



UEPB

UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE

MANUELA AGUIAR DAMIÃO DE ARAÚJO

*NÓS DOIS EM NOSSO NINHO ENTREGUES AO SABOR DE AMAR: O AMOR
ROMÂNTICO NAS COMPOSIÇÕES SERTANEJAS UNIVERSITÁRIAS EM
TEMPOS DE FLUIDEZ*

CAMPINA GRANDE – PB
2019

MANUELA AGUIAR DAMIÃO DE ARAÚJO

NÓS DOIS EM NOSSO NINHO ENTREGUES AO SABOR DE AMAR: O AMOR ROMÂNTICO NAS COMPOSIÇÕES SERTANEJAS UNIVERSITÁRIAS EM TEMPOS DE FLUIDEZ

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, na linha de pesquisa Literatura, Memória e Estudos Culturais em cumprimento à exigência para obtenção do grau de doutora.

Área de concentração: Literatura e Estudos Interculturais

Orientador(a): Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva

**CAMPINA GRANDE - PB
2019**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

A663n Araújo, Manuela Aguiar Damião de.
Nós dois em nosso ninho entregues ao sabor de amar [manuscrito] : o amor romântico nas composições sertanejas universitárias em tempos de fluidez / Manuela Aguiar Damião de Araújo. - 2019.
179 p.
Digitado.
Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação , 2020.
"Orientação : Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva , Coordenação do Curso de Letras - CEDUC."
1. Análise literária. 2. Amor romântico. 3. Amor líquido. 4. Composição sertaneja universitária. I. Título
21. ed. CDD 801.95

MANUELA AGUIAR DAMIÃO DE ARAÚJO

NÓS DOIS EM NOSSO NINHO ENTREGUES AO SABOR DE AMAR: O AMOR ROMÂNTICO NAS COMPOSIÇÕES SERTANEJAS UNIVERSITÁRIAS EM TEMPOS DE FLUIDEZ

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade - PPGLI – da Universidade Estadual da Paraíba, na Linha de pesquisa Literatura, Memória e Estudos Culturais, em cumprimento da obtenção do grau de Doutora

Aprovada em 22/08/2019

BANCA EXAMINADORA



Prof^o Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva - UEPB
Orientador



Prof^a. Dr^a. Patrícia Aragão - UEPB
Examinador externo



Prof^a. Dr^a. Rozeane Porto Diniz - UFRPE
Examinadora externa



Prof^a. Dr^a. Maria Simone Marinho Nogueira - UEPB
Examinador interno



Prof^a. Dr^a. Rosângela Maria Soares de Queiroz - UEPB
Examinadora interna

A Suely Aguiar (in memoriam)

AGRADECIMENTOS

A trajetória desta pesquisa de doutorado me marcou e me fez refletir de que forma as várias formas de amar são possíveis entre os sujeitos. Diante desta multiplicidade, descobri e vivi amores fundamentais para a finalização deste texto e desta pesquisa. O carinho, o aconchego e a atenção daqueles que me mostraram cotidianamente o que é amar, estão em cada página desta tese e em cada história contada sobre afetividade.

À voz carinhosa do meu orientador, Antônio de Pádua Dias da Silva que me mostrava, a cada correção, como era fundamental eu deixar fluir as emoções e falar sobre amores a partir das minhas experiências afetivas, através das conversas em bares com amigo/as, dos encontros e desencontros que a vida me proporcionou. E, principalmente, como as minhas alegrias e dores de amores vividos poderiam aparecer nesta escrita.

Agradeço à banca pela disponibilidade neste momento. Meus sinceros agradecimentos a Patrícia Aragão com que tive a oportunidade de ser colega de trabalho na UEPB e que sempre me recebeu com muito carinho. A Rozeane Porto, minha ex-aluna e que tenho o prazer de estar junto neste momento. A Maria Simone Marinho pela receptividade e por ter aceito a participar desta banca e a Rosângela Soares, pelo carinho e pela nova leitura deste trabalho. Ao PPGLI, meus professores e amigos que se fizeram presente, principalmente, a Nivaldo Rodrigues e Luís Adriano Mendes Costa pela parceria nesta pesquisa e por sempre acreditarem que este momento chegaria.

Ao amor aconchegante de Romero Damião, meu pai, que foi uma das pessoas mais importantes na finalização desta pesquisa por ter me proporcionado um ambiente acolhedor na volta à sua casa, me disponibilizar o melhor espaço e por me mostrar cotidianamente que em qualquer momento posso ter seu apoio, seu abraço, sua música. Suas visitas na hora da escrita foram marcadas pelo olhar preocupado numa tentativa de dizer que já estava na hora de parar, mas a escrita sobre o conceito de amor tinha que continuar.

Aos meus irmãos, Meruska Aguiar, Romero Filho, Leonardo Aguiar e Eduardo Aguiar que foram meus primeiros amores e que me ensinaram como a relação afetiva é feita no dia-a-dia com olhares e abraços que nos trazem a sensação de paz e acolhimento tão necessários nos dias de hoje. Agradeço, especialmente, à Meruska Aguiar que foi minha companheira e parceira no momento que mais precisei com meu filho doente em idas e vindas em clínicas, em internamentos, em observações cotidianas e preocupações. Com a morte dele, esta escrita parou.

Às minhas cunhadas, Clara Maria Araújo, Erla Sâmia Aguiar e Ionara Bezerra que aprendi a amar desde que as conheci por causa da dedicação e carinho aos meus irmãos, Romero Filho, Leonardo Aguiar e minha irmã, Meruska Aguiar. Com elas três, pude aprender como amar aquelas que chegam de mansinho em nossas vidas e deixam marcas com um abraço, com a companhia, com as mensagens de apoio e estímulo quando mais precisei. Com elas três, pude ter um amor de amigas que foi fundamental na finalização desta escrita com suas famílias na representação de Heitor, Lis (filhos de Clara Maria e Romero Filho) e Rafael (filho de Erla Sâmia e Leonardo Aguiar)

Ao grupo amoroso das minhas seis mulheres, composto por Nilda Câmara, Aldinete Barreto, Flávia Mentor, Giovannia Brito, Silêde Leila Cavalcanti e Renata Oliveira que cantaram músicas sertanejas, beberam, choraram e deram boas risadas comigo na finalização desta escrita. Sem elas, a estética sertaneja não teria sido experimentada em todos seus sabores e dissabores.

À Sylvia Cesarino, minha amiga distante que entendeu minhas ausências, minhas faltas em comemorações importantes e nem por isso me cobrou presença. Com ela, essa trajetória foi tão linda quanto seu amor e sua saudade. Na finalização desta tese passamos longos dias sem se ver, sem sorrir juntas e sem contarmos longas histórias. Mas pegar na sua mão e ter seu abraço novamente foi um dos momentos mais felizes na minha vida.

À Melissa Aguiar que se fez presente com suas cantorias, barulhos, músicas sertanejas, rap, hip hop, danças, enfim, uma variedade musical que chegava aos meus ouvidos enquanto eu precisava de silêncio e de concentração. Suas visitas durante a tese para um lanche, uma conversa ou dúvidas sobre atividades de história aliviaram minha mente programada para normas e suas mensagens de que tudo iria dar certo me fizeram seguir. Esta tese também é para ela.

Aos meus amigos Fábio Beserra e Maysa Mayran que se fizeram presente em meus dias calorosos em Mossoró-RN e foram de extrema importância com suas palavras de carinho, apoio e com seus convites para bebermos e falarmos sobre dores e alegrias de amar. Aos meus amigos e alunos do Departamento de História da UERN, também em Mossoró, que acompanharam esta escrita e estiveram comigo em abraços e beijos carinhosos: Lindercy Lins, Fabiano Mendes, Leonardo Rolim, Cleryston Rafaell, Arryane Sérgia Queiroz e Lidiane.

Aos meus colegas de trabalho da UFCG, alguns meus ex-professores, que foram fundamentais para organizar horários e disciplinas para esta escrita ser finalizada na pessoa de Iranilson Buriti e Silêde Leila. Agradeço a hospitalidade e a oportunidade de trabalhar na universidade que me formei e em ter cotidianamente o espaço da sala de aula que foi, e é, a

minha maior inspiração. Neste lugar, pude ter olhares acolhedores dos meus/minhas aluno/as me mandando força e energia para dar conta de uma tese e, também, de suas avaliações. Na pessoa de José Jeferson Maia do Santos, meu amigo, deixo aqui meu agradecimento a estes sujeitos que me reinventam todos os dias.

Por último, e não menos importante, duas pessoas foram fundamentais para esta etapa acadêmica: Minha mãe, Suely Aguiar e Manuel Damião. Ele, meu avô, que me proporcionou as melhores escolas, os melhores professores e contribuiu imensamente com minha formação. Sem ele, eu não teria tido a oportunidade de só estudar e fazer o que eu mais gostava: ler. Ela, minha mãe, que sempre se preocupou com nossos estudos, nos acompanhou, nos aconchegou e, agora, gostaria que ela estivesse presente para ler este texto e mostrar para ela o meu fascínio pela história e pela literatura. Mainha, te dedico esta tese.

RESUMO

A teoria contemporânea do sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2004), baseada na teoria da liquidez, ficou reconhecido mundialmente por estudar a atualidade como fluida e instantânea não apenas no âmbito da política e da economia, mas, também, no âmbito dos relacionamentos afetivos. Em contraposição à sua tese, as escritas composicionais sertanejas universitárias, no Brasil, têm figurativizado fortes laços quando os artistas interpretam temas cada vez mais atrelados ao namoro, noivado e casamento. Partindo deste pressuposto, escolhemos como corpus de pesquisa primário cinco canções que figuratizam a temática dos laços fortes: Vidro Fumê, interpretada por Bruno & Marrone; Cê Topa, interpretada por Luan Santana; Morador de Rua, interpretada por Zé Neto & Cristiano; Folgado, interpretada por Marília Mendonça e Amante não tem lar, interpretada por Marília Mendonça. A escolha também foi realizada a partir dos artistas de maiores sucessos em forma de número de acesso a plataformas digitais ao reproduzirem suas canções. O corpus de pesquisa secundário, composto por 68 canções, se apresenta de forma reduzida ao longo da pesquisa a fim de complementarem o debate sobre os fortes laços afetivos na contemporaneidade brasileira e, assim, estabelecemos as seguintes hipóteses para este estudo: a) As composições sertanejas universitárias divulgam relações afetivas sólidas em oposição à teoria da liquidez apresentado uma escrita da dor e do lamento por contarem histórias de homens abandonados, cornos, sofrendores legitimando uma cultura brasileira construída a partir da relação de poder do homem sobre a mulher; b) O “feminejo”, com a participação feminina nesta estética tem desconstruído o modelo de mulher legitimado durante séculos ao figurativizarem temas em contraposição à mulher anjo, submissa e passiva e, por último, c) as composições sertanejas universitárias figuratizam o amor romântico a partir do momento que canta os casais em experiências do casamento e da monogamia, por exemplo. Para leitura dessas canções, utilizamos o conceito de figurativização de Luiz Tatit (2014) que analisa a importância das unidades entoativas ou modos de dizer de uma sociedade em um certo momento histórico. Quanto ao embasamento teórico, utilizamos, para este estudo, os apontamentos de Anthony Giddens (1993) sobre a transformação da intimidade na contemporaneidade assim como o estudo sobre relacionamentos afetivos da antropóloga Mirian Goldenberg (2001/2010/2013). Para a historicização dos afetos, debatemos com Mary Del Priore (2005/2011), Ronaldo Vainfas (2011), Michele Perrot (2003) e Michel Foucault (1988), entre outros. Compreendendo que a universalização do conceito da liquidez na contemporaneidade é frágil, esta tese defende que os relacionamentos afetivos do brasileiro

figurativizados nas composições sertanejas não se encontram em total consonância com tal proposta.

PALAVRAS-CHAVE: Amor Romântico; Amor líquido; Composições Sertanejas
Universitárias

ABSTRACT

The contemporary theory of the Polish sociologist Zygmunt Bauman (2004), based on the theory of liquidity, was recognized worldwide for studying the actuality as fluid and instantaneous, not only in politics and economics, but also in affective relationships. In contradistinction to his thesis, the compositional sertanejas university writings, in Brazil, have figurativized strong ties when the artists interpret themes more and more linked to the courtship, betrothal and marriage. Starting from this assumption, we chose as primary corpus of research five songs that figure the theme of the strong ties: *Vidro Fumê*, interpreted by Bruno & Marrone; *Cê Topa*, played by Luan Santana; *Morador de Rua*, interpreted by Zé Neto & Cristiano; *Folgado*, played by Marília Mendonça and *Amante não tem lar*, performed by Marília Mendonça. The choice was also made from the artists of greatest success in the form of number of access to digital platforms when reproducing their songs. The secondary research corpus, composed of 68 songs, is presented in a reduced form throughout the research in order to complement the debate about the strong affective ties in the Brazilian contemporaneity and, therefore, we established the following hypotheses for this study: a) Compositions university sertanejas divulge solid affective relations in opposition to the theory of liquidity presented a writing of the pain and the lament for telling stories of abandoned men, horns, sufferers legitimizing a Brazilian culture constructed from the relation of power of the man on the woman; b) The "feminine" feminine participation in this aesthetic has deconstructed the model of women legitimized for centuries to figurativizar themes in opposition to the angel woman, submissive and passive and, finally, c) the university sertanejas compositions represent the romantic love a from the moment that couples sing in experiences of marriage and monogamy, for example. For reading these songs, we use Luiz Tatit's concept of figurativization (2014) that analyzes the importance of the inactive units or ways of saying a society at a certain historical moment. As for the theoretical basis, we used the notes of Anthony Giddens (1993) on the transformation of intimacy in contemporaneity as well as the study on affective relationships of the anthropologist Mirian Goldenberg (2001/2010/2013). For the historicization of affections, we discussed with Mary Del Priore (2005/2011), Ronaldo Vainfas (2011), Michele Perrot (2003) and Michel Foucault (1988), among others. Understanding that the universalization of the concept of liquidity in the contemporary world is fragile, this thesis argues that the affective relationships of the Brazilian figurativized in the sertanejas compositions are not totally in line with this proposal.

KEY WORDS: Romantic Love; Love liquid; University Compositional Writings

RÉSUMÉ

La théorie contemporaine du sociologue polonais Zygmunt Bauman (2004), fondée sur la théorie de la liquidité, a été reconnue dans le monde entier pour avoir étudié l'actualité de manière fluide et instantanée, non seulement en politique et en économie, mais également dans les relations affectives. Contrairement à sa thèse, les écrits de l'université sertanejas de composition, au Brésil, ont figurativisé des liens étroits lorsque les artistes interprètent des thèmes de plus en plus liés à la parade nuptiale, aux fiançailles et au mariage. Partant de cette hypothèse, nous avons choisi comme corpus principal de recherche cinq chansons qui représentent le thème des liens forts: *Vêto Fumê*, interprétée par Bruno & Marrone; *Cê Top*, joué par Luan Santana; *Résident de Rua*, interprété par Zé Neto & Cristiano; *Folgado*, joué par Marília Mendonça et *Amante est sans foyer*, interprété par Marília Mendonça. Le choix a également été fait parmi les artistes ayant le plus grand succès sous forme de nombre d'accès aux plateformes numériques lors de la reproduction de leurs chansons. Le corpus de recherche secondaire, composé de 68 chansons, est présenté sous une forme réduite tout au long de la recherche afin de compléter le débat sur les liens affectifs forts dans la contemporanéité brésilienne. Nous avons donc établi les hypothèses suivantes pour cette étude: a) Compositions l'université sertanejas divulguer de solides relations affectives en opposition à la théorie de la liquidité a présenté une écriture de la douleur et la lamentation pour raconter des histoires d'hommes abandonnés, cornes, personnes souffrant légitimant une culture brésilienne construite à partir du rapport de pouvoir de l'homme sur la femme; b) La participation féminine "féminine" à cette esthétique a déconstruit le modèle des femmes légitimées depuis des siècles par des thèmes figurativizar opposés à la femme ange, soumise et passive et, enfin, c) les compositions universitaires sertanejas représentent l'amour romantique un à partir du moment où les couples chantent dans des expériences de mariage et de monogamie, par exemple. Pour lire ces chansons, nous utilisons le concept de figurativisation de Luiz Tatit (2014), qui analyse l'importance des unités inactives ou des façons de dire une société à un moment historique donné. En ce qui concerne les bases théoriques, nous avons utilisé les notes d'Anthony Giddens (1993) sur la transformation de l'intimité à la contemporanéité, ainsi que l'étude sur les relations affectives de l'anthropologue Mirian Goldenberg (2001/2010/2013). Pour l'historicisation des affections, nous avons discuté avec Mary Del Priore (2005/2011), Ronaldo Vainfas (2011), Michele Perrot (2003) et Michel Foucault (1988), entre autres. Comprenant que l'universalisation du concept de liquidité dans le monde contemporain est fragile, cette thèse

soutient que les relations affectives du brésilien figurativisé dans les compositions de sertanejas ne sont pas totalement en ligne avec cette proposition.

MOTS CLÉS: Amour romantique; Amour Liquide; Université pays compositions

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. A UNIVERSALIDADE DA TESE DO AMOR LÍQUIDO DE ZYGMUNT BAUMAN E A SUA FRAGILIDADE NO TERRITÓRIO BRASILEIRO	18
2.1. <i>Nada de apaixonar-se: Nada daquela súbita torrente de emoções</i> : Uma apresentação dos estudos do Sociólogo polonês Zygmunt Bauman	19
2.2. A multiplicidade das práticas afetivas em terras brasileiras: um mapeamento sobre o afeto entre normas e desejos	37
2.3. O sertanejo universitário, o sertanejo e o caipira: A indústria cultural nas tramas das melodias românticas no Brasil	46
3. <i>EU, VOCÊ, DOIS FILHOS E UM CACHORRO</i> : AS FIGURATIVIZAÇÕES DOS RELACIONAMENTOS AMOROSOS NAS CANÇÕES SERTANEJAS UNIVERSITÁRIAS	59
3.1. As figurativizações das juras de amor masculinas e a domesticação amorosa para os relacionamentos sólidos	59
3.2. <i>Menina, vê se me leva a sério! Vê se não pisa na bola</i> : A reivindicação masculina por um amor sólido diante do abandono e da traição feminina	79
4. <i>AGORA É QUE SÃO ELAS: O FEMINEJO</i> E O PROTAGONISMO DAS MULHERES NO SERTANEJO UNIVERSITÁRIO	101
4.1. Primeiras palavras sobre o <i>Feminejo</i> e o <i>empoderamento</i> feminino	101
4.2. <i>Te ver sofrendo não é bom, é sensacional</i> : O empoderamento e o projeto de relacionamento puro cantado no <i>Feminejo</i>	106
4.3. <i>Já que desonrei nossa família, eu sou a pessoa errada para você</i> : A amante, a esposa e os laços afetivos figuratizados no <i>Feminejo</i>	123
5. Considerações finais	139
Referências	149
Anexos	161

1. INTRODUÇÃO

*Só vou pedir desculpas
O nosso pra sempre acabou e um novo amor veio com tudo
Meu erro pesou na balança e não vamos mais ficar juntos
Porque eu estraguei tudo*

*Vou ter que superar suas fotos com ele viajando
E as amigas comentando que são um belo casal
Vou ter que superar o dia do casamento
Esperando que o tempo aos poucos possa me curar
Vou ter que superar que a gente não vai mais voltar¹*

A composição em epígrafe que dá início a esta introdução sobre o estudo do sertanejo universitário no território brasileiro se chama *Vou ter que superar* e é interpretado por Matheus & Kauan em parceria com Marília Mendonça. Nela é figurativizada (TATIT, 2014) a tentativa de um pedido de desculpas diante um erro que os separou e, conseqüentemente, outro amor aparecendo deixando o amor antigo em pedaços diante da impossibilidade da volta. O *pra sempre* simbolizando a felicidade se desmancha e, por causa disso, a superação da dor diante de um novo *belo casal* coloca o sujeito textual num longo processo de sofrimento até que a cura possa ser alcançada com o esquecimento daquele/a que poderia ter sido seu/sua companheiro/a.

Temáticas como essas têm permeado nosso dia-a-dia e cada vez mais estão presentes nos *rolês*² juvenis, nos bares, em boates, em shows, programas de televisão, festas regionais, nas rádios enfim, em espaços que marcam a diversão associada a encontro com amigos, familiares e até desconhecidos que passam a conversar sobre o que é *sofrência*³, grandes amores e decepções amorosas. Falar sobre amor e relacionamentos afetivos na contemporaneidade tem repercutido não apenas nestes espaços, mas também na academia e tem gerado um debate instigante quando em 2004 Zygmunt Bauman teve o seu livro traduzido para o português intitulado *Amor Líquido – Sobre a fragilidade dos*

¹ Canção: Vou ter que superar. Intérprete: Matheus & Kauan feat. Marília Mendonça. Composição: Vitor Ribas / Waldeir Ferreira De Jesus. Álbum: Tem Moda Pra Tudo. Ano: 2019. (Ver anexo 01)

² Rolê vem do francês *rouler* que significa rodar e aqui no Brasil se tornou uma expressão entre os jovens para definirem um passeio para lazer. Disponível em: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa: <https://dicionario.priberam.org/rol%C3%AAs>. Acessado em 11 de Julho de 2019.

³ Conceito que ficou popularmente conhecido como *dor de cotovelo* a partir das canções interpretadas pela artista Marília Mendonça, é formado a partir da junção das palavras *sofrimento* e *carência*. Disponível em: <https://www.significados.com.br/sofrenca/>. Acessado em 20 de Junho de 2019.

laços humanos. A partir desta obra problematizou a contemporaneidade e suas consequências nos relacionamentos afetivos e universalizou a metáfora da liquidez como uma premissa básica para se estudar estes relacionamentos. Segundo o polonês, ao se utilizar da metáfora da natureza, ressaltou que o nosso momento atual é um reflexo da ansiedade assim como da inconstância refletidas no cotidiano de uma vida a dois que estaria sendo regida por experiências múltiplas, de relacionamentos rápidos e sem dores. Segundo sua teoria da liquidez, os relacionamentos afetivos deste momento vivem constantemente diante de *fragilidades* e, desta forma, *os laços* afetivos estão constantemente folgados. Ao afirmar isso, destacou que com a mesma rapidez que compramos um produto, mudamos de amores e, assim, sua obra ganhou notoriedade no mundo inteiro a fim de construir um debate sobre o que significa o amor nos tempos atuais e aqui no Brasil não foi diferente.

Entretanto, no nosso território sua proposta da *fragilidade dos laços afetivos* tem encontrado nas composições sertanejas universitárias deslocamentos conceituais quando estas produções se apresentam como metonímias dos relacionamentos afetivos do brasileiro e carregam em si imagens da solidez da cultura brasileira em práticas de afeto, desejo e sexo. Isto é, figurativizam, sobretudo, o sofrimento diante de amores perdidos, a emoção perante as paixões avassaladoras, os desejos em escutarem promessas e juras de amor, a busca de uma alma gêmea, e assim por diante. Estas composições têm deslocado conceitos da sociedade líquido-moderna quando sujeitos contemporâneos revigoram a prática afetiva e a sensibilidade romântica do séc. XIX em vários espaços e práticas sociais.

Assim, as composições, corpus desta pesquisa, serão analisadas para entender o conflitante conceito de relacionamento afetivo na contemporaneidade pois, a partir do momento que a teoria líquida nas relações afetivas tem como característica a instabilidade amorosa, laços afetivos desmontados e desaparecimento do amor romântico, as escritas tem uma outra concepção de amor baseado na fixidez. Localizando-as a partir dos anos 1990, a escolha deve-se ao fato de ser um instrumento de linguagem que vem apresentando o retorno de subjetividades burguesas e tem figurativizado uma demanda social (FERREIRA, 2015) presente na nossa sociedade de relações fixas, do desejo de encontrar a alma gêmea e o príncipe encantado num momento histórico definido pela instabilidade amorosa (BAUMAN, 2004). Desta forma, um novo dispositivo desponta para o estudo do amor contemporâneo e a sua ampla divulgação que tem refletido sobre a experiência amorosa brasileira.

Desta forma, lançamos três hipóteses que nortearão a pesquisa: a) As composições sertanejas universitárias têm reconfigurado o debate em torno da propagação da teoria europeia contemporânea inaugurada por Zygmunt Bauman (2004). Teoria construída em um momento de globalização da cultura e de fluidez entre as fronteiras chegou às academias como a definição do amor contemporâneo. No Brasil, a produção cultural sertaneja tem sido um grande contraste entre o discurso teórico de amores líquidos e efêmeros com o cotidiano de vida de milhões de brasileiros que consomem esta produção cultural a partir do momento de um grande consumo das músicas com temas de amores perdidos, doloridos, traídos; b) as relações de afeto no Brasil contemporâneo tem sido figurativizados nas composições sertanejas universitárias enquanto uma reverberação do amor romântico; c) As duplas masculinas ao interpretarem as composições sertanejas universitárias figuratizam os relacionamentos sólidos em oposição à teoria da liquidez em uma escrita machista por contarem histórias de homens abandonados, cornos, sofredores legitimando uma cultura brasileira construída a partir da relação de poder do homem sobre a mulher; d) As duplas femininas ao interpretarem as composições sertanejas universitárias inauguraram o protagonismo das mulheres em um gênero que foi historicamente masculino e passaram a divulgar o *Feminejo* como uma expressão do empoderamento na contemporaneidade brasileira.

Neste sentido, temos como objetivo principal analisar a concepção de relacionamento afetivo no Brasil contemporâneo a partir das composições sertanejas universitárias juntamente com os principais objetivos específicos: a) Problematizar a teoria da pós-modernidade vinculada ao amor elaborado por Zygmunt Bauman em 2004 e divulgada no Brasil no período de divulgação das composições sertanejas universitárias a fim de estabelecer um diálogo com a contemporaneidade dos relacionamentos afetivos que, segundo ele, é uma relação composta por estranhos que se encontram sem continuidade e por isso não mantem uma história duradoura a dois já que a vida moderna promove encontros breves e superficiais; b) Investigar o comportamento masculino figurativizados nas composições que reforçam desigualdades entre os gêneros e, finalmente; c) analisar o *Feminejo* como resposta às construções historicamente elaboradas para o feminino a partir do conceito de empoderamento entendido como uma postura de enfrentamento para a equalização de direitos.

Desse modo, escolhemos cinco canções para o estudo da concepção de relacionamento afetivo no Brasil. *Cê topa*, interpretada por Luan Santana; *Morador de Rua*, interpretada por Zé Neto & Cristiano, *Vidro Fumê*, interpretada por Bruno &

Marrone, *Folgado e Amante não lar*, interpretadas por Marília Mendonça. A escolha foi realizada a partir da divulgação destas nas plataformas digitais, principalmente Youtube⁴ e Spotify⁵ e, diante de seus números de acesso, foram as que alcançaram visualizações significativas em relação às composições secundárias que serão apresentadas em trechos ao longo dos capítulos. Com estas 5 canções (corpus principal) juntamente com 68 composições em trechos (corpus secundário) ao longo dos capítulos, propomos refletir sobre a cultura do consumo que a indústria cultural tem produzido sem deixar de lado as experiências afetivas que nossa sociedade expressa a partir do momento de cada acesso. Assim, a partir do momento que a quantidade de visualizações e escolha da composição para ser escutada repercutiu mais diante de outras, passamos a investigar quais comportamentos amorosos estavam figuratizados e que fizeram um grande público manter aquela composição nas principais posições destas plataformas.

