assassinato de sua ex-esposa. Fazendo o cruzamento dessa parte da canção, com um conselho do *Lindomar Castilho* ao lembrar o crime, aos 62 anos de idade ele ressalta que: “qualquer pessoa sob forte emoção é capaz de fazer o mesmo. Me desliguei da realidade. Meu conselho é que no desespero não conte até dez.

Conte até dez bilhões e, depois, vá até a praia contar grão por grão de areia” (LOPES, 2002, p. 25-26, apud SANTOS, 2008, p. 88).

Com essas palavras, *Lindomar Castilho* revela arrependimento pelo ocorrido, mesmo estando alegando que qualquer pessoa estaria passível dessa atitude, o mesmo não afirma ter sido sua melhor opção. Acabando por aconselhar, para aquele que por pensar fazer algo parecido, tente encontrar paciência e calma.

A última cantiga escolhida para análise nesse tópico, tem por nome “Prima da Dalziza” lançada em 1995, composta e interpretada pelo já mencionado *Júlio Nascimento*. Esta música junto com a canção “Corninho”, foi a dupla mais tocada nas paradas de sucesso de seu quinto disco como é afirmado no site oficial do cantor.

Um fato curioso a observarmos sobre *Júlio Nascimento* são as letras de suas canções, muitas delas estão associadas diretamente a uma traição. O homem posicionado na qualidade de vítima do ocorrido, mas também como benevolente como já mencionado. Outro fato bastante peculiar, a utilização de nomes femininos que aparecem não apenas para embalar a canção, mas também no corpo do nome da música<sup>18</sup> algumas dão inclusive nome a álbuns. “A prima da Dalziza” é, por fim, um exemplo deste fato.

A canção inicia com as seguintes palavras “Eu me casei com a prima da Dalziza. A Dalziza é uma mulher sem coração”. Dalziza<sup>19</sup> é uma mulher que aparece em uma outra canção do mesmo cantor, cujo a qual conta a história de uma mulher, que teria iludido o rapaz para obter dinheiro. Ou seja, a própria composição já induz ao ouvinte um relacionamento anterior com a prima desta que agora acabara de casar-se.

A música continua com o seguinte, “Mas sua prima é uma mulher direita/ Ela sempre me respeita/ Nunca fez uma traição”, essa parte da composição nos traz uma colocação, o de mulher direita como alguém que não faz traições, a esse respeito Eronides Araújo (2016, p. 216) em sua obra “Homens traídos e a prática da masculinidade para suportar a dor”, menciona dois casos de traição feminina, onde estas acabam por serem representadas por aqueles que delas verbalizam, como doentes e anormais por haverem tido diversas experiências de traição.

---

<sup>18</sup> A exemplo de canções que deram nomes a álbuns temos “Leidiane” álbum de 1991; “Dalziza”, álbum de 1992; “A volta da Dinalva” álbum de 1994; “Juliana” álbum de 2009. Já enquanto apenas nome de canções temos: Leidiane; Dalziza; A volta da Leidiane; Luana; A mãe da Leidiane; Dinalva; A volta da Dinalva; Sandra meu novo amor; Prima da Dalziza; Rosariana; Gigolô da Leidiane; Ana; Adriana; Lídia; A malvada Beatriz e Tânia.

<sup>19</sup> A Dalziza é uma pessoa posta enquanto mulher sem coração, por haver iludido o rapaz. Contudo este rapaz aparece na canção dando a volta por cima e Dalziza, na composição termina jogada em portas de cabaré, como nos mostra a canção: “*Dalgiza a mulher que não tem coração/Me iludiu pra roubar o meu dinheiro/ Só pra depois ele me deixar na mão/ Hoje eu vivo aqui tranquilo/ Tenho carro tenho tudo e até mulher/ E ela vive só sofrendo/ Perambulando nas portas dos cabarés*”.

Em continuação da canção vem a seguinte estrofe,

[...] um certo dia eu saí para o trabalho quando eu voltei... Eu ví meu filho chorando. Ele falando: "Papai... Mãe tá sofrendo tá lá na cama gemendo, abraçada com um malandro... Ele dizia: Papai... Mãe tá sofrendo tá lá na cama gemendo... Abraçada com um malandro.

A este ponto, temos a continuação de uma “historinha”, que leva o ouvinte a entender o que se passara durante o momento que o rapaz saiu para trabalhar. É uma situação um tanto cômica, se observado a fala do garoto (o filho), suponho ser um garoto de pouca idade, já que na canção, é ele quem noticia a traição de modo bem peculiar, “Papai, mãe tá sofrendo tá lá na cama gemendo abraçada com um malandro”, conjecturo ingenuidade do garoto, já que estamos a tratar de meados dos anos 1990, ou mesmo uma colocação sátira do compositor, para anunciar a traição, é nesse ponto que ela acaba de não ser mais o que ele chama no início por “Mulher direita”.

Por continuação, a canção nos expõe a condição em que se deparou com sua esposa, que encontrava-se sem vestimentas e em seguida, nos chama atenção para uma suposta lavagem de honra, já que este diz pensar em acabar com a própria vida, contudo as palavras finais da canção supõem um possível assassinato já que este grita “Eu não aceito não. Eu não aceito... Outro homem deitado na mesma cama que eu deito”. A estrofe completa diz o seguinte,

[...] quando eu vi a minha esposa nua. Até pensei em minha vida dar um fim. Desesperado em frente ao meu portão com a minha arma na mão. Eu fiquei gritando assim: Eu não aceito não. Eu não aceito. Outro homem deitado na mesma cama que eu deito.

O que parece é que, a canção termina e deixa ao ouvinte uma indagação, matou ou não matou? Aqui poderia, pois, questionarmos a colocação da utilização de uma arma dentro da canção. Teria este, um emprego onde a mesma consiste em objeto de trabalho? Ou por cogitar a traição da esposa, haveria de estar com essa arma já pensando em caso de um flagrante? De fato, não dá para sabermos, contudo deixo a interrogação.

A mulher aparece como ingrata não apenas por findar o relacionamento, mas por fazer pouco caso dos bens materiais, a ela conferido pelo trabalho do homem, assim como não enxergar o tamanho do amor direcionado, e por consequência, realizar o ato da traição. Causando dor, sofrimento, uma melancolia extrema, que se compara a dor da própria morte, mesmo quando é ela quem passa a visitar o mundo dos mortos.

A poesia musical permite que o sujeito deguste de um banquete recheado de emoções e sensibilidades, onde os códigos masculinistas construídos culturalmente são repensados nas composições, reordenadas e ressignificadas, abrindo um leque de possibilidades e permissões. O homem passa a experimentar o lugar do sensível, do sofrido, do afetuoso e do vitimizado. É, pois, nesse contexto de afetuosidades masculinas, que convido aos senhores leitores e leitoras a analisar uma desconstrução dessa masculinidade forjada em outrora, ensinada a ser forte e rígida com os sentimentos a partir das ponderações musicais no âmbito da *roedeira* a seguir.

# Capítulo II

## “Essa é pra roer”: Práticas da roedeira, vivências da dor de cotovelo

“Meu catuvelo tá muito sensive,  
subiu de nive, a minha pressão  
eu fui no ‘me’co’  
fazer um eletrocardiograma  
só pra ver o drama do meu coração”.

(Demônios da Garoa).

### 2.1 Dores, melodias e amores: músicas bregas e práticas educativas de masculinidades na *roedeira*

Penso que o amor nem é uma impostura, como querem alguns, nem é o sagrado profano por nossa ‘impiedade narcísica’, como querem outros. (COSTA, 1998, p.12)

Para entender o lugar atribuído ao homem nas canções de *roedeira*, se faz necessário voltar as primeiras décadas do vigésimo século para explicar o sentido da dor de cotovelo na música. Porém, antes disso, ainda é preciso compreender sobre o que versa o amor romântico, para poder trilhar um caminho nos sentidos de uma *roedeira* enquanto invenção, assim como a traição e o sofrimento pela mesma, também seriam invenções.

Jurandir Freire Costa com seu livro “Sem fraude nem favor” (1998), será um dos nortes para argumentar a respeito do falso senso da indubitabilidade do amor romântico, como um bem desejável e universal. É possível analisar em obras literárias, que atravessam séculos, o amor sendo divulgado e romantizado a partir de seus escritos. Mary Del Priore em seu livro

“História do amor no Brasil” (2015, p.12) ao fazer alusão a história de *Julie*<sup>20</sup> doente de amor, expõe:

Ah! O amor... esse milagre de encantamento, espécie de suntuoso presente que atravessa séculos. Espécie de maravilhamento sobre o qual somente os artistas, e talvez os amantes, possam nos dizer alguma coisa. Feito de encontros inesperados ou de acasos favoráveis, ele é como um choque violento que eletriza, cega, encanta. Deixa-nos perdidos. E – tarde demais – perdidamente enrolados. O choque provoca reações em cascata: desejo ou paixão que se manifestam na impaciência dos olhos do coração, de todo o corpo. Fabricada por aparições, cartas, telefonemas, essa concentração sobre um objeto, essa nostalgia de um lugar utópico, enfim, reencontrado, se traduz na descoberta de um ser que passa a ser o único, a pátria, enfim, o centro de tudo!

Ao iniciar seu livro com a história de Julie, que se passa na ainda no século XVIII, Mary Del Priore demonstrou como o tempo ensinava a viver o amor romântico na prática amorosa da contemporaneidade a partir de acontecimentos históricos. Um amor que não se teria controle; que ao encontra-lo estaria o amante fadado a sofrer, sem escolhas, estando ligado ao destino.

Esse é similar ao amor que Jurandir Freire Costa (1998, p.13) apresenta para problemática do credo que sustenta o amor por entre a história, sendo eles, “1) o amor é um sentimento universal e natural, presente em todas as épocas e culturas; 2) o amor é um sentimento surdo à ‘voz da razão’ e incontrolável pela força da vontade e 3) o amor é a condição *sine qua non* da máxima felicidade a que podemos aspirar”.

Se o amor seria uma crença ensinada historicamente, o sofrimento por esse sentimento, por consequência, também não seria? A respeito, Jurandir Freire Costa (1998, p. 13) argumenta, que:

[...] a ideia da naturalidade e da universalidade da experiência amorosa, nada tem de evidente por si mesma, quando dizemos que o amor é universal, estamos dizendo que sabemos reconhecer em experiências emocionais passadas semelhanças ou identidades com experiências amorosas presentes. Mas a capacidade de reconhecer semelhanças ou diferenças em fatos afastados no tempo e no espaço é ensinada e aprendida como qualquer outra.

Dizer que o amor é universal e natural é afirmar que ele não se constrói culturalmente, em tempo e espaço. Contudo, as características de histórias de amor, selecionadas a serem perpassados por entre séculos, são arbitrariamente escolhidas, para assim educar sujeitos, disciplinando-os como amar, destarte, educa igualmente a penar por esta paixão.

---

<sup>20</sup> História de amor transcrita em cartas, entre Julie que era doente de amor por seu professor, cujo trágico destino fora um mergulho em lago gelado. (PRIORE, 2015, p.12).

Padecer por um amor, passa a ser viável a partir do momento em que se é educado ao afeto amoroso tal qual ele é hoje, que faz do amante receptor de um sentimento devastador. Os eflúvios da paixão, historicamente se configuraram de diversas formas, o casamento por amor como um dos pilares da felicidade conjugal, por exemplo, passa a ser possível apenas, nas últimas décadas do século XIX (PRIORE, 2015, p. 13). Em vista disso, com o fomento da felicidade através do casamento, equivalentemente, despertou-se outras afetividades conjugais para os enamorados, como: ciúmes, desgosto, medo, ódio, entre outros. Se esse sentimento posto como natural é uma factóide, as demais afetividades associadas a ele, também o são.

Quando ensinados a um amor surdo a voz da razão, um amor que fugia da racionalidade, tal pensamento, transpassou a literatura e chegou a aparecer nas primeiras canções do século XVIII, no gênero “Modinha”. A *modinha brasileira* passa a cantar o amor, com o lirismo amoroso. Mary Del Priore (2015, p. 239) exalta que,

[...] cantava-se todo tipo de amor: o trágico, o irônico, o lírico, o desconsolado, o mais desconsolado, o triste, o zangado, o idílico, o acanhado, o descritivo, o trocista e até – enfatiza – o ideal. Mesmo com erros de metrificacão e gramática, ao som de cavaquinhos e violões, cantava-se o amor feito de soluços e risos, senhor da vida e da morte.

Ao passo em que a *modinha* propagandeava uma diversidade de canções relacionadas a todo tipo de amor, o samba canção chegava dois séculos depois para coroar em suas composições as lamúrias de um relacionamento.

É em um cenário de percepções do amor e da dor, que nasce os sentidos de *roedeira* na música popular para o nordeste brasileiro. Mas, para nos deleitarmos sobre esse tema, se faz necessário evocar em primeira instância o samba canção cantarolado por *Lupicínio Rodrigues*. Dentro desse samba, o cantor criou e classificou a conhecida “dor de cotovelo”, que traz como trama principal a frustração amorosa dividida em três partes: “a dor municipal (pequena), a dor estadual (média) e a dor federal (violenta de matar)” (DIAS, 2009, p. 15). Essa última apontada, daria origem a mais intensa dor de amor de um ser.

*Lupicínio Rodrigues* ao falar sobre essa aflicção amorosa, posta no canto, alerta para o fato de não ser uma constante, mas, uma fase da vida a qual passaria e que antes da velhice dela sairia,

Todo mundo pensa que sempre fui unicamente romântico. Na verdade, cada fase da vida tem seu ritmo musical. A infância tem um, a adolescência outro. Quando a gente vai amadurecendo, faz coisas mais vividas, músicas de mais sentimentos. Na velhice, a gente modera os passos e vai na valsa. Termina na valsa (RODRIGUES, 1968 apud DIAS, 2009, p. 16-17).

É, pois, no samba canção que *Lupicínio* é desenhado como romântico, o cantor que antes a isso, produzira melodias alegres, entoa em sua fase de amadurecimento como cita ele mesmo, a *dor de cotovelo*, já que esse seria um momento de maior maturidade, em que se vive mais, e sofre-se mais com as relações afetivas. Marina Frydberg em sua dissertação de mestrado intitulada: “Lupi, Se Acaso Você Chegasse: Um Estudo Antropológico sobre as Narrativas de Lupicínio Rodrigues” (2007, p. 42-43) aponta que,

Lupicínio Rodrigues ficou conhecido nacionalmente como o pai da dor-de-cotovelo, ou seja, das músicas que cantavam os sofrimentos de amor. Inspirado em Satre, e pelo pensamento existencialista, muitos diziam que Lupi foi o maior no tema da ‘cornitude’. Mas Lupicínio não cansava de afirmar que o que cantava era a vida, suas histórias e histórias dos amigos. Ele construía assim uma relação direta entre o que vivia e o que escrevia nas letras de suas músicas.

Desse modo, Frydberg (2007) salienta que vocalizar o padecimento e as traições amorosas, faria de Lupicínio o “pai” dessa expressão que se torna popular. Com uma sonoridade que privilegiava acontecimentos reais, seria o cerne dessas composições, e daí viria a popularidade da música, já que ao ouvir, o sujeito se identificaria, trazendo à tona sua sensibilidade, comungando com a ideia de Sandra Pesavento (2005, p. 2) quando diz que “o conhecimento sensível opera como uma forma de reconhecimento e tradução da realidade que brota não do racional ou das construções mentais mais elaboradas, mas dos sentidos, que vêm do íntimo de cada indivíduo”, e assim, o indivíduo deixa evidenciar sua emotividade por perceber à aproximação com sua própria história.

A apropriação do amor no samba canção, aparece com um elo ao desgosto, sendo um fardo ligado a figura feminina,

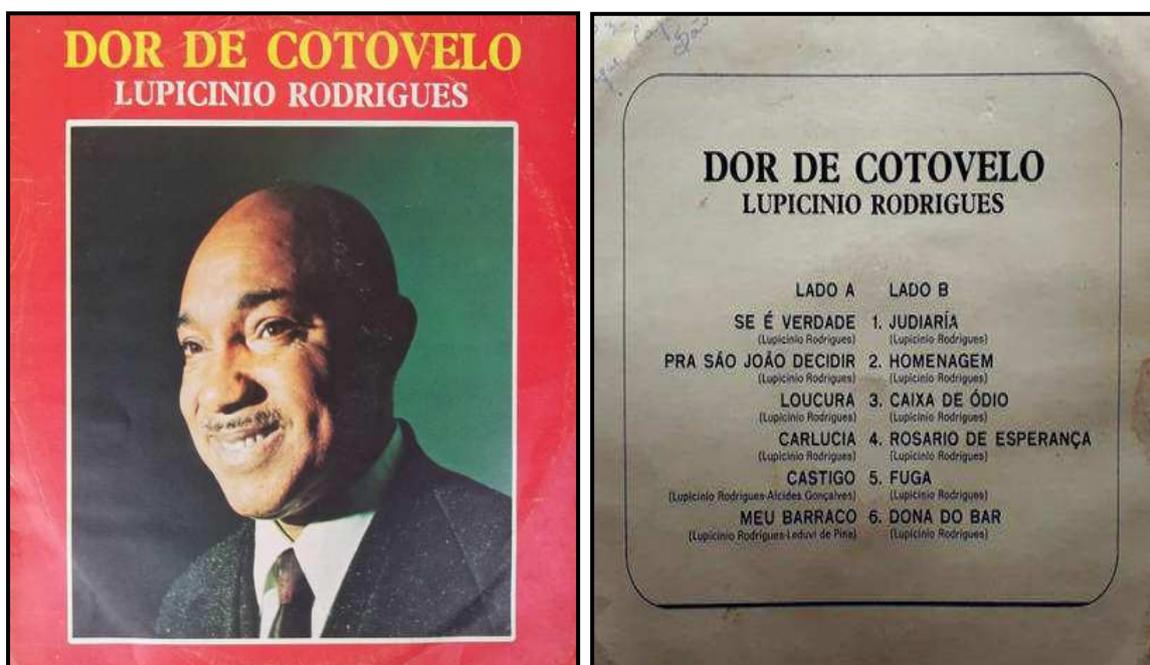
Conhecido como pai da dor-de-cotovelo, Lupicínio cantava em seus sambas o prazer e o sofrimento de amar. O amor é o tema mais recorrente em suas músicas. O amor está para Lupicínio Rodrigues vinculado à figura de uma mulher inevitavelmente está fadado ao sofrimento. (FRYDBERG 2007, p. 49)

A mulher ocupa-se de dar lugar a deslealdade, a ingratidão, já para o homem, as composições atribuem-lhe o espaço do desventurado. Fazendo esse paralelo com acontecimentos reais seus e de seus amigos, *Lupicínio* ficou conhecido como pai da dor de cotovelo, mais especificamente com a música: “Nervos de aço”, que de acordo com Marina Frydberg (2007, p. 56), seria a canção que deu início a dor de amor musicalizada, entretanto, o compositor alarga a produção que lhe daria o título, sendo pois: “Com Vingança”, ‘Nunca’,

‘Nervos de aço’, ‘Cadeira vazia’, ‘Maria Rosa’, ‘Esses moços, pobres moços’, é que eu fui considerado o criador da dor de cotovelo” (RODRIGUES apud DIAS, 2009, p. 17).

Um ano antes de sua morte, em 1973, Lupicínio gravou seu penúltimo LP, batizando-o por “Dor de cotovelo”, pela gravadora *Rosicler*, o qual, dez anos depois, fora resgatado e relançado pela gravadora de discos *Phonodisc mid*, como é possível observar na imagem a baixo,

**Imagem I:**  
**Capa e verso do LP *Dor de Cotovelo***



Fonte: *Blogger Discogs*

Crescendo pelo país esse modo de cantar vivências e aproximar realidades, Maria Izilda de Matos (2018, p. 97-98) alega ainda que nos anos 1940 e 1950, o amor era sinônimo de dor, cantados no estilo musical em voga – o samba-canção –, que falava de amores impossíveis, paixões proibidas, infidelidades, dores, ciúmes, saudades, culpas e desejos de vingança. Com isso, esse jeito de compor, espalhou-se no gênero musical e logo despertou repulsa no mais novo gênero que acabara de chegar: a bossa nova, “gestada nas noites de Copacabana, procurando se impor enquanto novidade, atacava o samba-canção porque cantava a dor e a desesperança” (MATOS, 2018, p. 110).

Transcrever composições, narrativas recheadas de sensibilidades, que premiavam o desencanto amoroso, celebrou no samba-canção um estilo musical que difundido e

popularizado pelo país, dá à dor de cotovelo um de seus sinônimos que versará pelo nordeste brasileiro por *roedeira*.

É importante mencionar que a música popular só ganha espaço radiofônico na década de 1930, o que possibilitou o alastramento e incentivo para interpretes da massa populacional divulgarem seu “canto”, Izilda de Matos (2018, p. 128) diz ainda:

Somente a partir de 1930 (Decreto-lei 21.111, de 1/3/1932), com a introdução de anunciantes, que as emissoras passaram a abrir espaço para a música popular. Assim, o rádio promovia as gravações e incentivava o processo de difusão do disco, sendo que a divulgação ficava a cargo dos programas de maior audiência e contava com o apoio das revistas especializadas.

Destarte, com essa disseminação de cantores populares através das rádios, as canções que versaram sobre desventura amorosa, aos poucos cresceram mais e mais, isso porque os interpretes de origem humilde, tendiam a espalhar suas produções em escala crescente, e a partir dessa alusão a configurações sentimentais da dor de cotovelo, a *roedeira* passa a nomear essas lamúrias e profundo sentimentalismo dentro do nordeste.

A dor cantarolada e batizada aqui como *roedeira*, mostra que o sofrer por um amor não seria algo que se firma apenas na contemporaneidade, sendo uma palavra geograficamente nordestina, no livro “Natal: copa, história e sabores” (2012) organizado por Lilian Muneiro e Libny Freire, o livro retrata determinadas palavras encontradas no cotidiano potiguar, e as expõe a seu leitor, dentre elas, aparece a que trabalho como parte do vocábulo nordestino para essa pesquisa, “durante a elaboração dos textos que compõem este livro, várias palavras foram se singularizando no falar cotidiano. Seleccionamos algumas para os nossos leitores, especialmente para os não potiguares [...] Roedeira: dor de cotovelo” (MUNEIRO; FREIRE, 2012, p.50).