Sendo assim, no primeiro capítulo defenderemos que as figuratizações nas composições sertanejas universitárias se distanciam da teoria da liquidez dos relacionamentos afetivos a partir do momento que apresentaremos o lugar social do sociólogo polonês Zygmunt Bauman. Discutiremos, também, como o estudo de Mary Del Priore (2005) e Ronaldo Vainfas (2011) fragilizam a universalidade da liquidez ao historicizarem a diversidade dos relacionamentos afetivos no nosso território. No mesmo capítulo, apresentaremos a estratégia discursiva da indústria cultural ao se utilizar do recurso melodramático para a construção de um público consumidor do sertanejo universitário levando em consideração o conceito de figurativização, defendido por Luis Tatit (2014) nas canções contemporâneas.

No segundo capítulo, analisaremos as figuratizações dos relacionamentos amorosos nas canções sertanejas universitárias diante das juras de amor e domesticação das paixões para sustentação da tese dos relacionamentos sólidos do brasileiro, analisando as canções *Cê topa* interpretada por Luan Santana, *Morador de rua* interpretada por Zé

⁴ “O Youtube é um site de compartilhamento de vídeos enviados pelos próprios usuários da internet. O termo vem do inglês ‘you’ que significa você e ‘tube’ que significa ‘tubo’ ou canal, mas é usado como gíria para designar ‘televisão’. Portanto o significado do termo ‘youtube’ poderia ser ‘você transmite’ ou ‘canal feito por você’ . Disponível em: <https://www.significados.com.br/youtube/>. Acessado em 11 de Julho de 2019.

⁵ “O spotify é um dos maiores serviços de streaming de música do mundo. Se trata de uma plataforma que disponibiliza conteúdos em áudio para serem ouvidos em ‘tempo real’. Ele é grande em número de usuários e também no seu catálogo que conta com mais de 30 milhões de canções. Lançado em 2008, o spotify chegou no Brasil oficialmente em 2014 e hoje já está presente em 61 países” . Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/dicas-e-tutoriais/noticia/2014/05/como-usar-o-spotify.html> . Acessado em 11 de Julho de 2019.

Neto & Cristiano e *Vidro Fumê* interpretado por Bruno & Marrone problematizando a desigualdade de gênero e a produção de estereótipos tanto para o masculino como para o feminino a medida que consolidam a proposta do amor romântico nas figuras da família nuclear e monogâmica. O estudo de Anthony Giddens (1993) e de Mirian Goldenberg (2010/2013) são apresentados neste capítulo como fundamentais para problematizarmos a transformação da intimidade na contemporaneidade a fim de refletirmos sobre como a teoria da liquidez se afasta cada vez mais das práticas afetivas no nosso território.

No terceiro capítulo, apresentaremos a proposta do *Feminejo* que, em 2016, se destacou como o percussor do protagonismo feminino no sertanejo universitário com o conceito de empoderamento divulgando relacionamentos afetivos sólidos a partir do momento que ratificam o que a antropóloga Mirian Goldenberg (2010) estuda sobre o marido ser um capital cultural para as mulheres brasileiras. Desta forma, analisaremos duas canções compostas e interpretadas por Marília Mendonça, representante do *Feminejo: Folgado e Amante não tem lar* juntamente com o estudo de Joice Berth (2018) sobre o empoderamento na contemporaneidade. Assim, convidamos o leitor a conhecer de que forma as composições do sertanejo universitário figurativizam sobre nossas emoções, desejos e amores

2. A UNIVERSALIDADE DA TESE DO AMOR LÍQUIDO DE ZYGMUNT BAUMAN E A SUA FRAGILIDADE NO TERRITÓRIO BRASILEIRO

Afinal, a definição romântica do amor como “até que a morte nos separe” está decididamente fora de moda
(BAUMAN, 2004)

Com esta epígrafe iniciamos este capítulo com o objetivo de relativizarmos a universalidade da tese do amor líquido e da fragilidade dos laços afetivos, na contemporaneidade defendida por Bauman (2004), a partir do momento que no nosso território a *definição do amor como ‘até a morte nos separe’* ainda está em moda no subgênero musical conhecido como sertanejo universitário. Nesta pesquisa, este subgênero se apresenta enquanto uma metonímia dos relacionamentos amorosos figuratizando (TATIT, 2014) sólidos laços afetivos que, diante da possibilidade de serem desfeitos, apresenta o sujeito textual como sofredor, angustiado e triste.

Certa vez, perguntado sobre a definição de *amor líquido* o sociólogo respondeu: “é o amor a partir do padrão dos bens de consumo: mantenha-os enquanto eles te trouxerem satisfação e os substitua por outros que prometem ainda mais satisfação”⁶. Acrescentando a isto, também ressaltou: “as relações humanas são frouxas” (BAUMAN, 2004, p. 112). Assim, o sociólogo afirmou que contemporaneidade (vulgo globalização) e laços afetivos sólidos não condiziam com a realidade vivida pelos sujeitos porque estes são definidos como constantemente insatisfeitos com um produto que logo se torna obsoleto quando outro se apresenta no mercado como mais avançado ou mais útil. Consequentemente, os relacionamentos amorosos se apresentam a partir deste modelo do descarte constante, e necessário, já que “estamos todos sendo ‘globalizados’ – e isso significa basicamente o mesmo para todos” (BAUMAN, 1999, p. 05). Dito isto, o descarte de um amor é tão preciso, certo e sem dor que é apenas mais um laço jogado como tantos outros.

⁶ PRADO, Adriana. Zygmunt Bauman: Vivemos tempos líquidos. Nada é para durar. Novembro de 2007. Disponível em: [https://istoe.com.br/102755_VIVEMOS+TEMPOS+LIQUIDOS+NADA+E+PARA+DURAR+/.](https://istoe.com.br/102755_VIVEMOS+TEMPOS+LIQUIDOS+NADA+E+PARA+DURAR+/) Acessado em 20 de Abril de 2019.

Entretanto, nas composições sertanejas universitárias escolhidas enquanto figurativização dos laços afetivos do brasileiro, não identificamos um rápido descarte de um amor por outro. Ao contrário, na medida em que há a possibilidade de rompimento de um relacionamento a dois, o sujeito textual se apresenta ora desesperado ora em melancolia sinalizando o rompimento como um processo doloroso. Por isso, a partir do momento que Bauman (2004) universaliza a metáfora da liquidez para compreendermos os laços afetivos na atualidade, ela se apresenta inviável em um território que historicamente sai desse padrão da forma de amar.

Neste sentido, este capítulo é composto por três subtópicos. No primeiro subtópico, apresentaremos a tese do amor líquido a partir do lugar social de Zygmunt Bauman que constrói seus argumentos diante da prática do consumo ávido no momento da globalização e sua repercussão na Europa universalizando um modelo de felicidade nos relacionamentos amorosos; No segundo, analisaremos os laços afetivos no Brasil, especificamente no século XIX, a fim problematizarmos o doloroso processo da universalização do conceito da família burguesa monogâmica diante da diversidade das formas de amar, sinalizando a impropriedade da tese universalista de Bauman (2004); E no último, apresentaremos como a indústria cultural se apropria dessa diversidade das formas de amar do brasileiro ao se utilizar do recurso melodramático nas composições sertanejas universitárias, consolidando um subgênero de sucesso na contemporaneidade.

2.1. *Nada de apaixonar-se. Nada daquela súbita torrente de emoções: Uma apresentação dos estudos do sociólogo polonês Zygmunt Bauman*

Nascido em 1925 na cidade de Posnânia, na Polônia, Zygmunt Bauman é, hoje, reconhecido mundialmente a partir do momento que “cunhou a expressão ‘modernidade líquida’ para classificar a fluidez do mundo moderno onde os indivíduos não possuem mais padrões de referências por conta das rápidas mudanças”⁷. Baseando sua tese a partir da história da globalização, ele construiu um conceito associado à natureza para compreender de que forma estas rápidas mudanças afetaram o dia-a-dia dos sujeitos e sua relação com a sociedade. Diante disso, quando a contemporaneidade é escolhida como ponto de partida para o estudo das produções culturais de uma dada sociedade, uma das

⁷ Blog Café com Sociologia. Disponível em: <https://cafecomsociologia.com/breve-biografia-de-zygmunt-bauman/>. Acessado em 20 de Abril de 2019.

maiores referências no assunto é o seu estudo sobre a fragilidade dos laços humanos (2004). Segundo ele, esta fragilidade está localizada na contemporaneidade por ter como característica principal o sujeito integrado em um mercado consumidor que tem como premissa a descartabilidade rápida dos produtos e o pronto atendimento de uma vida à crédito (BAUMAN, 2008). Ou seja, o sujeito que ele determina como integrante desta liquidez é aquele que consegue ter acesso rápido a um cartão de crédito, por exemplo, a fim de se integrar à velocidade da globalização onde comprar a prazo virou uma premissa para a felicidade ser prontamente atendida e, nunca, colocada à espera. O sujeito globalizado, segundo ele, segue a proposta política da globalização e, desta forma, todos são iguais no que se refere às expectativas e desejos em compras de novos e atualizados produtos, assim como nos relacionamentos afetivos

Sendo assim, da mesma forma que a proposta da globalização se propõe universal, a tese do sociólogo segue essa premissa. Isto é, da mesma forma que o sujeito europeu consome, um sujeito brasileiro também o faz. Da mesma forma que o sujeito europeu vive a fragilidade dos laços afetivos diante do momento da descartabilidade dos produtos, o brasileiro também experimenta mesma fragilidade. Por isso, quando ele afirma que fazer parte da dinâmica do mercado consumidor é uma característica do sujeito contemporâneo, ele se utiliza de seu lugar social a partir do momento que aqueles sujeitos estão aptos para a compra como uma premissa básica para se sentirem felizes e têm a disponibilidade de produtos sempre novos.

Segundo ele, este sujeito globalizado não espera um longo tempo para adquirir algo que o faça feliz porque é um momento de viver o presente de forma intensa, ou seja, “toda espera, toda procrastinação, todo atraso se transformam em estigma de inferioridade” (BAUMAN, 2005, p. 129). Quem não faz parte da dinâmica do mercado consumidor e não está apto à compra constante, é preciso mudar já que “toda espera é algo que se deve envergonhar porque pode ser observado e tomada como prova de indolência ou baixo status, vista como sintoma de rejeição e de sinal de exclusão” (BAUMAN, 2005, p. 135). Neste sentido, os laços humanos são cada vez mais fortes quando se consegue mostrar que está no mesmo patamar de compra/descarte e que a espera não faz parte da contemporaneidade porque pode gerar ansiedade e medo de ser excluído (2000, p.22).

Por isso, a felicidade na globalização é medida pelo acesso constante ao novo e a partir do momento que o cartão de crédito está presente na carteira, o sujeito contemporâneo é bem aceito na sociedade por não ser de um baixo status ou indolente.

Diante disto, Bauman (1999, p. 23) passa a definir as relações afetivas com aquela relação com o cartão de crédito que produz lixo exacerbado e, conseqüentemente, excesso de frustrações. É o momento da “ansiedade perene” (BAUMAN, 2000, p.22) associado ao mercado consumidor como superficial (BAUMAN, 2005, p. 120) já que a compra de um produto perde sua validade e outro deve ser comprado, rapidamente.

Assim, foi nesta dinâmica de mercado que o sociólogo construiu sua tese da fragilidade dos laços humanos, ou seja, eles estão cada vez mais folgados a partir do momento que a primeira baixa acontece neste período: a solidariedade (BAUMAN, 2004, p. 96). Segundo o sociólogo, o medo e a ansiedade têm afastado as pessoas e, conseqüentemente, a vontade de partilhar as nuances da vida. Tendo como base este sujeito europeu do consumo exacerbado e suas ansiedades pelo novo, ele ressalta que a globalização não permite falas sobre fracassos, angústias e desilusões já que sua característica é um sujeito cada vez mais silencioso quanto às suas inseguranças e vulnerabilidade. Entretanto, as figuratizações que as composições sertanejas universitárias têm repercutido no território brasileiro têm apresentado sujeitos contemporâneos que expõem seus fracassos, suas angústias, suas lágrimas e, principalmente, suas dificuldades em descartar o outro como um produto.

Sendo assim, elas não sinalizam para o que o sociólogo destaca das relações humanas cada vez mais “frouxas e eminentemente revogáveis” (BAUMAN, 2004, p. 112) quando ele afirma que o/a parceiro/a é usado/a como uma descarga de tensão, apenas. Ao contrário, este/a parceiro/a é concebido/a como aquele/a que pode vir a ser sua companhia durante um bom tempo dividindo expectativas e desejos de uma vida a dois. Ou seja, ele/ela não é descartável assim como os produtos que encontramos num grande armazém. Da mesma forma no que se refere ao casamento. Segundo o sociólogo polonês, na cultura contemporânea o casamento à moda antiga foi substituído pela coabitação (BAUMAN, 2004, p. 54) e que o ‘ficar junto’ em horários flexíveis e parciais numa proposta de experimentar a nova parceria é um exemplo de sucesso em todas as sociedades globalizadas. Contudo, nestas composições, que serão analisadas ao longo desta pesquisa, a recorrência figurativiza dos casamentos ao estilo burguês monogâmico é mais frequente do que o ‘ficar junto’ em horários flexíveis. Nelas, estes horários se apresentam como falta de compromisso e, principalmente, o motivo de separações.

O ‘ficar junto’ é, segundo Bauman, a definição do amor líquido já que os laços que o compõem estão sempre folgados por não terem a visualização de um futuro evidente. Assim, este amor é representado por um “comprometimento light que

minimizam a exposição a riscos” (BAUMAN, 2004, p. 25-26). Riscos estes representados pelos choros desesperados de saudade, ciúme, melancolia etc. Por isso, à medida que estamos inseguros queremos a parceria, mas ao mesmo tempo fugir da solidão inaugurando o ‘ficar com’⁸ numa dinâmica social do tempo presente. Todavia, a recorrência dos choros de saudade, ciúme e melancolia é bem mais frequente nas figuratizações dos relacionamentos afetivos nas composições sertanejas universitárias do que o ficante que, segundo Bauman, não está engajado no relacionamento de forma integral. O que analisaremos é como este engajamento nos relacionamentos afetivos nestas composições denunciam um sujeito contemporâneo diferente daquele enunciado por Bauman. Isto é, não teremos a recorrência frequente deste sujeito textual que flerta com muitos outros, rompe os relacionamentos com facilidade e sem nenhuma dor emocional. O amor líquido (2004) como um amor que se rompe sem dores não é identificado nesta produção cultural brasileira, pois ao mesmo tempo que o sociólogo define que viver junto é sinônimo de desassossego mais observaremos a recorrência deste sentimento nestas composições. Segundo o sociólogo polonês a maior representação de estresse emocional do amor contemporâneo está dentro do quarto:

Os problemas não terminam quando os casais passam a viver juntos. Os quartos compartilhados podem ser um local de alegria e diversão, mas raramente de segurança e sossego. Alguns deles são palcos de dramas cruéis, cheios de escaramuças verbais que resultam em brigas aos socos e (se o casal não se separa antes) amplas hostilidades com desfecho semelhante ao de um cão de aluguel. Belas cerimônias de casamento não ajudam; festas só para homens ou só para mulheres não põem fim ao desconhecido, repleto de riscos e propenso a acidentes, e os aniversários de núpcias não são novos inícios que estimulem os casais a fazer "algo totalmente diferente", apenas pequenos intervalos num drama sem cenários nem textos definido (BAUMAN, 2004, p. 20)

Caracterizado por Bauman como o ambiente de *dramas cruéis*, o quarto é figuratizado nas composições sertanejas universitárias como um espaço de segurança e de sossego a partir do momento que é o espaço da reconciliação e da consolidação da fixidez dos laços afetivos. Ao contrário do que é ressaltado pelo sociólogo, o quarto nestas composições que serão analisadas ao longo desta pesquisa é um dos espaços simbólicos cheios de tensão, de brigas e inseguranças a fim de que os acordos de uma

⁸ Cf. CHAVES, Jaqueline Cavalcanti. “Ficar com”: um estudo sobre um código de relacionamento no Brasil. 3ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 2001.

vida a dois sejam definidos e colocados em prática para que o relacionamento tenha uma longa durabilidade. Os dramas que acontecem no quarto são figuratizados nas composições como uma etapa necessária para a vida de casados e não se apresenta como um espaço hostil. Pelo contrário, é a partir das brigas e das *escaramuças verbais* que o sujeito textual vive “uma espécie de fusão mística-amorosa monogâmica” (ALBERONI, 1988, p. 141) no qual existe alguém absolutamente especial que o leva ao “deslumbramento, entusiasmo, exaltação, projeção louca de um futuro realizado” (BARTHES, 1991, p. 18) em um lugar do descanso, da tranquilidade numa associação à intimidade e à fidelidade (BACHELARD, 1993, p. 56). As belas cerimônias de casamento consolidam este espaço como fundamental para resolverem o desconhecido, os riscos e suas consequências para um relacionamento a dois contrariando a ressalva de Bauman (2001, p. 08) ao afirmar que na contemporaneidade temos, apenas, sujeitos fluidos que “não fixam o espaço nem prendem o tempo” (BAUMAN, 2001, p. 08), ou seja, um relacionamento de sucesso é aquele que sai do cotidiano do quarto.

O relacionamento feliz na contemporaneidade é apresentado por Bauman (2004) como aquele que é vivido na rua, no bar, no motel, nos banheiros públicos. E por causa disso, os sujeitos não são possessivos, ciumentos e têm experimentado o amor sem a dor da partida por causa de suas intenções modestas, isto é, “não prestam juramentos” (BAUMAN, 2004, p.22) e nem precisam do testemunho de um todo-poderoso para consagrar a união. Todavia, encontramos um sujeito textual nas composições sertanejas universitárias repletos de juras de amor a fim de que o casamento possa ser realizado com aquele/a que deseja uma vida a dois, nunca a três e, por isso, possessivo/a e ciumento/a. A recorrência de composições figuratizando o amor líquido de bares, motéis ou banheiros públicos são em número reduzido se comparados com aquelas que projetam uma vida a dois a partir do casamento e da convivência no quarto. Diferentemente do que Bauman (2004, p. 23) afirma sobre o/a parceiro/a pedir menos comprometimento ao outro, analisaremos a recorrência de sujeitos textuais figuratizados nas composições que solicitam regras a serem seguidas a partir do momento que estão preocupados/as com a durabilidade do relacionamento.

Assim, a partir do momento que sua escolha diante da metáfora da liquidez universaliza sujeitos fluidos nos relacionamentos no sentido de escolherem os/as parceiros/as amorosos/as da mesma maneira que escolhem um produto dentro de um shopping center, não identificamos esse sujeito prático e bem decidido diante de uma troca amorosas nas composições sertanejas universitárias. Ao contrário, eles são

figuratizados como inseguros, melancólicos e incertos perante o futuro sem aquele/a amor que foi escolhido/a para viverem um futuro juntos. Ou seja, não são sujeitos rápidos em suas decisões amorosas como na compra de um produto novo e mais satisfatório.

Por isso, a partir do momento que Zygmunt Bauman inaugurou um conceito de amor que está ligado à velocidade e que é extremamente importante em momentos atuais, não identificamos essa importância nos sujeitos textuais destas composições. Para eles, é importante manter um laço sólido e extremamente apertado a fim de que as conexões entre os sujeitos amorosos faça a vida de ambos menos sofredora, ou seja, não encontramos em número significativo um sujeito fluido nestas composições que saibam escolher o/a parceiro/a vai lhe causar menos dor de cabeça e, principalmente, ausência das dores de amor como solidão, saudade, melancolia, brigas, cobranças e choros.

Numa associação das experiências amorosas com o mundo da tecnologia e da compra e oferta divulgados pela globalização, Bauman (2004) construiu uma tese de relacionamento amoroso na qual a imagem da alma gêmea tem que ser descartada a fim de que as *escaramuças verbais* não sejam frequentes já que, segundo ele, é imperativo que se saiba realizar um descarte na contemporaneidade. Entretanto, ao mesmo tempo que critica essa alma gêmea, analisaremos nas composições sertanejas universitárias a convocação desta figura para a concretização da felicidade confirmando o que Barthes (1981) escreve sobre abandonar tudo em nome do bem-amado. Por causa disso serão figuratizados sujeitos que convivem cada vez mais com “modificações no sistema nervoso como: aceleração dos batimentos cardíacos, garganta seca, dificuldade de respirar, aumento da temperatura, mudança no olhar, expressão facial, rubor” (BORGES, 2004, p. 39).

Dito isto, esta produção cultural está longe do que sociólogo afirma sobre o desmanche da concepção do gêmeo siamês⁹ dentro dos relacionamentos afetivos a partir do momento que os sujeitos textuais solicitam esta concepção como sinônimo de felicidade. Volatilização e transitoriedade (BAUMAN, 2001) dos relacionamentos não têm sido figuratizados nestas composições que têm divulgado identidades bem precisas sobre o quais são os papéis masculinos e femininos quando está em jogo a convivência no ambiente do lar e em sociedade. Por isso, elas se distanciam mais uma vez da tese de Bauman quando o mesmo identificou na contemporaneidade identidades inacabadas. Para

⁹ “Aonde eu for você também vai; o que eu faço você também faz; o que eu aceito você também aceita; o que me ofende também ofende a você” (BAUMAN, 2004, p.18).

ele, a identidade, neste momento, é um processo desconhecido a partir do momento que se utiliza da metáfora do quebra-cabeça para apresentar este conceito de identidade como composto por imagens diversas e, por isso, conflitante e cheio de lacunas. Neste sentido, a contemporaneidade se apresenta como um momento que institui um jogo de identidades (BAUMAN, 2005, p. 54), mas nas composições propomos analisar de que forma este jogo não se institui na contemporaneidade quando, ao se utilizar do recurso melodramático, a indústria cultural apresenta um sujeito distante de identidades conflitantes e cheio de lacunas.

Dito isto, os conceitos de liquefação e fluidez não definem o sujeito contemporâneo e suas sociabilidades nas composições analisadas. Ou seja, não temos a figurativização da pluralidade dos relacionamentos, das lacunas e da incompletude em todos os sentidos, principalmente nos relacionamentos afetivos. Nestes, presenciamos cada vez mais as juras de amor eterno para a consolidação de um sentimento que não se esvaia, transborde ou vaze, à medida que os amantes se comprometem às práticas da solidez. O amor, então, é figuratizado como imobilidade porque os amantes revalidam os dogmas que a Igreja criou e constroem, por exemplo, sentimentos mais fixos entre eles. Por isso, estes laços humanos não estão sempre prontos para serem desmanchados, como afirmado por Bauman (2001, p. 09) a fim de que possamos “captar a natureza da fase presente, nova de muitas maneiras”. Esta nova fase é afirmada por ele quando delimita um campo de estudo específico: os jovens casais e, assim, os relacionamentos afetivos são estudados de forma universalizante quando o mesmo justifica:

Os jovens casais de hoje, por exemplo: eles fazem de tudo para que o relacionamento seja breve, superficial e fugaz. Nada mais é para sempre. Se não gosto de você, simplesmente me desconecto. Se você não gosta de mim, a mesma coisa. Sem culpa, arrependimento ou explicação. Basta apertar um botão e pronto. Acabou! As pessoas têm medo de criar raízes, de se afeiçoar umas às outras. Sabem que novas oportunidades surgem a cada momento, e por esse motivo querem estar livres e desimpedidas para substituir o velho pelo novo. É como se o amor fosse um bem de consumo¹⁰

A partir desta movência e a inconstância dos jovens, Bauman afirma que é muito mais frequente os relacionamentos líquidos do que sólidos, atualmente e, por isso, o símbolo do laço é uma das maiores expressões da sua tese porque estes jovens conseguem

¹⁰ BERNARDO, André. Zygmunt Bauman fala sobre migração e relacionamentos. 19 de Novembro de 2015. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Revista/noticia/2015/11/solido-como-uma-pedra-aos-90-anos-zygmunt-bauman-fala-sobre-migracao-e-relacionamentos.html> . Acessado em 20 de Abril de 2019.

desatar o nó com facilidade por conviverem com a máquina no seu cotidiano. Para ele, os jovens *ficantes* são os maiores representantes do derretimento necessário para uma vida feliz. São eles que conseguem “limpar a área” dos conceitos sólidos (BAUMAN, 2001, p. 09) e já que vivemos constantemente com imposições e censuras, deveríamos aprender a realizar esta limpeza e levar para longe os conceitos sólidos de casamento a partir da instituição da igreja, da fidelidade e da monogamia a fim de sermos mais felizes. Ao apresentar esta proposta em relação aos relacionamentos afetivos, o sociólogo propõe a ideia de uma felicidade sob outros moldes nos quais os sujeitos não teriam que seguir regras e imposições tanto fora como dentro de sua casa. Conforme sua argumentação, não seguir regras numa vida a dois é a concretização da modernidade fluida na qual os indivíduos devem ser livres para usar de sua liberdade de pensamento e de desejos para encontrarem o que lhes é apropriado para, então, se acomodarem e se adaptarem diante de uma sociedade impositiva.

Por isso, a partir do momento que a limpeza dos conceitos sólidos tem acontecido na contemporaneidade diante de alguns questionamentos dos jovens aos modelos de solidez, Bauman constrói sua tese sobre indivíduos mais livres, menos tristes, menos sofrendores diante de um amor quando realizam esta limpeza. No entanto, os sujeitos textuais das composições têm sofrido e se desesperado diante de relações afetivas que se caracterizam “traçando sempre novas linhas divisórias, identificando e preparando sempre novos estranhos” (BAUMAN, 1998, p. 20) e não têm realizado esta limpeza. Ao contrário, eles têm sido figuratizados a partir de conceitos sólidos e não encontramos nas principais canções de sucesso uma vida líquida que “num piscar de olhos, os ativos se transformam em passivos e as capacidades, em incapacidades” (BAUMAN, 2009, p. 07). Assim, neste desencontro com a vida líquida, as composições sertanejas universitárias têm mantido os sujeitos com identidades precisas num reencontro com aquelas certezas questionadas pelo sociólogo como *até a morte nos separe* e monogamia.

Ao anunciar que “a vida líquida, assim como a sociedade líquido-moderna, não pode manter a forma ou permanecer em seu curso por muito tempo” (BAUMAN, 2009, p.07), apresentaremos de que forma a nossa sociedade brasileira ainda repercute um modelo de relacionamento afetivo instituído no século XIX confrontando esta sua afirmação que nos universaliza ao dizer que “alguns de nós tornam-se plena e verdadeiramente ‘globais” (BAUMAN, 1999, p. 05) num comportamento fluido da brincadeira do quebra-cabeça cheio de lacunas e em dúvidas sobre o futuro por vivermos num mercado consumidor que dita moda e reconstrói espaços e tempos. Diante destas

lacunas e incertezas, um grande amor não existiria, segundo Bauman (2004) no sentido de felicidade eterna porque nesta vida líquida estes amores partem e “deixá-las ir é um imperativo, mas se o fazem graciosamente ou com muito choro e ranger de dentes é algo que não vem ao caso” (BAUMAN, 2009, p. 12). Mas nesta pesquisa isto vem ao caso já que os choros e ranger de dentes se apresentam como uma reconfiguração da propagação de sua teoria da liquidez, isto é, sofrer por amor vem ao caso na contemporaneidade brasileira. E quando se fala em parceria, analisaremos como este é um momento, também, de confiabilidade “obtida através das boas razões apresentadas aos outro das ações que interferem na vida de ambos” (GIDDENS, 1993, p. 208-209). Estar junto na contemporaneidade brasileira é apresentar-se, também, com euforia e com o ardor de amar e é isso que estudaremos nestas composições a fim de relativizarmos sua tese.

Dito isto, eis aqui um dos pontos que analisaremos nas composições do sertanejo universitário, corpus dessa pesquisa: a maioria delas são escritas que se opõem à esta tese de Zygmunt Bauman. Entre o *ficar* e *deixar ir*, o primeiro verbo ainda é muito presente quando se canta a relação entre duas pessoas e que é expressa pelo conceito da saudade, da fixidez e procura da parceria de forma apaixonada refletindo no corpo. Nestas composições, não encontramos a leveza dos sujeitos deslizando e desaparecendo da vida do outro de forma tranquila e sem rompantes. Pelo contrário, os deslizos são sinônimo de sofrimento e de choros e, desta forma, o amor não vaza sem antes deixar marcas dolorosas. As composições que fizeram parte das paradas de sucesso no Brasil contam histórias românticas e têm apresentado relacionamentos sólidos e com juras de amor diante do ser amado. No sertanejo universitário, os conceitos de velocidade e liquidez para as relações afetivas não encontra receptividade já que lemos temas como decepções diante de uma surpresa, tristeza quando a infidelidade acontece, a melancolia diante do abandono, e assim por diante. Chorando ou não, a contemporaneidade de Bauman é apresentada de forma leve e graciosa, mas não encontramos essa leveza e graciosidade quando os sujeitos textuais são figuratizados nestas composições.

Não encontramos o amor em consonância com as contínuas mudanças do mundo global da descartabilidade, do refugio e da liquidez. Quando Bauman (2004) dá destaque aos vínculos humanos como frágeis, lemos nestas composições a solidez de forma quente e apaixonada. E quanto ele dá destaque ao mundo contemporâneo como aquele que valoriza novos estranhos, lemos nas composições o desejo de permanência dos vínculos amorosos com aquele que tem uma longa história para contar. No seu mundo de mercadoria e consumidores em ritmos avassaladores, não observamos o desmanche nas

relações afetivas no mesmo ritmo no nosso território. Pelo contrário, até elas se romperem observamos um processo lento até a finalização. Em um momento de seus estudos Bauman faz uma pergunta:

Estão mesmo procurando relacionamentos duradouros, como dizem, ou seu maior desejo é que eles sejam leves e frouxos, de tal modo que, como as riquezas de Richard Baxter, que ‘cairiam sobre os ombros como um manto leve’, possam ‘ser postos de lado a qualquer momento’? (BAUMAN, 2004, p. 11).

Uma das respostas a esta pergunta está no corpus dessa pesquisa quando as principais composições do sertanejo universitário apresentam o desejo de relacionamentos duradouros e, neste sentido, elas têm apresentado o oposto do que é leve e frouxo *caindo sobre os ombros como um manto*. Ao contrário, lemos histórias que trazem sofrimento e peso no que se refere a vida a dois. Assim, lançamos outra pergunta: Teríamos nestas composições uma dinâmica de laços afetivos no modelo de globalização que Zygmunt Bauman propõe? Quando essas composições nos apontam outros caminhos para o estudo do amor na contemporaneidade, percebemos como neste momento lidamos com uma diversidade das práticas amorosas que não é apenas a liquidez ou relacionamentos em *redes*. Veremos como essas composições falam de seus parceiros e de que forma se apresentarão como construtores de laços humanos mais fortes validando a prática social do casamento¹¹, por exemplo. À medida que o sociólogo polonês diz que “a definição romântica de amor como ‘até a morte nos separe’ está decididamente fora de moda” (BAUMAN, 2004, p, 12), leremos nas composições escolhidas uma valorização desta prática com toda sua significação não só no âmbito da igreja, mas fora dela, ou seja, novas formas de cerimônias de casamento têm sido construídas e tem colocado em questão esta sua tese que pretende ser universal.

Mas o que faz Zygmunt Bauman escrever a partir da tese da liquidez para explicar os relacionamentos amorosos? Segundo o sociólogo, os sites de encontros amorosos o estimularam a estudar os relacionamentos rápidos e, principalmente, em *redes* que

¹¹ Em 2016 o Brasil registou 1.095.535 casamento civis dos quais 1.090.181 entre pessoas de sexos diferentes e 5.354 entre pessoas do mesmo sexo. Cf.

<http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-11/>

Outra pesquisa realizada pelo IBGE e disponibilizada no estudo de TOLEDO (2013, p. 02) destaca que “o número de casamentos cresceu 5% entre 2010 e 2011. De acordo com a análise do IBGE, essa elevação é originada de transformações nos arranjos conjugais. Essas transformações impulsionaram recasamentos, que representaram 20,3% do total de uniões formalizadas em 2011. Cf. <http://www.ppgmidiaecotidiano.uff.br/ojs/index.php/Midcot/article/view/50/50>. Acessado em 22 de Abril de 2019.

poderiam ser feitos e desfeitos a qualquer momento. Bastava um aperto de botão para que essas paixões fossem conectadas/desconectadas e, principalmente, esquecidas. Nesta facilidade dos encontros, o primeiro passo nestes sites estava em construir um perfil com suas características e, desta forma, procurar aquele/a que mais se encaixaria àquelas características. Sem se sentirem pressionados, os participantes escolhiam seus pares e a troca destes era de fundamental importância para a concretização do encontro de acordo com seus desejos e expectativas.

Num jogo com a máquina, Bauman identificou a contemporaneidade diante da globalização e suas estratégias maquínica para unir pessoas que estão distantes e, neste sentido, a afetividade se tornou líquida e fácil como uma conexão de cabos, dados, números e algoritmos¹². Na liquidez, os amores se vão entre os dedos como os dados de internet que ultrapassam fronteiras e, assim, por não olharem nos olhos do outro o remorso passou a não existir para as desconexões amorosas. Assim é caracterizada a modernidade líquida (BAUMAN, 2001) do sociólogo: vivemos numa modernidade que somos sedentos pela novidade porque somos estimulados cotidianamente pela tecnologia que revolucionou a contagem do tempo e o cotidiano das relações humanas.

Observando isso, ele ressaltou que na contemporaneidade temos uma diminuição na qualidade das relações, ou seja, não temos mais paciência para escutar o outro, para nos reunir nas horas das refeições com a família, etc. O que está em questão é como esta revolução maquínica nos levou a ter uma imensa quantidade de amigos em redes sociais e nenhum ao nosso lado. Entretanto, essa relação com a máquina e a construção de perfis na internet para encontros amorosos não é universal no nosso território a partir do momento que analisaremos as figuratizações recorrentes nas canções que colocam os casais apaixonados em encontro e desencontros não só a partir de combinações de algoritmos e que uma relação amorosa é iniciada, muitas vezes, a partir de uma afinidade de amizade, por exemplo.

Por isso, quando ele ressalta que a afinidade não existe mais neste momento porque é um conceito que também está em processo de desaparecimento, analisaremos,

¹² “Os algoritmos são muito utilizados na área de programação, descrevendo as etapas que precisam ser efetuadas para que um programa execute as tarefas que lhe são designadas. Existem diversas formas de escrever um algoritmo, podendo ser citadas o pseudocódigo, fluxograma, diagrama de Chapin e descrição narrativa”. Cf. PEREIRA, Ana Paula. O que é o algoritmo? 12.05.2009. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/programacao/2082-o-que-e-algoritmo-.htm>. Acessado em: 22 de Abril de 2019.

por exemplo, no segundo capítulo a canção *Cê topa*¹³ (ver anexo 01) diante de uma proposta de vida a dois quando ele percebe que sua melhor amiga é seu grande amor para partilharem uma cama, um filme, filhos e cachorro. Desta forma, não encontraremos sujeitos apenas atrelados à máquina e que “se movem facilmente” (BAUMAN, 2001, p. 08) em números e dados sem frustrações, nem tristezas e alegrias por estarmos num momento histórico chamado de globalização que divulga os sujeitos como aqueles que “fluem, escorrem, esvaem-se, respigam, transbordam, vazam, borrifam, pingam” (BAUMAN, 2001, p. 08) prontos para lidarem com a nova ideia de uma felicidade sob outros moldes. Outros moldes no sentido de novas formas de amar que não se remete à solidez.

Como apresentado anteriormente, este amor contemporâneo tem íntima relação com a globalização e, neste sentido, o que percebemos na pesquisa de Bauman para o *amor líquido* (2004) é que ele delimita e afirma, diante de estudos dos encontros afetivos juntamente com a tecnologia, que “os habitantes deste líquido mundo moderno (...) detesta tudo o que é sólido e durável, tudo que não se ajusta ao uso instantâneo” (BAUMAN, 2004, p. 22). Segundo sua pesquisa, então, na contemporaneidade um amor pelo qual lutamos, corremos atrás e fazemos de tudo para ficarmos junto, não existe e tende a desaparecer caso ainda resista. Nesta sua proposta universal do sujeito contemporâneo, a fixidez, então, é colocada no lixo quando propõe sujeitos felizes rompendo “a sufocante bolha do casal” (BAUMAN, 2004, p. 26).

Diante desta explosão da fixidez representada na bolha, Bauman (2004) generaliza a felicidade nos relacionamentos afetivos e ressalta que toda forma de viver a dois nesta bolha seria uma dor de cabeça, ou seja, “investir no relacionamento é inseguro e tende a continuar sendo, mesmo que você deseje o contrário: é uma dor de cabeça, não um remédio” (BAUMAN, 2004, p. 30) já que estar junto não traz apaziguamento, estabilidade emocional ou júbilo. Entretanto, o que iremos estudar ao longo do segundo e terceiro capítulos são as constantes dores de cabeça e as tentativas de resolvê-las em “hostilidades com desfecho semelhante ao de um cão de aluguel” (BAUMAN, 2004, p. 20). Por isso, as composições sertanejas universitárias não são figuratizadas como “experiências amorosas à semelhança de outras mercadorias que fascinam e seduzem exibindo (...) características e desejos sem ansiedade, esforço sem suor e resultado sem esforços” (BAUMAN, 2004, p. 21-22). O que estudaremos ao longo dos próximos

¹³ Canção: Cê Topa. Intérprete: Luan Santana. Compositores: Cacao Nogueira/ Douglas Cesar/ Dudu Borges/ Luan Santana. Álbum: Luan Santana Acústico – Nosso tempo é agora. Ano: 2013.

capítulos é que forma a bolha de casal é desejada e somente com muito esforço ela é conseguida. Esforço esse que estão figuratizados no processo do conhecer-se, de marcarem encontros e, principalmente de construírem um ritual de casal.

À vista disso, o relacionamento bem-sucedido, segundo o sociólogo, é a relação de curta duração, ou seja, a *relação de bolso* já que vivemos num momento de incertezas. Por ser um relacionamento curto, ele propaga a ideia de que é doce e vem em doses pequenas a fim de ser saboreado. Neste sentido, outros doces *sem suor e sem esforços* podem ser encontrados na prateleira como um ritual de compra de uma mercadoria sem se deixar dominar e/ou arrebatar já que é um sentimento quente que não sobrevive na vida líquida. E se dois sujeitos vão conviver, é preciso cabeça fria e não um coração quente. Mas analisaremos o contrário desta observação sobre ter cabeça fria quando o assunto é relacionamento a dois, principalmente quando a bolha do casal é ameaçada por uma terceira pessoa. É no tema da traição abordada tanto no segundo como no terceiro capítulo que não observamos a figurativização do desejo de um relacionamento de bolso ou um relacionamento curto. Ao invés disso, encontramos emoções exacerbadas ao ponto da esposa afirmar “não sei se dou na cara dela ou bato em você”¹⁴ (ver anexo 14).

Por isso, quando Bauman lança a ideia de que “quanto menos investir no relacionamento, menos inseguro vai se sentir quando for exposto às flutuações de suas emoções futuras” (BAUMAN, 2004, p. 37), estudaremos sujeitos textuais que na contemporaneidade tem se apresentado como grandes investidores de relacionamentos e tem tido repercussão entre um público que tem acessado constantemente o local de divulgação dessas composições: as plataformas digitais. E as canções mais acessadas são aquelas com arrebatamentos amorosos nas quais o sujeito não tem cabeça fria e muito menos uma leveza em resolver seus relacionamentos.

Com sua pesquisa e metáfora da liquidez, o sociólogo repercute sua tese não apenas no âmbito da sociologia, mas em outras áreas que começam a estudar sobre o conceito de contemporaneidade, amor, afetividade, relações humanas. Considerado um dos teóricos que problematiza temas sobre o nosso dia-a-dia, ele se destaca a partir de 2001 com sua obra *modernidade líquida* e, posteriormente, em 2004, como o *Amor Líquido*. Esta última é traduzida para o Brasil em 2004 e a repercussão dela dentro da academia e em outras áreas de saberes está relacionada não apenas com o tema, mas com o interesse diante das transformações que o ano 2000 inaugura na virada do milênio.

¹⁴ Canção: 50 reais. Intérprete: Naiara Azevedo. Composição: Waleria Leão/ Naiara Azevedo/ Alex Torricelli/ Maykow Melo/ Bruno Rigamonte Carneiro. Álbum: Totalmente Diferente. Ano: 2017.

Este ano representou a construção de um modelo de transformação que foi divulgado constantemente a partir do ano de 1999 que se apresentava como um ano de transição para aquele que estava para chegar como sendo o ano de renovações, mas também de desconfiança e medo.¹⁵ A obra de Bauman sobre o amor líquido e sua recepção aqui no Brasil é um reflexo deste período de insegurança diante das mudanças propagadas e, com ela, toda uma representação da contemporaneidade estudada não apenas na Europa, mas, também no mundo todo. Desta forma, temas que abordam este momento da liquidez e seus desdobramentos sociais perpassam pesquisas e questionamentos no que refere à cultura como, por exemplo, globalização, educação, consumo, migrações humanas, romance contemporâneo, multidão, virtualidade, religiosidade, ética no espaço digital, identidade, família, arquitetura líquida, comunidade, currículo, enfim, temas que percorrem o nosso cotidiano e se fez *mister* citar as obras do sociólogo no que se refere ao século XX-XXI.

Por isso falar da contemporaneidade era /é citar Bauman e, neste sentido, o amor não ficou à parte. Diante deste cenário teórico, suas teses foram abarcadas pelo mundo global como algo obrigatório a ser debatido. A pesquisa sociológica do autor permanece sendo uma das leituras necessárias para a compreensão da crise da modernidade ordenada e estável e sua presença nas análises dessa crise foi um dos marcos para o ano 2000 a partir do momento que ele foi identificado como “gênio polonês” (BITTENCOURT, 2015, p. 02).

Neste viés de sua genialidade, Renato Nunes Bittencourt o apresentou, no âmbito da academia, como uma demanda intelectual e, por causa desta demanda, começou a organizar o periódico eletrônico chamado *Cadernos Zygmunt Bauman*¹⁶, pela Universidade Federal do Maranhão. Foi a partir desta iniciativa que passamos a perceber de que forma as teses do sociólogo estiveram no âmbito do território brasileiro. Ou seja, a sua repercussão, a partir do ano 2000 atingira patamares não apenas acadêmicos e a vendagem de suas obras apresentou uma popularidade impressionante com mais de 200 mil cópias vendidas. A indústria cultural do mercado editorial estimulou visivelmente essa teoria da liquidez e se fez presente em ambientes do nosso cotidiano como

¹⁵ Bug do milênio ataca computadores. 05.01.2001. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2001/010105_bug.shtml . Acessado em 23 de Abril de 2019.

¹⁶ Cadernos Zygmunt Bauman. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/bauman> . Acessado em 20 de Abril de 2019.

restaurantes, shoppings, etc. A temática contemporânea estava em todos os lugares e promovendo um debate mais vulgar sobre sociologia. Neste ângulo,

O pensamento holístico de Bauman rompeu os paradigmas herméticos do discurso academicista restrito a apenas um clã de iniciados, mas sofreu manipulações ideológicas da indústria cultural que segmenta suas ações deletérias no mercado editorial, de maneira que, descoberto como um grande filão literário, os textos de Bauman são publicados regularmente pelos detentores dos seus direitos autorais no Brasil em formatos enxutos para que possam assim render mais lucros aos especuladores da cultura. Não será de se estranhar se no porvir anotações esparsas de Bauman em pequenos folhetos ou guardanapos vierem a ser editadas e publicadas em livros, aumentando assim os dividendos dos seus guardiões literários. Toda nova publicação de Bauman merece ser lida com detidamente, mas parece existir uma pressão editorial para que o gênio polonês continuamente lance novos títulos no mercado literário. (BITTENCOURT, 2015, p. 06)

Diante desta observação, o que se tem percebido ao longo da virada do milênio é que a indústria cultural tem produzido e vendido a partir dos temas contemporâneos a espetacularização da *crise* da modernidade e, assim, os formatos enxutos foram produzidos juntamente com o lançamento de seus livros. Nesta união, começaram a aparecer vários artigos, monografias, dissertações, teses, divulgando seus temas tanto da pós-modernidade como da liquidez no ambiente brasileiro. E apresentaremos algumas dessas pesquisas no sentido de sinalizarmos algumas fragilidades de sua tese quando encontra uma cultura que propõe a felicidade nos moldes da fixidez.

A primeira pesquisa, intitulada **contrato de amor: amor líquido e direito da família mínimo** de Marília Pedroso Xavier¹⁷ aborda sobre uma nova modalidade contratual que os analistas do direito não têm estudado na contemporaneidade: o contrato de namoro. Segundo sua pesquisa baseada em Zygmunt Bauman, o tempo presente é líquido a partir do momento que os laços afetivos vêm sendo se alterando. Segundo ela, tem sido frequente os namorados elaborarem contratos delimitando juridicamente esta relação num momento onde a mudança no modelo de família acontece e os namoros prolongados poderiam representar convivência duradoura. Neste sentido, ela apresenta a ambivalência do mundo atual: ao mesmo tempo que um namoro é levado a sério e deixa de ser frágil, mais as pessoas têm medo do relacionamento prolongado a partir do momento que a natureza deste contrato é estabelecer que não querem constituir família.

¹⁷ XAVIER, Marília Pedroso. Contrato de amor: amor líquido e direito da família mínimo. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Paraná, Setor de ciências jurídicas. Programa de pós-graduação em direito, Curitiba, 2011.

Assim, “o fim de um namoro, que até pouco tempo não tinha qualquer efeito jurídico, pode se tornar uma discussão judicial longa e custosa” (XAVIER, 2011, 92).

Outra pesquisa de Vergas Vitória Andrade da Silva intitulada *De repente do riso fez-se o pranto: representações e expressões do amor e do sofrimento amoroso*¹⁸, a modernidade líquida de Zygmunt Bauman se faz presente na atualidade natalense (RN), mas mesmo assim os homens solteiros que frequentam discotecas e bares vivem em busca de uma cultura romântica, ou seja, mesmo com as “principais mudanças ocorridas no comportamento amoroso” (SILVA, 2006, p. 102) se observa as possíveis permanências, ou seja, a partir das entrevistas ela percebe como estes foram educados em *significações imaginárias românticas* (Id. Ibid. p. 116) ao serem ensinados desde criança sobre o romantismo em contos de fadas, em histórias contadas pela tv, pelo cinema, enfim, o natalense ainda investe neste ideal: “Mônica revela, em seu depoimento, a dimensão do seu comportamento com as significações imaginárias românticas, haja vista o seu aprisionamento a um ideal de amor que fez (e ainda a faz) sofrer” (SILVA, 2006, P.131).

Neste mesmo véis, temos Edegar Soares de Matos com a pesquisa **Educação e mundo comum: da liquidez a uma possível solidez**¹⁹. Segundo sua abordagem com Zygmunt Bauman a educação passa por uma crise na contemporaneidade por causa da sua integração à lógica de mercado. A educação, segundo ele, está sem valor formativo e, desta forma, propõe a tese de Hannah Arendt para resolver esta liquefação da sociedade atual com sua proposta de permanência da tradição, da autoridade e da política tendo como personagem principal o professor: “o guardião da razão, das boas maneiras e do bom gosto” (MATOS, 2015, p. 54). Ao apresentar uma obra do sociólogo polonês de 2008²⁰ que ressalta como a função do professor foi modificada na passagem da modernidade para a pós-modernidade, o pesquisador apresenta o caos e a ordem no qual vivemos e o faz um apelo à continuidade do mundo comum como única alternativa possível para sairmos desta crise que se encontra a educação.

Com Marcela Zamboni Lucena, na tese *“Quem acreditou no amor, no sorriso, flor”*: a confiança nas relações amorosas, encontramos a seguinte conclusão: “ao mesmo tempo em que se fala em mudança social, tem-se o cuidado de enfatizar as

¹⁸ SILVA, Vergas Vitória Andrade. De repente do riso fez-se pranto: representações e expressões do amor e do sofrimento amoroso. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Programa de pós-graduação em Ciências Sociais. Natal, RN, 2006.

¹⁹ MATOS, Edegar Soares. Educação e mundo comum: da liquidez a uma possível solidez. Tese (Doutorado). Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul. Programa de pós-graduação em educação das ciências. Ijuí, 2015.

²⁰ BAUMAN, Zygmunt. Educação, sob, para e apesar da pós-modernidade. 2008b

permanências” (LUCENA, 2009, p. 206). As formas de amar, segundo a autora, apresentam rupturas e continuidades e, assim, a elevada crença no amor romântico coloca em questão as diversas formas de relacionamento na contemporaneidade como a informalidade da coabitação, relações extramaritais, enfim, “um retorno à complexidade de história na família europeia moderna e o ressurgimento de velhos padrões sociais” (Id. Ibid. p. 218). Ao fazer menção à Bauman, a autora destaca o conceito de confiança nestes tempos de mudanças rápidas e, desta forma, apresenta como atualmente vivemos com a “importância do pacto de fidelidade nas relações afetivas (LUCENA, 2009, p. 242) e p constante medo diante dos desejos sexual.

Em **Histórias de amor para sempre. Histórias de amor para nunca mais**²¹ de Suyan Maria Ferreira Pires, o amor líquido (2004) de Zygmunt Bauman é apresentado como uma leitura importante para compreendermos as mudanças contemporâneas nos relacionamentos à medida que um medo sempre nos espreita: a infidelidade. Segundo ela, o sujeito contemporâneo vive num eterno paradoxo: honrar o compromisso acordado “sem tornar a realidade afrontosa e exasperante” (PIRES, 2009, p. 15). Neste sentido, apresenta como o sujeito é ensinado a idealizar o outro diante das produções culturais que o envolve como músicas, poesias, sonetos, conversas cotidianas, etc. Assim, a solidez do amor romântico lida constantemente com a liquidez e isto tem causado males à sociedade atual.

Ratificando esta tese de Suyan, Rafael Biachi Silva alerta para **Lugares da amizade na sociedade contemporânea: caminhos educativos a partir da obra de Zygmunt Bauman**²². Segundo ele, a fragilidade dos laços humanos nos coloca em um ambiente instável emocionalmente e, desta forma, a amizade deve ser estimulada como um lugar sólido e de segurança dentro da instituição escolar. Tomando como ponto de partida as categorias de análise do sociólogo sobre a liquidez, Rafael apresenta como o conceito de amizade hoje em dia e como Bauman ainda ressalta sobre este laço ser fundamental na contemporaneidade diante da presença das redes sociais.

Assim, tornou-se imperativo falar em Bauman neste momento que estamos e, principalmente quando se estuda relações afetivas. Neste sentido, temos suas teses no

²¹ PIRES, Suyan Maria Ferreira. *Histórias de amor para sempre. Histórias de amar para nunca mais*. Tese (doutorado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de pós-graduação em educação. Porto Alegre, 2009.

²² SILVA, Rafael Biachi. *Lugares da amizade na sociedade contemporânea: caminhos educativos a partir da obra de Zygmunt Bauman*. Tese (Doutorado) Universidade Estadual Paulista – UNESP. Faculdade de Filosofia e Ciências. Marília, 2012.

Brasil em áreas como a Psicologia, Serviço Social, Educação, Engenharia, Educação Física, História, Linguística, Literatura, enfim, um pensamento que passou a se definir como necessário para compreensão das mudanças de identidades constantes, pois, segundo ele, somos impulsionados pelo desejo e por um querer, sempre, novas experiências. As ressalvas feitas por estas pesquisas norteiam a proposta de entendê-lo como fundamental, mas destacando de que maneira no âmbito do nosso país encontramos algumas discordâncias no que se refere a uma proposta de liquidez como o contrato de namoro, as significações imaginárias românticas, o professor como guardião da tradição, dos solteiro/as à procura de um grande amor.

A ambivalência permeia aquelas pesquisas apresentadas anteriormente e com uma proposta de encontro e de desencontro com o sociólogo polonês. Neste viés, ao acessarmos o catálogo de teses e dissertações da CAPES a recorrência de pesquisa com o tema do amor líquido do ano de 2004 até 2018 são de 10.895²³ dissertações se utilizando da tese do sociólogo polonês e de doutorado são 4.510²⁴. Diante da repercussão da sua tese, apresentaremos as composições sertanejas neste ambiente globalizado enquanto uma figurativização dos vários tipos de amor e não apenas o líquido. Como Bauman serializa o amor e suas relações, percebemos que nas composições sertanejas elas não se apresentam apenas neste modelo. A partir do momento que ele propõe a associação dos relacionamentos com a vitamina C (BAUMAN, 2004, p. 10) que deve ser diluída para poder consumi-la sem passar mal, não encontramos nesta produção musical tal preocupação.

Diante desta tese, o momento da globalização analisada por Bauman, nos propõe analisarmos o sentido das relações afetivas: “Como rompê-las sem dor e com a consciência limpa?” (BAUMAN, 2004, p.11). Conseguiríamos? É uma pergunta lançada para esta pesquisa, diante dos desejos, regras e normas que a sociedade impõe às mais variadas formas de afetividade. Lidamos cotidianamente com uma multiplicidade de amar que é apresentado pelo sociólogo polonês como uma experiência da contemporaneidade. Entretanto, ao estudarmos as experiências amorosas no nosso território nos deparamos com a fragilidade da sua tese. Por isso, precisamos contar nossas histórias de amores desejando relacionamentos fixos assim como aquelas mais folgados quanto às práticas

²³ Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>. Acessado em 23 de Abril de 2019.