O significado de *roedeira* é assim, sinônimo da “dor de cotovelo”, a tristeza encontrada e divulgada pelo indivíduo, uma melancolia acionada e difundida através de composições musicais. Nessas canções, o sujeito receptor, compara aquilo que ele vivencia, com o exposto nostalgicamente na música. Desse modo, a aproximação da cantiga, com as histórias de vida, faz com que determinadas sonoridades sejam as escolhidas na hora de “roer” por um amor.

Em meados da década de 1970, o melodrama que havia iniciado em décadas anteriores com o samba canção, passa a ser propagado a partir de cantores como *Waldick Soriano*, *Odair José*, *Amado Batista*, *Bartô Galeno*, entre outros. Esses, passaram a ser identificados pelos nordestinos, por suas canções de *roedeira/Dor de cotovelo*, agora, nomeados no gênero brega.

Com a frase: “Essa é pra roer”, ligava-se uma vitrola com vozes de cantores do gênero brega para se apreciar o mundo da *roedeira*. Para Francisca Luciana de Aquino (2008, p. 63) “[...] no disco de *roedeira*, as músicas são melancólicas e românticas por falarem de amor, traição, desilusão e temas afins”. Essas músicas levavam o sujeito a uma situação de *roedeira*, permitindo uma masculinidade dotada de angústias com relação ao feminino. A dor como um elemento diverso, desponta nas composições para noticiar o homem sofredor, que não está fechado à dor da traição, havendo a dor da perda, dor da insegurança, dor da incompreensão, dor da rejeição, dor da carência, dor da desilusão e dor da *roedeira*.

Francisca Luciana Aquino, em sua dissertação de mestrado intitulada por: “Homens ‘cornos’ e mulheres ‘gaieiras’: infidelidade conjugal, honra, humor e fofoca num bairro popular de Recife-PE” (2008), ao relatar sobre a situação de um homem aos setenta anos de idade que recebe o status de cornudo, dá voz a fala de um residente, que acompanhou o desenrolar de uma traição ocorrida dentro de uma família, em que uma mulher de aproximadamente trinta anos, trai seu cônjuge de setenta e dois anos com o filho de criação do mesmo,

[...] importa ainda destacar como o homem de setenta anos vivenciava a condição social de “corno”. O inquilino dele falou também que “*quando ele bebe, só bota disco de roedeira*”. As situações que este homem vivencia enquanto “corno” excede suas famosas “roedeiras” (AQUINO, 2008, p. 63).

Por praticar a traição dentro da própria casa com a esposa do pai, o inquilino que observa esse ocorrido, descreve o homem traído como alguém que suporta sua dor ouvindo músicas de *roedeira*. O emprego da frase “famosas roedeiras”, me leva a acreditar que essa era uma prática recorrente, especialmente havendo sido traído. Com isso, percebo a dor da traição trilhando caminhos para a *roedeira*, este homem infortunado pela infidelidade, busca no álcool e na música, uma lupa com apreciação lenta e vagarosa para seu próprio padecer.

Para um ser adepto da *roedeira*, em alguns casos, o melodrama musical vem acrescido do consumo do álcool, isso por enxergar na bebida uma fuga dos problemas amorosos, em que o apaixonado “afoga os sentimentos”, buscando esquecer o desamor, a solidão (MATOS, 2000, p. 83). O indivíduo mergulha em um universo de sofrimento, universo esse, o qual ele próprio se permite entrar. A partir de canções apreciadas, e para os que além disso desejam, o álcool ingerido.

Mas afinal o que é “roer” em nosso dicionário? Em busca pela *Web*, um dos primeiros conceitos encontrados, apresenta-se no site “Significados” diz que: “Roer os ossos, desfrutar os restos de alguma coisa, não comer o melhor; ter só as desvantagens e não os lucros”. A esse

respeito, é comparável ao sentido de ausência posto por Roland Barthes (2003), ao que afere está acuado entre dois tempo: O da referência, o qual se teve algo antes de precisar *roer*, e o do presente, quando se percebe ter obtido apenas desvantagens com essa ausência. O tempo da alocação permite trazer o outro para o agora, já que se dirige o pensamento a ele, porém, essa memória chega dotada de angústia, por estar a desfrutar apenas as cinzas de um sentimento por alguém que na ocasião se faz ausente.

O sujeito saudosista encontraria na ausência o motivo para o seu sofrer/roer, “Sabemos que o sentir saudade está intimamente ligado a eventos marcados pela perda, pela ausência, pela mudança que não se deseja, pelo desaparecimento ou distanciamento de algo ou alguém com que se tem laços afetivos e existenciais” (ALBUQUERQUE JR, 2013, p. 160).

Nesse cenário, aproxima-se da prática da *roedeira* nas músicas bregas, já que *roer* no dicionário refere-se a uma posição de desfrute, semelhante a corroer aos poucos alguma coisa. Assimilar esse sentido do “roer” ao ato da *roedeira* nordestina, me leva a imaginar um ser que acredita estar em desvantagem em um relacionamento, o qual se põe em posição de quem não teria aproveitado a melhor (em sua concepção) fase a dois, em alguns casos, entender seu romance decorrente de resíduos de uma outra relação, a qual resulta em não está inteiro na atual, assim por diante para mostrar sua tristeza e então precisar *roer*.

Para a enciclopédia “Dicio” entre os significados da palavra, pode-se encontrar: “Cortar com os dentes e devorar aos bocadinhos de modo contínuo”. Isto posto, aquele que “rói”, torna nessa prática algo lento e constante. Assemelhando ao sentimento da lembrança, como uma “rememoração feliz e/ou lancinante de um objeto, de um gesto, de uma cena, ligados ao ser amado” (BARTHES, 2003, p.237), e assim, rever a lembrança aos poucos, é um gesto que incorpora o ser amado lentamente em sua vivência, tornando-o contínuo em seu pensamento.

Entender o ato de “roer” para além dessa prática e música nordestina do século XX, é compreender que o ato de “roer” está empregado para os animais roedores, aqueles que corroem alguma coisa. A exemplo do rato, da lebre, entre outros roedores, que usam da prática, para corroer fisicamente algo, podendo se alimentar ou afilar seus dentes. Todavia, ao mencionar tal atividade associada ao homem, este também rói, no sentido de apreciar aos poucos o seu próprio sofrimento. Consequentemente, é a dor por um amor não correspondido, uma desilusão amorosa, uma traição, entre outros sentimentos ligados ao amor (des/amor), o que leva o nordestino a “roer”. Ele rói vagaroso e constantemente sua própria dor, como quem deseja ter uma ferida aberta e dela apreciar o sangue que escorre, sem pressa nem receio.

Buscando sobre a metáfora do “roer”, encontrei no *website* “Qual é a gíria”, o seguinte significado: “sofrer, estar com dor de cotovelo, estar sofrendo por amor...”, junto com essa definição de gíria, vem também uma certificação do já aludido até então. A questão da dor de cotovelo, dos desencontros amorosos, os embaraços e desatinos. O site relata ainda, um exemplo para melhor configurar o conceito, este diz: “Para de me chamar pra sair pô... quero ficar aqui roendo em casa mesmo”. Essa frase, traz o desejo daquele que *rói*, em querer está *roendo*, afinal, sair nos distrai, nos anima, em muitos casos, nos joga para fora da orbita do sofrimento, porém, aquele que se põe no espaço da *roedeira*, deseja está *roendo*, deseja rememorar a dor e martirizar-se aos pouquinhos com ela.

No *blogspot* “O que os homens pensam”, encontrei uma matéria de 30 de março de 2010, destinada a dialogar sobre música de *roedeira*, a qual começa com a frase, “Aqui no Nordeste temos o costume de dizer que estamos “*roendo*” quando ouvimos canções tristes, sobre saudades de alguém que foi embora.”. A colocação “aqui no Nordeste”, surge pelo motivo de esse termo, não ser utilizado para tais fins, em outros lugares do país. Para as demais regiões do Brasil, “está roendo” não tem nenhuma ligação com a música.

A matéria expõe ao leitor duas formas de “roer”. A primeira seria aquela que “[...] quando você faz isso de uma forma doentia e que vai te definhando com o tempo, achando que nada mais na vida vale a pena”, destarte, aquele que ao entrar em uma situação de *roedeira*, presaria da vida, o ouvir músicas que lhe acionasse a saudades, e essa,

Como todo sentimento, implica a elaboração de uma linguagem que a expresse, implica a escolha, a eleição de gestos, de enunciados, de mímicas, de *performances*, de imagens, de ações e reações que lhe deem materialidade, realidade e espessura social e histórica. A saudade não basta ser sentida para existir, ela deve ser, antes de tudo, conceituada como tal, deve ser nomeada, chamada de saudade e materializada em gestos, ações, reações, *performances* (ALBUQUERQUE JR, 2013, p. 156).

Na conjuntura de se auto torturar, a *roedeira doentia*, desponta como performance, uma ação que utiliza para materializar essa saudade. Podendo ainda levar o ser depressivo a provocar tragédias, contra o outro ou contra si, como é o caso da violência física, assassinato ou até o suicídio. Sem desejos de parar de “roer”, o sofredor/roedor, com a desilusão amorosa passa a acreditar que a vida não tem mais alegria, então, ele passaria a definir em sua saudade depressiva, durante o tempo em que mergulha no seu momento *roendo*.

A segunda definição exposta, declara o seguinte:

Quando você faz isso de uma forma sadia, sabendo que amores são como aves de verão, vem e vão, e que a qualquer momento você estará amando novamente. Sabendo

também que é bom sentir saudades quando você lembra dos bons momentos e tem a certeza de que em todo relacionamento há coisas boas, e são essas coisas boas que devem ficar na lembrança, para que você tenha do que sentir saudades quando for à uma mesa de barzinho, tomar uma bebida e ouvir uma música de “*roedeira*” (O QUE PENSAM OS HOMENS, 2010).

*Roer* de forma sadia para este site da web, seria se envolver na dor da saudade de um amor, sem precisar definhar por ele, isso porque, seria entendível para aquele que sentiu essa paixão, que amores vem e vão. Seria tentar compreender que essa saudade pode vir pela lembrança de um sentimento recheado de coisas boas, “A saudade como forma de minorar a ausência querida, de reviver mesmo como um reflexo pálido aquilo já vivido” (ALBUQUERQUE JR, 2013, p. 168). Compreender-se-ia, que da mesma maneira que este “amor” haveria passado, outros estariam por vir, bastando apenas, está aberto a novas experiências amorosas e novas lembranças saudosas.

Essa segunda definição é um alerta sobre como o contrário disso pode vir a ser nocivo. De acordo com a matéria do blogger, a mesma facilidade que esse “amor” teria ao chegar, com a mesma rapidez ele iria embora.

De certo modo, essa colocação, reitera aquilo que Zygmunt Bauman (2004, p. 10) aborda ao falar da passível repetição do acontecimento “está apaixonado”, o que seria para ele experiências de vida, muitos vão chamar de amor,

Há bases bastante sólidas para se ver o amor, e em particular a condição de ‘apaixonado’ com quase que por sua própria natureza – uma condição recorrente, passível de repetição, que inclusive nos convida a seguidas tentativas. Pressionados, a maioria de nós poderia enumerar momentos em que nos sentimos apaixonados e de fato estávamos. Pode-se supor (mas será uma suposição fundamentada) que em nossa época cresce rapidamente o número de pessoas que tendem a chamar de amor mais uma de suas experiências de vida, que não garantiriam que o amor que atualmente vivenciam é o último e que têm a expectativa de viver outras experiências como essa no futuro (BAUMAN, 2004, p. 10).

Para Zygmunt Bauman, não seria negar esse “apaixonamento”, de fato é possível que se estivesse apaixonado, contudo, seria entender essa partida, independentemente do modo que ela tenha ocorrido. É poder lembrar os momentos bons, alocando-os a frente dos demais pensamentos, para assim, a saudade se dá a partir de coisas boas. Já que novas experiências como essa, ou até mais intensas poderiam estar por vir.

Atualmente, há quem veja o sertanejo enquadrado em música de *roedeira*, como discorre Amanda Costa (2013, p. 101) em sua pesquisa de dissertação, a qual se intitula por: “Mulheres no forró: Estilizações de gênero, discurso e ideologia”, em uma de suas entrevistas, ao questionar sobre músicas sertanejas entoa a seguinte indagação: “Como essa música lhe

afeta? Descreva suas sensações”, recebe a resposta pela entrevistada: “Sertanejo às vezes é muito roedeira”. Essa explicação se dá por associar determinadas letras com o diálogo do infortúnio amoroso, onde o sertanejo atual é abarcado por esse discurso de desilusões sentimentais.

Todavia, apreciar sonoridades românticas não era prioridade para aqueles que estavam *roendo*, já que mesmo os que não pertenciam ao grupo dos sofreadores por amor, também gostavam de contemplar as ditas canções, isso por que, era o sentimentalismo destas o que lhes cativava. A busca pela historicidade dessa palavra no meio musical, apresentara o estilo das músicas de *roedeira*, entrelaçado com a bebida alcóolica, para ativar e intensificar as lamúrias. Essa relação me faz acreditar que a *roedeira*, está para além de um estilo musical dentro do brega, é um estado de espírito o qual pode ser acionado. Uma invenção progênita do amor romântico espalhado pelo ocidente, difundida mais tarde como dor de cotovelo e regionalmente propagada como *roedeira*.

## 2.2 “Vou rifar meu coração”... para não matar mais

O universo musical permite variadas produções de experiências, particulares e sensações diversas. Dentro da musicalidade brega, encontra-se desde o sentimentalismo do interprete, às subjetividades produzidas em cada pessoa que as escuta, segundo Amado Batista (2011) no documentário *Vou Rifar Meu Coração*,

[...] quando você tá sofrendo de amor, quando você faz... é... você acaba fazendo músicas melhores, você acaba colocando para fora, mais o que você sente, e as músicas saem com mais verdade, eu duvido que alguma música que tenha feito sucesso não tenha verdade nela. Eu acho que todo mundo tem essa tendência de romantismo né, todo mundo, independentemente de cor, raça, condição social né, o amor está nas pessoas independente disso.

Desse modo, de acordo com a fala de *Amado Batista*, para ele a verdade do sentimento exibido nas canções, é o que de fato as faz entrar no mundo do sucesso. Sendo uma junção de sentimentalismo, daquele que compõe e daquele que se dispõe a escuta-las. Nesse caso, como o próprio menciona, “o amor está nas pessoas”. A música seria então um dos suportes a despertá-lo.

Despertar esse afeto através de cânticos é um mecanismo que é divulgado, e como qualquer outro, é aprendido e ensinado (COSTA, 1998). Práticas educativas são vivenciadas nessas composições, e agora, nas do gênero brega, onde reservam um espaço para o homem

que oscila por entre vários caminhos. Dentre eles, o homem homicida, que quando ferido pela traição, busca a solução de sua dor através do assassinato de sua amada. Para esse, buscarei analisar canções que tratam sobre esse orgulho machucado e relatarei o caso de um cantor do gênero supracitado, visto no nordeste dentro do estilo *roedeira*, que embasava as noites com seu canto e despertava o “roer”.

Na música “Matei” de *Vicente Celestino* escrita e gravada pela primeira vez 1940, regravada por *Lindomar Castilho* em 1963. O álbum “Canções que não se esquecem”, retoma esta canção, traz a história de um homem traído, matando a mulher que ama, e seu melhor amigo agente da traição, “Matei o falso amigo e a mulher que amei”. Coincidência ou não, essa música fora produzida exatamente no ano o qual o *Código Penal de 1940*<sup>21</sup> passou a incluir a imputabilidade penal aos crimes cometidos por “emoção e paixão”. Contudo, é sabido que em várias ocasiões, a paixão e a emoção eram levadas em consideração, como atenuantes para diminuição da pena.

“Matei” é uma das músicas que ganha a voz do *Lindomar Castilho* no álbum de 1963, onde a canção inicia com as seguintes palavras, “Senhor delegado eu sou um assassino. Entrego-me à prisão, cumprindo o meu destino. Estou arrependido de praticar o crime”. Ao ler essas palavras, busco indícios os quais abram brecha para a problemática do ato de entregar-se. Ao passo que, a autopunição, que se configura na entrega as autoridades, atenuaria sua dor, visto que, assassinar a amada de nada resolveu seu sofrimento. Outra questão a ser levantada, é si os apreciadores deste tipo de composição e que por ventura tenham em outrora sido o algoz de suas companheiras, ouviriam essas canções e se imaginariam menos culpados, por estarem arrependidos.

Ter a possibilidade de olhar para o passado escrevendo no presente, é também entender que o tempo do ocorrido e o tempo em que se fala são distintos, no entanto, me possibilita olhar para o passado e perceber peculiaridades, observa-las e poder trabalha-las.

O caso da cantora *Eliane Grammont*, assassinada em 30 de março de 1981 no *Café Belle Époque* localizado na cidade de São Paulo, por seu ex-marido e também cantor *Lindomar Castilho*, o qual fora escolhido para transcrever uma prática masculinista apontada na canção e transbordada para a realidade, através de um interprete que versava em seu canto o tema, de

---

<sup>21</sup> O art. 28, I, do Código Penal de 1940, assegura no que se refere a aplicação da pena, por crimes cometidos pela emoção ou a paixão, que estes não se excluem de imputabilidade penal. Contudo, o Art. 121, § 1 do mesmo Código, afirma que existe a possibilidade do homicídio privilegiado quando o agente estiver sobre domínio de violenta emoção ou relevante valor moral ou social e após injusta provocação da vítima, o Juiz pode reduzir a pena de um sexto a um terço.

traições, vingança e homicídio. *Lindomar* embalava *roedeiras* de amor, mas também de ódio, mágoas e arrependimento. Eis o caso dos cantores.

Eliane era cantora e compositora de samba canção da década de 1970, viveu na Vila Anastácio/SP e foi morta a tiros aos 26 anos de idade, no momento em que se apresentava no *Café Belle Époque*, no bairro da Bela Vista em São Paulo, pelo ex-marido Lindomar Castilho. Para compreender os arranjos conjugais que laçam os fatos ocorridos anterior ao homicídio, Rayana Oliveira (2017, p. 20) expõe que,

[...] ele exigia que Eliane deixasse a vida artística e se dedicasse unicamente ao lar e a filha recém-nascida, situação não aceita por ela, gerando brigas entre o casal. Ciúmes, brigas e alcoolismo foram responsáveis pelo fim do casamento, que durou aproximadamente um ano.

Tendo deixado sua vida profissional para os cuidados do lar, Eliane retorna a sua vida artística após a separação do casal. Ao buscar o fato na página eletrônica “Último Segundo”, fora possível encontrar relatos e matérias do tipo: “No dia 30 de março de 1981, o cantor *Lindomar Castilho* matou com um tiro sua ex-mulher, a cantora *Eliane Aparecida de Grammont*. Segundo Castilho, Eliane tinha um caso com um primo do cantor, que também saiu ferido do episódio” (ULTIMO SEGUNDO, 2011). Nessa página, o enfoque é colocado, sobre o motivo pelo qual Lindomar Castilho haveria atirado em Eliane, que seria o possível envolvimento da cantora com o primo do ex-marido.

Para a revista digital *ISTOÉ Gente*, *Lindomar Castilho* concedeu uma entrevista em 03 de Junho de 2002 onde relatou que,

[...] não há registro do que aconteceu em minha cabeça. Eu a amava com certeza total, disse Lindomar a *Gente*, de Goiânia, onde mora atualmente. “Qualquer pessoa sob forte emoção é capaz de fazer o mesmo. Me desliguei da realidade por causa de uma violenta emoção” (ISTOÉ GENTE, 2002).

O amor exposto na fala do *Lindomar*, é repleto de uma incapacidade de controle do seu ser, estando aliado a um estado sobre domínio de violenta emoção, o qual se quer permite memórias do ato na posteridade. Essa fala com ar de inocência e sentimentalismo, pode facilmente ser cruzada com o texto de lei de homicídio privilegiado. Entretanto, se escolher analisar a fala do cantor apenas pelo lado sentimental, Mary Del Priore (2015, p. 12) aponta sobre o amor expondo que: “Os amantes, por sua vez, gozam de sentimentos inexplicáveis de ordem irracional ou inconsciente. Sofrem emoções como quem sofrem golpes. Passam por mil martírios, descobrem-se vítimas de uma ferida recebida sem que se saiba como”.

O modo “arreatador” que o teria acuminado a praticar tal ação, seria explicado pela intensidade desse amor/ciúme enunciado por ele. O cantor retoma essa fala em uma entrevista contida no documentário “*Vou rifar meu coração*”, dizendo que,

[...] o que me ocorreu, acontece e pode acontecer com qualquer pessoa, como disse, a gente espera que jamais aconteça, mas é passível tanto ele quanto ela, desse, desse erro, mas que tenham uma certeza que existe, isso existe sim, existiu, existe e existirá, porque faz parte do sentimento de ambos, isso aí é ponto pacífico. Eu não tô dizendo que faça nada não. Eu tô dizendo que o ser humano é passível, de ter um, um amor e um ciúme exacerbado (VOU RIFAR MEU CORAÇÃO, 2011).

Ao falar sobre o fato, o cantor eleva a afirmativa de que existiu e existirá tais casos, apoiando essa colocação, no sentimento dito existir entre o casal em um relacionamento, que seria o “ciúme”, todavia, se o amor como conhecemos é uma criação que pode inclusive ser recriada, o ciúme por ser uma derivação também seria. Para Jurandir Freire (1998, p. 12),

O amor foi inventado como o fogo, a roda, o casamento, a medicina, o fabrico do pão, a arte erótica chinesa, o computador, o cuidado com o próximo, as heresias, a democracia, o nazismo, os deuses e as diversas imagens do universo. Nenhum de seus constituintes afetivos, cognitivos ou conativos é fixo por natureza.

Em um outro momento do depoimento ao documentário, Lindomar Castilho afirmou que:

[...] então se, se uma pessoa gosta da outra, ela naturalmente, não venha me dizer que ela não tem ciúme daquela pessoa, porque é mentira dela. Se ela gosta da outra pessoa, ela tem ciúme sim daquela outra pessoa, ela não quer perder aquela outra pessoa, ela quer conservar aquela outra pessoa junto a si, pra si, do jeito que for, seja lá como for, o cara pode morrer... morrer de paixão. Que se o coração parar... quem manda, todos nós sabemos que é o cérebro, não é? A gente sabe disso. A gente tem dificuldade em colocar que o cérebro é quem comandou, o meu cérebro é quem manda em mim e que foi ele que comandou que eu ficasse doido de mais porquê a... a minha namorada me deu um chutão na bunda.