²⁴ Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>. Acessado em 23 de Abril de 2019.

afetivas frente às disciplinarizações de uma sociedade que passa a estabelecer de que modo se comportar ao encontrar seu objeto de desejo e prazer, como foi o século XIX no nosso território.

2.2 A multiplicidade das práticas afetivas em terras brasileiras: um mapeamento sobre o afeto entre normas e desejos

Certa vez, o historiador Peter Gay (1990, p. 335) destacou que “os estilos amorosos e sexuais da classe burguesa podem ser descritos como ‘policromáticos’”. Uma descrição que nos interessa a partir do momento que a multiplicidade das práticas afetivas pode ser estudada apesar da vigilância instituída àqueles amores impulsivos²⁵ que precisavam ser combatidos diante da proposta burguesa de monogamia, virgindade, pureza e casamento. Uma descrição que importa para compreendermos como este campo da afetividade não é coesa e, principalmente, cheia de coalisões com o modelo dominante chamado *amor burguês* diante de sua proposta da família nuclear com tratados de confissão²⁶ sobre o sexo com o/a seu/sua parceiro/a. Por isso, descreveremos este momento da nossa história como o século hipócrita (DEL PRIORE, 2011, p. 56) diante da existência das mais variadas expressões de amores e desejos que não correspondiam ao modelo burguês.

Neste período do século XIX temos o burburinho da vida social no ambiente da cidade e as práticas da sociabilidade recaem, também, para o espaço da casa no sentido de apresentação dos manuais de civilidade e etiqueta, por exemplo. Assim, tanto os homens como as mulheres teriam que seguir um padrão de comportamento e, principalmente, de moralidade²⁷ numa sociedade que já vinha sendo acusada durante séculos, sobre suas práticas impulsivas e imorais relacionadas às sexualidades²⁸. Ou seja,

²⁵ Um dessas paixões impulsivas que será apresentado aqui são: os adúlteros, a ninfomaníaca, as meretrizes, as prostitutas, as cortesãs, o libertino, o janota, os homoeróticos, as concubinas

²⁶ Os tratados de confissão foram uma prática disciplinadora diante da sexualidade brasileira no sentido de levar o sujeito feminino à Igreja simulando um diálogo entre o pecador e o padre. Neste sentido, era preciso descrever desde as preliminares à consumação do ato sexual na cama a fim de que fosse o sexo tivesse a função da procriação e, não, para o prazer. Cf. DEL PRIORE (2011)

²⁷ A moralidade pensada como “um conjunto de valores e regras de ação propostas aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como podem ser a família, as instituições educativas, as Igrejas, etc. (FOUCAULT, 1984, p.26)

²⁸ Del Priore (2005), por exemplo, em *História do Amor no Brasil* analisa o século da colonização portuguesa no Brasil a partir de relatos de viajantes, de sacramentos de confissões e de vários relatos de religiosos no sentido de apresentar uma sociedade que causou espanto diante dos *vícios da carne* e da luxúria a partir do que concebiam como um modelo preestabelecido sobre o esposa, marido, amor,

era preciso romper com os séculos anteriores das luxúrias da carne. Vários discursos se conectarão para a consolidação de um enunciado importante: a racionalidade da sexualidade construída por várias instituições que fundarão discursos (FOUCAULT, 1996) tanto na medicina como pela Igreja e pelo Estado. A modernização²⁹ deste século foi concebida como uma modernização das relações sociais e, desta forma, o século XIX se apresentou na fronteira entre o permitido e o censurado quando propagou de que forma o casamento na igreja era o desdobramento da moralidade³⁰ com rituais bem precisos para a (re)definição do conceito de amor. “A domesticação do amor conjugal espelhava, assim, a nova ideologia dos tempos modernos” (DEL PRIORE, 2005, p.21) e era fundamental delimitar uma única forma de amar, como dito anteriormente.

Entre ambivalências, o século XIX nascia, segundo Foucault (1984), com um *esquema de comportamento* à medida que a cidade incorporava a população do campo e crescia absurdamente em todos os sentidos. Historicamente conhecido como o lugar dos excessos desde o período colonial, o Brasil se apresentou no XIX com outra proposta: universalizar a ideia do casamento como um fim altamente desejado entre as práticas afetivas desvirtuadoras e, principalmente, como um negócio muito lucrativo por não envolver gostos pessoais. Enquanto um lugar da dominação, entra em cena a consolidação do homem galanteador frente à dama silenciosa e cheia de pudores que espera ser cortejada a fim de ser reconhecida como uma dama da sociedade integrada ao cotidiano moderno da cidade. Por isso “os homens não escondiam os sentimentos. Sonhavam de

fideliade, etc. A proposta cristã é estudada pela historiadora como um marco significativo para o estudo da sexualidade na colônia já que as burlas que começam a se estabelecer neste campo nos apresenta como esta sociedade passou a questionar “o amor como algo perigoso e inconveniente” (DEL PRIORE, 2005, p. 87) em suas práticas de adultério, de concubinato e do sexo para o prazer e, não, para a procriação.

²⁹ Conceito de modernização faz alusão às propostas de reformas no ambiente da cidade concernente às práticas sanitárias realizadas no Brasil com o intuito de higienizar o espaço urbano em detrimento às moradias consideradas sujas e que refletiam um ambiente doente diante da institucionalização da medicina e da ciência. O saber médico terá grande influência sobre essa ação nas cidades, como destacou Jurandir Freire Costa: “este progresso fez-se através da higiene, que incorporou a cidade e a população do campo ao saber médico”

³⁰ Mary Del Priori (2005) e Ronaldo Vainfas (...) dão destaque às contradições existente neste século XIX e nos anteriores (XVI-XVIII) sobre o ambiente da Igreja ter sido o lugar sagrado da moralidade a partir do momento que relatam de que forma os encontros amorosos e galanteios foram praticados neste espaço no período do Brasil colônia. Estabelecer a proibição destes atos foi uma premissa durante séculos já que este era o lugar das práticas de galanteios não apenas dos mais “devotos”, mas, também, dos padres. Os jogos de amores se tornaram frequentes na Igreja e a proposta dos principais inquisidores da época era castigar não apenas os brasileiros, mas seus religiosos. Neste sentido, Del Priore ressalta: “a maioria da população vivia mesmo – como comprovam dezenas de pesquisas – em concubinato ou em relações consensuais, apesar de a Igreja punir os teimosos com admoestações, censuras, excomuniões e até prisões” (2005, p. 14)

olhos abertos, suspiravam e faziam tudo o que tinham direito para manifestar sentimento” (DEL PRIORE, 2005, p. 137). Era preciso chamar a atenção de sua amada e, quando conseguia, podia ter no seu cotidiano um modelo de mãe feita para agradar e servir que tinha como função social a procriação. Consequentemente, esta mãe ficaria em casa, reclusa e fora da movimentação da cidade a fim de poder viver todos os rituais da mulher casada: ir aos salões, às reuniões religiosas, bordam, tocam piano, enfim, nasce a imagem da *jovem casadoira*: aquela que aguarda ansiosamente quem a levará até o altar. Até a sua função de procriadora acontecer, ela é um “um anjo de pureza e virgindade” (DEL PRIORE, 2005, p. 122) e um exemplo de mulher pudica, santa e anjo a ser seguido por outras mulheres brasileiras do século XIX.

Diante desta máxima do casamento, o Brasil se apresentou como o país da contradição a partir do momento que outros sujeitos viveram experiências amorosas para além do modelo burguês e nos mostrou como este projeto foi abarcado apenas pela elite (e que, até mesmo ela, rompeu com o modelo pré-estabelecido). Assim, uma diversidade de amar esteve presente a partir do momento que na paisagem urbana vários suspiros e galanteios foram direcionados não apenas para a mulher santa/anjo, mas, também, para as amantes³¹, para a libertina³², para as prostitutas³³, para a cortesã³⁴, enfim, mostrando como outras expectativas foram geradas além do casamento padrão na igreja e realizada pelo padre. Convivendo com práticas advindas de séculos passados como a poligamia, o

³¹ As amantes são estudadas por Vainfas (2011) como, principalmente, as jovens que queriam ascender socialmente com os rapazes *de família*, ou seja, com poder aquisitivo e que esperançosas esperam ser levadas até altar da Igreja.

³² A libertina e o libertino foram definidos na época da sociedade colonial como aquela/e que difamaram os sacramentos do casamento. Segundo, Vainfas (2011, p.313) elas eram solteiras e eram suspeitas em viver em desregramento. Era chamadas nos documentos inquisitoriais de mulheres de *má vida* ou que o *rabo ardia* constantemente.

³³ Segundo Nickie Roberts (1998) a prostituta do século XIX foi construída a partir da dicotomia Madona/Madalena principalmente por aqueles que se faziam valer de seus serviços e representou “a antítese dos valores burgueses, pois foram sua indolência e amor pelo prazer – o oposto da ética do trabalho – que levaram a recusar todo o trabalho e em vez disso assumir a prostituição” (ROBERTS, 1998, p. 268). Elas ora frequentavam o bordel ora estava fora dele. Sua imagem foi associada às mulheres de baixa renda, mas em muito momentos da pesquisa de Roberts percebe-se como havia uma linha tênue entre ela e a cortesã.

³⁴ A cortesã era conhecida, historicamente, como aquela educada pelas mães para bem servir aos homens que a pagavam por uma noite de prazer. Ela ganha destaque a partir de várias virtudes elencadas por Susan Griffin (2003): ter o *timing* (tempo) perfeito, a beleza, o atrevimento, o brilho, a sedução, a alegria, a graça e o charme. Com todas essas virtudes associadas equilibradamente, a cortesã era uma das mulheres mais disputadas assim, “ao contrário da prostituta, a cortesã não morava num bordel, não andava pelas ruas, nem, rigorosamente falando, tinha uma proxeneta que a controlava e intimidava” (GRIFIN, 2003, p. 18). Era uma mulher que se dedicava à leitura, à escrita e à boas conversas a fim de que sua imagem fosse associada não apenas à sexualidade, mas com um conhecimento vasto “do mundo das finanças e da política” (Id. Ibid. p. 23).

incesto e os amancebamentos³⁵, tínhamos no século XIX resquícios dos concubinatos³⁶, por exemplo, e a bigamia³⁷ muitas vezes era praticada com aquele que casava na igreja com sua amante. Assim, tínhamos uma história com as práticas amorosas ao longo do tempo e não foi o século XIX que rompeu com elas.

Um dos exemplos disso, era a atitude da igreja em fazer seminários à base de imagens a fim de propagarem sua *verdade* assim como denunciar os pecados da carne praticada cotidianamente pelos indivíduos mais pobres. Conhecida como burocraticamente cheia de empecilhos³⁸ desde o período da colônia, ela não foi o ambiente desejado entre os amantes no século XIX que resolviam seus impasses amorosos de outra forma: “é quase consensual a ideia de que o casamento era uma opção das classes dominantes, motivado por interesses patrimoniais ou de status, restando o concubinato como alternativa sexual e conjugal para os demais estratos” (VAINFAS, 2011, p.339). Desta forma, um concubinato que historicamente esteve localizado na colônia teve suas repercussões no século XIX a partir do momento que a Igreja ainda buscava finalizar condutas ditas escandalosas ou desviantes ao impor como regra o sagrado casamento como o único espaço do desejo. Por isso, o ritual católico tinha como premissa principal a vida amorosa de acordo com a modernidade tão sonhada.³⁹

³⁵ Os amancebados foram reconhecidos por Vainfas (2011) e Del Priore (2005) a partir das práticas afetivas entre os escravos, inicialmente. No século XIX estes sujeitos faziam parte do cotidiano da cidade juntamente com tantos outros excluídos da vida burguesa. Como os outros desprestigiados, não conseguiam financiamento para abrir processos matrimoniais junto à Igreja. “No dicionário de Antonio de Moraes e Silva, sinônimo de amancebamento referia-se à concubina como amásia, manceba, amiga de um só, mulher que não é prostituta vulgar” (VAINFAS, 2011, p. 353-54). E não tinha como fundamento a virgindade.

³⁶ Segundo Vainfas (2011, p. 403), os concubinatos tiveram, historicamente, uma forte relação com o costume dos senhores de engenho amancebar-se com as próprias escravas e que a partir de 1707 o campo jurídico teve que se curvar diante de tal prática amorosa contanto que o homem mantivesse em casa “alguma mulher que ali engravidasse”.

³⁷ A bigamia é apresentada por Ronaldo Vainfas ainda no período da colonização como uma prática entre os artesãos, mascates, letrados sem posse, homens e mulheres humildes. Quando estudada no século XIX ela se apresentará bastante presente entre as elites de forma ressignificada porque estes não farão uma afronta aos sacramentos religiosos, ou seja, na época da colônia ‘os bígamos (...) tinham mesmo a intenção de casar, compartilhar a vida conjugal, serem reconhecidos e vistos como casados’ (VAINFAS, 2011, p. 486)

³⁸ Ronaldo Vainfas (2011) destaca que o casamento realizado Igreja requeria uma burocracia que não era viável para os desprivilegiados desde o processo da colonização brasileira. Segundo consta, em suas pesquisas, o casal deveria ter em mãos certidão de batismo, atestado de residência, certidões de óbito do primeiro cônjuge se algum dos dois fosse viúvo, enfim, era chamado de *processo matrimonial* que poucos conseguiam fazer por ser caro e lento. O desejo não podia esperar e, assim, uma vasta gama de concubinatos ainda é visível no século XIX.

³⁹ É visível, no grande território brasileiro, diversidade nas formas de amar por regiões, também. Estamos falando até, então, num modelo de sociedade moderna localizada na cidade do Rio de Janeiro e de São Paulo. Imagens do cotidiano burguês é tido como parâmetro para que a sociedade siga como exemplo e

Uma modernidade propagada a partir da higienização não apenas da geografia da cidade, mas, também das práticas amorosas. Neste sentido foi fundamental o ensino às mulheres sobre como podiam fazer mal a si mesmas se não se comportada de acordo com os preceitos de uma esposa dedicada e, principalmente, “generosa, pura, fiel e assexuada” (DEL PRIORE, 2005, p. 25). A atividade extraconjugal e com o propósito do prazer ficou proibido para ambos e as tramas contraceptivas identificadas como abomináveis num mundo regido pela mulher devota. Assim, o século XIX lidou com conduta feminina, principalmente, no ambiente do quarto já que lá a sociedade moderna se redefiniria e se reestabelecia enquanto domesticação do amor conjugal. Mas ao mesmo tempo teve que lidar com suas discontinuidades a partir do momento que lidava com essa diversidade de amar como comentada anteriormente. Assim, tínhamos uma grande questão: Ao mesmo tempo os discursos em conjunto atuavam enquanto um enunciado coeso, as manobras eram realizadas e concretizadas às escondidas⁴⁰. Deste modo, o século XIX conviveu com várias práticas da sexualidade quando mulheres tinham mais de um amor, as amancebadas andavam e se batiam com as esposas, mulheres expunham seu corpo em troca de dinheiro; enfim, a sobrevivência econômica e as práticas do desejo eram uma afronta à proposta da monogamia centralizada no homem e na mulher. Entretanto, outras expressões do desejo apareceram nesta cena da modernidade: o amor entre homens e entre mulheres.

Vainfas (2011) ressalta que tais expressões do desejo foram apontadas como desvio da norma e foi tão falado e observado que no caso do *amor entre as mocinhas* o desdém inquisitorial desde o século XVI não as mencionavam. O amor entre os homens e a prática destes vestirem-se de mulher (VAINFAS, 2011, p, 713) nos coloca frente a frente com o conceito de perversão associado ao

entrelaçamento dos discursos do direito, da Igreja e do Iluminismo gerando novas formas e novas identidades (...). Com isso, o homem que cometia atos de sodomia num período anterior se tornou um tipo particular de pessoa no século XIX: o sodomita, precursor do homossexual moderno (GAGNON, 2006, p.24-25)

subjete uma norma e uma regra de amar. Mas a realidade da maioria dos brasileiros foge deste modelo padrão e, por isso, a modernidade foi sentida no aspecto amoroso de várias formas.

⁴⁰ Vainfas (2011, p.478-79) expõe que processos recaíram sobre os bígamos desde fins do século XVIII até o século XIX. Segundo ele os bígamos em porcentagem se apresentavam da seguinte maneira: “17% de gente abastada; 31% de pobres e dependentes, inclusive forros e escravos; 52% de licenciados, pequenos burocratas e, sobretudo, negociantes miúdos e trabalhadores manuais”

Era para ele os olhares acusadores da falta de pudor. Era para ele as acusações de violarem a harmonia da família nuclear tão necessária nos tempos modernos. Era um ser anormal no campo médico, no campo religioso e, principalmente, civil. Entre dilemas e incertezas esse sujeito do desejo estava enclausurado no olhar que lhes redimiam apenas à fornicação e à luxúria. A partir disso, Michel Foucault (1988) ressaltou como o século XIX colocou o sexo enquanto um discurso social e que, trazendo para nosso contexto da sociedade brasileira, percebemos numa dispersão de sexualidades “situadas fora da monogamia heterossexual” (FOUCAULT, 1988, p. 24). Entretanto, temos a partir do estudo de Katz (1996, p 19) como essa prática da sexualidade foi esquadrihada porque “os heterossexuais também eram culpados de desvio reprodutivo. Isto é, eles revelavam tendências a *métodos anormais de gratificação* - modos de ter prazer sem reproduzir a espécie”. Desta forma, todos estavam sob supervisão a partir do momento que criavam categorizações e imposições de uma grade regulatória para cada prática afetiva, ou seja, as formas de expressão que sexo poderia assumir.

Foi frequente, neste momento, dizer de que forma as posições sexuais tinham que promover a procriação e demais posições consideradas perversivas eram interdidas. O “*reto canino* assimilado à cópula dos animais e a mulher *super virum*” (VAINFAS, 2011, p. 565) foram julgadas e altamente repreendidas por significarem retenção do sêmen e mulher em posição de superioridade em relação ao homem, respectivamente. Num momento onde a sexualidade era praticada tanto nos grandes salões como nas principais ruelas escondidas dos olhares julgadores, a multiplicidade de prazeres tomava conta da cidade e do espaço marginalizado da cidade higiênica como os cortiços, por exemplo. Numa dinâmica social diversificada, assistíamos neste período da nossa história, a experiência de prazeres das mais variadas formas. Del Priori (2005), por exemplo, destaca que foi fundamental a pesquisa de historiadores sobre essa época a partir do momento que passaram a especificar as práticas da sexualidade entre as moças mais ricas, entre os escravos, entre os mestiços, enfim, comportamentos de acordo com seus espaços, sua condição econômica e política. Um desses personagens destacados por ela foi o coche ou cocheiros. Verdadeiros alcoviteiros,

passaram a ter seu papel na vida amorosa da cidade. Sinhás de sobrado não se furtavam a aventuras galantes dentre de vitórias ou carruagens com lanternas douradas, forros em damasco de seda e caixilhos das rodas em prata. Escravos chocheiros encarregavam-se de alcovitar amores proibidos, mas não eram os únicos. Vendedores de flores e doceiras, com entrada franca nos obrados

imponentes das cidades, levavam e traziam mensagens. (DEL PRIORE, 2005, p. 191)

Numa troca de favores, cada um se beneficiava com o que lhe conviesse. Aqueles que precisavam de dinheiro para sobreviver e aquelas que aguardavam um grande encontro até mesmo dentro das carruagens. Sujeitos que se encontravam e se desencontravam num misto de medo e ansiedades numa sociedade onde foi lançado “o anátema do pecado e do sentimento de culpa” (RAGO, 1985, p.63). Mas que, mesmo assim, cocheiros, vendedores de doces e flores faziam de tudo para não serem identificados em tais atos criminosos. Desta forma, uma rede de comunicação foi construída na surdina entre bilhetes, cochichos e olhares sutis entre os amantes. Os gestos funcionavam como um marcador cultural e, neste sentido, um movimento de uma mão, o levantar de uma sobrancelha ou uma piscadela indicava uma comunicação entre os amantes. O nosso território se recheava de práticas *criminosas* para viver os desejos pecaminosos e o olhar significava pecado. Por isso, as mulheres *de família* deveriam sempre desviar seu olhar daquele que a abordava à distância. Um exemplo de mulher pura e casta era aquela que sabia baixar sua cabeça para o chão já que os maus desejos apareciam quando dois olhares se encontravam. Nesses encontros e desencontros, presenciemos desde o século XVII muitos momentos de raptos e fugas por amores avassaladores que renderam boas pesquisas sobre os *casamentos de juras* e *casamentos de público* (VAINFAS, 2011, p. 347-348) onde a família e vizinhos tinham que intervir quando os amantes eram os fujões e/ou coabitavam em forma de marido e mulher sem a bênção da igreja.

A partir de então, temos o que Foucault (1988, p. 26) chama de “uma aparelhagem de produzir discursos sobre o sexo”, ou seja, vai ser uma constante no cenário brasileiro a denúncia de vizinhos aos amantes que não seguem a regra da instituição religiosa para a prática da sexualidade e dos casamentos. Segundo o filósofo não adianta colocarmos apenas a instituição da Igreja como a grande disciplinadora desses corpos e destes desejos, mas avaliarmos de que forma os interesses públicos se apresentavam. Tanto na pesquisa de Vainfas (2011) como de Del Priore (2005) relatam sobre processos jurídicos que os acusadores eram vizinhos ou conhecidos daqueles *pecadores*. Assim, tínhamos uma censura às práticas amorosas fora da regra do século XIX, mas ao mesmo tempo uma grande falácia sobre o sexo, isto é, cumpria-se “falar do sexo como de uma coisa que não se devia simplesmente condenar ou tolerar, mas gerir, inserir em sistemas de utilidade,

regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo” (FOUCAULT, 1988, p. 27). Assim, cada vez que se falava, se apontava e delatava, mais as *perversões* aconteciam. É o que Foucault fala sobre efeito-instrumento: as sexualidades periféricas se sobressaem à medida em que as redes de poderes lhe inserem num *padrão ótimo*.

Entre o *ótimo* e o *periférico* a explosão discursiva sobre a sexualidade foi consolidada no século XIX com os três grandes códigos de proteção sexual: o direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil. Ao caminharem próximas assistimos à continuidade da multiplicidade de sujeitos do desejo que permearam nosso território provocando a naturalização do personagem *heterossexual*. Quem não seguisse esse modelo era autuado enquanto perigoso, propenso ao vício e ao delito. Os dispositivos de saturação sexual (FOUCAULT, 1988, p. 45) que são convocados naquele século foram de grande importância para compreendermos de que forma, por exemplo, “o medo obsessivo dos regulamentaristas diante do aliciamento dos transeuntes feito pelas prostitutas, explicam interdições” (RAGO, 1985, p. 93). Interdições que tiveram que ser descritas em manuais não apenas das meretrizes, mas da boa esposa.

Nesta trajetória de ditos, escritos e experimentados, a sexualidade nos foi apresentada enquanto um longo caminho para a crença da universalidade do que foi chamado de *sentimento romântico* que segundo Jurandir Freire Costa “é o tipo das crenças opcionais, não das crenças necessárias” (1998, p.15). Ou seja, o discurso amoroso que permeou o século XIX entre uma pequena elite inspirado no romantismo francês, nos coloca, hoje, frente a frente com escolhas política e normas que foram recheados de metáforas religiosas nas quais “a amada era um ser celestial. A jovem casadoira, um anjo de pureza e virgindade e o amor, uma experiência mística. Liam-se muitos livros sobre sofrimento redentor, sobre estar perdidamente apaixonado, sobre corações sangrando” (DEL PRIORE, 2005, p.118). Nestas experiências ressignificadas para o nosso momento, lidamos constantemente com estudos sobre este conceito no sentido de compreender de que forma cada cultura tem tido suas expressões de dores, lamentos, felicidades diante de um sujeito do desejo ou vários.

Ao ser concebido hoje em dia como uma crença emocional da felicidade (COSTA, 1998, p. 15), o amor romântico⁴¹ tem invadido nossas casas, nosso cotidiano e,

⁴¹ Segundo Del Priore (2005, p. 224), este amor romântico do século XIX teve como proposta fundir todos os povos em uma mesma etnia: a brasileira. Assim, poetas e escritores invadiram não apenas o ambiente aristocrático, mas operário e camponês. Um exemplo disso, foram as modinhas que expressavam as qualidades físicas das morenas e das mulatas numa associação de letras e melodias com metáforas do dia-a-dia diante de desejos contidos, frustrados etc.

principalmente, as produções culturais contemporâneas. Em muitos momentos identificamos esses personagens que desde o século XIX permearam nosso imaginário social e, como toda construção discursiva, eles têm sido alterados, dispensados, trocados, reproduzidos de maneiras diferentes, enfim, têm feito parte de nossas histórias de amores. Neste véis, essa pequena história de transgressores, de amantes, de histórias na cama, na rua, na charrete, o nosso território brasileiro se apresenta como uma cultura da multiplicidade diante das normas e regras de condutas não apenas para o feminino, mas para uma variedade de sujeitos que encontramos nas ruas, nos bares, nas escolas, nas igrejas, nos becos, etc. Uma variedade de sujeitos que têm amado, tem experimentado o sexo nas mais variadas posições, têm marcado encontros e desencontros de todas formas: seja no bilhete, seja no ambiente virtual ou mandando recados por amigo/as ao estilo da *mulher alcoviteira*.

Assim, nesta diversidade de amar, o amor na contemporaneidade brasileira pode ser estudado das mais variadas formas mesmo com a presença do tema do amor romântico demarcando comportamentos e atitudes⁴². A indústria cultural tem se utilizado de metáforas da história desse amor romântico a fim de nos apresentar um ideal de mulher e de homem, ou seja, um modelo discursivo social interessado colocando como personagem principal a relação heterossexual como a mais vendável. Neste sentido, reafirmamos a fala de Foucault (1988, p. 46) quando diz: “a sociedade burguesa do século XIX é sem dúvida a nossa, ainda. É uma sociedade da perversão explosiva e fragmentada”. Desta forma, a forma líquida de amar, como única forma possível, na contemporaneidade não cabe para a cultura brasileira diante da multiplicidade de experiências afetivas que podemos encontrar, por exemplo, nas composições do *feminejo*. O próximo tópico apresenta essa história do sertanejo e suas variações para o *sertanejo universitário* e, logo após, o *feminejo* que será estudado no terceiro capítulo.

⁴² O sertanejo cantado por um grupo de mulheres a partir de 2016 tem reivindicado, inicialmente, um espaço antes ocupado apenas pelas duplas masculinas e têm produzido, também, composições sobre amor, traição, etc, fazendo uma movimentação interessante na nossa cultura sobre esses lugares socialmente definidos e/ou construídos.