Com essas palavras, ele associa diretamente o amor ao ciúme e a agressividade, aparecendo a ideia de que tudo pode ser recriado, se assim acreditarmos que deva ser. No referido caso, a ligação direta entre as três palavras. O cantor se situa em um espaço que lhe dá respaldo para o ocorrido, e alerta para fato de que demais pessoas, envolvidas pelo amor romantizado e dito natural, tenderiam a querer sem medir as consequências a pessoa amada ao seu lado, isso por projetar-se no outro com tamanha força, a qual passa acreditar que a falta lhe levaria uma fração de si, retratando a ideia de: “não posso me reencontrar, me recuperar: estou perdido para sempre” (BARTHES, 2003, p. 50).

O acontecimento revela curiosidades, ainda mais se analisado junto à canções vocalizadas por cantores do brega em que divulgavam atividades semelhantes, como é o caso da música “Matei”, que em 1963 é regravação na voz de Lindomar, sua letra diz que “A ingrata me fugiu”, ou seja, o apaixonado não conseguiu “segurar” a pessoa amada ao seu lado, resultando na perda que gerou saudades, tristeza e um “ciúme de matar” como diria Castilho.

Na música, assim como na vida real do cantor, arrolar-se no espaço de um assassino, se deu após a separação com o seu afeto/desafeto. A mulher é apontada como um ser com requintes de crueldade por abandonar aquele que se enxerga na zona do fascinado, que logo penetra o lugar do louco e pratica o crime.

Em que se refere a esse delito, Mary Del Priore (2015, p.263) sinaliza que, “Tal tipo de crime, embalado na onda de autores românticos com sua ênfase no amor e na paixão, justificava-se na proximidade com a loucura”. Dessa maneira, ao usar essa justificativa perante a lei o apaixonado seria considerado inimputável, por se comparar a um louco. Mais que a isso, para o sujeito essa justificativa talvez amenizar-se seu próprio julgamento construído em seu subconsciente (ou não).

Segue a canção e a letra denota esse sujeito arrependido:

Estou arrependido de praticar o crime. Deixa que lhe descrevo: Senhor, como perdi-me. Um dia apareceu deitada à minha porta uma mulher doente, faminta, quase morta. Tratei-a com carinho. Tornou-se tão bonita. Foi minha companheira e hoje é minha desdita.

A composição revela um pensamento masculino o qual acreditava que por sua generosidade em acolher a mendiga, esta, devia-lhe pagar com a reciprocidade do amor eterno. No entanto, não sendo esse o desfecho da história, o canto alega ser o feminino desses versos seu desfortúnio.

Maria Izilda Matos (2000, p. 87) quando afirma que, “as promessas, os sonhos, os juramentos de amor pleno e eterno, se esvaem com a fuga da ingrata, gerando no homem a frustração amorosa, a desilusão e uma dor imensa de estar só”. Teria essa frustração levado tantos homens a assassinar a quem juram amar?

Seguindo o canto, a letra relata sobre esse sujeito frustrado que passar a transgredir as leis, aparentando ter ficado desnordeado com essa perda: “A ingrata me fugiu não soube mais vencer. Tornei-me até ladrão e dei para beber”. Com essa deserção da amada, a música sinaliza que esse masculino não costumara praticar estas ações em seu cotidiano.

É certo que a desilusão amorosa não ocorre apenas para o homem abandonado, o abandono em um relacionamento pode ocorrer a partir de uma visão de elo quebrado. Essa

mulher quando alocada na condição de criatura ingrata, expõe seu desdém para o que venha a ocorrer na vida do rapaz que ela viera a abandonar. Trazendo para ele determinadas frustrações. “E quantas, quantas noites ao me apertar o sono dormia nas sarjetas tal qual um cão sem dono. E ela vinha em sonho buscar-me com carícia. Quando era despertado nas garras da polícia”.

Cantar a presença da amada em sonho, indica o desejo em tê-la por perto e a saudade configurada por esse querer. Entretanto, segue a canção e o desconsolo chega a um ponto que esse ser sofredor deseja o seu fim, é então quando tudo acaba por piorar:

Farto de sofrer fui procurar o amigo. Como último recurso fui lhe pedir abrigo. Negou-me, disse ainda jamais o conheci. Virou-me, deu-me as costas. Quando uma voz ouvi. Reconheci ser dela. Na casa à força entrei, matei o falso amigo e a mulher que amei.

Com o desenrolar dos fatos, é de cabível análise que o sujeito abandonado tenha se desfeito da própria casa, já que passou a vagar pelas ruas da cidade, equivalente ao modo que sua desdita um dia vivera. Outro ponto de investigação a ser explanado antes de chegar ao delito, é a amizade dita existir por ele com o fulano, o qual postulou-se um abrigo. O sujeito procurado não o acolhera, tampouco dizia o conhecer, causando assim, uma espécie de estranhamento. Não obstante, o dito amigo/falso amigo, estava por abrigar a amada, o que pode aludir ser esse o motivo pelo qual viera a transfigurar-se como falso para aquele que o buscara, a começar por dizer não o conhecer e logo depois, ser identificado como um possível traidor.

A música anuncia ouvir uma voz a qual reconheceu-se ser de sua paixão. Donde saíra um som estridente ao ouvido do sofredor, melodia essa que constantemente lhe fazia companhia e trazia alegrias em seus sonhos. Nesse momento, ouvir tal voz dentro da residência encheu-lhe de um ciúme que *Lindomar* chamou de “exacerbado”, culminando na tragédia cantarolada.

Olhando pelo ângulo da possível traição e colocando lado a lado com o caso do Lindomar Castilho, vejo aqui uma familiaridade entre aquilo que se canta e aquilo que se pratica. Na música “Matei”, em nenhum momento a composição afirma que houve de fato uma traição, tal qual é o caso de *Lindomar Castilho*. Esse, alega ter sido possuído pelo ciúme por *Eliane*, contudo, não que efetivamente houvesse sido traído. Outro ponto semelhante é o da proximidade dos desafetos correlacionados a seus amores, na canção, é um “amigo” que entra em cena, já no triste entrelaço do acontecimento real, foi um primo do cantor que acabou sendo alvejado.

Para concluir a canção a narrativa afirma: “Estou arrependido. Não terei mais conforto. E desde aquele instante eu sinto que estou morto”. A confissão do crime surge com uma lamentação sincera, por perceber-se diante de uma dor ainda maior, a da morte. O estado de

fúria (a raiva é como um impulso, uma força compulsiva que estimula um tipo ou outro de ação) (WALTON, 2007, p. 65), que o fez trucidar a vida daquela que enunciava amar, trouxe-lhe a desesperança de ela um dia poder voltar. Percebendo ainda que tornar-se algoz, não foi uma saída para suportar a dor, ao contrário disso, seu sofrimento duplicou.

Aqui, vejo mais um ponto paralelo com o caso *Lindomar/Eliane*, quando ele diz para o documentário que: “o coração, a alma, a alma sofre adoidado”. Sentir-se está morto após assassinar sua ex-companheira é identificar no outro a razão pela sua existência, mais que isso, é vislumbrar nessa relação uma confirmação de seus objetivos, seus sonhos.

Partindo do pressuposto que *Lindomar Castilho* tenha executado sua ex-esposa com a narrativa de amor exagerado tal qual ciúme exagerado, os quais confirmavam para ele o desejo em viver até os fins de suas vidas juntos, vale salientar que determinadas apropriações de conceitos, possam ter sido vistos de outra maneira por *Eliane de Grammont*, é possível que para ela tudo isso significasse uma outra coisa, que lhe traria aliás, um desejo de mudança. E para exemplificar parte desse querer, trago um fragmento da canção composta por *Eliane de Grammont* e sua mãe *Helena de Grammont*, a qual demonstra seu desejo de mudança,

Tentei mudar você. Não consegui e desisti porque você não tem mais jeito. Cansei de ser Amélia, santa e boa que esquece, que perdoa. Sem defeitos. A vida com você é uma loucura, me deprime e me satura. Tentei mudar você, não consegui, não deu. Quem deve então mudar, sou eu.

Lançada em 1977/1978, “Amélia de você” surge para fazer falar a voz silenciada pelo atual namorado, que logo se tornaria seu esposo e mais à frente seu algoz. Em resposta a canção, o *Lindomar Castilho* refutava com regravações de canções como: “Você é doida demais”, “Apesar de tudo” e “Nós somos dois sem vergonhas”. Onde as três canções abordam questões entre amar ou deixar ir, pela incompreensão de um relacionamento de muitas brigas e traições. Com isso, aparece igualmente, a figura da insegurança amorosa.

“Silêncio que o réu tem algo a dizer em sua defesa...”. Diante de todo o contexto vivenciado entre Lindomar e Eliane, esse enunciado poderia ser uma parte poética para noticiar o julgamento do cantor. Conquanto, é um segmento de uma composição musical que fora gravada dois anos antes desse ocorrido. Em 1979, Amado Batista faz ecoar uma letra que discorre sobre um crime envolvido pelo amor/ódio. Mas antes de chegar ao “Julgamento canção”, gostaria de narrar um pouco sobre o “Julgamento” de Castilho.

A audiência de *Lindomar Castilho*, impulsionou diversas manifestações feminista. Mulheres saíram às ruas paulistanas e erguiam faixas pedindo por socorro e justiça, as

movimentações perduraram durante todo o julgamento, onde buscava-se que este crime não caísse no rol da impunidade,

O caso foi de grande repercussão para o nascente Movimento Feminista Nacional. Em 1985, foi criada a primeira Delegacia da Defesa da Mulher do Brasil e, em 1990, instituída a Casa Eliane Grammont, um centro especializado no atendimento às mulheres vítimas de violência doméstica e sexual. O Julgamento foi acompanhado por várias pessoas do Movimento Feminista Nacional, portando faixas e cartazes com frases: quem ama não mata; bolero de machão se canta na prisão; sem punição as mulheres morrerão e justiça seja feita! (SANTOS, 2008, p. 87-88).

Um sujeito atravessado pelos sentimentos de ciúmes, ódio, desdém e também amor, de acordo com Lindomar esse sujeito é capaz de fazer loucuras. Todavia, esse masculino dentro da esfera de assassino arrependido como visto nas canções. Transpassou o universo da arte, trazendo um de seus interpretes para protagonizar um crime.

Com o delito praticado entre cantores, o feito além de gerar manifestações, resultou no primeiro serviço municipal do país a disponibilizar apoio às mulheres vítimas de violência doméstica: “em 9 de março de 1990, criou-se a ‘Casa Eliane de Grammont’, que dá amparo às mulheres vítimas de violência e promove debates sobre o tema” (ELUF, 2003, p.10). Trinta e um anos depois, de acordo com Hanrikson de Andrade, o Brasil possui uma delegacia com atendimento à mulher a cada doze municípios. O que ainda é um número pequeno, porém serve para que se possa lembrar, que a luta pelos direitos femininos continua.

Os crimes cometidos por impulsos de paixão, são relatados constantemente nas canções bregas e reproduzidas em momentos de *roedeira* pelos adeptos dessa prática. Segundo Mary Del Priore (2015, p. 265) “entre os crimes passionais, o mais debatido era o cometido como reação ao adultério. Apoiado na tradição machista e patriarcal, o crime seria predominante masculino. Nessa tradição, honra manchada lavava-se com sangue”.

A música “O Julgamento”, composta por Walter José e Sebastião Ferreira para gravação na voz de Amado Batista em 1979, inicia narrando o juiz dando o direito de resposta ao réu no tribunal do seu julgamento: “Silêncio que o réu tem algo a dizer em sua defesa...”. Após assegurado o direito de fala, o réu declarou arrependimento, apelando para o sentimentalismo vivenciado cotidianamente antes de apertar o gatilho,

[...] Sempre quando eu voltava para o lar ela ia me esperar toda a tarde no portão. E no abraço me beijando com ternura me apertava com loucura provocando a emoção. O nosso quarto se enchia de amor. E nos abraços o calor do seu corpo me acendia. E de repente sem censura ou preconceito ela me dava o direito de lhe amar como eu queria.

A letra demonstra a privacidade do casal, revelando a intimidade sexual entre eles. Com essas palavras a canção presenteia o ouvinte com arranjos conjugais os quais conotam a reciprocidade amorosa. A música demonstra ainda o mais singelo ato entre um casal de acordo com Roland Barthes (2003): o abraço.

Para pensar sobre esse sentido trilhado na música, Roland Barthes (2003, p. 135-136) salienta que:

A trajetória amorosa parece então seguir três etapas (ou três atos): inicialmente, instantânea, a captura (sou seduzido por uma imagem); segue-se então uma série de contatos (encontros, telefonemas, cartas, pequenas viagens), durante os quais ‘exploro’ com embriaguez a perfeição do ser amado, quer dizer, a adequação inesperada de um objeto a meu desejo: é a doçura do começo, tempo próprio do idílio. Esse tempo feliz forma sua identidade (sua circunscrição) por oposição (pelo menos na lembrança) à ‘sequência’: ‘a sequência’ é o longo rastro de sofrimento, mágoas, angustias, depressões, ressentimentos, desesperos, constrangimentos e armadilhas de que me torno presa, vivendo então insensatamente sob ameaça de uma desgraça que atingirá simultaneamente o outro, eu mesmo e o encontro prestigioso que nos revelou inicialmente um ao outro.

A terceira etapa dita por Barthes, é o que leva a cantoria a não prosseguir com tanta leveza, atingido pelo sofrimento e com o coração dilacerado por tamanha dor, o canto relata o assassinato,

Momentos que eu vivi...noites que eu não esqueci. Mas um dia ao voltar pra casa cedo. Ao entrar eu tive medo, algo não estava bem. Em nossa cama aquela quem eu mais amava. Totalmente se entregava nos braços de outro alguém. Desesperado pelo golpe que sofri nem sequer eu percebi. Que atirava sem parar. Ao ver os corpos abraçados e sem vida vi nascer uma ferida no meu peito a machucar.

Diante do Juiz justifica ser tamanho o seu sofrer, que se quer percebeu que atirava ininterruptamente. Mas antes a isso, apresenta-se como um indivíduo portador de sentimentalidade e sensibilidade. Entretanto, a canção é sintoma de uma sociedade que incita até então a limpeza da honra pelo sangue, mas que essa atitude em nada alivia o sofrimento de alguém que flagra uma traição.

No documentário “*Vou Rifar meu Coração*” (2011) Amado Batista comenta o seguinte sobre a canção:

[...] o Julgamento eu acho que uma das melhores letras que eu já gravei, que fala do lance que acontece, já aconteceu muito e pode até acontecer hoje ainda, da traição inesperada, daquele amor tão lindo inicialmente dos dois. E, inesperadamente o cara volta pra casa e encontra a mulher na cama com outro cara. Aquilo é uma surpresa tão grande do cara, que ele quando vê, matou os dois.

Afirmando ser uma coisa que acontece, “O julgamento” traz o desejo e o gosto da problematização da fonte para o historiador: “a produção musical se apresenta como um corpo documental particularmente instigante” (MATOS, 2000, p. 79). Comungo com a assertiva da autora: é instigante ouvir, ler, descrever e problematizar conteúdos de composições, colocados enquanto agentes ativos de uma sociedade.

O sofrimento do masculino transcrito nessas canções, é também reproduzido nas vitrolas em momentos de apreciação da letra, melodias e o sentimentalismo com que se canta, para que assim se possa enfatizar o próprio sofrimento. Sofrimento este, muitas vezes de um assassino o qual diz possuir um amor tão grande, que na mesma proporção ou ainda maior seria o seu ciúme, dessa maneira incorporo o dito por Stuart Walton (2007, p.179) quando inicia a falar sobre esse sentimento e expõe: “O ciúme é irmão do amor, como o diabo é irmão dos anjos”.

O ciúme entraria aqui como pivô de uma catástrofe, diz-se que matou, mas que também morreu um pouco, sendo uma “Crise violenta no curso da qual o sujeito, experimentando a situação amorosa como um impasse definitivo, uma armadilha da qual não poderá jamais sair, se vê fadado a uma destruição total de si mesmo” (BARTHES, 2003, p.49).

Por continuação, a melodia chega chorosa para mostrar o desfrecho final desse relacionamento, que acaba por tentar despertar uma empatia daquele jurado, dizendo:

Naquela hora como eu sofri... De certa forma eu também morri. Senhor juiz eu peço a sua atenção. Para a minha explicação. Minha única defesa. Naquela hora eu estava inconsciente, mas agora no presente. Não suporto essa tristeza. Como agiria cada um que me condena se assistisse a mesma cena. Estando ali em meu lugar. Por isso eu peço ouvir o grito da razão. Ninguém sofre uma traição e se cala pra pensar.

Na cantoria, o rapaz banhado de remorso discursa seu argumento, que se sustenta na dor e no impulso de violenta emoção. Ele é colocado como alguém que fora enganado, e por consequência, tamanha seria sua infelicidade em vivenciar aquela cena. Incapaz de reconhecer como um crime cruento, sobressai uma alegação espúria pela qual, o homicida passional tenta buscar a pena mais branda.

Amparados pelo discurso do amor relacionado a um forte ciúmes, tanto os homens expostos nas canções que relatam crimes, tanto *Lindomar Castilho*, visitaram a zona do homem cheio de afetos, que movimentou-se entre os lugares: o lugar de felicidade por estar em uma relação, o de espanto por descobrir-se traído, o de desconsolo por estar sem a amada, o de assassino por dizer não suportar a dor, e por fim, o de arrependido por perceber que em nada ter adiantou seu ato.

### 2.3 “Se eu pudesse ter você junto de mim, eu não sofreria assim”: o roer de amor e a geografia da dor

As configurações históricas mostram no meio musical que a *roedeira* é um elemento da música brega, sendo muitas as canções que embalam e ativam momentos para *roer*.

Cantorias dentro do gênero Brega, eram evidenciadas e solicitadas às rádios com programação que versassem sobre o tema traição. É possível encontrar um exemplo dessa afirmação no documentário *Vou Rifar meu coração*. O Radialista alagoano Alves Correia fala um pouco sobre seu programa *A hora e a vez do corno apaixonado*.

Eu comecei do Brega, e eu comecei... de vez em quando socava uma como diz a história, uma musiquinha do Amado Batista, uma musiquinha do Carlos Alexandre. E foi então, que quando eu comecei a tarde, chegou um rapaz lá, um senhor, chorando, chorando pra se acabar, pedindo pra que nós o colocássemos no ar, pra que ele solicitasse da esposa... que viesse pra casa, que não deixasse ele não (VOU RIFAR MEU CORAÇÃO, 2011).

A partir desse episódio, o radialista conta que começou a receber e ler cartas de homens que haviam sido traídos, dentre elas, uma que trazia o seguinte enunciado:

Alves Correia, estou escrevendo para seu programa, mais especialmente para a sequência da *Hora e a vez do corno apaixonado*, como forma de apoio e agradecimento por sua iniciativa de mostrar através do rádio, vários casos de amor que não dão certo, na minha opinião Alves Correia, esse programa é um programa educativo, e explico o porquê. Ele mostra aos ouvintes o como e o porquê dos desentendimentos conjugais. Levei três pontas da gota serena, Alves Correia, da minha mulher. Nos separamos por isso e daí por diante, eu fui me amigando, fui me amigando e sempre levando gaia. No final eu quero ouvir uma música do Waldick Soriano (VOU RIFAR MEU CORAÇÃO, 2011).

Indagando-me com o título “A hora e a vez do corno apaixonado”, chamo atenção para a palavra: Corno. Tecendo relações com o termo, essa elocução atribuída a um ser que passou pela experiência da traição. Acredito não ter exclusividade em perguntar-me o porquê dessa associação. Sendo instigada pela questão, cheguei a alguns conclusos.

Em primeiro ponto o dicionário oferece para o vocábulo alguns conceitos, entre eles, um diz que essa palavra seria: “Cada um dos apêndices duros e recurvados que se projetam da cabeça de certos animais” (DICIONARIO ONLINE, 2002); “Ponta semelhante a um chifre” (DICIONÁRIO INFOPÉDIA, 2009). Nessa versão, constata-se sobre o processo córneo da pele que resulta em uma estrutura pontiaguda encontrada em alguns mamíferos. Estrutura que também será chamada por chifres, sendo esse um instrumento que serviria de defesa para o animal.

Trazendo para as relações afetivas, o “corno” seria para o *Infopédia Dicionários* (2009): “Indivíduo traído pela mulher com quem é casado ou mantém uma relação amorosa”, de acordo com o esse dicionário, tal conceito seria o *Vulgarizado*. Mas aí, se levanta o questionamento: Por que o ser traído recebe o nome de uma parte anatômica do animal? Especificamente do boi?

O boi é o animal metaforizado para se falar do homem traído, cabe salientar que existe uma diferença entre o boi e o touro. O primeiro é empregado para o masculino sofredor da traição e o último é posto para o homem valente, forte e viril. Francisca Aquino (2008, p. 113) lembra que:

É importante destacar a diferenciação entre touro e boi para entender melhor essas metáforas de masculinidade. O touro é destinado à reprodução, de modo que os animais mais rústicos, robustos, fortes, bonitos ou de raça pura são os escolhidos. Ao passo que os bois são “castrados”.

A partir dessa castração é possível encontrar a alegoria do “corno manso”, já que, “Os animais castrados são *mansos*, um boi castrado não é tão perigoso como um touro” (RIVERS apud AQUINO, 2008, p.113). A infidelidade feminina denomina-se como desonra para o homem, e com isso, para uma sociedade com cultivo de características masculinistas, o sujeito corneado seria alvo de críticas contra sua virilidade, à semelhança de um boi, que nada mais é do que um antigo touro, agora castrado.

Como um sujeito desonrado, o homem passa a *roer* para otimizar o padecimento, se auto flagelando vagarosamente. O ato de ouvir músicas sofrendo por aquela que o desonrou, me leva a questionar se a *roedeira* seria de fato pela lembrança do amor perdido, pela ausência da pessoa querida ou pela quebra do elo que torna o masculino ser dominante daquela relação. Assim, é possível questionar o tipo de fascinação do enamorado descrito por Roland Barthes (2003, p. 14-15) em “Fragmentos de um discurso amoroso” quando diz

*É adorável o que é adorável*. Ou ainda: adoro você porque você é adorável, te amo porque te amo. Assim, o que fecha a linguagem amorosa é aquilo mesmo que a instituiu: a fascinação. Pois descrever a fascinação não pode nunca, *no fim das contas*, ultrapassar este enunciado: ‘estou fascinado’.

A musicalidade aparece como recurso para abordar além do amor, um discurso de imposição e vitimização, colocados a partir de sentimentos como ciúme e sofrimento, tendo a música “brega/cafona/romântica” uma forte carga desses sentimentos enunciados. O ciúme, por exemplo, faz do apaixonado um eterno desditoso, sempre com o pensamento no outro e nas

possíveis possibilidades que este teria, o que nas melhores das hipóteses lhe faz um sofredor. Eleva-se a felicidade de ter a presença do amante por perto, tal qual o sofrimento ao perder o amor/poder sobre o outro, é intensificado os atos ou palavras ditos/feitos pelo amante.

A exemplo de uma música desenhada nos moldes dessa *roedeira*, trago “Se eu pudesse”, gravada em 1979 pelo cantor *Lindomar Castilho*, a canção inicia com os versos:

Eu vou partir Pra ver se acaba a solidão Que me invade o coração desde o dia em que  
você não compreendeu que o amor só se comprova. Tendo o ciúme como prova foi o  
que me aconteceu. Se eu pudesse fazer você ver agora que o meu coração chora de  
saudade de você. Se eu pudesse ter você junto de mim eu não sofreria assim. Seria só  
felicidade.

O conteúdo musical é embasado na ideia de não aceitação em viver sobre o julgo de forte ciúme. “O ciúme em geral é considerado um estado de possessividade emocional e sexual, em que os indivíduos afetados tentam, sob provocação real ou imaginária, proteger o objeto de seu desejo de ser reivindicado por terceiros ou de ser tentado por eles” (WALTON, 2007, p. 183), embora o compositor afirme categoricamente que ter ciúmes pela sua companheira seria um sinal de profundo amor, a sua desdita não o ver dessa maneira. Já que para ela ao contrário disso o ciúme estaria a sufocando.

O homem apresenta-se, pois, como o incompreensível, tomado por uma tristeza resultante da perda, “é a perda, embora inferida, que ocasiona a tristeza, e nos rouba até daquela alegria evanescente que podíamos experimentar ao lembrarmos uma época de felicidade” (WALTON, 2007, p.147).

De acordo com o título da música “Se eu pudesse”, em que esse trecho é repetido diversas vezes. A composição tem o objetivo de desvelar um másculo com concepção de impotência para mudar a situação vida, em que posteriormente culminou no término. Ora, será que ele não poderia mudar esse ciúme doentio? O ônus de manter um relacionamento seria apenas responsabilidade dela de se colocar sobre o julgo desse sentimento imposto por ele dizendo ser amor?

Continuando a canção, o desenrolar alude: “Eu vou levar comigo só minha guitarra. Companheira na alegria e nas horas de dor. Nos seus acordes vão os gritos reprimidos dos meus dias mais sofridos causados por seu amor”. Isto posto, compreende-se que esse sentimento estaria ligado ao martírio. A “guitarra” surge como um elemento de companhia, isso, por ser com ela que se canta as lamúrias, que se faz gemer o seu penar, mas também é nela que se faz ecoar as felicidades de sua vida.

Como últimas rimas têm-se:

Até parece que existe o tal destino. Pois que é desde menino que busco a felicidade. Exato agora que com amor me entreguei e o meu ser lhe dediquei. Você me deixa na saudade. Se eu pudesse fazer você ver agora que o meu coração chora de saudade de você. Se eu pudesse ter você junto de mim. Eu não sofreria assim. Seria só felicidade.

A música perpassa sobre a análise de felicidade ligada a destino, dessa maneira, por mais que a busque, se o “destino” não permitir o encontro, em nada adiantaria. Outro ponto interessante é ver que tal pesar, se dera pela atividade de dedicação a esse sentimento, onde a saudade seria uma consequência pela ausência e compreensão do seu agir.

Por fim, trago a música: “O fruto do nosso amor (Amor Perfeito)”. Gravada no ano de 1978, foi a primeira canção do Amado Batista que obteve sucesso nacional. De acordo com uma entrevista concedida a *Empresa Brasil de Comunicação*, em 20 de dezembro de 2016, o cantor afirma:

Meu primeiro sucesso nacional é uma canção do Vicente Dias que escreveu sobre a irmã dele. Mas tanto o autor como eu erramos totalmente o título da composição. Virou a música do hospital, da sala de cirurgia O nome é grande demais e ninguém lembra. A canção vendeu um milhão e cem mil discos.

O cantor afirma implicitamente que fazia sucesso no âmbito regional, todavia, ainda não tinha conseguido embalar nenhum hit nacional até o momento. A canção “O fruto do nosso amor” passou a ser conhecida em toda Brasil, lhe rendendo mais de um milhão em vendas com o disco “Sementes do amor”.

Os versos sonoros iniciam: “Amor perfeito existia entre nós dois. Sem esperar que depois fosse tudo se acabar. Mas neste mundo que o perfeito não tem vida. Não merecemos, querida, viver juntos e amar”. Apesar da estrofe aclamar um amor dito “perfeito” entre o casal, o que se propaga é justamente a inexistência da perfeição. O perfeito amor sofrera pelo golpe da morte para comprovação de que sua existência não teria espaço, causando no sujeito uma intensa angustia. Nessa compreensão, Roland Barthes (2003, p.25) aduz: “O sujeito amoroso, ao sabor de tal ou qual contingência, sente-se tomado pelo medo de um perigo, de um ferimento, de um abandono, de uma reviravolta – sentimento que ele exprime sob o nome de *angústia*.”

O contexto musical segue trazendo a derradeira estrofe, sucedendo o refrão que viraliza pelo país:

Nosso Senhor para sempre te levou. Nem ao menos me deixou o fruto do nosso amor. Aquele filho seria a nossa alegria. Eu senti naquele dia ser um pai, ser o Senhor. No hospital, na sala de cirurgia pela vidraça eu via você sofrendo a sorrir. E seu sorriso aos poucos se desfazendo então vi você morrendo sem poder me despedir.

Os gritos silenciosos passados pelo sorriso de dor, denotam para aquele que canta, o desejo por um último diálogo que fosse, um adeus, uma despedida. No entanto, é com um olhar que é feito a saudação, nesse sentido, Albuquerque Jr. (2013, p. 155-156) reporta: “É no cruzamento de olhares e de dizeres, de imagens e textos, sejam escritos ou não escritos que os sujeitos se enformam, que constroem imagens de si e para si”.

A música descreve: “Aquele filho seria a nossa alegria eu senti naquele dia ser um pai, ser o Senhor”. Ter a possibilidade de ser pai na canção, se esvai com o óbito repentino, nesse sentido, compartilho com Stuart Walton (2007, p. 177) ao dizer que: “o pesar extremo com uma perda talvez represente a exata medida da consciência angustiada”.

O cenário que se passa em um hospital, pelo transcorrer das rimas, mais parece uma maternidade. Onde em um momento de parto, sua amada viera a falecer juntamente com a criança. Dessa maneira, a morte haveria de ter tomado desse homem apaixonado não apenas sua amada, mas também o fruto desse amor. E com esse gesto, a morte, evidencia a fala de Durval Muniz (2016, p.311) quando diz:

A busca de completude, a busca da fusão com o ser amado, a busca da eternidade do tempo e do espaço do momento amoroso, a eternidade dos seres que se amam, objetivos míticos e supremos do amor romântico, aparecem ao mesmo tempo reafirmados como busca e negados como possibilidade.

Diante desse capítulo que trilhou caminho entre o amor e como ele passa a aparecer na música ainda no século XVIII, atribuir melodias a dor fora um outro passo encontrado pela estrada, busquei entender por meio das sonoridades as configurações histórias da “dor de cotovelo”, a qual passou a ser conhecida na região nordestina por *roedeira*. No decorrer das letras musicais, brotaram masculinos que *roíam* pela lembrança do outro, *roíam* por não serem queridos pelo seu bem querer, *roíam* por perder o seu amor para o “destino” e *roíam* principalmente, por terem sido traídos ou por suas amadas terem escolhido outro companheiro em seu lugar, colocando-o no lugar de “corno”. Encontrei no caminho, o homem que estava na zona do apaixonado, do desiludido, do angustiado, do incompreensível, do ciumento, do réu e do arrependido.

# Capítulo III

## **“Você foi a culpada desse amor se acabar, você quem destruiu a minha vida”: o sofrer e a sofrência de amor**

“Vizinhos, favor não colocar Pablo esses dias, estou triste.

(Revista Bula, 2015).

Certo dia, numa rua pacata de uma cidade do interior, três senhoras consideradas distintas, recorriam a duas jovens garotas para que fossem até a bodega mais próxima – que por acaso pertencia a mãe das garotinhas, para lhes comprar as escondidas um “burrinho” de aguardente. Durante o tempo em que os maridos estavam nos roçados, as senhoras do lar, aproveitavam as duas garotas enérgicas da rua, para comprarem o “burrinho de cana”. Num período que os homens bebiam livremente nos bares da cidade, suas respectivas esposas, consumiam aguardente as escondidas, longe dos olhos da sociedade, asiladas dos próprios maridos.

Esses homens saíam cedo para os roçados. Plantavam milho, feijão, fava, mandioca, batatas e toda sorte de frutos. Durante uma boa parte do ano, tinham obrigações com o plantio. Primeiramente se fazia a limpeza do terreno, ou como chamavam, “limpar o mato”; em seguida esperava-se a chuva chegar, como quem espera as bênçãos dos céus sobre aquela terra.

Tendo a chuva vindo abençoar, começavam a plantar a semente desejada. Os homens, maridos das ditas senhoras distintas, plantavam para a manutenção da família. É verdade que algumas vezes, as esposas acompanhavam seus maridos, para também ajudar com o trabalho do campo. Porém, em muitas ocasiões as mesmas ficavam em casa, para cuidar do lar. Era nesses momentos, que desviavam um tanto do seu tempo entre uma e outra “lapada de cana”.

Ouvir as histórias contadas por minhas irmãs, me fez lembrar a garrafa que cercava a aguardente, o famoso *burrinho*, tão utilizado na hora de comprar a cachaça. A bebida vendida era conhecida popularmente como “Pau dentro”, “Cachaça temperada”, ou “Brejeira”. As respectivas senhoras chamavam minhas irmãs, entregavam o “burrinho” vazio e pediam para elas esconderem dentro da roupa. Enquanto corriam até minha casa, minha mãe enchia aquelas garrafas de nome engraçado para mim, e anotava o valor atribuído a quantidade vendida, em sua caderneta de contas.

Com o “burrinho” agora cheio e embalado por um papel de embrulho, o mesmo que era usado para embalar os pães, as garotas escondiam embaixo de suas indumentárias, e corriam pela rua até chegar nas casas das respeitadas senhoras. Chegando na casa daquela que haveria feito o pedido, reuniam-se as três para tomar uma “chamada”, e futricar, ao mesmo tempo em que as duas mocinhas, vigiavam para que nem os esposos, nem outras pessoas da rua, percebessem aquelas práticas cotidianas que alegravam seus dias.

Ao terminar de tomar “umas e outras”, elas colocavam um pedaço do papel de embrulho na boca e mastigavam até que o cheiro do álcool se perdesse no ar. Assim, seus hálitos não as denunciavam ao pronunciar uma palavra qualquer. Em seguida, voltavam aos afazeres de dona de casa, ingênuas e cheirosas aumentavam o som do seu rádio, ouviam os bregas do momento, sofriam com as histórias cantadas nas músicas e ficavam à espera de seus maridos ao lar.

### **3.1 “Porque homem não chora”: a *sofrência* e um rei “brega”**

A música e sua capacidade de ativar as dores de amor. Foi essa a percepção que sempre tive sobre aqueles que ouviam as músicas e alimentavam suas dores de cotovelo. Enxergando que as músicas são capazes de divertir, alegrar ou entristecer pessoas, que são capazes de provocar sentimentos e desejos, isso, por ser aqui entendida como algo que vai além de um registro estético (CUNHA, 2011).

Nesse sentido, anuncio a *sofrência*, musicalizada pelo cantor Pablo, nacionalmente conhecido por cantar o paradigma de que o “homem não chora”. Lançou a referida música num momento governado por leis que protegem a mulher. Momento em que as atitudes de violência cantarolada pelos cantores do gênero brega, foram perdendo espaço. Momento de grande repercussão da lei de proteção as mulheres, como a Lei 11.340, de 7 de agosto de 2006, e que ficou popularmente conhecida por Lei Maria da Penha. Em seu conteúdo, é possível nos deparar com o excerto:

Art. 1º Esta Lei cria mecanismos para coibir e prevenir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Violência contra a Mulher, da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher e de outros tratados internacionais ratificados pela República Federativa do Brasil; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; e estabelece medidas de assistência e proteção às mulheres em situação de violência doméstica e familiar.

Art. 2º Toda mulher, independentemente de classe, raça, etnia, orientação sexual, renda, cultura, nível educacional, idade e religião, goza dos direitos fundamentais inerentes à pessoa humana, sendo-lhe asseguradas as oportunidades e facilidades para viver sem violência, preservar sua saúde física e mental e seu aperfeiçoamento moral, intelectual e social (BRASIL, 2018).

A Lei 11.340, busca proteção a mulher e punição para seu agressor. Apesar de ser um texto claro que visa assegurar a vida, a saúde física e mental, como afirma o Art. 2º, os crimes contra a mulher continuaram a ocorrer, todavia, houve um aumento de denúncias dessas agressões que gerou posteriormente, em meados da segunda década do vigésimo primeiro século, a formulação da lei do Feminicídio, que são os crimes tipificado como crime de gênero, entrando na modalidade de homicídio qualificado, o qual modificou o Art. 121<sup>22</sup>:

A palavra Feminicídio enquanto lei, só aparece no código penal no ano de 2015. Esta, faz uma alteração no Art. 121 que elabora a seguinte redação:

V - Para assegurar a execução, a ocultação, a impunidade ou vantagem de outro crime: Feminicídio (Incluído pela Lei nº 13.104, de 2015) VI - Contra a mulher por razões da condição de sexo feminino.

**Pena** - reclusão, de doze a trinta anos.

§ 2º-A Considerar-se que há razões de condição de sexo feminino quando o crime envolve: (Incluído pela Lei nº 13.104, de 2015).

**I** - Violência doméstica e familiar; (Incluído pela Lei nº 13.104, de 2015).

**II** - Menosprezo ou discriminação à condição de mulher. (Incluído pela Lei nº 13.104, de 2015).

É, pois, dentro dessa conjuntura de leis direcionadas, que se percebe uma larga diminuição de produção musical voltada a menção de lesão física, ou dos desventurados assassinatos “de amor”, de “lavagem de honra”, todos contra mulheres. A dor de um relacionamento não duradouro passou a ser vivenciada por outros meios. Ao descobrir uma

---

<sup>22</sup> Optei por apresentar a lei com as alterações do código penal, CP, para melhor explicitar o tema. Os crimes passionais de lesão corporal contra mulheres, no âmbito doméstico começaram a ser penalizados de maneira mais contundente com o surgimento da lei 11.340, conhecida popularmente como Maria da Penha, todavia, cabe alertar que quando essa lesão deixava de ser crime fim para ser crime meio, os quais cominam com a morte da mulher, o infrator deixava de responder a lei Maria da Penha, lei criada para proteção feminina, e respondia pelo Art. 121 do CP, que por sua vez, abria possibilidades para o homicida matar sua parceira e ser condenado apenas por homicídio simples, pegando apenas de 6 a 20 anos de prisão. A criação da lei do feminicídio, trouxe uma série de adendos para quem praticar essa ilicitude, pois categorizou o ato como homicídio qualificado, trazendo com isso um peso a mais em sua pena que passa a ser de 12 a 30 e no caso da mulher ser uma gestante ou até 3 meses depois do parto, o crime sofre um aumento de um terço a um meio da pena aplicada

traição, ou mesmo a certeza de um amor não correspondido, as pessoas passaram a recorrer com mais frequência ao álcool.

O subir e descer dos copos eram embalados por uma produção que endossavam o “sofrer de amor”. O álcool, ao contrário da arma, tende a machucar bem mais o agente utilizador. Contudo, para enfatizar esse sentimento, alguns ainda recorriam ao cigarro. A combinação álcool-cigarro-música fez aparecer aquela emoção ouvida e cantada cotidianamente: a *sofrência*.

Portanto, optei por realizar uma análise da apropriação da palavra *sofrência* dentro do campo musical, evidenciando as dores masculinas visíveis nas canções interpretadas por Pablo<sup>23</sup>, eleito o “rei da sofrência”; bem como a mesma afetividade cantarolada pela dita “rainha da sofrência”, Marília Mendonça<sup>24</sup>. Um embate travado entre o masculino e o feminino, para mostrar o lugar que cada um atribui ao homem.

Em sintonia com diversas vertentes da música brasileira, a *sofrência* na qualidade de gênero musical, entrou em cena já no século XXI, a partir da voz melancólica do cantor baiano Pablo, e nela, foi possível encontrar a dor do sujeito representada através da música.

Agenor Apolinário dos Santos Neto, conhecido a princípio por “Pablo do Arrocha”, nasceu na cidade de Candeias, na Bahia. Desde os seis anos de idade ingressou no ramo musical, por influência de seu pai Agenor Apolinário, que também tocava na noite e passou a leva-lo para lhe acompanhar. Como mostra o jornal *O Povo*, em 20 de dezembro de 2014,

Popularmente conhecido como “voz romântica”, Pablo nasceu no interior da Bahia e iniciou a carreira aos seis anos, cantando nos bares da cidade de Candeias ao lado do pai. O músico popularizou o ritmo “arrocha”, proveniente da seresta, com influências do brega, romântico, axé, salsa e forró. “Arrocha era também para os casais dançarem agarradinhos”, afirma Pablo em entrevista ao **O POVO**.

Foi membro da banda *Asas Livres* e logo depois, criou seu próprio grupo: o *Arroxa*<sup>25</sup>. Esse, por associar o estilo ao nome de Pablo, passou a se chamar *Pablo e Grupo Arroxa*, mas foi com a composição “Porque homem não chora” no ano de 2014, que sua carreira como cantor ganhou notoriedade nacional.

---

<sup>23</sup> É importante ressaltar que na contemporaneidade, existe demasiada produção masculina dita por *sofrência*, não sendo restrita ao Pablo. Contudo, a escolha se dá pelo fato de seu título nacional como “Rei da Sofrência”, aquele que seria o criador da palavra dentro do campo musical.

<sup>24</sup> Novamente por uma questão de título. A Marília Mendonça representa a voz que dá nome a “Rainha da Sofrência”.

<sup>25</sup> Estilo Musical também criado por Agenor Apolinário, dando ao mesmo o nome artístico de “Pablo do arrocha”. Com o *arroxa* o cantor ganha notoriedade regional, mas é com o surgimento da *sofrência*, que o artista passa a ser reconhecido nacionalmente.

Conforme o Relatório Técnico – Científico “Ultrarromantismo do século XIX e as músicas de *sofrência* do século XXI”, “o sucesso do cantor baiano rompeu as fronteiras do Nordeste e se espalhou por todo o país, consolidando a *sofrência* como um estilo de música bastante popular” (COELIN; BARASUOL; BARROS, 2016, p. 6). Com essa popularidade da *sofrência*, quero evidenciar uma masculinidade sensível e frágil a um sentimento, que se desnuda e ganha espaço a nível nacional.

A canção “Homem não chora” não só elevou a carreira do cantor, mas também trouxe à tona o sentimentalismo do homem, evidenciando a dor de amor, em um espaço masculinizado. Esta, que outrora situava-se no campo da sensibilidade feminina, ganhava novos espaços, novas vozes e novas dores, escancarou-se o sentimento.

É importante mencionar que estes novos espaços, se deram através das novas composições, no entanto, foi a propagação do mesmo, que o fez ganhar força no território nacional. Essas composições pareciam estar reafirmando algo, como retratarei nas análises dessas canções. Contudo, música brega e sua capacidade de ativar angustias amorosas, não são uma prioridade do Pablo, tendo em vista que desde 1970 as canções interpretadas por *Amado Batista*, assim como *Bartô Galeno*, ou mesmo *Lindomar Castilho*, entre outros, já alocavam choros em seus shows no Brasil afora, demonstrando a ativação de dores sentimentais a partir das canções. E com isso, o ditado popular do “homem que é homem não chora”, é posto em prova e contradição. A edição do jornal *O Povo*, publicada em 20 de dezembro de 2014 relata que,

[...] segundo Paulo César Araújo, a viralização da *sofrência* deve-se mais à facilidade de acesso à Internet. “Nos anos 1980, as pessoas também choravam. A diferença é que não tinha a acessibilidade de uma câmera”, explica. “Hoje isso ganha repercussão pela facilidade de registro. Você filma, disponibiliza e multiplica. Vira uma corrente que vai se realimentando e influenciando outras pessoas a sofrerem.

Cabendo alertar que o modo de lamúria acionada pelas canções, já existiam antes da palavra *sofrência* se firmar no meio sonoro, o historiador reitera que a palavra ganhou notoriedade, a partir da facilidade ao acesso a tecnologias, ao exemplo da câmera e da internet. Com essa fala, Paulo César Araújo (2014), afirmou acerca da influência que a música possui sobre o sofrimento, ao passo que ao realimentarmos a audição com dadas composições, influenciemos o próprio sofrimento e por consequência, aglutinamos a dor para aqueles que ouvem. A exemplo, desvelo ao leitor a seguinte imagem:

**Imagem II:**  
**Sufrimento do vizinho**



**Fonte:** *Revista Bula*, 2015.

Na imagem, observo um apelo indicativo de que a audição poderia aprimorar um sentimento, nesse caso específico, a tristeza. É possível ainda, analisar outros elementos na figura: como se pode notar, a arquitetura sugere ser um bairro de classe baixa, estando a mensagem relatando de forma indireta, que seus vizinhos costumam apreciar melodias na voz do cantor baiano Pablo em alto e bom som.