2.3 O sertanejo universitário, o sertanejo, e o caipira: A indústria cultural nas tramas das melodias românticas no Brasil

As darmos destaque às diversas formas de amar no nosso território brasileiro e as experiências da sexualidade na nossa cultura, apresentamos este subtópico enquanto um importante debate sobre a contemporaneidade e de que forma a partir do ano 2000 desponta no cenário da música brasileira uma produção cultural que fala sobre amores, sobre desejos e sexualidades. O subgênero musical intitulado *sertanejo universitário*, inaugurado neste mesmo ano cantou e elaborou composições com esses temas amorosos. Abarcou e invadiu espaços da casa, da rua, dos bares, das festas e passamos a assistir muitos sujeitos sofrendo, chorando e cantando de forma desesperada pela volta de um grande amor, contrariando a tese da universalidade do sujeito líquido de Bauman (2004). Desta forma, apresentaremos, aqui, como esses amores foram construídos diante do nosso século com uma indústria cultural atuando no mundo globalizado e instituindo como falar, como escrever e como divulgar esses amores no nosso território. Suas produções temáticas sobre o afeto seria a partir do que vivemos cotidianamente? Problematizaremos de que forma esta indústria tem nos fornecido um material importante sobre o afeto no Brasil a partir do momento que tematizou dramas, choros, alegrias, tristezas entre duas ou mais pessoas e construiu em composições falas de sensibilidades para atingir um público-alvo e, conseqüentemente ter uma visibilidade nas mídias como a televisão, rádio, redes sociais, etc.

Inicialmente, devemos compreender a nossa cultura contemporânea como um conjunto de expressões de vários sujeitos tanto na música como na pintura, na literatura, no cinema, enfim, sujeitos que estão produzindo e apresentando seu cotidiano de forma particular e diversificada quando manifestam seus ritmos, imagens, escritas e comportamentos. Uma cultura que tem se transformado a partir do momento que faz parcerias e/ou (re)constrói outras expressões culturais ao propor inserções que antes eram impensadas. Por isso, utilizamos aqui, para o estudo do subgênero chamado *sertanejo universitário*, a noção de transição cultural de Stuart Hall (2003, p. 248) quando diz que “ao longo da história pode-se perceber que houve várias e longas transições culturais que acarretaram em frequente destruição de estilos específicos e sua transformação em algo novo”.

Assim, o nosso estudo está inserido na história desse subgênero que, segundo Gustavo Alonso (2015, p. 394) se inicia por volta de 2005 quando as faculdades

brasileiras e seu público ganham um número significativo no território brasileiro, ou seja, com a expansão das universidades, este subgênero ganhou notoriedade. “O sertanejo universitário é (...) índice de um novo Brasil que se descortina nos anos 2000, da chegada às universidades de classes antes excluídas” (Id. Ibid, p. 394). Neste sentido, outras expressões e anseios culturais foram produzidos no âmbito da música sertaneja universitária seja no sentido da criação das composições como na distribuição destas. No novo cenário que despontava com um público ansiando por novos temas nas composições sertanejas, temos a indústria cultural com suas reformulações diante da música caipira como os “alquimistas dos mass media” (LIMA, 2000, p. 15) que faziam um diálogo com aqueles que manuseavam mídias contemporâneas como o Facebook⁴³, Twitter⁴⁴, Spotify e Youtube. Por isso, apresentaremos aqui, a indústria cultural como mediadora do desejo desses públicos na contemporaneidade enquanto “redistribuição dos papéis culturais” (LIMA, 2000, p. 19) sem esquecer seu papel na década de 80 e 90 que era focada na indústria fonográfica e na vendagem de CDs.

Hoje, não lidamos mais com o estudo da vendagem dos CDs dos artistas do *sertanejo universitário*, mas com a sua promoção em mídias e realizações de espetáculos. Assim, em muitos momentos as gravadoras, a partir de 2005, foram procurar artistas que já faziam sucessos nas mídias e com um público fiel. A participação desta indústria fonográfica passou a ter como função a distribuição de suas músicas com interesses comerciais diante dos vários seguidores que estes poderiam ter. Além dessa inserção, a alteração do visual e interação com o público passaram a ser fundamentais para o sucesso e a indústria cultural tem se aperfeiçoado cada vez mais em redes de internet enquanto “marketing planejado” (MIRA, 2001, p.179) para a construção de uma “homogeneização cultural” (SARLO, 1997, p. 107) implicando em uma homogeneização dos valores, sentimentos e modos de sentir o outro. Por isso, o que temos é uma longa trajetória histórica para o que se convencionou chamar de *música sertaneja universitária*. Até ela ser chamada desta forma, temos na nossa história musical alguns embates que precisam

⁴³ O facebook “é a rede social mais usada no mundo inteiro. Nela, consegue-se criar um perfil pessoal ou uma fan page e interagir com outras pessoas conectadas a ela. Essas interações podem ser feitas por meio de curtidas, compartilhamentos de conteúdos ou até mesmo com comentários. Tudo instantaneamente. Conta, hoje, como mais de 2 bilhões de usuários ativos no mundo inteiro”. Disponível em: <https://www.idealmarketing.com.br/blog/facebook/#conceito> . Acessado em 25 de Abril de 2019.

⁴⁴ O twitter é uma “rede social que oferece um espaço de 140 caracteres para o usuário postar sua mensagem. Também conhecido como microblogging, devido ao pouco espaço disponível para postagem de informação, possui mais de 32 milhões de usuários e 7% deste número representa usuários brasileiros” . Disponível em: <https://blogdemarketingdigital.com.br/o-que-e-twitter-para-que-serve/> . Acessado em 25 de Abril de 2019.

ser apresentados a fim de que este subgênero seja estudado enquanto uma cultura da mídia em redes sociais numa proposta de forjar o sujeito enquanto inseridos numa cultura global comum (KELLNER, 2001) ressaltando o que Martin-Barbero (2003, p. 86) destaca:

a nova sensibilidade das massas é o da aproximação, isso que para Adorno era o signo do nefasto de sua necessidade de devoração e rancor, resulta para Benjamim um signo, sim, mas não de uma consciência acrítica, e sim de uma longa transformação social, a da conquista do sentido para o idêntico no mundo.

Desta forma, a internet e o *sertanejo universitário* estão muito próximos quando estudamos nossa cultura a partir de 2005 já que é este público universitário com valor aquisitivo que compra os smartphones de última geração, quem consome e se comunica com seus ídolos antes da indústria fonográfica. Por isso, quando Martin-Barbero dá destaque a esta aproximação e, não, devoração ou consciência acrítica, é no sentido de compreendermos como esta música e esse público vêm se conectando como uma expressão da mídia que “confere visibilidade sem precedentes aos acontecimentos” (SPINK, 2000, p. 58) porque este subgênero se consolida a partir deste público e é ele quem dará as cartas neste jogo da criação, composição, divulgação e distribuição. Mas será importante apresentar um pouco dessa história da indústria cultural com este gênero musical chamado *música sertaneja* a fim de que entendamos o subgênero *sertanejo universitário*.

Inicialmente, em fins dos anos 70 para os anos 80 teremos duas nomenclaturas na música rural brasileira: o sertanejo e o caipira (ALONSO, 2015, p. 179). O processo de industrialização e modernização do Brasil demarcaram estas definições a partir do momento que estes dois produziram músicas de formas diferenciados nas composições e distribuições de seus trabalhos. Segundo Caldas (1979) a década de 1980 produziu uma música alienante chamada de *música sertaneja*, pois, segundo ele, a indústria cultural não deu conta da vida do campo e só se preocupava em atingir um grande público. O *sertanejo*, então, tinha como característica principal em suas composições os temas melodramáticos e, segundo o autor, abandonou temas como a terra, os camponeses, as plantações, enfim, temas caipiras. Era a fase do “reducionismo estético” (CALDAS, 1979, p.70) na era da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1936).

Neste mesmo véis, temos Antônio Candido (2000, p.30) ressaltando que “na vida caipira paulista vemos manifestações como a cana-verde, onde praticamente todos os participantes se tornam poetas, tocando versos e apodos; ou o cururu tradicional”. Esta

cultura caipira onde o compositor é o poeta que interage com o público do campo seja tocando, compondo ou dançando, desaparece quando a nomenclatura *sertaneja* “se alastra no imaginário coletivo” (ALONSO, 2015, p. 179) a partir da década de 1980. A partir desta década Gustavo Alonso ressalta que os temas amorosos serão constantes e serão criticados por inserir um tema que não fazia parte da vida camponesa e seu cotidiano. E a *música sertaneja* será alvo das mais violentas críticas por descaracterizar a cultura caipira com o melodrama. Entretanto, este tom dramático já permeava esta cultura, ou seja.

Os sertanejos também cantavam a tristeza, a amargura da solidão e sobretudo o fim dos relacionamentos (...) a ênfase no melodrama tem a ver, para os críticos, com a invenção da cultura de massa. Segundo os opositores da música sertaneja, a indústria cultural se aproveitaria do discurso amoroso para ‘alienar’ as massas (ALONSO, 2015, p. 146-147)

Nestes embates de grupos que queriam conservar a música caipira e outros que se instalavam no mercado massivo, temos o tema do romântico como sinônimo de uma decadência cultural na nossa história musical e, neste sentido, o que se colocava em questão era a dicotomia do que era música artística ou não. Neste meio, encontrávamos a indústria cultural ávida por vendagens dando destaque aos compositores que pudessem associar o urbano e o rural. Por isso, “a música sertaneja romântica era a marca de uma nova sensibilidade popular massiva que se formava no campo e na cidade” (Id. Ibid, p. 148) e, neste momento, vários embates aconteceram na história musical a partir do momento que composições e intérpretes se institucionalizavam enquanto identidades bem demarcadas para promoverem suas diferenças: o homem do campo e o homem da cidade com suas vestimentas, formas de falar, cantar, etc. Assim, a *música sertaneja* se apresentava neste cenário como um produto da “vida do migrante rural na cidade grande.

A tentativa de conciliar o moderno (urbano) com os valores tradicionais (oriundos do meio rural)” (DURHAM, 1984, p. 87) e sua consolidação aconteceu na década de 90 com a música *Fio de Cabelo* de Chitãozinho e Xororó. É com ela que a música *sertaneja* desponta a níveis de repercussão em premiações, divulgação em novelas, em programas de tv, em paradas de sucesso nas principais rádios do Brasil. Gravada com arranjos de origem espanhola (ALONSO, 2015, p. 203) foi uma das canções mais importantes para o estudo da nossa história musical brasileira por ter alcançado as camadas sociais mais baixas. E é aqui que a indústria fonográfica desponta com este gênero e a dupla vende mais de 1,5 milhão cópias abrindo portas para as principais mídias e para outras duplas

que começam a criar um padrão de composição tendo como exemplo *fio de cabelo*. Agora, temos “uma produção calculada (...) a música é realizada como um artigo de consumo” (ADORNO, 2009, p. 21) e a *música sertaneja* passa a despontar na lista dos discos mais vendidos e tem seus intérpretes associados à programas de televisão, de rádio e Cds.

Com Chitãozinho e Xororó a indústria fonográfica se especializa na produção de discos e fitas que chegam a “setecentos mil discos e fitas por mês” (ALONSO, 2015, p. 204). Nas rádios AMs “de cada 12 músicas, 10 eram sertanejas” (Id. Ibid. p. 204). Associado a isto, os espetáculos começaram a ter um padrão de grandes apresentações nos principais rodeios que aconteciam no nosso país no estilo rural americano: o *country* que deu destaque, neste momento, aos jovens sertanejos com suas roupas temáticas, seu linguajar, etc. Temos, então, o aparecimento de várias duplas sertanejas que passaram a imitar as roupas, cabelos e estilo musical de Chitãozinho e Xororó e começam, com a indústria cultural, a venderem discos e a fazerem sucesso com a temática melodramática em suas canções.

O rádio foi uma das mídias de grande importância nessa década de 80 e 90 já que ele se apresentava como um grande divulgador da *música sertaneja* para as camadas mais pobres “que não possuíam poder aquisitivo suficiente para tornarem-se consumidores ativos de Cds sertanejos e encontraram nesse veículo seu espaço para solicitar as músicas de suas duplas favoritas” (RODRIGUES; LAIGNIER; BARSOSA, 2012, p.06). Neste sentido, o gênero musical *sertanejo* se consolidou nesta transição da década de 80 para 90 quando a nomenclatura *sertaneja* se tornou popularizada em bares, em espetáculos, na TV, nas rádios e na distribuição massiva de Cds e fitas. Agora, segundo Alonso (2015, p. 247) “tornou-se possível a distinção e oposição clara entre ‘caipiras’ e ‘sertanejos’”

Na década de 1990 a *música sertaneja* ainda se encontrava lado a lado com o rock nacional e a MPB, como havia sido na década de 80. Seus intérpretes se mantiveram enquanto liderança de vendas no mercado brasileiro e as estrelas da MPB dificilmente conseguiam que seus discos tocassem nas rádios. Segundo Nelson Motta (2000, p. 429) ao comentar este momento da indústria cultural, afirmou: “as gravadoras só pensam em sertanejos, esses são as grandes estrelas dos programas populares da televisão”. Assim, a temática melodramática se institucionalizou na década de 1990 *entre tapas e beijos* com outros gêneros musicais que constantemente atacaram a *música sertaneja* como detentora de pobreza estética e musical.

Leandro & Leonardo foi a dupla que marcou esta década com a venda de seu Cd na marca de 2,5 milhões de unidades (ALONSO, 2015, p. 277) com a canção *Pense em mim*⁴⁵ como carro chefe do seu CD intitulado *Leandro & Leonardo* (1990). Juntamente com Chitãozinho e Xororó, as duas duplas já somavam 3 milhões de Cds vendidos no Brasil. A indústria cultural se consolidava e buscava lucro de vendas com “a exacerbação do canto brega na voz de numerosas duplas sertanejas na passagem dos anos oitenta aos noventa” (TATIT, 2014, p. 64)⁴⁶ a fim de atingir as mais diferentes regiões e classes sociais do país pelas baladas românticas. Segundo Luiz Tatit os artistas começaram a ser tratados neste período como “peças de uma engrenagem” (Id. Ibid. p. 107) a fim de que cantassem sobre paixões e dores de amores (*sertanejo*) numa associação com a dança (axé e pagode). Nessa diversidade musical, foi fundamental, segundo ele, “eliminar qualquer complexidade harmônica ou rítmica de seus produtos, bem como os sinais de elaboração menos linear dos conteúdos das letras” (TATIT, 2004, p. 108). Assim, chegamos nos anos 90 com a indústria cultural buscando novas formas de expressão da afetividade e sentimentos para que este novo público pudesse cantar, chorar e ao mesmo tempo dançar numa “presença e participação da canção popular na realidade cultural do país” (Id. Ibid. p. 109).

A indústria fonográfica, cada vez mais interessada neste consumo de massa, se utilizou dos recursos passionais para se fazerem presentes em todos os espaços midiáticos. Desta forma, “souberam captar no gosto de um vasto público a atração pelo canto a duas vozes, cuja origem estava na música caipira já bastante consumida em pequenas cidades do interior e na zona rural de modo geral” (TATIT, 2004, p. 233). O aparecimento de duplas *sertanejas* nesta década de 90 é impressionante e podemos elencar alguns, como por exemplo: Adalberto & Adriano; Alan & Aladim; André & Adriano; Bruno & Marrone; Cezar & Paulinho; Chrystian & Ralf; Edson & Hudson; Gian & Giovani; Gino & Geno; João Mineiro & Marciano; Guilherme & Santiago; João Paulo

⁴⁵ Cesar Augusto e Mario Soares, em entrevista à revista *playboy* (1992) apresentada na obra de Gustavo Alonso (2015, p.195), afirmaram como a década de 1990 foi lucrativa para compositores que produziam os *hits* do momento. Com a distribuição de suas composições de sucesso, puderam fazer contratos exclusivos com gravadoras ao preço de U\$ 2 milhões, por exemplo. Mario Soares, compositor da canção *Pense em mim*, conseguiu, na época, comprar uma casa para ele, para a mãe e para os irmãos.

⁴⁶ Na sua obra *O século da canção* (2004), Luiz Tatit comenta que esta período da década de 1990 tem o destaque das duplas sertanejas, mas, também, a consolidação comercial da música axé (com Daniela Mercury, *É o tchan*, Timbala, Olodum) assim como do moderno pagode que se apropriava também do melodramático para repercutir suas vendas neste auge da *música sertaneja*. Além destes dois, ele dá destaque ao “vigor dos paralamas, de Sandra de Sá e dos mestres permanentes do segmento eufórico como Jorge Bem Jor, Gilberto Gil ou Tim Maia” (p.65). Assim, estes gêneros caminhavam juntos nas principais vendas de Cds e espetáculos.

& Daniel; Jorge & Mateus; Rick & Renner entre tantos outros. A modernização desta indústria associada com o progresso rápido da tecnologia com a digitalização e barateamento da música com o suporte do CD, fizeram com que as duplas *sertanejas* mais conhecidas ultrapassassem Roberto Carlos em vendagem, por exemplo.

Assim, o “sertanejo, axé e pagode se apoderaram do mercado nacional de discos” (Id. Ibid. p. 235) e o público passava a ser o ponto central desta produção já que a alegria e a emoção deveriam estar expostas não apenas nas letras com metáforas “à maneira da poesia escrita romântica” (TATIT, 2004, p. 117), mas com uma recorrência melódica para os estímulos corporais. “A canção com refrão pegajoso e melodia simples parecia ser destinada a ser um produto da indústria cultural, tramado em escritórios de marketing para atender o gosto das multidões” (ALONSO, 2015, p. 288). Sendo assim, encontramos no nosso território uma prática afetiva distante da liquidez a partir do momento que foi fundamental construir canções que figuratizassem sofrimentos por amores, o desejo do relacionamento fixo e sólido assim como a tristeza destes sujeitos diante do abandono.

Desta forma, a indústria fonográfica se modificou e uma das questões fundamentais foi que esta circularidade cultural⁴⁷ apresentou vários espaços de produção da cultura brasileira em sua forma de criação e divulgação. Agora, tínhamos, na década de 90, uma “proliferação de invenções de espaços” (CERTEAU, 2003, p. 19) assim como de instrumentos, melodias, letras e danças. A música *sertaneja* fez com que a indústria fonográfica multinacional produzisse expressões nacionais “para a tradição do cenário cultural brasileiro até então subvalorizadas” (ALONSO, 2015, p. 302) em detrimento às canções internacionais que na década de 80 e início de 90 eram motivos de faturamentos.

Assim, a *música sertaneja* se consolidou com seus espetáculos melodramáticos/dançantes e foi ouvida/assistida por um público cada vez maior que passou a ser um *pirata* na distribuição destes artistas. Pela primeira vez, a rede globo de televisão⁴⁸ lançava um programa, em 1995, intitulado *Amigos* com a participação das

⁴⁷ Cf. GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

⁴⁸ A Rede Globo é a segunda maior rede de televisão comercial em receitas anuais em todo o mundo, apenas atrás da americana ABC Television Network e a maior produtora de telenovelas. Com sede no Jardim Botânico bairro do Rio de Janeiro, é detentora dos maiores estúdios de produção localizados em um complexo apelidado Projac (abreviatura de “projeto de Jacarepaguá”), localizado em Jacarepaguá, Barra da Tijuca. Disponível em : <https://www.portalsaofrancisco.com.br/historia-geral/historia-da-tv-globo> Acessado em 22 de Abril de 2019. Em uma última pesquisa realizada pela Secom (Secretaria de Comunicação da Presidência da República), a rede globo tem preferência de 69,8% dos entrevistados ouvidos. A rede record obteve 13%. Em seguida, aparecem SBT com 4,7% e Bandeirantes com 2,9%. Disponível em: <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2010/06/rede-globo-e-emissora-preferida-aponta-pesquisa-encomendada-pelo-governo-federal.html> . Acessado em 23 de Abril de 2019.

principais duplas de sucesso e ganhava recordes de audiência. A abertura à música *sertaneja* demorou muito para ser reconhecida por esta emissora enquanto outras já vinham inserindo essas canções em sua programação. O SBT foi a primeira emissora em meados da década de 1980 a incorporar este gênero na sua grade e em 1991 consolidou com o programa chamado *Sabadão Sertanejo* em melodias sofridas e dançantes.

Pouco a pouco, o que se observava era que o gênero da música *sertaneja* produzia um material lucrativo principalmente quando começou a lançar grifes de roupas: chapéus, cintos, botas etc. Numa alusão à festa de rodeio, novas sociabilidades eram gestadas nesta transição para o ano 2000 que foi marcado pela regravação da canção *É o amor* de Zezé Di Camargo e Luciano por Maria Bethânia no seu disco *A força que nunca seca* (1999). Em meio à surpresas, xingamentos e maravilhamentos, este gênero encontra a MPB com todas as suas nuances e particularidades musicais se institucionalizando como canção romântica.

Foi dada a largada, então para os verdadeiros *piratas* nesta transição de 90 para o ano 2000. Sim! a pirataria veio de forma avassaladora neste momento por causa do fácil manuseio da digitalização e compra do CD virgem para gravar as músicas preferidas daquele público ansioso pelas melodias/letras românticas que emocionava e era escutada como uma forma de entretenimento e de figurativização das suas emoções. O aparato tecnológico sedutor e os prazeres proporcionados pela facilidade de fazer downloads das músicas dos intérpretes pela internet, deu notoriedade e este público que passou a conviver com a indústria fonográfica. A seleção era realizada de acordo com o gosto popular e, assim, as gravadoras observaram uma queda em suas vendas e se resignificou em sua função. Agora ela operava na distribuição e, assim, a música *sertaneja* não caiu em desuso, pelo contrário, ela estava presente em todos os âmbitos da sociedade que agora tinha acesso à mídias e à rede mundial da internet. Juntamente com esta rede, as rádios continuavam com os pedidos dos ouvintes caso não conseguissem comprar aquele CD desejado. Desta forma, a música *sertaneja* conviveu com os *piratas* e entrou nos anos 2000 com a absurda massificação na chamada mercantilização do *Big Business* promovendo uma cultura romântica associada ao entretenimento no sentido que Beatriz Sarlo (1997, p. 09) destacou como “homogeneização cultural realizada sob as ordens da liberdade absoluta de escolha”. Uma liberdade que veremos associada neste momento numa dinâmica com aqueles *piratas* que começam a estabelecer uma relação

intermediária entre o distribuidor e o público. Esse personagem modifica a dinâmica do entretenimento e, muitas vezes, é ele quem estabelece os parâmetros de escolhas das canções que farão parte das apresentações dos artistas. É a partir deste ano que começa a profissionalização midiática dos principais produtores musicais e empresários no universo da música *sertaneja universitária* por causa das múltiplas conexões existentes com a consolidação da internet.

Este cenário *universitário* é conceituado como urbano, “jovial” e com temáticas voltadas para a cidade em contraposição com o que se convencionou chamar de *caipira* e *sertanejo*. Agora, alcançando a classe “alta” das universidades particulares, por exemplo, vemos a incorporação de “um segmento antes excluído de seus bancos e que trazem consigo o gosto musical sertanejo” (MAURER & MUNIZ, 2012, p.01). Mas como essa diferenciação acontece no gênero do *sertanejo*? Inicialmente, temos como uma das grandes causas algumas duplas advindas das faculdades como João Bosco & Vinícius; Marília Cecília & Rodolfo. Jorge & Mateus; Fernando & Sorocaba e aqueles que não vieram da faculdade, mas já tocavam para um público universitário como Luan Santana, Victor & Leo; César Menotti & Fabiano, por exemplo. Segundo Gustavo Alonso (2015) quem dá o ponta pé inicial a este subgênero são João Bosco & Vinícius e César Menotti & Fabiano. Esta última dupla grava seu CD de forma independente em 2004. Em 2005 chega ao público internauta e conseguem notoriedade ao se consolidarem com fãs mineiros que se divertiam com suas músicas. “O sucesso regional aconteceu graças à pirataria, e a divulgação na internet” (ALONSO, 2015, p. 379). Assim, a gravadora multinacional chamada Universal os encontrou e a partir da mixagem do material, disponibilizado de forma caseira, tornou a dupla um sucesso com canções que já eram conhecidas pelo seu público como *me apaixonei; sempre seu homem; fica comigo; paixão mineira* entre outras canções românticas. Das 14 faixas, 10 tematizaram o melodramático e a dupla foi o grande destaque deste subgênero com seu álbum promovido pela gravadora em 2005. Neste encontro e desencontro com o público que apresenta suas escolhas musicais, também, as composições começam a dialogar com outras culturas e, deste diálogo, o *sertanejo universitário* começa a tomar forma e o mercado jovem é o mais procurado. Segundo Mira (2001) é este público que fará a diferença na produção midiática a partir do ano 2000. Esse público será o parâmetro para o que ela chama de “pesquisa de mercado” (MIRA, 2001, p. 149) para que tenham um público fiel, ou seja, novos consumidores que se encantam com a imagem, com a rapidez dos downloads, da produção das playlists por aplicativos, enfim, aquele público que vive o *boom* da internet.

Assim, o sertanejo *universitário* convive com este *boom*, ou seja, existe um consumidor em potencial que tem se aproximado dos artistas e *pirateado* suas produções e, também, compositores especialistas para a criação dos principais códigos sociais de interação com os temas românticos mais recorrentes como a busca de um/a parceiro/a, saudade de um grande amor, traição, etc. É aqui que encontramos a chamada *cultura jovem* de consumo com o intuito de forjar uma “nova forma de cultura global” (KELLNER, 2001, p. 09). Personagens românticos começam a ser construídos massivamente a fim de que atinja este público pelas ferramentas que mais manuseiam, criando, assim, um sentimento amoroso midiático. Como é um público que está constantemente no ambiente de estudo (escola/ faculdade), os temas românticos terão uma nova linguagem “através de uma infinidade de modalidades enunciativas, cuja característica principal é a publicização de fatos, pessoas, sentimentos e comportamentos” (FISCHER, 1996, p. 282) que convivem neste espaço. Não é à toa que as ansiedades e esperanças de um grande amor é uma dessas modalidades na vida desse público expressando suas disputas amorosas, suas conversas entre amigas sobre seus futuros pretendentes, seus nervosismos diante de um novo amor e suas esperanças/sonhos em namoros e casamentos que pudessem durar para sempre.

Os principais personagens construídos para este público serão aqueles que atrapalham seus amores assim como aquelas amigas que as ajudam a superar uma grande perda. Neste sentido, a publicização desses personagens são fundamentais para a trama romântica no sentido de uniformizar comportamentos e sensibilidades ao ponto do “ouvinte prestar solidariedade aos intérpretes, acompanhando seu sofrimento nas canções passionais ou compartilhando com eles as alegrias das canções de encontro” (TATIT, 2014, p. 35). Não que isso seja novidade na história da nossa música brasileira, mas o que é colocado em questão com a música *sertaneja* e este subgênero *universitário* é a disseminação das redes sociais (Orkut, Facebook, Instagram, Twitter) e do Youtube em conjunto com a ilusão enunciativa no universo da canção (TATIT, 2014). Ou seja, é de fundamental importância para a cultura da mídia, hoje em dia, o uso dessas ferramentas para criar uma aproximação com aquele público que “faz vídeos de artistas favoritos, opina, critica abertamente, insere legendas (...) produz textos, cria vídeos pessoais, comenta clipes, xinga, elogia, transforma” (ALONSO, 2015, p. 385).