À vista disso, aquele que grudou o cartaz na parede, poderá por vezes ter sido obrigado a ouvir a canção, onde o seu sofrer apareceu não por desejo próprio, mas por estar em um recinto em que alguém se dispôs a ouvir dadas composições, seria assim, uma melancolia estimulada, fazendo-o lembrar de algo agora distante, um passado, uma separação restando apenas lembranças, deixando-o carente. Ouvir música de sofrência, significa nesse caso específico acionar e potencializar a dor e a tristeza de não possuir o ser amado. Conforme Stuart Walton (2007, p. 145),

Freud situa toda infelicidade – ou melancolia – em uma sensação de carência, mas a atribui não ao senso primário de algo que está faltando, mas à perda do que um dia desfrutamos, um senso que surge na primeira infância, à medida que nos separamos gradualmente dos laços maternos. A perda do amado por abandono ou distância física,

todas as separações de relações íntimas, é o que sustenta a melancolia sob a qual todos devemos viver.

A carência vocalizada pelas letras cantadas por Pablo, tomam espaços por ativarem lembranças de separações aludidas por Freud. A música ajuda a sustentar essa melancolia e na conjuntura do século XXI, o aparelho celular popularizou-se e ajuda na divulgação. A grande maioria desses aparelhos possuem câmeras em suas composições, com alta ou baixa qualidade, permitem a captura do choro acionado pelas canções, por meio de uma imagem fotografada ou vídeo filmagem, e com isso em mãos, a multiplicação do material via redes sociais tornou-se uma grande ferramenta para a propagação da *sofrência*, como abordou Paulo Cezar de Araújo (2014) para “O Povo”.

Os shows do canto Pablo pelo Brasil, propagou de fato a chamada *sofrência*. A mesma, foi recebida tanto pelo feminino, quanto pelo masculino. De acordo com entrevista concedida ao jornal *Correio Braziliense* e postada em 08 de dezembro de 2014,

O baiano Pablo, natural da Candeias, tornou-se o rei da *sofrência*. Ele mesmo não sabe dizer como isso aconteceu. “Está em alta, né? O arrocha acabou virando a *sofrência*. Minhas canções falam daquele amor partido e as pessoas que amam e sofrem por amor se identificam. Aí ficam naquela *sofrência* (risos)”, afirma o cantor em entrevista ao *Correio*.

Isto posto, é a composição de canções as quais relatam o sofrimento amoroso, o que deu ao referido cantor, mais um título dentro do universo musical brasileiro, “O rei da *sofrência*”. Já conforme o website “Significados”, o conceito de *sofrência* se dá, a partir de “um neologismo da língua portuguesa, formado a partir da junção das palavras ‘sofrimento’ e ‘carência’, e possui um significado similar ao da expressão popular ‘dor de cotovelo”. Segundo Waleff Caridade e Nelcicleide Caridade (2018, p. 18), a palavra *sofrência* tem a ver com dor de amor, popularmente chamada de dor de cotovelo, ou seja, é o tipo de sofrimento que é causado quando se ama alguém e essa pessoa, de alguma forma, te machuca. A *sofrência* vem sendo categorizada por muitos como sendo um novo gênero musical no Brasil dentro do sertanejo moderno, ou seja, seria um subgênero.

Quando menciono o gênero musical da *sofrência*, desejo mostra-lo como aparato para acionar dores de amor, essa popular “dor de cotovelo”, com ênfase na dor do masculino, anunciando desse modo, o lugar atribuído ao homem nessas composições. Ainda nesse mesmo website – Significados -, é possível encontrar que: “A ‘*sofrência*’ pode ser entendida como um estado de espírito, quando alguém se sente desiludido e triste, seja por causa de um amor não

correspondido, uma decepção amorosa, traição e etc.”. Logo, se esta for também compreendida como uma condição, a mesma pode sofrer ativação, ou não.

Segundo Luiz Espíndola de Carvalho Junior (2016, p. 65), ao reportar-se a falas de seus entrevistados para seu trabalho de dissertação, “Música e youtube no cenário brasileiro atual: um enfoque de suas implicações com a indústria cultural”, pelo jeito o qual o repertório da *sofrência* é exposto em shows, o autor afirma que:

É uma música romântica mas bem intensa, tem que cantar realmente sentindo aquilo, não pode cantar apenas por cantar, *sofrência* até pelo fato da gente cantar. São músicas com refrões, mesmo não sendo tristes, conseguem chamar a atenção das pessoas. As pessoas se empolgam quando vêem que você está cantando a realidade dela.

Advindo da junção das palavras sofrimento e carência, para vocalizar uma canção do gênero *sofrência* é preciso não apenas cantar, mas também sentir, entregar-se à medida que se canta dada composição romântica, para que ao entregar-se a canção a mesma envolva aquele que aprecia, tornando-o parte da realidade entoada.

Atualmente, o cantor Pablo parece ser o maior ícone do gênero, como refere-se o escritor Menelau Junior (2014) para o *Jornal de Caruaru*, “[...] não adianta mais resistir: a palavra *sofrência* ganhou a boca do povo. A razão, ao que parece, é um estilo musical cujo principal representante atende pelo nome de Pablo”. Com essa afirmação, Menelau Junior sugere ser Agenor Apolinário, não apenas o divulgador da expressão, mas que através da sua voz, o termo haveria viralizado, sendo ele o principal representante do gênero.

Gostaria de salientar a fala de Edcarla Bezerra, (2016) ao dialogar sobre a palavra *sofrência*:

A nomenclatura “*sofrência*” é usada para designar o que anteriormente era chamado de “dor de cotovelo”, ou seja, uma mistura de sofrimento e carência que resultam de amores mal correspondidos. Pode-se dizer que esse é um termo “novo”, apesar de ter suas raízes em meados dos anos 70 com influência da seresta e da música brega (BEZERRA, 2016, p. 10).

A “dor de cotovelo” acima sinalizada, anuncia o embrionário sentido da palavra *sofrência*. Comungo com o enunciado de Edcarla Bezerra, e nela firmo colocações anteriores, as quais anuncio ser a *sofrência*, um termo operado na contemporaneidade, que sustenta um sentido construído desde as últimas décadas no vigésimo século, sentido esse, iniciado com a expressão “dor de cotovelo”, o mesmo que passou a ser intitulado na região nordestina, como *roedeira*.

Conseqüentemente, não é improvável que se encontre nos dias atuais, imagens que associam alguns cantores do gênero brega, ao sentido da *sofrência*, como é o caso da figura a baixo,

**Imagem III:**  
**Os reis da *sofrência***



**Fonte:** *Folha do Juruá*, 15 dez. 2014.

A imagem oferece uma legenda estimulante ao passo de comparação, apontando fotografias do *Waldick Soriano*, *Paulo Sergio*, *Nelson Ned* e *Amado Batista*. A legenda menciona serem eles os “Reis da Sofrência”. Essa associação se deu pelo já aludido no texto, de ter esse gênero suas raízes fundadas no brega, entretanto, tal associação é vista como anacrônica, já que para o período atuante de alguns desses artistas, se quer o termo existia. A *sofrência* viralizou pelo país na segunda década do século XXI, e alguns desses cantores e compositores faziam sucesso no ramo musical desde o século passado, onde dois deles finalizaram suas carreiras nesse gênero antes que o novo milênio se iniciasse.

A exemplo, Paulo Sérgio<sup>26</sup> veio a óbito em 29 de julho de 1980 após a descoberta de um derrame cerebral. Nelson Ned<sup>27</sup>, antes de terminar o século XX, converteu-se a igreja protestante, passando a cantar apenas música gospel. Tal analogia foi feita pelo jornal *Folha do Juruá*, pela matéria sobre “O hit (Pablo/sofrência) que virou febre pelo país”. Por conseguinte, se pensarmos pela temporalidade, a figura representaria “Reis do Brega” e não “Reis da Sofrência”, todavia, compreendo ser o estilo das composições musicais e canções vocalizadas em dadas vozes, o que levou a tal associação. Já que estes, cantavam músicas que relatam o amor, o sofrimento, a dor da perda, o ciúme, entre outros temas que acionam a tortura de amor ou mesmo “dor de cotovelo”. Para a *Folha do Juruá* aparece como “reis da sofrência”, entretanto, para muitos nordestinos eles são na realidade, vale a pena enfatizar: “Reis do Brega”.

Estar na *sofrência*, pode aludir a um tipo de música em si, a qual eleva a *dor de cotovelo* em suas letras, assim como pode referir-se a um estado o qual foi ativado a partir da apreciação dessas canções e consumo do álcool como elemento primordial. Dito isto, lanço mais uma menção a palavra *sofrência*, dessa vez, exposta pelo website *Canal da sofrência* (2016):

Este termo ganhou notoriedade nacional graças ao cantor baiano Pablo, mais conhecido como "o rei do arrocha". Não demorou muito para que as músicas feitas pelo artista fossem associadas à "sofrência", surgindo assim um novo gênero musical no Brasil, que mistura o ritmo do sertanejo, do arrocha e a música brega. No mundo da música, a "sofrência" é a canção que fala sobre as decepções afetivas ou ciúmes exagerados de um amor que não é correspondido. A sofrência ainda pode significar o ato de sofrer continuamente, de maneira depressiva e lastimável.

Esse gingado a mais advindo da mistura com a musicalidade brega, possui raízes da tão falada *roedeira*, que assim como a *sofrência*, leva o indivíduo a cultivar o sofrimento de uma decepção do amor. Chegando a ser nociva ou saudavelmente apreciada, compreendendo que tanto o feminino, quanto o masculino vão contemplar as práticas da *sofrência*, à vista disso, convido o leitor a uma narrativa da lágrima do masculino apreciada nas músicas a seguir.

### **3.2 “A mala já está lá fora”: as lágrimas anunciam o lugar do masculino nas músicas de sofrência**

A comunicação que a música possui é capaz de trazer um movimento de sentimentos e dores, sentidos e valores expressos em suas letras e melodias. Não é raro encontrarmos nela,

---

<sup>26</sup> Segunda fotografia, da esquerda para a direita. A única em versão preto e branco.

<sup>27</sup> Terceira fotografia da imagem, contando da esquerda para a direita, de cima para baixo. Com uma indumentária azul marinho.

juílgamentos de valores de cunho pessoal. Conjunturas que tentam expor um certo e um errado, entre outras comunicações. De acordo com Nadja Gumes (2001, p. 67-68),

[...] a música é parte de um padrão de comunicação que compartilha valores, sentimentos, experiências e a forma como ela circula indica como se comunica e traz significações para determinadas práticas musicais, que são resultantes dos sentidos construídos quando a ouvimos.

Comungando com o enunciado de Nadja Gumes de que a música partilha de afetos, lanço ao leitor a canção “Porque homem não chora”, lançada em 2014 e interpretada por Pablo. A composição evidencia dissabores advindos de um término de relacionamento. Sua alta circulação e consumo, demonstra a aceitação de significações transmitidos.

O canto inicia com os seguintes versos: “Estou indo embora, a mala já está lá fora. Vou te deixar! Vou te deixar! Por favor, não implora. Porque homem não chora e não pede perdão! E não pede perdão!”. Assim, o lugar de um indivíduo dotado de orgulho é o que se pode observar nas primeiras linhas dessa cantoria. Um homem que optou por abandonar sua residência ao aceitar uma falha e desculpar-se com o ser amado.

Trilhando a causa pela qual o “homem” estaria deixando o lar, a dor desse afastamento se deu pela dolorosa atitude de relatar “a mala já está lá fora”, enxergando essa mala como uma metáfora do amor, em que se reúne o envolvimento, enquadrando-o em um lugar, para que se possa conduzir para fora do ambiente, não apenas as coisas materiais, mas o próprio afeto. Desse modo, ir embora, estaria para além de deixar a casa. Ir embora, representaria a partida daquele sentimento, sair da vida do outro, uma forma de encerrar uma história.

A frase “Porque homem não chora” e “Nem pede perdão”, faz ecoar vivamente nessa canção do século XXI, um estigma para o masculino que se formou a partir do século XIX, em que as emoções passaram a ter gênero, sendo estimuladas por atividades culturais, como expõe as historiadoras, Tânia Zimmermann e Márcia Medeiros (2013, p. 10),

[...] as emoções foram estimuladas ou controladas por atividades culturais como o teatro. No século XVIII, as lágrimas eram obrigatórias para frequentadores homens e mulheres de peças dramáticas em teatros europeu. Após o século XIX, o romantismo generaliza as lágrimas, ou seja, o choro tem um gênero, a saber, o feminino. Esse modelo de amor está presente nas telas de cinema, em romances e em novelas até o tempo presente.

A sonoridade também trouxe por muito tempo exemplificações desse homem que não demonstra afeições, e mesmo havendo sido quebrado esse paradigma nas composições musicais, essa canção sustenta por um dado momento na letra, a generalização da lágrima,

entretanto, apesar dessa sustentação em certo tempo, a composição segue de modo a afirmar, muito mais do que a reter esse choro. Ou seja, verbalizar que “homem não chora” acaba por virar uma ironia. Vejamos:

[...] você foi a culpada desse amor se acabar. Você quem 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 agora. A mala já está lá fora. Porque homem não chora.

Culpar o outro pelo termino do relacionamento é uma constatação. O sentimento de frustração pelo ato alheio que lhe afeta. O sujeito na condição de vítima, mas não uma vítima do sentimento “amor”, vítima de uma mulher que teria destroçado sua existência. A frase “Você quem machucou meu coração me fez chorar”, demonstra a tentativa de impressionar alguém, para que se tenha compaixão, tornando o outro culpado (BARTHES, 2003).

Compelir alguém a sentir-se responsável por uma dor que não é sua, essas lágrimas, como propõe Roland Barthes (2003), são signos e buscam atestar para si, ou para o outro uma condição. A frase “Me deixou num beco sem saída”, nada mais é do que uma tentativa masculina de justificar seu erro, através de atitudes anteriores de sua companheira, impondo a mulher o fardo da culpa, sendo ir embora a única solução cantarolada por ele.

Mais que impressionar e fazer o outro se sentir culpado pela sua dor, seu desespero, o choro revela a tentativa de demonstrar para si a importância do ocorrido. Com essas noções mais clara, o suplício como algo que decorre do outro, conseqüentemente, não teria ele, como perdoa-la, ou pedir perdão, cabendo apenas o abandono como desfecho. Perdoar, permitir-lhe-ia também o ato implícito de fraqueza, no entanto “limitar e ocultar suas expressões de sentimentos, nunca chorar, calar o sofrimento e sentimento” (MATOS, 2001, p. 52), fazia-se necessário. O homem que não chora, possivelmente é por possuir engendrado resquícios da masculinidade hegemônica. Logo, o choro para essa composição sonora não entraria em cogitação.

Lançada em 2014, a canção rapidamente ganhou repercussão pelo país. Em 03 de fevereiro de 2015, a revista “Cifras” anunciou em uma matéria: “O hit ‘Porque homem não chora’, de Pablo, é uma das músicas mais tocadas nas rádios no início deste ano. A “sofrência” do cantor baiano ganhou repercussão nacional recentemente”. Com essa assertiva, a revista declarou não apenas o consumo da canção, mas também de todo o repertório de *sofrência* cantado por Pablo.

Essa canção em pleno século XXI, teve o efeito de afirmação ou mesmo de ironia. Em sua primeira estrofe é feita menção a uma masculinidade hegemônica que relata a ausência da lágrima quando descrita na frase: “Porque homem não chora”. A demonstração nos versos seguintes é de que homem chora sim, e mais, “ele pouco se importa com a censura que atualmente mantém o adulto afastado das lágrimas e pela qual o homem pretende protestar sua virilidade” (BARTHES, 2003, p. 59). Desse modo, o sujeito amoroso, deixa fluir através das lágrimas a dor do desencanto, a diferença se dá pelo fato de que no final do vigésimo século esse choro escorria nas entrelinhas, cultivado dentro de uma sociedade machista, eram em poucos casos que esse pranto poderia aparecer, como cita Izilda de Matos (2003), ao citar a música como uma dessas possibilidades de demonstração de afetividade pelo banhar-se em lágrimas. Desprendendo-se desse machismo arado culturalmente, a canção assegura que homem também chora, apoiado pois historicamente por sentimentos como a carência e a solidão.

Com ajuda das redes sociais, não apenas essa mas o repertório do cantor Pablo em si, passou a ser sinônimo de *sofrência*, onde a alegação de que homem chora, viralizou usando a ironia da frase “Porque homem não chora”, mostrando a sensibilidade, que assim como a mulher, o homem chora, tem sentimentos, angustias, amores e tristezas. A partir daí, propagou-se rapidamente inúmeros *memes*<sup>28</sup> na rede de internet, a exemplo:

**Imagem IV:**  
**Meme do Chaves sobre “Homem não chora”**



Fonte: Fórum Chaves, grupo do Facebook, s/d.

<sup>28</sup> Não é minha intenção trabalhar piamente com a difusão de *memes* na internet, trouxe esse em especial para melhor exibir sobre o tema transcrito.

Finalizo essa primeira canção do Pablo com esse *meme* criado com o “Chaves”, que demonstra o personagem em prantos com uma legenda a baixo de: “homem não chora”. Perceba, caro leitor, que assim como o personagem da música, mesmo derretendo-se em lágrimas, os personagens afirmam “homem não chora”.

No mesmo ano, a música “Ao sabor do vento” foi ao ar lançada pelo cantor, iniciando com a narrativa: “Sinto o teu perfume no ar, no lençol, no meu travesseiro. Sinto um vazio imenso, um atalho pro desespero. Aquele amor tão bonito, o mais belo dos sentimentos, tornou-se uma folha perdida, bailando ao sabor do vento”. O sofrimento obtido pela *saudade*, levou ao enamorado a uma imaginação que aproxima através das lembranças, aquela que foi embora, a esse respeito Durval Muniz de Albuquerque Junior (2016, p.290), menciona sobre a o poder da recordação para o apaixonado essas, são como “materializações das noites de insônia de corpos afogueados pela libido, corpos a se remexerem nas camas e catres aguilhoados pela tormenta de quererem quem ali não está”, no caso da música, o olfato rememora cheiros de um corpo distante, e uma partícula de memória faz do outro um ser presente.

Decorrente dessa angustia pela falta do outro, o masculino deprimido demonstra nesse início de música, que anterior a separação, existiu um belo sentimento, possivelmente por este motivo, ao separar o vazio se faça clamoroso, a ponto de na composição, chegar a mencionar ser tanto o desgosto que por pouco não entraria este, em desespero. Seguindo:

Machuca ficar sem você. Machuca sua decisão. Machuca, machuca. Machuca viver por viver. Machuca não ter seu perdão. Machuca não fazer mais parte do seu coração. Tô com saudade de você aqui comigo. Viver distante de você é um castigo. A minha vida sem você é tão estranha. O coração de todo mundo bate só o meu apanha.

O padecimento em não ter o ser amado por perto, enfatizado com a palavra “machuca”, traz a voz daquele que outrora praticou um ato, pelo qual não obteve o perdão, tecendo a partir disso o ato da separação, o que resulta na canção a saudade e o tormento.

Entre a continuação e os versos repetidos, a última frase salta aos olhos: “o coração de todo mundo bate só o meu apanha”, apresenta-se em posição de vitimismo, onde demonstra um martírio constante, há também um pressuposto de que aquele que se encontra apaixonado e não correspondido, sentiria uma dor tão imensa a ponto de acreditar sofrer mais que todo o universo. Entretanto, é importante ressaltar que um pouco antes a canção aduz: “machuca não te seu perdão”, supondo uma atitude anterior provocada pelo agente da canção, em quem ele haveria por ter “batido” primeiro, e agora estaria na categoria de aflição “apanhando”, por dada consequência.

O estilo musical que enaltece o sofrimento amoroso, cada vez mais, vem sendo o mais consumido no mundo fonográfico. Eis então, o porquê da crescente produção de canções com rimas fáceis e sofrimento exposto. Conforme Carvalho Junior (2016, p. 59), “a incrementação do consumo na sociedade contemporânea trouxe reflexões sobre outra realidade relacionada à criação musical: a música é criada e produzida com a intenção de se tornar uma mercadoria vendável, de fácil aceitação e de consumo imediato”. Por conseguinte, a alta aceitação e consumo imediato do momento, está sendo em especial, dessas músicas as quais relatam temas de relações amorosas.

Com isso em vista, no ano de 2015, Pablo lançou mais um disco. Dentro do repertório está uma intitulada por: “Nível de carência”,

Meu nome mudou, prazer me chamem de tristeza, sobrenome desamor. Na rua coração, divido apartamento com os amigos, que se chamam, dor e solidão. Sem ninguém pra me amar, meu consolo é o bar, onde recarrego as lágrimas, que não param de rolar. Sem ninguém pra dizer, como foi o meu dia. Sem ninguém pra dividir, as tristezas e alegrias.

Imagino de fato o nível de carência de um indivíduo, que desejava a mudança do nome para chamar-se de tristeza. Essa canção quebra de vez o paradigma de que homem não chora. Sepulta a ideia construída em cima disso, em especial no nordeste brasileiro, já que se tinha acima de tudo a construção de um cabra macho, em que para sê-lo, havia como requisito ser valente, forte, destemido (ALBUQUERQUE JR.,1999), sem lágrimas e sem sentimentos. Sabendo que há uma historicidade por trás desse ditado que se popularizou, Tânia Regina Zimmermann e Márcia Maria de Medeiros (2013, p. 9-10), já falavam sobre essa colocação dos sentimentos no espaço feminino, ao fazerem uma conversação entre História e Literatura, a partir do Romance “Helena” de Machado de Assis. Onde afirmam que:

[...] então os sentimentos e costumes têm gênero? Só as mulheres choram? As emoções como alegria, dor, ciúmes, amor, paixão e sofrimento são construídos culturalmente em processos históricos geralmente de longa duração. Ao afirmar que o “homem não chora” dá-se continuidade a um imperativo que naturaliza as emoções conforme o sexo. Com isto ocorre um disciplinamento obrigatório para os meninos não expressarem suas emoções através do choro.

Esse disciplinamento fez-se presente por muito tempo em nossa sociedade, as emoções apareciam de fato conforme o sexo, onde travava-se uma batalha consigo mesmo e com a sociedade, a cada vez que um homem deseja-se demonstrar suas emoções. No entanto, a música Brega, dá um passo à frente mostrando ao menos em canções que homens tem sim sentimentos, dores.

As músicas de *sufrência*, ou que ativam a *sufrência*, trazem esse vestígio do Brega, o poder de expressar em uma canção aquilo que se sente, com palavras de fácil entendimento e sem receio.

A narrativa da canção “Nível de carência”, descreve a dor da solidão, a falta de um amor acolhedor. Carregando um vazio doído por não haver a quem atribuir esse sentimento. A desilusão aparece também como tônica principal. Leva o expectador a imaginar aquele que de tanto sofrer, desiludiu-se transformando sua vida numa eterna carência. Outro fator interessante que observo na composição é o emprego da frase “Sem ninguém pra me amar, meu consolo é o bar, onde recarrego as lágrimas que não param de rolar”. O bar, associado a carência novamente, o lugar onde o consumo do álcool aparece ligado a ativação dessa *sufrência*. Não raro, é possível encontrar essa ligação, havendo inclusive algumas imagens espalhadas em *bloggers*, contendo o “Kit Sufrência” onde trazem essa conexão. Vejamos o exemplo abaixo:

**Imagem V:**  
**“Kit sufrência”**



**Fonte:** Pitaco do Blogueiro, *s/d*.

O bar que aparece como acalento, retrata um ser marcado pela expectativa em obter amparo para o sofrimento, através da bebida alcóolica que este espaço pode lhe oferecer. De acordo com Marlécio Cunha (2011, p. 113) “se tratando da bebedeira, o feminino esteve presente na figura da sedutora e da bandida, enfim, da culpada pelo que pode acontecer de

positivo ou negativo no universo masculino, particularmente no que diz respeito ao amor”, no caso dessa canção, a mulher torna-se culpada pela própria inexistência, ficando o homem na condição de padecente.

Na imagem do “Kit Sofrência”, é possível constatar a junção do ato de ouvir músicas melancólicas, com o consumo de bebida alcóolica. A figura do disco representando ser necessário a canção para se entrar em *sofrência*, juntamente com a imagem da bebida destilada, aparentando ser oportuno a bebida alcoólica, além da carteira de cigarros, para os que dele usufruem.

As lamúrias vocalizadas no refrão da canção divulgam: “É que eu estou, num nível de carência que se meu cachorro late, eu escuto eu te amo. É que eu estou, passando trote pra mim mesmo, só pra ter a sensação, que alguém me ligou”. O relato da canção, exprime uma carência exagerada e deprimente. É entendível que a ausência de alguém para amar desenvolva a dor da solidão, não por ter alguém, mas por possuir o sentimento atribuído a alguém.

A este ângulo, Geralda Nóbrega e Caio Nóbrega (2013, p. 340) aferem, “[...] uma relação de amor pode assumir vários aspectos. Ama-se às vezes o próprio amor como uma necessidade de ser afetado pelo sentimento”. A falta de um amor para amar eleva a tristeza. O desejo por sentir-se afetado pelo sentimento nessa canção, aparece quase como uma necessidade. E tecer uma relação, seria a forma mais branda de resolver esse revés.

Narrar ser preciso promover a própria ligação a si, revela esse indivíduo no espaço recheado pela solitude, em que receber a ligação lhe dá o sentimento mesmo que falso, de importância, de sentir-se importante, lembrado por alguém.

A quarta canção que escolhi para analisar do cantor supracitado, lançada no ano de 2014 foi batizada pelo nome “Vingança do amor”. O nome me instiga a questionar o sentimento amoroso, relacionado ao sentimento de vingança, o vingar-se, sentir-se feliz com a falta de sorte do companheiro após o término do relacionamento. Ou seja, esse fato põe em discordância o amor dotado de bondade, onde mesmo distante, deseja-se o bem daquele que um dia se compartilhou momentos juntos.

A letra traz a seguinte composição: “Tá doendo é, tá chorando é? Todo castigo é pouco, falei que ia ter troco. Tá doendo é, tá chorando é? Bem feito! Bem feito!”. Nesta canção, é possível notar a felicidade ao vislumbrar o sofrimento alheio. É como se de fato estivesse vingando-se de algo, daí então, eis o nome do canto.

Em uma letra que afirma sentir contentamento ao poder apreciar o sofrimento amoroso, o sentimento de amor aparece carregando em si ambiguidades, presença de opostos como

alegrias e tristezas, felicidade e dor, ilusão e realidade (HONÓRIO FILHO, 2001). O sentimento amoroso nasce com a felicidade da esperança que o romance tenha êxito, porém, junto a isso vem na bagagem o medo da perda, sabendo que “O medo, historicamente, tem sido visto como atributo que deve ser banido do vocabulário masculino, particularmente em se tratando da figura do nordestino” (CUNHA, 2011, p. 80). Na canção, a alegria nasce em um segundo momento, o do pós-separação. Onde poder ver o outro em sofrimento, lhe traz contentamento.

Por continuação da composição, é exposto: “Quantas vezes eu pedir pra não me enganar. Quantas vezes eu chorei na sua frente. Te confesso que não quis, mas tive que deixar. Não suportava mais tanta ingratidão. Mendiguei o seu amor. Fui o seu brinquedo. E depois que eu fui embora, chora”. A dor por sentir a ingratidão da mulher que o deixou, diante da paixão atribuída a ela é o sentimento masculino aparente nessa cantiga, quando por ventura, poder punir aquela que haveria lhe magoado por fazer pouco caso de sua paixão, eclode como presente do universo, se posso agora, então o castigo. Dessa maneira, a alegria em assistir o suplício é elevada, a partir do momento que se rememora as falhas tentativas em fazer o romance vigorar.

Entre as rimas cantaroladas e os acontecimentos pós término de relacionamento, querer que o outro seja punido pela lei do retorno é um dos desfrecho, mas não é o único. Em alguns casos, essa separação é vista como uma verdadeira catástrofe na vida, onde o enamorado declara ao vento, que sua vida haverá perdido o sentido, o rumo, que nada mais tem valor. Esse é o caso da canção “Refaz as malas”, lançada em 2016.

A composição começa com os seguintes versos:

Ela fez as malas, foi embora sem dizer adeus. Bateu uma deprê, um calafrio, o que fazer. Um frágil coração não vai aguentar. Pediu a guarda das crianças, dividiu os bens. Minha vida virou pelo avesso, disse que acabou o amor. E que não terá mais volta.

O caso dessa separação vocalizada, para além dos resquícios deixados pelo amor, leva embora o convívio direto com os filhos do casal. Talvez, esse seja um grande agregado para tal destroço no coração. De acordo com a composição, a dor da falta da despedida, traz o questionamento de possibilidades para tal ato, vem também com o questionamento de se seu coração aguentaria tamanho sofrimento. Para o enamorado, essa separação chega como uma catástrofe amorosa, e vejo catástrofe como o já postulado por Roland Barthes (2003, p. 50):

A catástrofe amorosa é talvez próxima daquilo que foi chamado, no campo psíquico, uma *situação extrema*, que é ‘uma situação vivida pelo sujeito como devendo irremediavelmente destruí-lo’; a imagem é tirada do que aconteceu em Dachau. Não

é acaso indecente comparar a situação de um sujeito com dor de cotovelo á de um prisioneiro do campo de concentração de Dachau? Uma das mais injúrias da História pode se reproduzir num incidente fútil, infantil, sofisticado, obscuro, acontecido a um sujeito confortável, presa somente de seu imaginário? Essas duas situações têm, entretanto, isto em comum: são, literalmente, pánicas: são situações definitivas, sem retorno: quando projetei-me no outro com tal força que, quando este me falta, não posso me reencontrar, me recuperar: estou perdido para sempre.

E é por sentir-se perdido, em estado de pânico pela falta do amante, que se deseja desesperadamente seu retorno. Pois ver-se devastado, o outro aparecendo então como uma necessidade. A canção continua e a letra reitera,

Me enganei em dizer que homem não chora. É uma combustão de sentimentos, dói. Você é o remédio que vai me curar e o sintoma é a solidão. Tenho muita saudade de nós dois juntinhos. O flashback das noites de carinho. Ai como eu quero você de volta. Volta! Serei feliz quando entrar por essa porta.

A afirmação de que homem chora e que possuem uma combustão de sentimentos, me leva a crer que pode existir uma possibilidade de encorajamento a demais homens, a não mais se envergonharem por deixar transcorrer pelo rosto a doce sensação de uma lágrima, cada vez que desejar e sentir vontade. Afirmar uma felicidade no futuro, ou seja, apenas quando a amada voltar, é mais uma indicação de que a catástrofe amorosa se instalou, a projeção de si no outro, roubando-lhe a possibilidade de ser feliz sozinho.

É na expectativa de um retorno que o refrão se alastra, salientando o sofrimento vivenciado pela falta: “Eu tô sofrendo tanto, nem sei mais viver. O mundo gira, eu não aceito te perder. E de repente as lágrimas se incorporam. Já faz um mês e eu aqui perto da porta”. Nesse sentido, a dor masculina e a liberdade da lágrima, da canção caminham em contradição com algumas características associadas a uma masculinidade tradicional, “Segundo a concepção tradicional, homens não são sensíveis, pelo contrário, devem ser durões, inabaláveis e racionais” (VICENTE, 2005, p. 122).

Destarte, o homem da canção não dá tanta importância em esconder o como e o quanto está sendo afetado pela ausência de sua paixão, ele não precisa se importar em ser “durão”, o homem retratado pelas músicas da *sofrência*, demonstram sua sensibilidade, seus medos e desejos. Assim, a música relata o sentimento e estimula a prática do sofrer por amor.

Na última estrofe a canção proclama: “Querida tanto acalmar meu coração, trazer à tona o sentimento da paixão. Volta, refaz as malas que eu quero te amar”. Aqui, vejo a disposição de uma dor onde o remédio seria o retorno daquela que foi embora. E assim, o depósito da calma, vem sob os cuidados de alguém que não se pode ter o controle: o outro.

Já a canção “Por uma aventura”, gravada no ano de 2012, retrata a história de destruição de relacionamento resultante do que o vai se chamar na canção de aventura. No caso, a substituição de uma pessoa por outra. Aquele que foi trocado, inicia a canção exteriorizando: “Vai pra bem longe dos meus olhos, vai levando os meus sonhos, arrasando o meu mundo. Vai, vai saindo dos meus braços, me deixando em pedaços, me magoando tão profundo”. Presumo novamente o depósito de uma felicidade atribuída a um relacionamento, que ao acabar, o desespero torna-se aparente.

A dor masculina expressa nessa canção é bastante visível, uma angustia incontável por sentir-se trocado por uma outra pessoa, a qual considera ele, ser apenas uma aventura, fútil e sem importância para ela. Consoante Roland Barthes (2003, p.26), a angustia de amor “ela é o temor de um luto que já aconteceu, na origem mesma do amor, no momento mesmo em que fui seduzido. Seria preciso que alguém pudesse dizer: ‘não fique mais angustiado, você já o/a perdeu’”.

Infelizmente não há a resposta feminina na rima musical, mas lembrando que é a dor e sentimentalismo masculino que me atento, essa composição se mostra com atributos para uma boa análise da dor não mais com a perda por si só, mas pela perda clara e transparente de ser substituído. Prosseguindo:

Vai me deixar, vai me trocar por uma aventura. Vai me deixar, vai me trocar, isso é loucura. Pense um pouco antes da partida, pode arruinar a sua vida. Ninguém vai te amar como eu te amo, eu não te engano. Vai me deixar, vai me trocar por uma aventura. Vai me deixar, vai me trocar, isso é loucura. Isso é loucura.

Pedir para ela pensar antes de agir de tal modo, é como uma súplica para que fique. A dor leva o masculino a partir para o apelo de “se não for por mim, que seja por você”, e então vem a frase “pode arruinar a sua vida”. De fato, pode, assim como pode acontecer com todo e qualquer relacionamento onde se deposita total felicidade em mãos alheias, quando não se sabe, ou se esquece que: “a felicidade não é outorgada a ninguém em bandeja de prata, prevenia Carmen da Silva. O mundo não é um mar de rosas, nem um campo de batalhas, mas uma planície onde cada uma há de construir o edifício de suas aspirações” (DEL PRIORE, 2014, p.103).

A outra possibilidade de interpretação dessa frase, é ele acreditar que de fato a vida dela pode ser arruinada, isso por acabar um relacionamento e já embarcar em outro, e esse novo, rotulado por aventura. A repetição de ser uma loucura o que a amada está a fazer, é como a

composição é finalizada, para poder dar ênfase ao ato. Contudo, não se pode ter uma certeza pois, quando se fala de amor, é a incerteza dos fatos que reina.

A próxima e última canção a ser analisada do Pablo, tem por nome “Sem você tô mal” foi lançada no ano de 2014, no CD, “Pablo a voz romântica – É só dizer que sim”. Essa canção tem como peculiaridade a composição caminhada entre uma possível conversação, onde aparece questionamentos e respostas de um masculino e um feminino.

A música inicia da seguinte forma: “Eu já troquei a chave do apartamento. Eu até sonhei com o nosso casamento. Não foi assim. Você matou o amor que existia em mim”. A letra inicia incitando a deixa de que o relacionamento entrou em colapso. A resposta a esse verso diz então o seguinte, “Eu não percebi que você ia embora. Eu não te queria como eu quero agora. Entenda, amor, eu sei que eu errei, mas alguém me mudou”. Observo a falta de atenção para com a relação, a ponto de se quer observar as atitudes, em vista disso, o mesmo não captou que a união dos dois estava sob riscos, enxergando apenas após a atitude dela ir embora.

Com essa saída de cena da mulher exposta na canção, o homem analisa também a atitude de haver errado por algum momento, e externa que ela o haveria mudado, por isso implora por seu retorno.

Seguindo, a música afirma: “Você não vai mudar. Eu sei, amor. Não tente me enganar, por favor! Eu não vou pagar pra ver”. O receio daquela que haveria sofrido em uma relação, aparece como uma armadura a qual viria lhe proteger de um retorto. O homem da canção então responde, “Eu quero uma chance, não deixa o nosso amor morrer”, a possibilidade do retorno clareia aos olhos masculino, a chance de voltar a ser feliz, aqui cabe citar Stuart Walton (2007, p. 27) sobre o medo, quando diz:

Os medos nos ensinam que nosso hábitat é minado de potencialidades desastrosas, mas precisamente porque o medo representa as coisas ruins que podem acontecer, mas igualmente as que podem não acontecer, ele também nos vence ao nos fazer temer o que não existe e o inexplicado.

Esse sujeito arrependido, não consegue dentro da composição quebrar a barreira do medo construído em decorrência de algo já vivido, o refrão é tecido pelos versos iniciados por ela, e reafirmam isso: “Eu já te quis, agora não quero mais. Vou ser feliz. Vê se me deixa em paz”, a frase “Vou ser feliz”, aponta para o futuro, evidenciando que houvera tido a tentativa anterior, porém frustrada, busca seguir em frente. A resposta logo vem, dizendo: “Eu não te quis, pois eu não fui capaz de fazer feliz. Quem hoje eu quero demais”, perceber-se na posição de erro, é um elemento interessante nessa canção, a colocação aparente que expõe que além de

sofrer pelo término, identifica-se na qualidade de causador do mesmo, por haver praticado algum deslize.

Por fim ela conclui, “Eu quero alguém que não critique as minhas celulites e que aceite as minhas crises, pois isso é normal”, nesse ponto, vem a exposição de pequenas atitudes dentro do relacionamento as quais haveriam a chateado e que talvez ele não houvesse compreendido. Então ele responde finalizando: “Eu não vou te condenar, te juro, acredite. Tô morrendo de saudade, sem você tô mal”. E assim, finaliza a canção, com um feminino magoado e um masculino arrependido, tentando uma chance para mostrar que a mudança é possível, e tal mudança teria vindo por conhece-la, mas também pela dor da saudade, que acaba por deixá-lo desfalecido em uma vida deprimente, no entanto é importante ressaltar que:

Se os sentimentos não são naturais, se eles implicam o aprendizado de códigos, de regras, de *performances*, de linguagens, de sentidos, o sentir saudade também nasce de um aprendizado, de uma experiência, de uma formação que sempre será social e cultural, mas que também é histórica na medida em que se dá num dado tempo e num dado espaço específicos. (ALBUQUERQUE JR. 2016, p. 157).

Entre as músicas do Pablo aqui escolhidas para análise, foi possível caminhar entre dores que demonstraram masculinos arrependidos, masculinos vingativos, masculinos vitimados, masculinos envolvidos pela saudade. E assim, no conjunto de canções percebeu-se seres dotados por uma afetividade volúvel, sujeitos atravessados por sentimentos que transitam pela vida de acordo com cada momento da relação amorosa. Dessa forma, gostaria de transcrever um pouco sobre a visão feminina nas canções, tendo a oportunidade de lançar o olhar agora pelo ângulo delas, sobre o lugar ocupado por eles.

### **3.3 “Isso não é uma disputa, eu não quero te provocar”: O lugar atribuído ao homem a partir do canto feminino**

O campo musical com estilo romântico ganhou forte expansão no século XXI, recebendo não apenas as vozes, mas também composições femininas. Canções que relatam experiências de vida e dão vida ao vocalizado, já fazem parte do gosto popular desde o último século. Mas com a difusão da *sofrência*, a produção se alastrou entre os grupos musicais,

chegando as mulheres<sup>29</sup> que decidiram entrar em campo, e jogar os fatos conforme seus dribles. A este ângulo Nadja Gumes (2011, p.77) aborda:

A música popular compartilha determinadas práticas culturais que estão ligadas às experiências de classe, etnia, localização geográfica, e estas significações estão presentes na forma de se fazer, de se vender e de se comprar música. Para entender os gostos do público, as empresas ligadas ao consumo cultural se estruturam para criar produtos que se identifiquem com a audiência para a qual aquela mercadoria é direcionada.

Dessa maneira, para além da produção masculina demonstrando sua dor, as mulheres entraram em cena, abraçadas por um público consumidor da música popular, e com letras de fácil entendimento. As composições e interpretações das mesmas, surgiram muitas vezes como respostas a tais sentimentos masculinos relatados, outras vezes, para apontar sua própria versão do fato e assim conferir um lugar ao homem, harmonizado pela fala de uma mulher.

Com o alto consumo cultural dessas vozes, o romantismo adentrou através da música sertaneja, enquanto porta aberta para acolher o feminino. Em 26 de julho de 2016, em uma matéria sobre “Rainhas da Sofrência”, o jornal *Correio Brasiliense* postou,

Desde o ano passado, a música sertaneja abriu as portas de vez para as mulheres. A cena foi invadida por artistas como Marília Mendonça, Maiara & Maraisa e Simone & Simaria, que se tornaram nomes de sucesso do gênero. A presença feminina se tornou tão forte que a cada dia aparecem mais artistas mulheres se destacando no cenário da música caipira, cantando canções com letras que falam sobre a realidade feminina e do ponto de vista das mulheres, o que, até então, não era comum.

Ao abrir tamanho espaço para o feminino dentro do campo musical, surge assim a “Rainha da sofrência”, ou seja, se temos para o masculino o “Rei”, que seria o cantor Pablo, para o feminino surge a “Rainha”, que seria no caso a cantora Marília Mendonça, para letras que falam ao coração, é a realidade que se busca encontrar nas composições, e assim, aparece

---

<sup>29</sup> O espaço da musicalidade da *sofrência*, abriu portas para as mulheres como nunca havia se visto antes. Dentre essa gama de cantoras/compositoras, gostaria de citar algumas que obtiveram grande repercussão nacional. *Naiara Azevedo* ganhou sucesso com a música “50 reais”. A canção aparece para apresentar uma traição, onde nela, a letra dispõe ao homem o lugar do dissimulado. Já a dupla *Maiara e Maraisa*, ascendeu por tornar conhecidas suas canções nas vozes de alguns sertanejos, mas é a música “No dia do seu casamento” que se tornou uma das composições mais conhecidas, a canção é interpretada pelas cantoras, e dá nome ao disco gravado. Nela o homem surge na condição de infiel, mas não um infiel esporádico, a letra relata um caso amoroso. Por fim, gostaria de falar de mais uma dupla feminina, eis *Simone e Simaria*. Duas irmãs que iniciaram carreira em uma banda de forró, ao desligar-se permaneceram fazendo sucesso pelo Brasil por cantarem muito bem a tão falada *sofrência*. Entre as canções da parilha destaco “Meu violão e o nosso cachorro”, nela o masculino aparente, é um indivíduo pertencente a uma relação que está prestes a acabar sem motivos expressos na composição, nesse sentido, ele aparece como ouvinte, aquele que escuta a proposta de sua companheira que alega desejar levar embora o violão e o cachorro, caso o relacionamento chegue ao fim. Tendo falado dessas mulheres na *sofrência*, venho aqui destacar para análise a cantora e compositora *Marília Mendonça*, não por motivos de as demais não obtiverem composições significativas, mas por ter ela o título de “Rainha da Sofrência”.

a identificação do ouvinte com sua própria realidade. Sobre o título da cantora, o portal *Fato Online* descreveu que:

Com apenas 22 anos e muitos sucessos, Marília Mendonça ostenta um título absoluto na música sertaneja: o de rainha da sofrência. A cantora sertaneja, em conversa com o G1, comentou o posto e as dificuldades pelas quais passou. 'Eu acho legal. Eu falo para todo mundo que sofrência para mim é sinônimo de verdade. A gente sofre muito, a maioria dos brasileiros já passou por um momento de sofrência, às vezes, não demonstra, tampa os olhos, não quer ver que não está dando certo aquele relacionamento. Na vida da gente, nem tudo são flores. Se fosse, era bom demais. A gente cantava musiquinha feliz, animada, de relacionamento que deu certo. Eu canto a verdade para a galera', comentou ela sobre o título.

Marília Mendonça<sup>30</sup> alegou cantar a realidade. Realidade essa, que quase sempre não é feita de tanta felicidade e é por falar das tristezas, da dor, do sofrimento, que ela ganhou o título, o falar a verdade, sem medos, sem precisar de voltas e voltas até chegar a verbalizar o que se pensa. Daí surgiram os fãs, por se identificarem com as letras compostas pela cantora, que anunciam ter verdades do dia a dia de relacionamentos. A esse respeito Wolney Honório Filho (2001, p.14) descreve,

É instigante a ideia de que a música possa ser simultaneamente um tapete e um espelho para o público consumidor. Tapete, na sua forma de terreno "base", por onde pisam muitos na mesma referência discursiva sentimental. Espelho, como possibilidade do leitor/ouvinte se reconhecer e se utilizar da música romântica para o seu próprio interesse.