Neste véis, o uso individualizado e ao mesmo tempo coletivo do smartphone deu passagem para a indústria cultural atuar de várias formas. Na década de 80, com os discos; na década de 90, com os CDs e a partir do ano 2000 com as redes sociais. Nessa trajetória,

elaboraram personagens inseridos numa trama romântica de uma forma cada mais próxima e individualizada a fim de que esse novo público da rede fosse capaz de experimentar sensações e comportamentos diante dos que já experimentavam. Tatit (2014) chamou isso de ilusão enunciativa no universo da canção brasileira, ou seja, quando percebemos não apenas a figurativização de expressões do cotidiano nas composições, mas, também, a intenção daquela comunicação na organização textual. Por isso, dando continuidade às temáticas melodramáticas que instituiu o *sertanejo*, o *universitário* se apresenta como uma produção cultural de um momento, ou seja, “segundo as épocas, os tipos de discurso, as citações não são feitas da mesma maneira; os textos citáveis, as ocasiões em que é preciso citar, o grau de exatidão exigido etc, variam consideravelmente” (MAINGUENEAU, 1997, p. 86).

Por isso, ao integrar o melodramático nas redes sociais, e no Youtube, o que é apresentado no *sertanejo universitário* é um mundo imaginário associando letra, melodia e presença do ídolo a fim de construir “representações sensíveis (...) da realidade do sentimento” (PESAVENTO, 2008, p. 99). Com a modernidade da internet “os artistas sertanejos desde o começo lançaram discos nos formatos ‘acústico’ ou ‘ao vivo’ (...) o mais importante na estética do sertanejo universitário é que o público apareça e interaja. (...) São relativamente poucos os álbuns tradicionais ‘de estúdio’” (ALONSO, 2015, p. 386 e 387). E, assim, temos a trama melodramática em conjunção com aquele/a que canta e enuncia uma história chamando todas as classes sociais para perto de si que precisam aparecer na mídia chorando de da alegria, de dor ou decepção, contrariando a tese de Bauman do sujeito contemporâneo leve e decidido diante da escolha de seus amores. Temos, então, este público das universidades e, conseqüentemente, seu poder aquisitivo para comprar bebidas, participar de espetáculos, comprar carros, frequentar encontros em bares, etc. Surge a partir daí outra subdivisão chamado *sertanejo ostentação* por tematizar em suas composições a festa, a bebida e, principalmente, esses dois associados à compra de carros importados como o *Camaro Amarelo* de Gustavo Lima, *Audi TT* de Gabriel Valim e *Vem ni mim Dodge Ram* de Israel Novaes.

Nestas definições e redefinições do sertanejo, as construções de suas características estão ligadas às transformações sociais, econômicas e políticas do nosso século. A linguagem em seu aspecto visual e textual tem se sobressaído nessa produção enquanto um produto fundamental do mundo contemporâneo a partir do momento que “metáforas do sofrimento humano” (SOUSA SANTOS; TAVARES, 2007, p.133) estão presentes na máquina que cada um tem um momento de conexão para olhar o mundo e

vive-lo intensamente em imagens e sons. Assim, vivemos a música *sertaneja universitária* localizada no discurso midiático que agencia papéis sociais e institui hierarquias a partir do momento que o *sertanejo ostentação* é masculino e o carro é a sua ferramenta de seduzir mulheres, por exemplo. É nesta apresentação de novos personagens sociais que o melodramático se insere e (re)construído tanto o masculino como o feminino localizando-os historicamente e manejando “em graus variáveis uma real confluência sobre os comportamentos e as atividades individuais e coletivas, permitindo obter os resultados práticos desejados, canalizando as energias e orientando as esperanças” (BACZKO, 1985, p. 312).

Por isso, ficar *on line* no universo da rede social é saber que indústria cultural está ressignificada em suas atuações e estamos fazendo parte de um “conjunto de performances verbais (...) que estão ligados no nível de enunciado” (FOUCAULT, 1996, p. 134), ou seja, a internet tem se sacralizado como o grande veículo desta cultura contemporânea e, por isso, seus enunciados estão associadas ao jogo da quantidade de interação, divulgação, comentários e, principalmente uma apresentação em número para o lucro com seu patrocinadores. Ligar-se ligeiramente se tornou imperativo, principalmente para escutarmos música e os intérpretes buscam seus *seguidores* a fim de que expressem números para o grande retorno financeiro da cultura da mídia em parcerias com patrocinadores para a realização de propagandas de produtos a serem consumidos pelo seu público.

Diante das inúmeras duplas que compõem o *sertanejo universitário* temos, além daquelas da década de 90 ressignificados, os que se destacam a partir de 2005: Luan Santana, Gustavo Lima, Michel Teló, Marcos & Belutti, Munhoz & Mariano, Victor & Leo, Paula Fernandes, Bruno & Marrone. Estes últimos têm suas especificidades em fazerem sucesso com um público específico na década de 90. Bruno & Marrone venderam 300 mil CDs piratas na década de 90 e, a partir de 2000, entra no cenário da indústria cultural com o relançamento da canção *Dormi na praça* em um CD de tom acústico e ao vivo. Paula Fernandes também tem esta mesma trajetória quando é inserida na trilha da novela *América*, de 2005, da rede globo. Assim, a cantora mineira que já tinha 4 CDs gravados teve com a indústria cultural uma ascensão no território nacional com destaque a suas composições românticas e melódicas que relembavam músicas internacionais de cantora Shania Twain. Ela, conhecida como a principal cantora country estadunidense, teve algumas de suas canções regravadas por Paula e, desta forma, a associação com a

música internacional foi um prato cheio para a indústria cultural brasileira. Neste caminhar,

o gênero *sertanejo* assumiu posição hegemônica no Brasil a partir de 2008. Bateu os antigos campeões, o pagode e a MPB. Entre 2012 e 2013, dois terços das músicas mais tocadas no rádio eram sertanejas, cerca de 65%, enquanto o pagode, em segundo lugar, ocupava apenas 19% do tempo da rádio. Para a MPB e o rock sobraram apenas 3% de ouvintes, segundo o IBOPE (ALONSO, 2015, p.391)

A partir de então temos uma produção de composições e melodias como um reflexo de um público, mas, também da vontade midiática lidando com um campo cultural diversificado e se ressignificando ao longo do tempo ao lançar enunciados específicos para o consumo rápido pelas redes sociais. Assim, o *sertanejo* e o *sertanejo universitário* passam a ser visto como fundador de imagens e práticas redefinindo lugares sociais tanto para o masculino como para o feminino no que se refere às práticas da afetividade e, neste sentido, estudaremos como o melodramático no *sertanejo universitário* gerou outro subgênero: o *feminejo*. Até, então, apenas duplas masculinas foram as escolhidas para compor esse canto melodramático pela indústria cultural. Eles se tronaram o exemplo para dar o tom sobre farras, ostentação, bebidas, festas e, desta forma, cantaram o amor construindo um modelo feminino em padrões domesticados da moralidade como família, filhos, cuidado com o marido num processo de “subjetivação (...) imposto por um dispositivo amoroso” (SWAIN, 1994, p. 12). E é esta trama que será contada nos próximos capítulos.

3 *EU, VOCÊ, DOIS FILHOS E UM CACHORRO*⁴⁹: AS FIGURATIVIZAÇÕES DOS RELACIONAMENTOS AMOROSOS NAS CANÇÕES SERTANEJAS UNIVERSITÁRIAS

Cê topa?
(Intérprete: Luan Santana)

Já pensou, se a gente for
Um pouco mais ousado nesse nosso lance
Já pensou, transformar
A nossa amizade num lindo romance

Presta atenção em tudo o que a gente faz
Já somos mais felizes que muitos casais
Desapega do medo e deixa acontecer
Eu tenho uma proposta para te fazer

Eu, você, dois filhos e um cachorro
Um edredom, um filme bom, um frio de Agosto
E aí, 'cê topa?

De novo, assim, quero ouvir
Eu, você, dois filhos e um cachorro
Um edredom, um filme bom, um frio de Agosto
E aí, 'cê topa?⁵⁰

3.1. As figurativizações das juras de amor masculinas e a domesticação amorosa para os relacionamentos sólidos

Com esta canção início este capítulo com o objetivo de analisar as figurativizações (TATIT, 2014) dos relacionamentos sólidos na nossa cultura brasileira divulgadas pelas duplas masculinas sertanejas universitárias em oposição à teoria da *fragilidade dos laços humanos* defendida por Zygmunt Bauman (2004). Esta e outras canções, que aparecerão ao longo deste capítulo, foram escolhidas enquanto figuras da solidez que se opõem àquela teoria que comparou globalização e rapidez do consumo com os relacionamentos afetivos, instituindo como universal os *relacionamentos de bolso* ou *laços folgados*. Por isso, neste primeiro tópico a figurativização da solidez será analisada com a canção *Cê*

⁴⁹ Canção: *Cê Topa*. Intérprete: Luan Santana. Álbum: Luan Santana Acústico *Nosso Tempo é Agora*. Ano: 2013. compositores: Cacao Nogueira / Douglas Cesar / Dudu Borges / Luan Santana.

⁵⁰ Canção: *Cê Topa*. Intérprete: Luan Santana. Álbum: Luan Santana Acústico *Nosso Tempo é Agora*. Ano: 2013. compositores: Cacao Nogueira / Douglas Cesar / Dudu Borges / Luan Santana.

topa (ver anexo 01) interpretada por Luan Santana juntamente com trechos de canções de Bruno & Marrone, Victor & Leo, Matheus e Kauan, João Bosco & Vinícius, Jorge & Matheus, Lucas Lucco e Guilherme & Benuto como recorrência da proposta de vida a dois baseada na instituição do casamento e da fidelidade a partir das juras de amor e projeção de futuro feliz no espaço da casa enquanto um símbolo de união afetiva, segurança, conforto e ninho do casal.

Assim, a partir do momento que a música sertaneja universitária começa a ter espaço no universo da música brasileira, o que se percebe na nossa contemporaneidade não é um *amor líquido* que se esvai rapidamente. Pelo contrário, elas têm apresentado figuras de laços afetivos fortes no que diz respeito a estar junto, a casar, formar família, ter filhos. No mundo globalizado observamos na cultura brasileira a divulgação de canções que têm tido repercussões estrondosas, como apresentado no primeiro capítulo, e que têm desmontado a fluidez destes laços ao dar destaque à cotidianos que vem instituindo amores sólidos diante de figuras da intimidade experimentadas e desejadas pelos casais.

A canção que abre este capítulo é um desses exemplos. Interpretado por Luan Santana, ela faz parte do seu CD e DVD intitulado *O nosso tempo é hoje*, de 2013 e já conta com mais de 36.618.601 visualizações deste vídeo no Youtube⁵¹. Com 4 milhões de seguidores no Spotify⁵² e 10 milhões no Twitter⁵³, tem ocupado um espaço no sertanejo universitário desde 2007. Nascido em 1991 em Campo Grande, Mato Grosso do Sul já coleciona 10 álbuns que se divide em Eps, acústicos e Lps. Em 2009, com o álbum *Tô de cara*, produzido por Ivan Myazato⁵⁴, ganha notoriedade com a canção de trabalho intitulada *meteoro* que hoje numera mais de 8 milhões de visualizações no Youtube⁵⁵. A partir de então, divulga músicas com temáticas românticas centralizadas em casais heterossexuais e que sonham viverem felizes *para sempre*. Teve sua carreira consolidada neste mesmo ano e se tornou um fenômeno da música sertaneja com 25 apresentações por mês de seu show em todo o Brasil. A maioria de suas canções figuratizam a solidez

⁵¹ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=0YQwnONzr90>

⁵² Cf. <https://open.spotify.com/artist/3qvcCP2J0fWi0m0uQDUf6r>

⁵³ Cf. <https://twitter.com/luansantana>

⁵⁴ Ivan Mayazato foi produtor musical de três álbuns de Luan Santana e é conhecido neste cenário do sertanejo universitário como o melhor produtor musical por ter renovado este estilo com melodias para o ambiente universitário e com um público consumidor de melodias *pops*. Cf. <https://web.portalsucesso.com.br/home/produtor-ivan-miyazato-fala-de-seu-trabalho>. Acessado em 20 de Maio de 2019.

⁵⁵ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=MKY9bmNrSP0>

dos relacionamentos amorosos e nos coloca frente a frente com imagens como da canção escolhida: as juras de amor do masculino representada na fidelidade e na domesticação da paixão (GIDDENS, 1993) ao propor um futuro no modelo de família nuclear.

Inicialmente, temos na primeira estrofe uma figurativização do que significa uma amizade-lance: *já pensou, se a gente for/ um pouco mais ousado nesse nosso lance/ já pensou, transformar a nossa amizade num lindo romance?* O lindo romance é aquele que começa com uma amizade. É a partir da cumplicidade, confiança e lealdade entre duas pessoas que se alcança o *lance* enquanto uma experiência da sexualidade com aquele/a que faz parte do seu dia-a-dia na alegria e na tristeza. A amizade-lance é figuratizada com contornos familiares significando um relacionamento duradouro e/ ou sólido baseado nos encontros frequentes onde existe uma mistura de carinho, sexo e intimidade que pode vir a ser um lindo romance já que este significa a experiência de estarem juntos compartilhando suas histórias, angústias, segredos e, principalmente a cama. Da amizade para a amizade-lance e, posteriormente, o lindo romance, temos uma longa trajetória construída baseada na lealdade de um com o outro e, como Ortega (2002, p. 38) ressaltou, a amizade é “governada pelas partes mais elevadas da alma” (ORTEGA, 2002, p, 38) numa associação à construção de compartilhamento de experiências que na canção se figurativiza na proposta dele em ocuparem o mesmo espaço apresentada na terceira estrofe: *eu, você, dois filhos e um cachorro.*

Dito isto, a composição da família diante do casal, dois filhos e um cachorro tem relação com o que Giddens (1993, p.10) destaca sobre a “possibilidade de se estabelecer um vínculo emocional durável com o outro, tendo-se como base as qualidades intrínsecas desse próprio vínculo”. Essas qualidades são encontradas num trecho da segunda estrofe quando ele canta: *Presta atenção em tudo o que a gente faz.* Ela precisa ser alertada por ele para perceber que eles já praticam uma vida de casal e começa a apresentar para ela de que forma isso já é um *lindo romance*. Ou seja, a partir do momento que é figuratizado na canção o seu sonho de comprometimento com estes personagens habitando o ambiente da casa, vemos a construção de responsabilidade emocional que significa durabilidade do laço afetivo. É nesta trajetória que passamos a perceber como o “compromisso light” (BAUMAN, 2004, p. 26) difundido pelo sociólogo, enquanto modelo de relacionamento na contemporaneidade, não tem dado conta das figurativizações produzidas nas canções sertanejas universitárias que constroem histórias de amores sólidos em oposição à teoria da liquidez. Ao descrever o ambiente do quarto do casa (*um edredom, um filme, um frio de agosto*), o sujeito textual nos apresenta imagens de um cotidiano construído

inicialmente entre amigos que passaram por um *lance* e agora compartilham a mesma cama e o mesmo edredom, isto é, não existe mais casas separadas, mas apenas uma. E, assim, a tese da liquidez de Bauman (2004) de que os laços afetivos felizes são vividos, apenas, como lindos romances em motéis, bares, banheiros públicos, ruas, etc. não são figuratizações frequentes nas composições sertanejas universitárias. Pelo contrário, o espaço da casa que os amigos já habitavam passam a ter outros personagens numa alusão à cumplicidade que fundamenta o relacionamento a dois e a proposta da sua fixidez indo de encontro com a proposta do sociólogo polonês de que a vida a dois tem que ser de eterna mudança já que “a vida numa sociedade líquido-moderna não pode ficar parada” (BAUMAN, 2005, p. 09).

Por isso, não percebemos essa rápida movimentação da vida afetiva na nossa cultura brasileira a partir do momento que esta composição tem divulgado figuras de relacionamentos afetivos diante do que Giddens (1993) chama de estabilização das emoções avassaladoras. Neste caso, poderíamos acrescentar, também, que estas figuratizações (casal, casa, dois filho e cachorro) se apresentam enquanto oposição aos relacionamentos líquidos e rápidos (BAUMAN, 2004), isto é, não percebemos uma relação humana frouxa nem na amizade e, muito menos, quando a proposta é lançada para viverem juntos. Pelo contrário, a relação de amizade se torna tão forte e comprometedora que significaria sofrimento e instabilidade emocional se eles se afastassem ou procurasse outro/a parceiro/a. Diante desta cumplicidade, os amigos que vivem um *lance* inventam lugares de convivência, se encontram, trocam mensagens, se ligam, se apoiam, fazem companhia um ao outro e percebemos isso quando na segunda estrofe temos: *já somos mais felizes que muitos casais*. Neste trecho, temos a indicação da felicidade por fazerem algo que os outros casais não têm feito e que se encontra no laço de amizade. Por isso, quando a proposta (*cê topa?*) é lançada, uma vida a dois já é visualizada enquanto uma relação que não teriam dores de cabeça para lidarem com seu dia-a-dia com filho e cachorro. O/a amigo/a sabe quais são os desejos, os gostos, os anseios, as manias que estariam presentes no novo espaço consolidando o enlace.

Desta forma, nesta canção interpretada por Luan Santana, temos a figura de um relacionamento que não dá dor de cabeça já que o casal se conhece, se relaciona e, assim, não se inserem na figura de relacionamento feliz proposto por Bauman (2004) quando afirma que a felicidade da vida a dois é “ligar-se ligeiramente” (BAUMAN, 2005, p. 12) e depois deixar ir para procurarem outro rapidamente a fim de minimizarem os riscos de exposição de choros e lamentos. Sendo assim, um relacionamento sólido e de confiança

já começa a aparecer na figurativização da amizade-*lance* para o casamento como uma conexão segura por já conhecerem os desejos um do outro. O que reflete os relacionamentos contemporâneos nesta canção sertaneja universitária é exatamente a proposta de laço afetivo oposta ao que o sociólogo apresenta principalmente quando passam a experimentar um lindo romance em casa, na cama, no edredom e assistindo a um filme no frio de Agosto. Nesta projeção de futuro de uma vida a dois, ele lança a proposta desta imagem para a amiga e a casa passa a ser figurada nesta canção de acordo com o que Bachelard (1993) destaca sobre ser o espaço do descanso, da tranquilidade e a “imagem da intimidade” (BACHELARD, 1993, p. 196). É neste espaço que o sujeito textual insere o casal, os dois filhos e o cachorro enquanto unidade e enraizamento a fim de “integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental” (Id. Ibid. p. 199): o da família nuclear que se apresenta na nossa sociedade como o modelo a ser seguido para a construção de um futuro seguro.

Este lugar é a expressão da sociabilidade enquanto um laço resistente contra qualquer ameaça exterior e, desta forma, um *lindo romance* é projetado para este espaço a fim de que o sentimento de harmonia seja propagado diante daqueles sujeitos que trazem a felicidade para o ambiente privado. Por isso, é neste espaço e com o casal que a tese de Bauman (2004), mais uma vez, se distancia da nossa cultura, quando afirma que a felicidade amorosa só pode ser concretizada em casas separadas. Na sua tese, de *amor líquido*, estes casais são chamados de CSSs⁵⁶ (BAUMAN, 2004, p. 10) e, segundo o sociólogo, é o tipo de relacionamento que tem rompido com o dia-a-dia sufocante da convivência entre os casais. Entretanto, o que se figura na composição interpretada por Luan Santana são as permanências das imagens *da bolha* que o casal vive no espaço da casa. Uma dessas figuras estão presentes, por exemplo, na canção *Pra não morrer de amor*⁵⁷ (ver anexo 01) quando Bruno & Marrone canta: “Por Deus, eu deixo a porta aberta/ com a esperança sempre/ De ver você voltar”. Ou então com Vitor & Leo em *Borboletas*⁵⁸ (ver anexo 02): “Borboletas sempre voltam/ e o seu jardim sou eu”. Nestes dois trechos temos, a imagem da casa e do jardim como sinônimo de felicidade e de família e, principalmente, o desejo de estarem juntos no que o sociólogo chama de sufocamento. Tanto em Bruno & Marrone como Victor & Leo as figuras de homens esperançosos para a chegada da sua amada estão em passagens que simbolizam a casa

⁵⁶ Casais Semi Separados (BAUMAN, 2004)

⁵⁷ Álbum: Acústico II, Vol. 1. Ano: 2007. Composição: Bruno/João Vitor/ Vinicius

⁵⁸ Canção: *Borboletas*. Intérpretes: Victor e Leo, 2008. Composição: Victor Chaves

sendo partilhada, ou seja, primeiramente, a esperança da reconciliação com a *porta* da casa aberta para o seu amor e, segundo, na imagem do jardim⁵⁹ como um lugar de sociabilidade da família numa conexão com a natureza, no cuidado com as plantas simbolizando, também, o cuidado com a família.

Assim, as figuras apresentadas na composição de Luan Santana e nestes dois trechos são as que significam a consolidação da vida a dois enquanto construção de uma vida íntima sem a interferência de uma terceira pessoa. É a reafirmação do ninho de amor no modelo triangular de pai, mãe e filho. E este triângulo é sempre destacado como a fortaleza do casal preparado para todos os rituais depois da união como a maternidade e paternidade⁶⁰, por exemplo. Enfim, a força e a vitalidade da vida estão figuradas na representação da união de duas pessoas no ambiente do lar no sentido do amor sólido e estável. A flexibilidade amorosa ou líquida não faz sentido dentro do ambiente da casa que significa fortificação e lugar sagrado na concepção de um lar feliz que precisa ser constantemente legitimado pela presença daqueles que constroem um cotidiano com rituais precisos para o pai, mãe, filhos e cachorro. É o que Certeau chama (1994, p. 201) de “configuração instantânea de posições” ou, mais precisamente, “uma indicação de estabilidade”. Segundo ele, o espaço que praticamos é “animado pelo conjunto de movimentos que aí se desdobram (...) é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade” (Id. Ibid. p.202). Neste sentido, temos especificidades no ambiente da casa que reafirmam a solidez das relações afetivas a partir do momento que estes sujeitos produzem práticas/rituais de longa duração como cantado no trecho: *presta atenção em tudo o que a gente faz*. Ou seja, é a amizade-lance dando sinais do que ele chama de “uma série discursiva de operações”. (CERTEAU, 1994, p. 204) que constroem ao longo do tempo uma relação baseada em confiança, cumplicidade e que leva ao pedido de terem uma vida em conjunto.

⁵⁹ Nestor Goulart Reis Filho (1978) faz um estudo sobre a influência da arquitetura familiar inglesa no Brasil do século XIX destacando a importância dos jardins como um espaço socialmente valorizado e introduzido nas principais residências brasileiras como exercício de um modo de vida de classes mais abastardas. Os usos, costumes, gostos eram expressos nestes jardins e nos quintais que tinham funções e papéis na casa bem específicos como campo de pertencimento e de proteção do mundo exterior. Por isso, os quintais se apresentavam como o lugar de abastecimento dessas famílias mais ricas com plantações de mangueiras, goiabeiras, etc. Assim, a casa, no século XIX e ao longo do XX e XXI se caracterizou e se caracteriza como o domínio da vida privada burguesa simbolizando intimidade e relação de poder.

⁶⁰ Jurandir Freire Costa (1979) fala sobre a construção social da paternidade no século XIX e a função do masculino dentro da família nuclear como o provedor da família e representante máximo do patriotismo. Em oposição à este, estava a construção da imagem da mãe como a que cuida, acalanta e, principalmente, a rainha do lar da docilidade, fragilidade e emoções.

Neste sentido, a composição *Cê topa* (ver anexo 01) retoma o ideal da família nuclear monogâmica do século XIX, mas de maneira reconfigurada à medida que partilham segredos, conquistas, desejos entre o casal. Temos, agora, o casal-amigo que se figura na composição e nos relacionamentos afetivos no Brasil diante da proposta de casamento como um ritual amoroso para a consolidação de um relacionamento a dois. É o que Bozon (2005, p. 02) chama de “relações intersubjetivas e de um domínio da intimidade”. Por isso, temos o casal que planeja encontros, vida a dois ou com mais componentes na casa. Seguindo este viés, dados recentes do IBGE apresentou que em 2010 a taxa de divórcio superou a de 1984, no Brasil. Entretanto, o número de casamentos cresceu 5% entre 2010 e 2011 devido aos arranjos conjugais impulsionando recasamentos que representam 20,3% do total de uniões formalizadas em 2011.⁶¹ Os relacionamentos afetivos contemporâneos têm ressignificado o dogma do casamento enquanto uma instituição sagrada a partir do momento que seus rituais têm sido elaborados fora da Igreja e dos cartórios. Apesar de serem instituições que dão legitimidade às uniões, o que temos visto, na nossa cultura brasileira, são estas práticas longe do que simbolizavam obrigatoriedade há tempos atrás. Hoje temos o chamado casamento social e casamento poético, por exemplo. No casamento social, o casal não faz questão de um sacerdote, mas de um orador. No casamento poético, que se assemelha a um sarau, os noivos são a inspiração da poesia trabalhada e os convidados são inseridos na cerimônia e, desta forma, passamos a conviver com releituras do que simboliza estar junto em um mesmo espaço em família.

Cada vez mais, as várias formas de morar juntos ou compor famílias têm sido ressignificadas, mas com a proposta de estabilidade, ou seja, “o modelo tido como padrão social e referência de uma condição estável é, ainda hoje, o da família nuclear, permanecendo como um modelo ideal para a maioria em nossa sociedade” (AMORIM; STENGEL, 2014, p. 180). Neste sentido, temos, por exemplo, outra composição cantada por Luan Santana quando destaca em *Chuva de arroz*⁶² (ver anexo 02): “vai ser nossa cidade, nosso telefone/ nosso endereço, nosso apartamento/ sabe aquela igreja, tô aqui na

⁶¹ TREVISA, Karina. Número total de casamentos cai 2,3% em 2017, mas entre pessoas do mesmo sexo sobe 10%, diz IBGE. Outubro de 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2018/10/31/numero-total-de-casamentos-cai-23-em-2017-mas-entre-pessoas-do-mesmo-sexo-sobe-10-diz-ibge.ghtml> . Acessado em 22 de Maio de 2019.

⁶² Canção: Chuva de arroz. Intérprete: Luan Santana. Álbum: Ano: Compositores: Eduardo Borges / Luan Santana

frente/ imaginando chuvas de arroz⁶³ na gente”. A recorrência do pronome possessivo *nosso*, na composição, já figura a fixidez e, conseqüentemente, a domesticação da paixão quando o enraizamento na cidade, no endereço e no apartamento é desejado. O feminino é clamado nestes espaços para a consolidação da felicidade nos colocando frente a frente com um cotidiano vivido pela maioria dos brasileiros: a divisão do endereço, do telefone e do apartamento logo após o pedido de casamento simbolizado, na composição, pelo ritual da chuva de arroz na Igreja. Assim, quando há a divisão deste espaço, os casais se tornam vigilantes diante do que dividem e compartilham e, por isso, *topar* dividir o mesmo espaço é a consolidação do casamento monogâmico e, desta forma, a construção de fronteiras rígidas entre a casa (ninho) e o exterior se apresenta como fundamental para um futuro promissor. Esse sucesso é apresentado por Goldenberg (2013) ao problematizar os relacionamentos afetivos do brasileiro e confirmar que, na contemporaneidade, fidelidade e casamento ainda está alta e são uma combinação entre “uma grande dose de amor com algumas pitadas de paixão e amizade” (GOLDENBERG, 2013, p. 16).

Com este estudo ela comprovou que os relacionamentos afetivos no Brasil reafirmam os laços cada vez mais fortes vinculados ao modelo de família tradicional numa revalorização do amor individual que protege o casamento, a família e o lar. Indo, portanto, ao contrário da tese da liquidez dos relacionamentos afetivos já que temos a recorrência das mais variadas formas de casamento assim como a promoção dos laços cada vez mais apertados para a felicidade do dia-a-dia. Seguindo este caminho, esta composição de Luan Santana intitulada *Cê topa*, complementa a pesquisa da antropóloga a partir do momento que o casal feliz é aquele que combina amor com paixão. Ou melhor, é um casal feliz por terem passado por etapas necessárias para este acontecimento: um companheirismo de longa data que simboliza amizade com algumas pitadas de paixão. É a conexão perfeita no sentido de poderem ter uma vida longa enquanto um casal. E é por causa disso, que no futuro deles dois existe a complementaridade no aconchego da cama e do edredom numa simbologia da harmonia e da imagem do lindo romance a fim do “indivíduo tornar-se inteiro” (GIDDENS, 1993, p. 56), ou seja, com um vínculo emocional fixo em outra pessoa.

⁶³ A tradição da chuva de arroz teve início na China, há mais de 4 mil anos. O arroz, para esta cultura, se apresentava como um símbolo da prosperidade e, segundo a lenda, um mandarim “teria encomendado uma chuva de arroz para ser atirada sobre sua filha após a cerimônia de casamento para demonstrar a todos sua riqueza e seu amor pela moça. A partir daí, o gesto teria se espalhado pelo mundo todo”. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/por-que-jogam-arroz-nos-noivos/>. Acessado em 21 de Maio de 2019.

Logo, mais uma vez, Bauman (2004) se distancia da configuração de amor vivido em terras brasileiras já que percebemos a partilha da vida a dois enquanto construção daquele/a que procura com quem partilhar o seu dia-a-dia num lugar fixo construindo laços matrimoniais como consequência da aceitação da proposta de estarem juntos. É a “procura de uma felicidade individualizada da parte dos cônjuges” (LEANDRO, 2006, p. 66) e, por isso, na composição *Cê topa* e no trecho da canção *Chuva de Arroz*, cantadas por Luan Santana, temos a figurativização desta felicidade que está presente no outro para a realização positiva das expectativas do sujeito contemporâneo. Por isso, os parceiros amorosos são apresentados pelo sujeito textual como aqueles que passam por um longo processo até consolidarem a vida em comum. Ao observarmos isso, o lindo romance está figuratizado na concepção de amor romântico que se materializa na existência do objeto de desejo para a sublimação e, principalmente, idealização de um cotidiano.

Aquele que propõe a vida a dois apresenta de que forma podem viver felizes além do que já são como amigos. Neste sentido, a composição *Cê topa* apresenta o que Jurandir Freire Costa (1998, p.13) destaca sobre a divulgação do amor como uma “condição sine qua non da máxima felicidade a que podemos aspirar”. E, nela, percebemos como o casal, os dois filhos e o cachorro são a figura da domesticação da paixão como fundamental para a concretização do casamento. O pedido em tom íntimo (*cê topa?*) demarca a relação íntima dos amigos e, assim, o futuro a dois é planejado sem exarcebações amorosas e/ou sofrimento. Pelo contrário, a companhia deles é constante e por ser um sentimento partilhado, o casamento é idealizado como uma proposta de sucesso para a união do casal enquanto corpos que habitam o mesmo espaço (*um edredom, um filme bom*) e, neste sentido, “o que se coloca na pauta de análise é a realidade do sentimento, a experiência sensível de viver” (PESAVENTO, 2008, p. 99).

Neste mesmo viés, temos várias outras composições com propostas de viverem juntos no mesmo espaço com amigo/a ou com temas de domesticação da paixão (GIDDENS, 1993) apresentando a vida dois como sinônimo da felicidade no nosso território brasileiro como, por exemplo, *Amigo Apaixonado*⁶⁴ (ver anexo 02) , *Amiga*

⁶⁴ Canção: Amigo Apaixonado. Intérpretes: Victor e Leo. Compositores: Leonel Garcia/ Vitor Pimentel .
Álbum: Ao vivo em Uberlândia. Ano: 2007

*linda*⁶⁵ (ver anexo 02), *Quer casar comigo*⁶⁶ (ver anexo 03), *Vai dar namoro*⁶⁷ (ver anexo 03), *Sosseguei*⁶⁸ (ver anexo 03), *Duas metades*⁶⁹ (ver anexo 03), *Na linha do tempo*⁷⁰ (ver anexo 04), *Quer sorte a nossa*⁷¹ (ver anexo 04), *te esperando*⁷² (ver anexo 04), entre outras. A recorrência entre elas é o tema do laço afetivo entre duas pessoas com argumentos sobre como viverem juntos é sinônimo de felicidade, indo em contraposição à tese da liquidez na contemporaneidade de que os relacionamentos são rápidos e se esvaem entre os dedos. No *amigo apaixonado*, por exemplo, temos a figura da longa duração do laço afetivo com “sempre fui um grande amigo seu/ só que não sei mais se assim vai ser/ sempre te contei segredos meus/ estou apaixonado por você”. Ter sido *sempre* um grande amigo já caracteriza o compartilhamento de segredos e do cotidiano que o faz afirmar sobre a paixão construída ao longo desse tempo, ou seja, a amizade se apresenta como um dos primeiros passos para a vida a dois assim como na canção interpretada por Bruno & Marrone: “quer casar comigo?/ser mais que bons amigos/ que nem o céu e o mar”. A amizade é um laço tão forte e tão cúmplice que nem o céu e o mar.

Depois da amizade, temos o sossego da casa e em *sosseguei* temos a recorrência figurativiza do homem monogâmico para a consolidação da vida dois quando o sujeito textual apresenta o que é ser um par perfeito ao acompanha-la ao cinema, curtir uma balada a dois, dividir o dia-a-dia com a proposta de aumentar a família porque o homem sossegado é aquele que não está fora de casa com a vida de solteiro. Desta forma, temos: “se quer cinema eu sou par perfeito/quer curtir balada, já tem seu parceiro/ vou ficar em casa amando o dia inteiro/dividir comigo o seu brigadeiro/nessa vida agora somos dois, três, quatro/quantos você quiser/eu sou o homem de uma só mulher”. Agora, passamos da amizade-lance para a vida a dois na mesma casa. E o mais importante neste momento

⁶⁵ Canção: Amiga linda. Intérpretes: João Bosco e Vinícius. Compositores: Euler Coelho / Fred Liel / Débora Xavier. Álbum: Estrada de chão. Ano: 2015

⁶⁶ Canção: Quer casar comigo? Intérpretes: Bruno e Marrone. Compositores: Geraldino Luiz De Moura Filho / Robson Ribeiro De Matos. Álbum: meu presente é você. Ano:2005

⁶⁷ Canção: Vai dar namoro. Intérpretes: Bruno e Marrone. Compositores: Chico Amado / Dede Badaró. Álbum: Inevitável. Ano: 2003

⁶⁸ Canção: Sosseguei. Intérpretes: Jorge e Mateus. Compositor: Thallys Pacheco Álbum: Como sempre. Feito, Nunca. Ano: 2016

⁶⁹ Canção: Duas Metades. Intérpretes: Jorge e Mateus. Compositor: Jorge Alves Barcelos. Álbum: A hora é agora. Ano: 2012

⁷⁰ Canção: Na linda do tempo. Intérpretes: Victor e Leo. Compositores: Marcelo Bernardes / Sérgio Porto. Álbum: Viva por mim. Ano: 2013

⁷¹ Canção: Que sorte a nossa. Intérpretes: Matheus e Kauan. Compositores: Luiz Henrique Paloni / Paula Mattos / Fernando Paloni. Álbum: Face a face. Ano: 2015

⁷² Canção: Te esperando. Intérprete: Luan Santana . Compositor: Bruno Caliman. Álbum: Nosso tempo é hoje. Ano: 2013

é o homem de uma mulher só. Este homem é figurativizado como aquele que consegue realizar todas as atividades que ela gosta juntamente com ela, principalmente, dividindo o brigadeiro. A simbologia deste doce recai para a imagem da união estável entre os casais e de que forma a parceria é cumplicidade ao ponto dela deixar que ele participe desta prática do ritual da monogamia como discurso masculino para convencer a amada como, por exemplo, ele vai ao cinema com ela, para a balada ou amando o dia inteiro dentro de casa. É esta figura da calma em oposição a uma paixão, que pode ser perigosa e instável, que identifica o masculino como tranquilo, calmo. Consequentemente, ele é bem-vindo para o dia-a-dia do feminino e, desse modo, a partir do subgênero universitário, o relacionamento afetivo do brasileiro tem sido apresentado nesse padrão da domesticação enquanto um prolongamento das tradições da família do século XIX na qual a reunião à mesa na hora das refeições, por exemplo, era fundamente para a harmonia da sociedade e da construção da disciplina dos corpos. Ou então, do ritual do casamento na igreja, do cotidiano da casa na qual cada um tem seu cômodo, na monogamia, enfim, um modelo de experiências afetivas que passaram a ser divulgadas e vemos repercutida, ainda, na experiência afetiva brasileira. Isto é, os casais cada vez desejam casar, formar família e, mesmo quando se divorciam procuram parcerias que possam dividir seu dia-a-dia.

Assim, temos assistido como a experiência afetiva brasileira está figurada no sentido de complementaridade (“é você/ que preenche a vida vazia, manda embora essa agonia/ e traz paz pro coração”), da harmonia (“eu sosseguei/ ontem foi a despedida da balada dessa vida de solteiro”), de estabilidade (“se o amor bateu na nossa porta/ que sorte a nossa”) diante das paixões avassaladoras e passageiras.

É neste sentido que o estudo de Giddens (1993) é interessante para estas composições e no estudo da solidez dos laços afetivos em território brasileiro porque ele apresenta como o amor romântico trouxe uma mudança nas relações íntimas, ou seja, quais imagens foram instituídas e divulgadas enquanto um modelo de relacionamento feliz e que as composições sertanejas universitárias têm refletido constantemente. Inicialmente, ele destaca o amor romântico do século XVIII enquanto uma produção narrativa individual e, como consequência disto, esta história tem sempre dois personagens que criam laços e se auto realizam diante de um amor sublime que “tende a predominar sobre aquele do ardor sexual” (GIDDENS, 1993, p. 51). Nesta sublimação, o ser amado é construído como um ser especial, único e apenas ele/a é capaz da completude do outro. Esse ser especial é apresentado nas composições sertanejas universitárias como

o/a amigo/a e por isso, temos não apenas com Luan Santana essa figura da cumplicidade e dos laços fortes, mas naquelas anteriormente destacadas. Assim, quando se canta a amizade juntamente com a prática da sexualidade enquanto um *lance*, percebe-se como o futuro é programável e, segundo Giddens, a propagação deste modelo de amor romântico criou a imagem da vida a dois de forma prolongada com “uma forma de segurança psicológica” (GIDDENS, 1993, p. 52) que ainda tem refletido em escritas sobre o amor na contemporaneidade contrariando a tese da liquidez que a felicidade é efêmera a partir da troca constante de parceiros.

Nesta produção melodramática das composições sertanejas universitária, Pesavento (2005) afirma que são estas figuras que indicam nossos ritos e estabelecem um padrão de relacionamento afetivo na nossa cultura. Por isso, quando Mirian Goldenberg (2013) destacou na sua pesquisa de que forma o brasileiro lida com a fidelidade, o casamento e o ideal de família, percebe-se como a experiência amorosa nosso território ainda está muito atrelada às imagens da fixidez equilibrando a imagem do/a amigo/a com paixão. Por isso, o estado de paixão permanente, ou amor contingente, não se apresentou como um amor valorizado para manterem um casal estável e juntos durante muito tempo. Segundo seus entrevistados, a paixão não dura tanto tempo e, para que homens e mulheres tivessem uma estabilidade amorosa era preciso constância e, não, flexibilidade. É neste sentido que aparece a figura do amigo/a para a concretização da felicidade a dois diante do que Ortega (2002, p. 40) já havia especificado. Assim, na pesquisa da antropóloga, temos, no Brasil, uma mistura de sensações quanto ao relacionamento amoroso: primeiro, a supervalorização da fidelidade e, segundo, a supervalorização do amor domesticado para o sucesso da vida a dois. Segundo ela, ao entrevistar homens e mulheres durante 23 anos, foi unânime as observações sobre o casamento ideal com aqueles três sentimentos em harmonia (amigo, amor, paixão) e com a proposta de serem equilibrados da forma correta para que a vida a dois tivesse durabilidade e se fortalecesse constantemente.

Reafirmado isso, o amor domesticado é uma premissa na vida a dois no Brasil porque a “paixão de amor significa, de fato, uma infelicidade” (ROUGEMONT, 1999, p. 16). A paixão é importante para manter o desejo sexual e pode ser bem regulado a partir do momento que tem o comprometimento do casal para que isto aconteça diante do estabelecimento de normas de conduta dentro e fora de casa. Desta forma, a paixão é apresentada como mais um ingrediente para a vida amorosa, e, nunca, a única. Isto é, “o amor se encontra entre a paixão e a amizade” (GOLDENBERG, 2013, p. 17) e, a partir do momento que as relações amorosas no Brasil se apresentam desta forma, temos, por

exemplo, a importância da amizade-lance que na composição de Luan Santana é destacada. O primeiro passo para a visualização de um casal feliz começa com este sentimento e, assim, o cotidiano bem-sucedido tem relação com o equilíbrio que o sujeito textual propõe para isto acontecer: ter dois filhos e um cachorro, por exemplo. Dito isto, o relacionamento monogâmico está centrado no alicerce da procriação sinalizando o feminino como o principal personagem da domesticação da paixão já ressaltada por Giddens (1993) ao afirmar que o amor romântico se centraliza nela.

A figurativização deles na cama com um edredom e no frio numa representação do que é o sentimento do amoroso ser menos explosivo também é recorrente nos trechos apresentados anteriormente nas canções interpretadas por Bruno & Marrone e Victor & Leo e que tem sido consumido e divulgado na nossa cultura enquanto uma demanda social contemporânea (ALONSO, 2015). Ou seja, os brasileiros têm expresso, hoje em dia, o desejo de uma rotina com sentimentos bem dosados para construção de um projeto em comum e com o desejo sexual em alta. Mesmo que as expectativas estejam além da prática cotidiana, o que se tem observado é que o importante é ter casamentos monogâmicos sucessivamente ao invés de aventuras amorosas sem construção de uma rotina de parceria no sentido que a Goldenberg (2001, p. 05) encontrou na sua pesquisa: “A fidelidade é valorizada pelos casais” e, assim, temos a recorrência da imagem da casa, do quarto, do mesmo apartamento, do mesmo endereço, do mesmo número de telefone fixo e, quem sabe, uma chuva de arroz no ritual do casamento da igreja. Como são rituais do modelo que família que, segundo a antropóloga, ainda sobrevive em cada um nós, estamos constantemente validando a segurança e a esperança a partir daquele amor tão sonhado para divisão de experiências amorosas e sexuais nos ambientes que legitimam o seu sucesso: a casa.

Neste sentido, a estabilidade é encontrada no corpo do outro, ou seja, diante das paixões avassaladoras e cheias de aventuras que não levam a um projeto de futuro, a presença constante daquele que oferece diálogo, troca e crescimento mútuo tem representado a união afetiva no Brasil e refutado a tese da liquidez na contemporaneidade. Por isso, as relações afetivas do nosso território não são, via de regra, e considerando a faixa etária dos sujeitos, uma aventura ou um consumo rápido, como destacado pelo sociólogo polonês. Pelo contrário, o casamento tem tido durabilidade a partir do momento que “cada parceiro reconhece com maior boa vontade a autonomia e o espaço que o outro reivindica” (GOLDENBERG, 2001, p. 05) e nesta proposta de estarem juntos começam a enfrentar batalhas permanentes para fazer durar seus prazeres, suas partilhas, suas

conquistas. Mais uma vez essas batalhas são construídas dentro de casa e no espaço do quarto onde é o palco das constantes brigas e “dramas cruéis, cheios de escaramuças verbais que resultam (...) em amplas hostilidades” (BAUMAN, 2004, p. 20). Diante desses dramas especificados pelo sociólogo, ele ressaltou que atualmente os casais não estão dispostos a estas cenas. Entretanto, na nossa cultura, tem sido frequente essas pequenas batalhas a fim de estabelecerem limites e acordos perante os desejos e expectativas de cada um. E mais uma vez a casa e o quarto é este ambiente de brigas e reconciliações simbolizando a solidez destas experiências contemporâneas ainda fundamentadas no ideal de felicidade conjugal, heterossexual e monogâmica.

Segundo Goldenberg (2013), os casais identificam as brigas e os embates como momentos produtivos para o amor a partir do momento que isto representa preocupação com o cotidiano que estão construindo juntos. Segundo a pesquisadora, isso gera maior qualidade ao relacionamento amoroso e, assim, temos no Brasil contemporâneo os casamentos monogâmicos ainda em alta com projeções de reciprocidade, parceria, construção familiar e alguns embates. Neste viés, vale ressaltar que, diante da proposta do *lindo romance* cantado por Luan Santana, as figuras apresentadas da harmonia recaem naquilo que Del Priori (2006, p. 340) abordou ao falar que “o amor reflete a estabilidade, a moralidade”, a partir do momento que protagoniza a família nuclear, burguesa e com a centralidade destas duas figuras: o masculino e o feminino. Ao lançar a pergunta *Cê topa?*, o sujeito textual toma uma decisão final “que respondeu anseios de autonomia e felicidade pessoal (...) criativos e enriquecedores” (COSTA, 1998, p. 19) que legitima cada vez mais a experiência da sensibilidade atrelada à intimidade como fundante nas histórias de amor presentes no imaginário tanto deste gênero musical como das pessoas de modo geral (respeitando, evidentemente, os casos que não se encaixam neste ideal).

A repercussão dessas práticas da sensibilidade, então, passa a ocupar este subgênero da música sertaneja e tem construído papéis bem demarcados para o masculino e para o feminino. E mais uma vez nos distanciamos da proposta de Zygmunt Bauman (1998, p. 20) quando diz que no ocidente e, conseqüentemente, em todas as culturas tem havido uma limpeza quanto a essas construções de identidades dentro dos relacionamentos afetivos, pois os sujeitos contemporâneos romperam com estas propostas fixas. Entretanto, o que se tem observado é que estas experiências sensíveis têm se ressignificado na nossa cultura que elabora juras de amor simbolizando promessas de

fixidez. Por exemplo, segundo Emília Viotti⁷³., com o romantismo tivemos uma exteriorização de uma conduta, ou seja, “transbordamento de emoções e lágrimas fáceis, atitudes implorativas, posição de joelhos, súplicas e enternecimentos que empolgaram tanto as figuras femininas como as masculinas” Uma experiência que foi construída historicamente e que, atualmente, vemos repercutida nas uniões de casais no século XXI. Por isso, a empolgação, a sensibilidade e a ritualística para o casamento ainda é presente na vida do brasileiro a partir do momento que analisamos figuras destes atos em composições musicais que são consumidas no nosso território e experimentadas de uma forma cada vez mais intensa nas rádios, redes sociais, por exemplo.

Assim, existe na cultura brasileira um padrão no que se refere aos relacionamentos afetivos de um homem com uma mulher delimitado por uma norma social e pessoal onde o homem se apresenta como aquele que programa a vida a dois e estabelece como critério o modelo de mulher-mãe para a felicidade ser completa numa família que cresce a cada momento que os dois ultrapassam as etapas da paixão e a doméstica no sentido que Elias (1987, 224) afirma: “as relações amorosas só podem ter lugar depois de um período probatório, depois dos mal-entendidos, das provas ou façanhas devidas a si próprios ou a outros terem sido vitoriosamente concluídas”. Ao fazer a proposta de ficarem juntos (*cê topa?*) observamos o que o autor destaca, isto é, temos tido no nosso cotidiano casais que começam com uma amizade que pode se transformar num lance, entra no período probatório e se concretiza vitoriosamente com o casamento.

A recorrência nesta canção sertaneja universitária e em muitas outras é a figura oposta à “frivolidade, à sensualidade, à frieza e ao calculismo (...) em nome da simplicidade, moralidade, honestidade e beleza dos amores” (COSTA, 1998, p. 64). O que simboliza a liquidez dos relacionamentos não é uma premissa na sociedade brasileira porque a beleza dos amores é encontrada, por exemplo, nestas figurativizações a seguir: “não me deixe fora da sua agenda no fim de semana/ não esconda, telefona, não fuja de mim”⁷⁴ (ver anexo 04). Ou, então, nesta: “sei lá, dá vontade de ter amarrar/ colar em você e te prender em mim/ vontade de casar, ter filhos pra gente cuidar/ pra sempre namorar” (ver anexo 05)⁷⁵. Ou ainda: “vem fazer os meus olhos mais felizes de manhã/ vem no frio

⁷³ DA COSTA, Emília Viotti. Concepção do amor e idealização da mulher no Romantismo: Considerações a propósito de uma obra de Michelet. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/viewFile/3216/2943> . Acessado em 25 de Maio de 2019.

⁷⁴ Canção: Programa de fim de semana. Intérpretes: Bruno & Marrone. Compositores: Nildomar Dantas / Ivanildo Medeiros De Oliveira. Álbum: Acústico Ao Vivo. Ano: 2000.

⁷⁵ Canção: Moção. Intérprete: Lucas Luco. Compositores: Lucas Oliveira / Wilibardo Neto. Álbum: Tá diferente. Ano: 2014

ser meu cobertor de lã”⁷⁶(ver anexo 05) . E, finalmente, “me leva onde você for/ estarei muito só sem o seu amor”⁷⁷ (ver anexo 05).

Estas figurativizações do amor romântico é apresentado por Jurandir Freire Costa (1998) e por Mirian Goldenberg (2013) como rotina amorosa para a administração dos sentimentos quando, por exemplo, o casal está junto ao longo da semana e, também, no final de semana numa referência aos vários encontros que legitima a intimidade e, assim, desejarem se *colarem* para sempre, dormir e acordarem juntos. Isso é a simbolização do *lindo romance* e da felicidade e, desta forma, os relacionamentos contemporâneos na nossa sociedade tem se abastecido de estratégias para a conquista amorosa enquanto um desejo de estabilidade emocional. Com as expressões *vontade de amarrar, não fuja de mim e te prender em mim* temos denotações de um universo amoroso que tem colocado os brasileiros como aqueles que têm projetado constantemente uma vida em comum a partir do medo da fragilidade e da traição.

A felicidade é apresentada nas composições do sertanejo universitário com esta dinâmica da casa, de uma família unidade com muitos filhos e o casal para sempre namorando. Neste viés, o desejo da harmonia figurativizada na canção de Luan Santana e nestes trechos, têm vinculação com um ritual que foi construído historicamente e ainda é um desejo a partir do momento que o casal se conhece, marca encontros, deseja a presença, ou seja, é construído um ambiente de refúgio e companheirismo que se apresenta como essencial para viverem a dois em conexão com suas aspirações e sonhos.

É neste sentido da construção da intimidade e cumplicidade marcada pela longa trajetória que o casal percorre que a tese de Zygmunt Bauman (2009, p. 07) se distancia da nossa cultura afetiva quando diz que esta prática, hoje em dia, é altamente inconveniente já que o nosso momento seria caracterizado pela rapidez, pelas interconexões dos sujeitos que não têm mais paciência de planejarem um futuro. O que eles querem é, apenas, viverem o presente com lacunas e incertezas a fim de não sofrerem por amor. Entretanto, temos tido o contrário em terras brasileiras já que encontramos nos casais e também na produção cultural musical da música sertaneja, a projeção de futuro a dois para o que o brasileiro mais procura: o durável. Consequentemente, percebemos como sua teoria que pretende ser universal não cabe para a nossa experiência de *lindo*

⁷⁶ Canção: Planos da meia noite. Intérpretes: Luan Santana e Ana Carolina. Compositores: Ana Carolina De Souza / Dudu Borges / Luan Santana / Douglas Cesar. Álbum: 1977. Ano:

⁷⁷ Canção: Tem que ser você. Intérpretes: Victor & Leo. Compositores: Ivo Pessoa. Álbum: Ao Vivo em Uberlândia. Ano: 2007

romance por termos uma prática de afeto baseados, por exemplo, nos pedidos de namoro, pedidos de casamento, solicitação de fidelidade, de programação de encontros na semana e no final de semana, enfim, a busca constante pela rotina revelando, também, uma sociedade que estabelece de que forma homem e mulher se comportam nestes relacionamentos afetivos para suas experiências com os desejos. Ao cartografar esses desejos em espaços (casa) e nos sujeitos (GUATARRI; ROLNIK, 1996, p. 210) temos nestas composições, o enunciado em torno da vontade de possuir o outro, prendê-lo e, desta forma, vemos legitimado um discurso (FOUCAULT, 1999) no qual o desejo que se apresenta como *flo* (GUATARRI; ROLNIK, 1996, p. 215) e desorganizado é uma força bruta que precisa passar pela castração, isto é, uma modelização que, segundo Guatarri & Rolnik, disciplina o desejo.

Nesta disciplinarização, família e casamento monogâmico tem se apresentado como “a vontade de possuir o ser amado, de ter certeza de que é amado por quem se ama” (GOLDENBERG, 2013) e, por isso, a busca constante pela confirmação da fidelidade “classificando como imoral as uniões cujo epílogo não coincida com o casamento” (MALUF & MOTT, 1998, p.387). Em 2007, numa entrevista com 2093 pessoas, em 211 municípios brasileiros, a datafolha⁷⁸ publicou que a fidelidade foi a resposta unânime diante da pergunta sobre o que era mais importante no casamento. Ela ficou em primeiro lugar (38%) e logo após o amor (35%) como premissas importantes para um casamento de sucesso. Quando perguntados a respeito do que é prejudicial à vida a dois, a traição apareceu com 53% e a falta de amor com 15%, ou seja, mesmo sem amor os pesquisados ratificam o relacionamento fechado e/ou sólido e “nos mais diferentes tipos de arranjos conjugais, inclusive na relação entre o homem casado e a sua amante, a fidelidade é um valor básico” (GOLDENBERG, 2013, p. 18). Como já canta Felipe Araújo: “amante fiel, esse nosso compromisso não depende de um anel”⁷⁹ (ver anexo 05). Assim, a partir da proposta de relacionamentos sólidos e da sua figurativização na música sertaneja universitária, temos, no Brasil, a prática do casamento que demarca o que é proibido, o que é permitido e, principalmente, quem pode e quem não pode adentrar esta instituição. Até a terceira pessoa (a amante) tem regras a serem seguidas ratificando o que

⁷⁸ Pesquisa Datafolha indica mudança nos valores da família brasileira. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2007/10/334559-pesquisa-datafolha-indica-mudanca-nos-valores-da-familia-brasileira.shtml>. Acessado em 25 de Maio de 2019.