Dessa forma, a música abarca muito mais que composições, ela acolhe sentimentos, vivências que se enxergam ao escutar determinada sonoridade, o trilhar de seu próprio relacionamento, sendo múltiplo, ao mesmo tempo que é único para cada qual que se põe na situação.

A primeira canção composta e interpretada pela cantora a fazer parte dessa análise, tem por nome de "Infiel". Lançada no ano de 2016, a música alude uma situação de descoberta de uma traição. Ela tem início com o enunciando: "Isso não é uma disputa, eu não quero te provocar. Descobri faz um ano e tô te procurando pra dizer: hoje a farsa vai acabar! Hoje não tem hora de ir embora, hoje ele vai ficar!". Com calma, a narrativa vai expondo a situação aduzindo sensatez na fala, para que ele perceba que ela já vem o observando há um certo tempo, logo, não teria ele como retrucar, sendo esse o instante o qual encontrou para revelar sua consciência do caso.

---

<sup>30</sup> É importante ressaltar que a Marília Mendonça além compositora e interprete de suas canções, ela compõe músicas para artistas masculinos do gênero sertanejo.

Ao direcionar o discurso para aquela com quem seu conjugue haveria praticado a traição, diz:

No momento deve estar feliz e achando que ganhou. Não perdi nada, acabei de me livrar. Com certeza ele vai atrás, mas com outra intenção. Tá sem casa, sem rumo e você é a única opção. E agora será que aguenta a barra sozinha? Se sabia de tudo, se vira, a culpa não é minha.

“Estar se relacionando com alguém” é disposto como ganho, e nesse caso, a amante<sup>31</sup> aparece no imaginário daquela que se descobriu sendo traída, como ingênua por pensar ter tido tal troféu, quando na verdade, a busca por ela aconteceria ao perceber-se desnortado após a declaração de descoberta. A frase “acabei de me livrar”, me leva a dois rumos, o primeiro, uma fala solta e momentânea, indicando insatisfação com a conduta masculina na relação; a segunda, seria o contentamento por anunciar sua determinação de não mais continuar com aquele que tanto a fez mal.

A letra continua com esse discurso direcionado e salienta: “O seu prêmio que não vale nada, estou te entregando. Pus as malas lá fora e ele ainda saiu chorando. Essa competição por amor só serviu pra me machucar. Tá na sua mão, você agora vai cuidar de um traidor. Me faça esse favor”. Olhar para o *infidel*, vem com a disposição de romper determinado relacionamento causador de dor, nessa estrofe, surge não apenas a dor feminina, mas também a dor do masculino que está saindo de uma posição social de marido para viver com aquela que esteve junto com ele na traição. Abandonar a casa ao mesmo tempo que as lágrimas percorrem sua face, indica a ausência de felicidade naquele momento, dessa maneira é possível dizer que ambos aparecem devastados pela dor.

Ao dirigir a fala para o traidor da canção, diz: “Iêêê, infiel. Eu quero ver você morar num motel. Estou te expulsando do meu coração. Assuma as consequências dessa traição!”. Está em um motel é entendido por diversão momentânea, porém, morar em um, seria um destaque na canção de que momentos como os de traição são efêmeros.

Assim, entendo que na afirmativa “eu quero ver você morar num motel” representa o retorno dele a vida de “solteiro”, aquele dito cabra macho capaz de “passar o rodo”, “pegar geral”. O sofrimento, nesse caso em específico, faz parte da vida do traidor e da mulher traída. Ele, perde a segurança do lar, os abraços e afetos de sua esposa, a família desmorona. Ela, que também vê sua família desmoronar, acaba por optar colocá-lo para fora de casa por não aguentar mais vivenciar os sentimentos provocados pela infidelidade.

---

<sup>31</sup> Amante nesse caso, no sentido de relacionar-se com um indivíduo que possui compromisso com outra pessoa.

Historicamente, as mulheres casadas parecem ter sido educadas para suportar todas as ações – danosas ou não – de seus maridos. Deveriam aguentar calada a traição, o desdém, as mágoas. Assim, ao nos depararmos com uma canção como “Infiel” cantada por uma mulher, acredito ser um processo de ruptura com o padrão masculino que a história atribuiu a vida das mulheres. A canção representa não apenas uma libertação – mesmo que recheada por outras dores -, um símbolo de resistência.

O canto termina e o dissabor feminino, mostra um alerta para aquela que participou da traição, ao tempo em que aprisiona o homem a um eterno traidor, um ser infiel que a iludiu por tanto tempo, mas que seu destino seria a constância daquele ato, a letra versa: “Iê iê iê, infiel. Agora ela vai fazer o meu papel. Daqui um tempo você vai se acostumar. E aí vai ser a ela a quem vai enganar. Você não vai mudar”.

Vale ressaltar ainda, que há um sentimento machista na música: “Agora ela vai fazer o meu papel [...] e aí vai ser a ela a quem vai enganar”. Perceba que aquilo que foi vivido é regado em forma de rosário de pragas para aquela que foi o pivô da traição. Mesmo a autora reconhecendo a postura de “infiel” do marido, acaba sendo por sua vez a culpa da amante. Cabe a ela agora, suportar tudo o que ela passou.

A próxima canção que apresento, também aborda uma traição. Contudo, frente a essa situação, a reação é um tanto diferente da música “Infiel”. Por nome “Alô Porteiro”, a música lançada no ano de 2016, relata a história de uma mulher que ao descobrir está sendo traída expulsa o companheiro de sua moradia e enfatiza a busca por uma reconciliação daquele que praticou a traição.

A primeira estrofe expõe: “Pegue suas coisas que estão aqui. Nesse apartamento você não entra mais. Olha o que me fez, você foi me trair. Agora arrependido quer voltar atrás”. Por conseguinte, pressinto que a descoberta da infidelidade levou ao arrependimento masculino, isso porque, foi nesse momento que o mesmo se percebeu diante de algo que se podia perder, ou seja, uma relação amorosa estável.

Porém, a reação da ludibriada perante a tentativa de retorno, é de uma mulher segura, que sentindo a dor da deslealdade lançou palavras do tipo: “Já deu! Cansei das suas mentiras mal contadas. Cresci, não acredito mais em contos de fada. Não adianta vir com baixaria”. À vista disso, reparo que os relacionamentos eram culturalmente ensinados para as garotas, como verdadeiros contos de fadas. Por isso então, o choque em se deparar com tanta contrariedade em vida real. O homem passa de “ser” arrependido, para “ser” ardiloso. A canção leva a uma

estrofe que expressa o sentimento de raiva, terminando com um refrão de auto afirmação de estado civil:

Morreu. A mulher carinhosa e fiel que te amava. Pega o elevador, a sua mala e vaza. Tô avisando lá na portaria que aqui você não entra mais. Alô porteiro! Tô ligando pra te avisar que a partir de agora eu tô solteira. Já me cansei da brincadeira. Chame o táxi, que ele vai pagar. Alô porteiro. Tô ligando pra te avisar. Esse homem que está ai. Ele não pode mais subir. Tá proibido de entrar.

Diferentemente da mulher que aparece na música “Infiel”, que espera um ano de observação até encontrar um meio de expulsar seu cônjuge de sua vida, a mulher exposta em “Alô porteiro”, foge de qualquer especificação que detenha o feminino em relacionamento dotado de falta de respeito. A vista da morte proposta pela letra da canção vive-se um “luto amoroso” em concordância com Roland Barthes (2003, p.186), onde o objeto não está morto, mas o apaixonado decide que sua imagem deve morrer.

Aqui, ela não é ingênua e passiva de atitudes que lhe fazem mal, ela não precisa esperar um ano para tomar tal decisão. Ela contradiz o modelo hegemônico de feminilidade dissertado por Margareth Rago (2006) que seria “caracterizado pela mulher doce, passiva, assexuada, pura, romântica e ingênua”.

Assim como sublinhada diferentes mulheres nas duas canções, os homens infiéis expostos também aparecem diversificados, se na primeira canção o infiel é posto como eterno enganador, na segunda, ele surge como arrependido e mentiroso, o qual não à convence de permanecer na relação, já que esta apresenta-se dotada de decepção.

Hasteio ainda a possibilidade de uma relação financeiramente proveitosa para o traidor: “Chame o taxi que ele vai pagar”, leva o expectador a entender que algumas atividades dele eram arcadas por ela. O fim da relação representa o fim da “mordomia”. Também, no que diz respeito ao verso “Pega o elevador a sua mala e vaza”, mostra o poder que a mulher traída tinha de expulsá-lo, dando a entender que o apartamento era dela, e, ele, um aproveitador, num dito popular: um “aproveitador safado”.

Na composição “Hoje somos só metade”, também gravada no disco lançado em 2016, e intitulado “Marília Mendonça ao Vivo”, suscita a ideia de que o tempo haveria transformado um tão belo amor em meras lembranças afetivas: “Não nos conhecemos mais, não vejo mais em você a pessoa que eu amei demais. O que tava dando certo agora deu errado, não é que eu queira reviver nosso passado”. Os versos indicam o não reconhecimento do outro, a pessoa a qual acreditava ter amado em grande proporção não era mais identificada.

Ao realizar a acusação de alteração de postura, fato que fez o amor romântico ter se rompido como um manto amoroso golpeado, a relação embrenhou-se ao desfalecimento, perdendo o vigor, o brilho e beleza construída pelo discurso amoroso como expõe Roland Barthes (2003, p. 23):

O discurso amoroso, ordinariamente é um manto liso que adere à imagem, uma luva extremamente macia que envolve o ser amado. É um discurso devoto, bem comportado. Quando a imagem se altera, o manto de devoção se rasga; um abalo derruba minha própria linguagem.

Vislumbro nessa sonoridade a rachadura do manto “liso” do discurso amoroso. A imagem hígida construída começa a se romper, a se desgastar. O abalo dessa imagem corresponde em alguns casos na construção de fissuras nos sentimentos alimentados ao longa de uma relação amorosa. Evidencio especialmente no imperativo: “Não nos conhecemos mais”, quero levantar ainda, a hipótese de nunca haver entendido o amado como de fato ele se apresentava, mas sim uma ilusão construída a partir de um sentimento nutrido. Com o tempo, outras características foram surgindo, reconfigurando a história de amor.

A música continua: “A gente falava de amor, que pena que a nossa voz já se calou! E a cama que dormimos não tem mais calor. Dois estranhos perdidos, tão perto e distantes do amor”. A voz que proferia discursos amorosos foi silenciada, dando vozes a outras: a voz da pena, da indignação, da tristeza. Assim, uma voz silenciosa, pode ser entendida como um indício de que o manto existiu, mas que não sustentou o tanto que se desejava, eis então a percepção de se ver diante de um estranho, já que aquele que se formulou, deixou de existir.

Na frase “tão perto e distante do amor”, me faz inferir que o apaixonado está muito próximo do sentimento de amor por ser possuidor dele, por carregar em suas entranhas a afetividade que estremece e ruboriza o corpo, mas ao mesmo tempo distante por não poder viver de forma recíproca. O distante é atribuído ao outro que não aceita, que não quer mais, que rejeita, ou que quer de forma diferente daquela que lhe foi ofertada.

“Fomos dois viramos um. Hoje somos só metade. Chegamos em lugar nenhum. Hoje somos só metade”! O refrão confirma a inferência acima. Ser só metade reafirma o lugar solitário de possuir um sentimento e não poder mais ofertar porque o outro não mais aceita.

A metáfora “fomos dois, viramos um. Hoje somo só metade.” representa a narrativa de uma história onde duas pessoas se tornaram uma, ligadas pelo amor que um sentia pelo outro. Nesse caso, embora a expressão seja escrita de forma semelhante, ela demonstra o inverso: “fomos dois” apaixonados que “viramos um” solitário, abandonado, que ama sozinho. Um amor não mais retribuído. A canção não faz menção apenas a um distanciamento físico, mas também

a um distanciamento afetivo, frustrado.

Sobre a experiência da frustração, Roland Barthes (2003, p. 39) entende ser “como figura a Presença (vejo todo dia o outro, e entretanto este não me preenche: o objeto está ali, realmente, mas continua a me fazer falta, imaginariamente)”. Dessa maneira, destaco a existência da possibilidade de que nessas canções, que descrevem frustrações amorosas, aquele que se sente ludibriado acaba por abandonar a relação. Vive-se nesse interim, o conflito das ausências, daquilo que era bom, que era ofertado pelo outro, mas que não mais o possui.

As composições de Marília Mendonça, trazem contribuições para o estudo de gênero, no tocante em que ela encabeça, um movimento de visibilidade feminina no ramo musical, havendo tido abertura para outras cantoras apresentarem seus talentos, em que pronunciam a visão feminina sobre relacionamentos, a própria posição do homem em suas letras, assim como o empoderamento feminino.

O estudo de gênero se faz necessário, para que se possa abraçar aquelas que ficavam as sombras, aquelas as quais as canções citavam por criaturas ingratas, o estudo aqui, dá a possibilidade de um contraponto, acreditando que “As contribuições dos estudos de gênero para a historiografia contemporânea são inquestionáveis, pois, além de tirarem as mulheres da invisibilidade no passado, colocam um conjunto de questões-reflexões metodológicas importantes” (MATOS, 2001, p. 46).

Sabendo que historicamente o meio musical acolheu bem mais o masculino que o feminino, Marília Mendonça aparece com características do gênero brega, compondo e interpretando dentro do sertanejo. A cantora abriu espaço para o olhar do pesquisador, na busca por traços de gênero em composições musicais,

Dona dos hits “Infiel” e “Eu Sei de Cor”, ela encabeça o *feminejo*<sup>32</sup>, cena de mulheres que ganhou projeção na historicamente masculina música sertaneja ao tratar de empoderamento feminino. O movimento é o mais recente capítulo da renovação estratégica do segmento. As letras abordam bebedeira, relacionamentos, traição e amor a partir do ponto de vista feminino (BLOG DO BG, 15 dez. 2017).

Aparecendo agora a mulher expondo seu ponto de vista, posso transgredir entre a as duas posições, daquele que a despunha como ingrata e causadora de sua dor, e daquela que afirma insatisfação pela traição do conjugue, a falta de companheirismo, a subjugação de seu ser mulher, entre outras colocações narradas nas composições. Sabendo que seria um tanto simplista fechar os temas versados nas canções, a apenas essas posições de sentimentos aqui

---

<sup>32</sup> O termo “Feminejo”, é uma expressão utilizada para evidenciar as cantoras no campo musical, dentro do gênero sertanejo.

abordados.

As canções compostas e cantadas são indícios de que os homens conseguiram expressar suas dores, suas sensibilidades, rompendo em parte com o imaginário construído sobre esses historicamente:

[...] o homem era concebido como dotado de razão e a mulher com os traços da emoção, e esta última, estigmatizada como avesso da primeira. A emoção era representada como frágil, por isso ela deveria habitar o privado e o interior. Publicizar as emoções era “coisa de mulher” (ARAÚJO, 2016, p. 65).

Eis então o porquê da utilização da canção para externar essas emoções: o ato de explicitar publicamente em outros meios, fora culturalmente ensinado a pertencer ao campo feminino. No vigésimo primeiro século, as mulheres ganharam maior espaço para indagar, se expor e florear seu ponto de vista a partir da música. Isto posto, exponho ao leitor mais uma canção.

A música “Esse cara aqui do lado”, composta e cantada por Marília Mendonça, demonstra a sentimento de desconfiança, da dor por uma traição anterior, que lhe levou a questionar seu atual relacionamento. Sendo possível perceber na canção a colocação de sentimentos de três indivíduos, o agente da traição, a enganada, e o rapaz namorado atual – que parece nada ter a ver com tudo o que se passou -.

A letra inicia com as seguintes palavras: “Meu coração está ausente, só meu corpo está presente, tô com a cabeça no passado, ando meio chateada porque tenho descontado em alguém que não tem nada a ver”. Punir alguém no presente por um erro de uma segunda pessoa que ficara no passado é não perceber o exposto por Durval Muniz (2016, p.293) quando relata que: “O passado pode ser tomado como o ponto de partida para a construção de um outro presente e de um outro futuro, pensados como diferença, como ruptura, como descontinuidade em relação ao tempo que foi e em relação ao tempo do agora.”

Iniciar uma relação estando ligado a história anterior parece ser algo bastante comum na nossa sociedade contemporânea, uma realidade cotidiana, como a própria Marília Mendonça afirmou: “Canto a realidade”. Essa estrofe mostra que a mulher retira do atual relacionamento, a chance do homem mostrar que é de fato “novo”, na esfera de ser uma outra pessoa. Ela vive o agora com o pensamento contínuo de uma ferida ainda aberta, e então o “novo”, mais parece com a sequência de algo que deveria estar no passado. Não permitindo que a sutileza de um novo amor apareça.

O primeiro masculino exteriorizado por ela então, nasce na espécime de dissimulado, alguém outrora a teria enganado. Indica que está com um mas pensando em outro, que o fato

não possuir o amor anterior causas irritação que é atribuída/descontada no outro/atual.

Continuando a canção, é anunciado: “Ele até que está se esforçando, eu também estou tentando. Acreditar nos seus carinhos. Vejo o que eu tenho vivido. Mesmo estando acompanhada tô me sentindo sozinha, sozinha”. O sentimento daquele que está “tentando”, deve ser levado em consideração, identificando que por constatar a amada distante em seus pensamentos, a dor da não completude é evidente, um homem afável é o que parece ser o segundo masculino da composição.

Entretanto, a fratura obtida por quem sofreu a traição ainda é recente, fazendo-a relembrar o passado como algo que deveria ser duradouro, mas que se esfarelou no ar. A esse respeito, Waleff Caridade e Nelcicleide Caridade (2018, p. 18) afirmou que quando acontece a ruptura desse laço com o ser amado, visto como outra metade é vivido como um dilaceramento da alma, e por isso a dificuldade em se relacionar novamente. Porém, começar uma nova relação sem compreender essa “ferida amarelada”, cria outras vítimas da dor, aquela que não conhece o ocorrido e adentra na relação, com o coração esperançoso de ser para ele um grande amor que acaba de chegar. Possuindo consciência desse não entendimento, a canção segue,

É quando olho nos olhos dele, passa um filme na cabeça. Foi você que teve culpa talvez ele nem mereça, toda essa insegurança foi criada por você. Esse cara aqui do lado não tem culpa dos seus erros. Esse cara aqui do lado quer saber os meus segredos. Mas não vou cair outra vez se eu já sei que no final é sempre igual: Ele vai fazer o que você já fez.

A dor da mágoa pelo elo quebrado, surge acompanhado pela desconfiança com alguém que se quer sabe o que se passou na vida dessa mulher, sendo por ela, julgado por um crime alheio, que fora transfigurado para ele pelo simples fato de assim como o ex-traidor, ser este também do gênero masculino. Ou seja, não é a pessoa atual e sua índole quem está em questão, mas a própria formação cultural de uma masculinidade, desenhada por seres que foram moldados culturalmente ao impulso desejoso da traição.

Já a canção nomeada por “Eu sei de cor”, lançada no ano de 2017, revela um desabafo feminino sobre uma crise relacional que leva a separação. Diferentemente da canção “Essas nossas brigas”, em que a mulher percebe não mais gostar do homem e tem a atitude de terminar, nessa canção o que acontece é o contrário, é o homem quem se percebe distante da afetividade construída entre o casal, contudo, as atitudes tomadas a partir disso, é a grande diferença entre os agentes dessas duas canções.

A letra da música abre a composição com o seguinte verso: “É, Já tá ficando chato, né? A encheção de saco, pois é! Prepara, que eu já tô me preparando. Enquanto cê tá indo, eu to

voltando”. Identifico a fala de um alguém que insiste em tentativas pelo diálogo, afirmando não ser ingênua o quanto o masculino subverte que a mulher da relação se enquadre. Esta, sinaliza a perda da paciência e anuncia de forma irônica que não está sendo enganada, isso porque conhece bem o passo a passo desse desencantamento. Entretanto, como expõe Mary Del Priore (2014, p.101), a respeito dessa mulher,

No século XXI, o amor parece cumprir receita dada, cinquenta anos atrás, pelo poeta Vinícios de Moraes: ‘que seja eterno posto que é chama, mas que seja infinito enquanto dure’. Não é mais obrigatório engolir sapos para ‘não perder seu homem’. Nem príncipes!

E é por esse motivo que a mulher na composição, declara não estar apta a esperar a benevolência de seu companheiro, que si quer analisa os sinais criados por ele próprio, e que os leva ao fim.

“E todo esse caminho eu sei de cor, se eu não me engano, agora vai me deixar só, o segundo passo é não me atender, o terceiro é se arrepender se o que dói em mim doesse em você!”. O desamor ofertado por aquele que aos poucos se vai, chega de maneira dolorosa, vem junto com o desejo de uma conversa um esclarecimento. Ou seja, a dor é aparente da falta de uma ação positiva ao casal - o diálogo -, já que ao perceber-se em crise, a atitude que o homem da relação tem é de maior afastamento, sem explicação plausível, ela assiste a situação e alega que no final das contas, a este que praticou tais atitudes vem o arrependimento, mas que ainda assim dói bem mais nela por vivenciar essa situação, que nele, causador do dano afetivo.

Concluindo a composição a letra relata:

Deixa! Deixa mesmo de ser importante. Vai deixando a gente pra outra hora, vai tentar abrir a porta desse amor quando eu tiver jogado a chave fora. Deixa! Deixa mesmo de ser importante. Vai deixando a gente pra outra hora, e quando se der conta, já passou, quando olhar pra trás, já fui embora.

Desse modo, é perceptível o alerta de que continuar sofrendo por uma ausência que se tem estando de corpo presente é indiscutível, é lançado um olhar sobre sua própria dor, não abrindo espaço para uma constante da mesma, afinal, se pode cessa-la então que assim seja. A esse contexto musical, a atitude masculina de afastamento e aparente falta de cuidado é repudiada pelo feminino, em que passa a acreditar que no momento que o homem de fato parar para regar sua relação, ela já terá acabado.

A “dor de cotovelo” configurada nesse momento histórico como *sofrência*, faz ressaltar que dentro de uma relação, o tempo todo afetamos e somos afetados. Nas canções de Marília

Mendonça, o homem aparece como traidor sem fim à vista, aparece no lugar de arrependido, mentiroso, dissimulado, mas também surge como afetuoso, dotado de sensibilidade. Nelas, é possível perceber uma feminilidade que assim como a masculinidade, é múltipla, nas músicas aparece a quebra de uma feminilidade hegemônica, expondo o ponto de vista da mulher, essa que chora e que sabe que o homem também chora, por motivos vezes distintos, vezes aproximados, porém, é como explana Roland Barthes (2003, p. 61) “Talvez ‘chorar’ seja por demais abrangente; talvez não se deva deduzir todas as lágrimas a uma mesma significação; talvez haja, no mesmo enamorado, diversos sujeitos que assumem modos semelhantes, mas diferentes, de ‘chorar’”.

## Considerações finais

---

Problematizar trechos de canções. Foi o primeiro desafio aceito para escrever essas linhas. Documentos sonoros. Musicalidades. Letras reveladoras de afetividades, desejos, angústias, desafetos e os mais diversos tipos de amor. Memórias sensíveis que dão ao historiador margem para possíveis questionamentos. Ao som das melodias, procurei apresentar cantorias repletas por representações de práticas masculinas, que transpassaram e transcenderam por linhas, quando cruzadas, encontraram diálogo em seus pontos.

No primeiro momento, debrucei-me aos encontros das práticas masculinistas ritmadas pela *roedeira* do brega. Aos homens que frequentaram o bar em que cresci, lugar de sustento de minha família, e que hoje, sustentam as minhas memórias. Nas vozes de *Lindomar Castilho*, *Maurício Reis*, *Bartô Galeno*, *Júlio Nascimento* e *Amado Batista*. O capítulo primeiro fez ecoar gritos reprimidos por uma sociedade, que associava o masculino viril a falta de sensibilidade e a busca do controle pelo choro.

Se a música foi um dos poucos espaços os quais podiam ser preenchidos pelas emoções (Cf.: MATOS, 2000), os interpretes do brega, fizeram jus a esse direito. Choraram e fizeram chorar. Doaram cantigas que expuseram o homem no eixo das lamúrias, sujeitos que povoavam o espaço do vitimado, vagavam fascinados por suas desditas, e ceifavam a vida de seu infortúnio nas letras musicais.

É em meio a essa sonoridade, agente de bares e reuniões entre amigos, que homens percorreram rua por ruas, e bares da cidade em busca da mulher amada (DIAS, 2009, p.20). Nesses espaços, foi possível encontrar adeptos à prática de *roedeira*, a tão conhecida “dor de cotovelo” para os nordestinos.

Se faz importante ressaltar, que músicas do gênero brega, assim como as sertanejas, eram colocadas muitas vezes como cantorias de “mau gosto”. Gustavo Alonso (2011, p. 487) lembrou que, “[...] para as elites culturais do país toda produção cultural popular padece de ‘falta de bom gosto’”.

Isto posto, procurei compreensões acerca do amor, para melhor compreender as primícias cantaroladas em consonância com a dor. Nesse seguimento, lancei ao leitor visões a respeito desse sentimento e apontei para a não preexistência do mesmo. Se o amor for tratado como uma construção, como teorizara Jurandir Freire Costa (1998), o modo que amamos hoje,

nos foi orientado. A música é um dispositivo que noticia práticas a serem ensinadas e aprendidas. O sofrimento, a desilusão, a traição e o abandono, assim como o ciúme, o morrer e matar de amor são elementos temáticos e estéticos fundamentais aos gêneros propostos por essa dissertação: o brega e o sertanejo.

A produção analisada no segundo capítulo, realçou as canções de *Amado Batista* e do *Lindomar Castilho*. Essas permitiram o examinar da poética musical, ao tempo em que possibilitou dobrar, para descrever sobre uma transgressão de um interprete. Alegando cantar aquilo que as pessoas vivenciam e desejam ouvir, esse estilo tem raízes no samba canção e segue captando e entoando realidades, “O compositor captava, reproduzia e explorava representações que circulavam no cotidiano, essencialmente elementos de uma experiência social vivida” (MATOS, 2000, p. 80).

Nesse contexto, diz-se que a mulher, faz e desfaz do homem, por possuir dele o afeto supremo. Entretanto, conforme Albuquerque Jr. (2016, p. 310) amor, assim como o sujeito amoroso, assim como o ser amado são invenções discursivas, como aprendeu com o clássico livro de Roland Barthes, são construções diárias, cotidianas, que obedecem a códigos de proceder e de dizer, são ilusões, são ficções reais porque acreditadas e vividas. O amor e o sujeito amoroso, produzem códigos de proceder e de dizer, redigem outras afetividades, como o ciúme e a posição que se deve ter perante a traição. Assim sendo, as palavras, chifre, corno e *roedeira*, nascem igualmente dentro dessa conjuntura.

Os desejos e afetividades aparecem nas canções e esborram pelas mesmas, abrindo passagem para masculinos amorosos, mas também rancorosos, as melodias mostram certa sintonia entre quem canta e quem ouve. Nesse cenário, o cantor *Lindomar Castilho* tornou-se interprete, ouvinte e partícipe de um desfrecho que o fez facínora de Eliane, se “a raiva estupidifica homens inteligentes” como cita Stuart Walton (2007, p. 63), Castilho afirma que o ciúme teria o mesmo poder.

Rastreei os significados dispostos para a prática tida por *roedeira*, como experiência singular para os indivíduos que no seu cotidiano estão sempre escutando músicas do brega. E a palavra *sufrência*, que em seu melodrama, surge enraizada no gênero musical brega, o qual teve como voz predominante, por muito tempo a masculina, nasce em uma voz máscula e ganha novos territórios, dando ao feminino o ensejo de expor seu ponto de vista sobre determinadas situações amorosas.

Nos acordes do terceiro capítulo, as letras musicais foram se metamorfoseando. Nelas, não há mais espaços para símbolos temáticos do brega do século passado, onde era notório uma

violência “justificada”. A mesma, não encontra vez nas canções mais recentes, fruto de outros discursos, jurídicos, culturais e políticos. Dessa forma, existe um deslocamento do discurso musical do século vinte e o do vigésimo primeiro século.

Na *sofrência*, encontrei um ponto de cruzamento que ajustou dobras de um período e dilatou novos saberes. Com linhas molhadas pelo choro, o canto passa a vibrar outros modos de apreciar o sofrimento. Na voz do cantor Pablo, aparece as lamúrias ligadas a bebida alcoólica e o consumo do cigarro. Enquanto *Marília Mendonça* aparece como rainha da *Sofrência*, para representar uma gama de mulheres que ganharam notoriedade, em um campo até então predominantemente masculino, apresentam um lugar para eles, atribuído por elas.

Diante dessa tessitura, é possível atestar que em tons de romantismo, que durante muito tempo a “dor de cotovelo” foi utilizada para livrar o homem da culpa do arrependimento por provocar violência em suas companheiras. Para além disso, a *roedeira* e a *sofrência* se tornaram formas de desconstruir uma masculinidade hegemônica pautada no cabra macho. Deixando os homens mais sensíveis, mais vulneráveis. Capazes de chorar e sofrer de amor.

A tônica amorosa guia dessa dissertação, narrou que as afetividades as quais formam a *roedeira* e a *sofrência* são múltiplas: o amor, o ciúme, a dor, o desgosto, o desdém, a raiva. São emoções que vão de um polo a outro, historicamente, construíram identidades de homens e mulheres Brasil afora. Ainda nos diálogos entre a *sofrência* e a *roedeira*, observei que se configuram como Práticas Educativas, por formarem identidades, por disciplinarem corpos e pensamentos, e por testar e delimitar emoções que são aflorados a partir dos envolvidos. A *sofrência* passou no século XXI a ser característica comum a homens e mulheres, devido à igualdade de gênero, esses, passaram a partilhar sentimentos igualitário a ambos.

A circularidade das canções bregas e sertanejas, trazem a simplicidade em suas composições e aproximação com a realidade. Nelas, o homem desbrava lugares e propicia ao historiador uma análise desse cantar a solidão, a dor, o amor e a desesperança, possibilitando a reflexão sobre práticas educativas que construíram e constroem um lugar social do masculino através das letras musicais.

Foi pelas vias do emaranhado de linhas entre história e música, que busquei trilhar essa dissertação. É certo que na vida muitos sons chegam aos nossos ouvidos, precisamos aprender a escutá-los com atenção e arbitrariamente escolher o que é válido e o que não é. Assim também ocorreu comigo, entre roídos e belas melodias se passaram dois anos de mestrado. Os percalços que envolveram a falta de bibliografia a respeito do tema da *roedeira* foram inevitáveis, já que essa é uma pesquisa pioneira.

Me lancei diante do desafio, e acreditei poder sanar as dificuldades que viessem a emergir, surpreendi-me com o fôlego que encontrei. Compreendo ter chegado ao proposto e sinto-me feliz por a música ter composto mais uma fase da historiadora que me tornei. Tomado por objeto de análise as canções, desejo que os ventos soprem novos sons, tragam novos bailes, novos ritmos e novos saberes.

## Referências

---

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. **Nordestino: invenção do “falo”**. Uma história do gênero masculino (1920-1940). São Paulo: Intermeios, 2013.

ALBUQUERQUE JR. **“Quem é frouxo não se mete”**: Violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino. Projeto História (PUCSP), São Paulo, v. 19, p. 173- 188, 1999.

ALBUQUERQUE JR. **O Nordeste de Saia Rodada e Calcinha Preta ou as Novas Faces do Regionalismo e do Machismo no Nordeste**. A reinvenção do Nordeste. 2012.

ALBUQUERQUE JR. Máquina de fazer macho: gênero e práticas culturais, desafio para o encontro das diferenças. In: MACHADO, Chaplin José dos Santos; NUNES, Maria Lucia da Silva. SANTIOAGO, Idalina Maria Freitas lima. (Org.). **Gêneros e Práticas Culturais: desafios históricos e saberes interdisciplinares**. Campina Grande: EDUEPB, 2010.

ALBUQUERQUE JR. Pedagogias da saudade: a formação histórica de consciências e sensibilidades saudosistas. A vida e o trabalho do poeta e professor português António Corrêa d’Oliveira. **Revista História Hoje**. v. 2, n. 4, 2013.

ALMEIDA, Fábio. O historiador e as fontes digitais: uma visão acerca da internet como fonte primária para pesquisas históricas. **AEDOS Revista do corpo discente do PPG-História da UFRGS**. v. 3, n.8, 2011.

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do Asfalto: Música sertaneja e modernização brasileira**. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011.

AQUINO, Francisca Luciana. **Homens “cornos” e mulheres “gaieiras”**: Infidelidade conjugal, honra, humor e fofoca num bairro popular de Recife-Pe. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pernambuco. Recife, 2008.

ARAÚJO, Eronides Câmara de. **Homens traídos e práticas da masculinidade para suportar a dor**. Curitiba: APRIS, 2016.

ARAÚJO, Eronides Câmara de. **“Fazer de algumas passagens, e quem sabe um dia, você possa assinar”**: Homens traídos e práticas da masculinidade para suportar a dor. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de Campina Grande. Campina Grande, 2011.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BEZERRA, Edcarla Oliveira. **Identidades Masculinas em letras de música de “sofrência”**. Monografia apresentada ao programa de Graduação em Letras Português. Centro de Ciências Humanas e Exatas. Universidade Estadual da Paraíba, Monteiro, 2016.

BORELLI, Andrea. **A tese da passionalidade e os Códigos Penais de 1890 e 1940**. XXII Encontro Estadual de História – ANPUH- PB. João Pessoa, 2003.

BORELLI, Andrea. Da provação dos sentidos à legítima defesa da honra: considerações sobre o direito e a violência contra as mulheres. **Revista Brasileira de Ciências Criminais**. São Paulo: Revista dos Tribunais, n. 55, 2005, p. 9–41.

CARIDADE, Waleff Dias; CARIDADE, Nelcicleide Viana Dias. “Furar o olho” e a “Sofrência”: Uma análise da traição como castração. **Revista de Iniciação Científica da Universidade Vale do Rio Verde**. Três corações. v. 8, n. 1, 2018.

CARVALHO JR, Luiz Espíndola. **Música e youtube no cenário brasileiro atual: Um enfoque de suas implicações com a indústria cultural**. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2016.

COELIN, L. K; BARASOUL, J. C; BARROS, R.S. **Ultrarromantismo do século XIX e as músicas de sofrência do século XXI**. Relatório Técnico-científico. Mostra Interativa da Produção Estudantil em Educação Científica e Tecnológica, 2016.

COSTA, Amanda Abreu. **Mulheres no forró: Estilizações de gênero, discurso e ideologia**. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada). Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2013.

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

CUNHA, Marlécio Maknamara da Silva. **Currículo, Gênero e Nordestinidades: O que ensina o forró eletrônico?**. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação. Belo Horizonte, 2011.

DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2015.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias e conversas de mulher: Amor, sexo, casamento e trabalho em mais de 200 anos de história**. São Paulo: Planeta, 2014.

DIAS, Rosa. **Lupicínio e a dor de cotovelo**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

DOSSE, François. **História do tempo presente e historiografia**. Tempo e Argumento: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, v.4, n.1, 2012.

ELUF, Luiza Nagib. **A paixão no banco dos réus – casos passionais célebres: De Pontes Visgueiro a Pimeta Neves**. São Paulo: Saraiva, 2003.

FIGUEIREDO, Dayanne Souza. **O arrocha: O “novo” ritmo nordestino – Uma discussão sobre desvalorização social**. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, 2015.

FONTANELLA, Fernando Israel. **A Estética do Brega: Cultura de Consumo e o Corpo nas Periferias do Recife**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2005.

FRYDBERG, Marina. **Lupi, Se Acaso Você Chegasse: Um Estudo Antropológico das Narrativas sobre Lupicínio Rodrigues**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007.

GUMES, Nadja Vladi Cardoso. **A música faz o seu gênero: Uma análise sobre a importância das rotulações para a compreensão do indie rock como gênero**. Tese (Doutorado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2011.

HONÓRIO FILHO, Wolney. Educação dos sentidos: Música e subjetividades. OPSIS – **Revista Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa e Estudos Culturais**. v. 1, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2014.

LOPES, Fábio Henrique. Masculinidade(s): reflexões em torno de seus aspectos históricos, sociais e culturais. **Contemporâneos** – Revista de Artes e Humanidades. n. 8, 2011.

MASSON, Cleber Rogério. **Direito Penal Esquematizado: Parte geral**. Rio de Janeiro: Forense, 2009.

MATOS, Maria Izilda de. **Meu Lar é o Botequim – Alcoolismo e Masculinidade**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 2000.

MATOS, Maria Izilda de. Corpo – Âncora das emoções: Trajetórias, desafios e perspectivas. **OPIS – Revista Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa e Estudos Culturais**. v. 7, nº 8, 2007.

MATOS, Maria Izilda de. **Corpos e emoções: História, gênero e sensibilidades**. São Paulo: e-Manuscrito, 2018.

MATOS, Maria Izilda de. Por uma História das Sensibilidades: Em Foco: A Masculinidade. **História Questões & Debates**, Curitiba, v. 34, 2001, pp. 45-63.

MENESES, J. R; SILVA, R. B. **O tema das sensibilidades na produção historiográfica contemporânea**. VI Simpósio Nacional de História Cultural Escrita da História: Ver – Sentir – Narrar. Teresina/PI. 2012.

MUNEIRO, Lilian C; FREIRE, Libny S. (Orgs). **Natal: Copa, história e sabores: o olhar dos acadêmicos do curso de Comunicação Social da UFRN**. Natal: EDUFRN, 2012.

NÓBREGA, M. N; NÓBREGA, C. A. M. **O amor projetado na vida**. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da; RIBEIRO, Maria Goretti. (Org.). Rumos dos Estudos de Gênero e de Sexualidade na Agenda Contemporânea. Campina Grande: EDUEPB, 2013.

OLIVEIRA, Rayana Benicio de. **O assassinato de Violeta Formiga: A imprensa e a atuação do movimento feminista paraibano**. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós Graduação em História, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2017.

OLIVEIRA, Rayana Benicio de. **Ecos de uma História Silênciosa: Violência e Impunidade no assassinato de Violeta Formiga (1951-1982)**. XVII Encontro Estadual de História – ANPUH- PB. Guarabá, 2016.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades**. In: Nuevo Mundo Mundos Nuevos [en ligne], Colloques, mis en ligne le 04 février 2005.

PESAVENTO, S. J.; LANGUE, F. (Orgs.) **Sensibilidades na História: memórias singulares e identidades sociais**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

RAGO, Margareth. Foucault, a subjetividade e as heterotopias feministas. SCAVONE, Lucila; ALVAREZ, Marcos C.; MISKOLCI, Richard (Orgs.). **O legado de Foucault**. São Paulo: EdUnesp, 2006, p. 101-117.

SANTOS, Antonia Cláudia Lopes dos. **Crimes Passionais e Honra no Tribunal do Júri Brasileiro**. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós- Graduação em Sociologia. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

SOUZA, Vinicius Rodrigues Alves de. **Música Brega: Um fantasma visível (Hibridação e exclusão na música brega em Aracaju)**. Dissertação (Mestrado EM Cultura e Sociedade). Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2010.

WALTON, Stuart. **Uma história das emoções**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

VICENTE, Daniel Domith. **Razão, honestidade e sensibilidade: Novas concepções sobre masculinidade(s)**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Centro de Ciências Humanas e Naturais. Universidade Federal do Espírito Santos, Vitória, 2005.

ZICA, Matheus da Cruz e. **A confiança depositada na matéria: Homens, masculinidades e avatares da cultura**. Palestra ministrada na mesa: Homens, Masculinidades e Práticas Culturais. Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais (UFPB), João Pessoa, 2017.

ZIMMERMANN, T. R; MEDEIROS, M. M. de. **Relações de gênero e masculinidades no romance Helena de Machado de Assis**. Revista Contemporânea – Dossiê História & literatura. Ano 3, V. 2, n. 4, 2013.

### **Sites consultados**

A UNIÃO. **Um tiro na poesia**. Disponível em: <[https://issuu.com/auniaodocs/jornal\\_em\\_pdf\\_04-08-13/31](https://issuu.com/auniaodocs/jornal_em_pdf_04-08-13/31)> Acesso em: 03 de dezembro de 2017.

BLOG CANAL DA SOFRÊNCIA. **Sufrência é um neologismo da língua portuguesa**. Disponível em: <<http://canaldasofrencia.wixsite.com/blog/single->

post/2016/04/13/Sofr%C3%A2ncia-%C3%A9-um-neologismo-da-l%C3%ADngua-portuguesa> Acesso em: 15 de maio de 2018.

BLOG DO BG. **Aos 22 anos, Marília Mendonça, “RAINHA DA SOFRÊNCIA”, vira a artista mais ouvida do país.** Disponível em: <<https://www.blogdobg.com.br/aos-22-anos-marilia-mendonca-rainha-da-sofrenca-vira-a-artista-mais-ouvida-do-pais/>> Acesso em 17 de maio de 2018.

BLOGSPOT CRIMES PASSIONAIS. Crimes passionais famosos no Brasil. Disponível em:<<http://crimespassionais.blogspot.com/2011/04/crimes-passionais-famosos-no-brasil.html>> Acesso em: 03 de dezembro de 2017.

BLOG O QUE OS HOMENS PENSAM. **Música de “roedeira”.** Disponível em: <<http://oqueoshomenspensam.blogspot.com/2010/03/musica-de-roedeira.html>> Acesso em: 05 de dezembro de 2017.

CORREIO BRASILIENSE. **Vertente dentro do arrocha e do sertanejo, sofrência ganha adeptos no DF.** Disponível em: <[https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/12/18/interna\\_diversao\\_arte,462495/vertente-dentro-do-arrocha-e-do-sertanejo-sofrenca-ganha-adeptos-no-df.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/12/18/interna_diversao_arte,462495/vertente-dentro-do-arrocha-e-do-sertanejo-sofrenca-ganha-adeptos-no-df.shtml)> Acesso em: 27 de março de 2018

CORREIO BRASILIENSE. **Rainhas da sofrência: conheça novos nomes da geração feminina do sertanejo.** Disponível em: <[https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/07/26/interna\\_diversao\\_arte,541630/rainhas-da-sofrenca-conheca-novos-nomes-da-geracao-feminina-do-serta.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/07/26/interna_diversao_arte,541630/rainhas-da-sofrenca-conheca-novos-nomes-da-geracao-feminina-do-serta.shtml)> Acesso em 14 de maio de 2018.

DICIO. **Significado de Roer.** Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/roer/>> Acesso em: 16 de maio de 2018.

ESQUERDA DIÁRIO. **Notas sobre Eliane de Grammont, “SOS Mulher” e a luta a contra a violência a mulher no Brasil dos anos 1980.** Disponível em: <<http://www.esquerdadiario.com.br/Notas-sobre-Eliane-de-Grammont-SOS-Mulher-e-a-luta-a-contra-a-violencia-a-mulher-no-Brasil-dos-anos>> Acesso em: 26 de novembro de 2017.

FATO ONLINE. **Marília Mendonça fala sobre apelido “Rainha da Sofrência”.** Disponível em: <<https://fatoonline.com.br/noticia/41016/marilia-mendonca-fala-sobre-apelido-rainha-da-sofrenca>> Acesso em: 16 de maio de 2018.

FOLHA DO JURUÁ. **Pablo vira febre pelo país; choro provocado por sua música é hit na web.** Disponível em: <<https://www.folhadjurua.com.br/2014/12/pablo-vira-febre-pelo-pais-choro-provocado-por-sua-musica-e-hit-na-web/>> Acesso em: 15 de maio 2018.

ISTOÉ GENTE. **Caso Lindomar Castilho.** Disponível em:  
<[https://www.terra.com.br/istoegente/148/reportagens/capa\\_paixao\\_lindomar\\_castilho.htm](https://www.terra.com.br/istoegente/148/reportagens/capa_paixao_lindomar_castilho.htm)>  
Acesso em : 25/11/2017.