⁷⁹ Canção: Amante Fiel. Intérpretes: Felipe Araújo part. Marília Mendonça. Compositores: Juliano Tchula e Marília Mendonça. Álbum: 1 Dois 3. Ano: 2017.

Albuquerque Júnior⁸⁰ fala sobre como a sociedade lida com suas instituições a partir do momento que demarca o que “deve circular, mudar de lugar, se mexer” (p.02).

Neste sentido, nas composições sertanejas universitárias são figurativizadas um modelo de homem necessário para a domesticação da paixão: o homem que se aventura na conquista do seu amor e que se apresenta como cuidadoso, carinhoso, atencioso e, principalmente, parceiro e cúmplice de bons momentos para a construção de um lindo romance. É na figura do homem dedicado e com vontade de construir essa vida a dois que temos, por exemplo, a canção *Entregador de flor*⁸¹ (ver anexo 06) interpretado por Guilherme & Benuto: “vou te encher de flor, minha flor/ vou te encher de beijo, de amor/ quero ver ‘cê reclamar/ quero ver ‘cê não me amar”. O entregador de flor é apresentado nesta canção como aquele que intermediará a concretização do amor e, principalmente, fará com que as reclamações desapareçam ao mandar de “sete em sete dias (...) um novo porque o outro murcho”. Numa referência à reclamação da sua amada, uma das táticas está na simbolização do buquê de flores numa atitude perante às reivindicações femininas que Mirian Goldenberg (2013, p. 21) também deu destaque à sua pesquisa. Isto é, cada vez mais esse modelo de homem tem se instituído diante da luta pela igualdade e pelas reivindicações femininas diante das práticas masculinas como “falta de carinho (...) de romance, falta de paciência, falta de atenção, falta de companheirismo” entre outras. Segundo ela, diante das práticas femininas, os homens têm modificado em algumas atitudes e, mesmo que de forma lenta, tem aparecido na nossa sociedade enquanto um sujeito que tem procurado por segurança “ante a imprevisibilidade da vida e tenta fugir da fragilidade dos laços do mundo moderno” (OLTRAMARI, 2009, p. 676).

Tanto no masculino como no feminino observamos a imagem da procura por laços mais fortes na contemporaneidade e cada um passa a criar estratégias e discursos para que isto aconteça. Neste sentido, o entregador de flor tem sido um personagem importante para que a amada pare de reclamar. A estratégia masculina em mandar um buquê de flores todos os dias fará com que o ame mais? A partir do momento que é necessário um buquê por dia percebe-se de que forma essa identidade masculina tem se apresentado enquanto uma resposta aos questionamentos femininos e, neste sentido, a domesticação da paixão tem sido uma recorrência nestas composições atualmente. Por exemplo, a composição

⁸⁰ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *Pedagogia: a arte de erigir fronteiras*. Disponível em: www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/index2.htm. Acessado em 25 de Maio de 2019.

⁸¹ Canção: Entregador de flor. Intérprete: Guilherme & Benuto. Compositores: Larissa Ferreira / Thales Lessa / Diego Silveira / Renno Saraiva Macedo e Silva. Álbum: *Amando, bebendo e sofrendo*. Ano: 2019.

interpretada por Luan Santana intitulada *Mc Lençol e Dj Travesseiro* figurativizam de que forma esse cotidiano de cumplicidade é apresentado por um homem que tenta demarcar o que é o território da casa, da intimidade e, principalmente da vida a dois. Por exemplo: “o conquistador aposentou (...) troquei mil por uma (...)/ parei com os rolê, tô caseiro/deixei pra trás o pegador, baladeiro/ dei de presente o paredão pros parceiros/ só ouço MC Lençol e DJ Travesseiro”. O comportamento masculino se figurativiza como domesticado na imagem do homem fiel que troca mil mulheres por uma, fica em casa e na cama com lençol e travesseiro. É a exclusão do conquistador, pegador e baladeiro diante de uma vida a dois que precisa se consolidar e, dessa forma, o cotidiano dos *rolês* com o seu *paredão* e acompanhado de várias mulheres não pode existir na contemporaneidade que apresenta homens e mulheres partilhando desejos em comum, brigando sobre eles e querendo ações efetivas quanto a isso.

Assim sendo, a mudança que surge com a venda do paredão nos apresenta o que Elinor Glyn (1923, p.46-47) especifica sobre a mudança que esta domesticação causa diante da vida a dois: “o casamento é um jogo difícil, com os dados todos virando contra os jogadores: ele exige todos os átomos de nossa inteligência para ser vencido, mas [sendo o caso] o prêmio é a maior felicidade do mundo”. Segundo a autora, é a partilha de sentimentos ou expectativas de ambos que faz com que cumpramos certas atitudes abrindo mão, por exemplo, dos *rolês* e do *paredão*. É o que ela chama de companheirismo igualitário e, desta forma, o Mc Lençol e o DJ travesseiro se apresenta como “comunhão, na qual os princípios da natureza seriam entendidos e satisfeitos, de modo que deixaria de haver os desejos de se sair dele” (Idem, p. 15). Isto é, uma vez vendido o paredão, se assume o compromisso de estar na companhia de alguém que conseguiu aposentar o conquistador de várias mulheres e, agora, conquista apenas uma.

Nesta movimentação “a paixão deste homem é toda por aquela mulher, a paixão da mulher é toda por aquele homem” (ELIAS, 1987, p. 223) e identificamos nas composições sertanejas universitárias exemplos como estes dado por Nobeit Elias, ou seja, os relacionamentos afetivos dos brasileiros tem lidado com práticas da solidez e da permanência diante de amores recíprocos e compartilhados a fim de que o lençol e o travesseiro seja uma premissa importante para a união sexual em um espaço de companheirismo, intimidade e, principalmente, fidelidade. Ao projetar expectativas e consolidá-las afirmando que parou os rolês, deixando para trás o pegador e o baladeiro, outra ação é reafirmada para a legitimação da domesticação: o homem caseiro em oposição à sua identidade historicamente construída para fora do espaço da casa. É o que

Jurandir Freire Costa (1998, p. 65) chama de “incremento das práticas de autocontenção emocional” à medida que o masculino realiza ações que promovem uma nova regra de produção de subjetividade quando tem chorado, expresso suas angústias e súplicas. É por isso que a tese da liquidez não tem sido uma premissa no nosso território a partir do momento que este homem se fragiliza e reafirma o conceito de família e de casamento necessários para sua felicidade. Por isso, “parece-nos mais interessante interrogarmo-nos como é que a família tem vivido e agido perante as grandes mudanças, quiçá, mutações econômicas, sociais e culturais, umas mais profundas do que outras, produzidas no decorrer dos séculos” (LEANDRA, 2006, p. 53)

Assim, assistimos no Brasil contemporâneo uma produção de composições sertanejas que tem refletido sobre as propostas de amor que o masculino tem produzido e agido diante de uma vida a dois baseada na fidelidade e na fixidez. Propostas que são apresentadas enquanto uma mudança significativa dentro do universo familiar já que eles têm atuado como produtores da laços familiares e têm dado respostas sobre queixas e reclamações femininas, como apresentado anteriormente na pesquisa realizada por Goldenberg (2013). Neste véis, essas composições, apresentadas até aqui, demonstram como essas mudanças têm produzido figuras de relacionamentos sólidos. Figuras que têm sido produzidas diante das práticas de intimidade com histórias pessoais em tom de projeção de futuro, mudanças de cotidiano e rituais para consolidação de uma vida a dois.

A partir do momento que o masculino tem se apresentado enquanto um sujeito atuante na construção de uma vida a dois, as composições têm refletido as figurativizações desta ação. É neste sentido que no próximo tópico apresentaremos de que forma as figurativizações da saudade, da tristeza e do ciúme se apresentam nas composições sertanejas universitárias como práticas masculinas para suportar a dor (ARAUJO, 2011) diante do abandono feminino. Ou seja, diante do medo da fugacidade e da liquidez das relações amorosas, nossa cultura brasileira tem apresentado homens acusando suas companheiras de mulheres sem coração, sem piedade e, também, se apresentando como culpado ao traí-las e admitindo que vivem sem rumo e sem caminho longe do cotidiano da família triangular. Assim, num prenúncio da desordem da família monogâmica, o masculino se apresenta nestas composições sertanejas universitárias como desesperados e sem esperanças no futuro nos possibilitando questionar a tese da liquidez enquanto universal nos relacionamentos afetivos na contemporaneidade. E é isso que analisaremos neste subtópico posterior.

3.2. *Menina, vê se me leva a sério! Vê se não pisa na bola*⁸²: A reivindicação masculina por um amor sólido diante do abandono e da traição feminina

*Será que você não percebe,
Que eu estou apaixonado
Será que não vê nos meus beijos,
Que eu quero você do meu lado*⁸³
(Intérpretes: Bruno & Marrone)

Diante da figura da vida a dois no ambiente da casa e na instituição do casamento, duas composições sertanejas universitárias intituladas *Morador de rua* e *Vidro Fumê* interpretadas por Zé Neto & Cristiano e Bruno & Marrone, respectivamente, serão estudadas a fim de continuarmos o debate sobre a fixidez do relacionamento contemporâneo no Brasil. Com estas duas composições, temos como objetivo analisar o desejo do relacionamento fixo quando o sofrimento é figurativizado na separação do casal (com o masculino enquanto um *morador de rua*) e na infidelidade feminina (denunciada anonimamente ao seu companheiro). Desta forma, temos duas figuras que permeiam nosso cotidiano no sentido da divulgação da sociedade patriarcal de que a mulher é quem cuida do lar e do marido e, depois que ela se vai, ele fica sem rumo e sem casa pós-separação. Assim como quando ela trai e é apontada como a figura que não deve existir na sociedade harmônica que consolida a imagem da família triangular ressignificada desde o século XIX. Neste sentido, temos as duas canções abaixo:

⁸² Canção: Ficar por ficar. Intérpretes: Bruno & Marrone. Compositores: Rodrigo Reys / Andre Vox / Bruno Cesar. Álbum: Acústico II Ano: 2007. (ver anexo 06)

⁸³ Canção: Ficar por ficar. Intérpretes: Bruno & Marrone. Compositores: Rodrigo Reys / Andre Vox / Bruno Cesar. Álbum: Acústico II Ano: 2007 (ver anexo 06)

MORADOR DE RUA⁸⁴ Zé Neto & Cristiano Compositores: Bruno Cesar de Carvalho / Rodrigo Reys Álbum: Esquece o mundo lá fora Ano: 2018	VIDRO FUMÊ⁸⁵ Bruno e Marrone Compositores: Carlos de Carvalho Colla / Kaliman Chiappini Álbum: Pela Porta da Frente – Ao Vivo Ano: 2012
Eu tô sofrendo tanto Ela nem faz ideia Cabelo tá crescendo e a barba igual do Enéas Já perdi o emprego e a casa vai hipotecar Não tenho o que comer não tenho onde morar	Foi num telefonema anônimo Uma voz disfarçada Me falou que eu estava sendo traído Eu nem quis acreditar Pensei que era só um trote Mas no fundo do meu peito Já desconfiava dessa minha sorte
E o dinheiro gastei tudo no bar Não tem pra quem correr não tem pra quem chorar Cadê os meus amigos, meu pai me deserdou Tô virando mendigo por causa do seu amor	No calor de um momento Na loucura do meu pensamento eu fui atrás E em busca da verdade de um segredo Senti o amor estremecer Na hora em que eu te vi entrando num carro importado de vidro fumê
Se a gente não voltar A cidade vai ganhar mais um morador de rua Se a gente não voltar Na calçada eu vou morar E o banho é só de chuva	Quando você chegou em casa, eu te tratei naturalmente E quando fiz amor contigo a noite inteira lentamente
Se a gente não voltar A cidade vai ganhar mais um morador de rua Se a gente não voltar Na calçada eu vou morar E a culpa vai ser sua	Foi a canção da despedida Foi de verdade, diferente Foi a última noite de amor da gente

Quadro 01: Composições sertanejas interpretadas por duplas masculinas

Inicialmente, apresentamos dois artistas a partir dos quais estudaremos as dores de amor figurativizadas no homem abandonado e traído com as canções interpretadas por Zé Neto & Cristiano e Bruno & Marrone. Zé Neto & Cristiano se consagraram no universo da música sertaneja universitária a partir de 2015 ao lançarem o primeiro DVD da carreira. Em 2016 ganham destaque na produção de outro trabalho com direção de vídeo de Fernando Trevisan Catatau e produção musical de Jenner Melo com um DVD de 21 canções inéditas. Com mais de 5 milhões de ouvintes mensais no Spotify, 706 mil seguidores no Twitter e 3 milhões no Facebook, essa dupla tem se destacado a partir de

⁸⁴ Número de visualizações na plataforma do Youtube: 82.297.608 visualizações. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hTtpEZnFt2c>. Acessado em 25 de Maio de 2019.

⁸⁵ Número de visualizações na plataforma do Youtube: 17.295.987 visualizações. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cPYjxAbfxNU>. Acessado em 25 de Maio de 2019.

canções que figurativizam homens abandonados, saudosos diante da ausência da amada e da melancolia associada à presença nos bares. Com a canção *Morador de rua*, lançada em 2018, alcança 81.360.618 visualizações no Youtube e ganha notoriedade juntamente com outras duplas que já vinham se destacando ao longo dos anos 2000 como a dupla Bruno & Marrone.

Bruno & Marrone, que já apresenta uma longa trajetória na música sertaneja, ganhou destaque no subgênero universitário a partir do ano 2001 com a canção *Dormi na praça* e em 2007 com o CD Bruno & Marrone Acústico 2 produzido pela própria dupla com a canção *Pra não morrer de amor*. Ao longo da trajetória musical, já vendeu mais de 16 milhões de cópias de seus álbuns e um destaque nacional em indicações para prêmios como o Grammy latino com o álbum de 2003 (*Minha Vida, Minha Música*), de 2007 (*Ao Vivo em Goiânia*) e de 2009 (*De volta aos bares*). A canção *Vidro Fumê* de 2013 foi uma das mais tocadas nas rádios no mesmo ano de acordo com a Crowley Broadcast Analysis do Brasil⁸⁶, empresa especializada em monitoração eletrônica de broadcast de áudio que atua no Brasil desde 1997 ao iniciar sua monitoração de rádios para fins musicais.

A partir destas duas duplas, analisaremos como a ideia dos laços afetivos líquidos parecem não encontrar ressonância expressiva em contexto de Brasil, principalmente a partir das figurativizações de amor e de sujeitos que se amam nas composições sertanejas universitárias. Por saber que essas músicas embalam os jovens ou apenas aqueles que vão em busca de prazer e entretenimento, “diversão de adulto”, fica clara uma não resistência ao tipo de conteúdo emitido por estas composições. Fato que não se coaduna com a liquidez de Bauman (2004). Primeiramente, o tom melodramático da canção *Morador de rua* já se encontra na primeira estrofe com a dor masculina diante da perda do emprego da casa e que fica, conseqüentemente sem ter o que comer e onde morar. Junto a essas perdas, temos a figura da barba e do cabelo que crescem sem cuidado (*cabelo tá crescendo, a barba igual a Enéas*) numa associação àquele que ocupa o espaço da rua sem higiene e, conseqüentemente, sem inclusão no modelo de sociedade que tem na casa o fundamento da ordem e da sociabilidade.

Ao fazer menção que tudo isso acontece sem seu amor saber (*ela nem faz ideia*), a segunda estrofe reafirma o sofrimento quando ficar sem dinheiro, sem ter amigos para recorrer e chorar o torna mendigo: “e o dinheiro gastei tudo no bar/ não tem pra quem

⁸⁶ Disponível em: <http://www.crowley.com.br/crowley.asp>. Acessado em 20 de Maio de 2019.

correr não tem pra quem chorar/ cadê meus amigos, meu pai me deserdou/ tô virando mendigo por causa do seu amor”. Neste momento o feminino se apresenta como a causa do sofrimento ao mesmo tempo que é a representante da sua condição atual. Assim, desde o lugar fixo (casa) que pode ser perdido a partir da hipoteca leva embora o encontro com amigos, com o pai, enfim, a seu cotidiano não existe mais na figura da casa, mas da rua, da calçada e do bor. A ausência dela o leva a ultrapassar as regras e normas impostas ao modelo de família domesticada e, assim, a imagem do mendigo largado no meio da rua estabelece de que forma esta e outras composições têm legitimado e distribuído o casamento como um cotidiano da felicidade diante da dor que o masculino expressa. Dessa forma, ele vai se transformando neste personagem a medida que o amor dela não está presente no corpo dele (barba e cabelo crescendo) e na administração do dinheiro (com emprego perdido e casa para hipotecar), por exemplo. Enquanto uma identidade que foi produzida socialmente por não possuir bens materiais institucionalizados pela cultura da família nuclear, ele se apresenta como mais um ocupante da cidade e da calçada em consequência de suas características descuidada e, por isso, “a cidade vai ganhar mais um morador de rua/ na calçada eu vou morar/ E o banho é só de chuva”.

A partir do sofrimento dele (*eu tô sofrendo tanto*) e do desejo de ter sua vida passada com casa, emprego, comida, cabelo e barba cortadas, o relacionamento afetivo se apresenta na composição como o masculino associado ao trabalho e às recompensas materiais em oposição àquela que poderia estar no ambiente do lar cuidando do que ele come, lhe dando colo e carinho. O subgênero sertanejo universitário que figurativiza o homem construtor de um futuro a dois com promessas e juras de amor é o mesmo que não consegue preparar algo para comer sem a presença dela. Ou, então, quando abandonado por ela, gasta todo o dinheiro no bar sem amigos e sem o pai. É com esta composição que o ambiente familiar é caracterizado a partir do casal heterossexual e do feminino como a grande salvadora e organizadora do dia-a-dia daquele homem que, sem ela, ocupa as calçadas, os bares e, não, o ambiente do lar.

Desta forma, temos duas imagens que são opostas e se apresentam como construtoras da felicidade e da tristeza: o do homem bem-sucedido com sua esposa no lar que cuida desde seu cabelo e barba e o homem-mendigo que, com ausência dela, gasta todo seu dinheiro em bar e vive sozinho em amigos e pai. Assim, temos a divulgação da figurativização do modelo ideal de família e o seu oposto (morador de rua) que andam se espreitando constantemente enquanto uma possibilidade de vida caso a figura masculina

e a feminina sigam os modelos pré-estabelecidos para o bom funcionamento da instituição do casamento e da família que estudaremos ao longo deste tópico.

Primeiramente, o sofrer masculino está nas figuras que identificam esta identidade enquanto uma expressão do poder como, por exemplo, o detentor do emprego, da casa, de quem compra comida e de quem tem cabelo e barba impecáveis. O sofrer masculino também está na indiferença dela diante de tantas perdas que ao masculino significa fracasso diante do modelo construído de pai e provedor da casa no século XIX. Assim, a partir do momento que ela *nem faz ideia* do seu sofrimento e ao elencar as causas desse sofrer, ele é figurativizado como descontrolado e sem razão (por ocupar cotidianamente o bar). Assim, quando não vê nem os amigos e nem o pai perto, a composição nos indica qual o padrão socialmente aceito de relacionamento saudável tanto para um casal como o sujeito.

Por isso, ao relatar suas perdas, temos sua vida presente (mendigo) associada à sua vida passada (marido) e uma recorrência textual na qual, ao longo das estrofes, é construída uma insatisfação de não ter sua amada por perto e um desejo oculto de trazê-la de volta para si, ou seja, o feminino tem sido figurativizado nestas canções como cada vez mais autônomas a partir do momento que o masculino tem convocado sua volta para o lar. Nesse sentido, observamos como elas têm traído, abandonado o ninho de amor e, principalmente, o amor deles. Do outro lado, apresenta-se o masculino refeito, dependente, frágil, que ama e que sofre constantemente com sua ausência. Por exemplo, a barba crescendo já nos leva à figura dela dentro de uma regra social que não a associe ao *morador de rua*. Assim como o gasto no bar que o leva a práticas desregradadas, o deixam sem amigos e sem pai numa alusão à sociedade sóbria e racional que coloca o álcool e este ambiente como uma transgressão social que impede a sustentação tanto do casamento como da família.

Neste viés, temos na terceira estrofe da composição a culpada desta transformação de imagem do homem bem-sucedido para o mendigo: Ela. Desde a primeira estrofe ela é mencionada como indiferente ao tanto que ele está sofrendo e, assim, é ela quem o leva a ocupar as ruas da cidade como *morador*. É nesta estrofe que o sujeito textual solicit a figura feminina para o tradicional: a família burguesa do século XIX. Uma família que não foi construída a partir de um morador de rua bêbado e nos bares sem casa e sem emprego. Neste sentido, temos o presente e o passado como um tempo apresentado na canção e como pano de fundo todas as perdas que esse homem já teve porque ela está longe. Assim, a composição figurativiza o presente no *mendigo*; o passado no homem

com emprego e um futuro que está nas mãos dela para que ele volte, urgentemente, a cuidar da barba, do cabelo e do emprego. Ou seja, o masculino é um participante importante do círculo familiar a medida que apresenta o seu sofrer como um rompimento da intimidade que tinha a dois como casal com ela, com amigos e com o pai, tanto na alegria como na tristeza (*não tem pra quem correr/ não tem pra quem chorar*).

É por isso que o sofrimento masculino neste subgênero musical e, especificamente, nestas estrofes, o masculino admite o insucesso, a fraqueza e principalmente, a necessidade de uma companhia para poder entrar na norma social de um homem de sucesso com emprego, casa, comida e cuidados da esposa. É o que Giddens (1993, p.13) fala sobre o processo deste sujeito quanto à construção imposta a ele de ocupante da vida pública racionalizada:

desde o início das transformações que afetam o casamento e a vida pessoal, os homens em geral excluíram-se do desenvolvimento do domínio da intimidade. As ligações entre o amor romântico e a intimidade foram suprimidas, e o apaixonar-se permaneceu intimamente voltado à ideia de acesso: acesso a mulheres cuja virtude ou reputação era protegida até que pelo menos uma união fosse santificada pelo casamento

Agora, temos na composição um homem que não se exclui do *domínio da intimidade*. Pelo contrário, na contemporaneidade temos uma divulgação de identidade masculina enquanto aquela que necessita da intimidade como um projeto de moralidade e, principalmente, como uma valorização da domesticação do amor no cotidiano do casamento. O que Giddens nos traz é que esta identidade associada, historicamente, ao público tem sido ressignificado e uma das expressões dessas ressignificações é a música sertaneja universitária. Nela, encontramos um rompimento da instituição do casamento: a frequência aos bares, por exemplo. Neste ambiente do álcool o masculino não consegue constituir família com aquele grande amor, filhos e cachorro. E ao problematizar o tema da intimidade na contemporaneidade, Giddens nos coloca frente a frente com os ideais românticos de acesso ao feminino que rotulou o masculino apenas a partir das juras de amor e promessas para um futuro construído por ele mesmo.

Entretanto, assistimos na contemporaneidade, um projeto de solidez longe do sujeito estrategista de acesso ao feminino à medida que este sujeito masculino é figurativizado em práticas de domesticação da paixão que é encontrada na intimidade do casal que cuida em conjunto da barba, do cabelo, da casa e da comida. E que a felicidade

do homem bem-sucedido está em ele voltar para o aconchego do lar juntamente com ela: “se a gente não voltar/ a cidade vai ganhar mais um morador de rua”.

Portanto, à medida que o casamento tem sido ressignificado como uma união da intimidade, o masculino é fragilizado (*eu tô sofrendo tanto*) e precisa ter acesso ao feminino não apenas a partir de promessas (*cê topa?*) e galanteios para um futuro a dois, mas, também, com o compartilhamento da sua vulnerabilidade e da sua dor. E é a partir do sofrimento masculino, neste subgênero sertanejo, que percebemos como o amor domesticado é importante para a concretização da vida a dois e a paixão (amor líquido) como “perigosa para a vida da sociedade” (ROUGEMONT, 1999, p.21) nos distanciando da universalidade da tese dos amores fluidos na contemporaneidade. A paixão, a maior representante desta tese líquida de Bauman (2004), se apresenta como fluida e rápida e, o que temos vistos nos estudos de Goldenberg, por exemplo, é que não temos tido a prática deste amor que escorre pelos dedos como uma regra no nosso território brasileiro. Pelo contrário, os desejos de casar-se ainda é um projeto em comum e de grande empenho do casal e da família. Mesmo que este casamento não tenha seguido os parâmetros religiosos, e se apresentado com ressignificações, a paixão não tem tido espaço neste projeto de família e de casamento. Para complementar essa ressalva temos uma definição do conceito de paixão elaborada por Michel Foucault (1973) quando disse:

por ser algo que te toma de assalto, que se apodera de você, que te agarra pelos ombros, que não conhece pausa, que não tem origem. É um estado sempre móvel, mas que não vai em direção a um ponto. Há momentos fortes e momentos fracos, momentos em que é levada à incandescência. Ela flutua. Ela balanceia. É uma espécie de instante instável que se persegue por razões obscuras (...) nestas situações de paixões não se é quem se é. Vê-se as coisas muito diferentemente. Na paixão, há também uma qualidade de sofrimento-prazer que é muito diferente. Que se pode encontrar no desejo ou no que se chama sadismo ou masoquismo.⁸⁷

A partir do momento que se figurativiza nas composições sertanejas universitárias a solidez do casamento e dos afetos perante a vulnerabilidade masculina, percebemos como a paixão passa a ser excluída no sentido de não construir laços apertados já que este sentimento *não conhece pausa* e, também, flutua, balanceia e constrói instantes instáveis. Por balancear e por nos tomar de assalto, é um sentimento que permeia o ambiente

⁸⁷ Entre o amor e os estados de paixão – Conversa com Werner Schroeter e Michel Foucault. Disponível em: <https://pensarsobreavida.wordpress.com/2017/03/22/entre-o-amor-e-os-estados-de-paixao-conversa-com-werner-schroeter-michel-foucault-entrevista/> . Acessado em 26 de Maio de 2019.

público, podendo adentrar o ambiente do ninho de amor. Por isso que Rougemont (1999) diz que é perigosa para a vida da sociedade porque pode levar o sujeito para a obscuridade já que, segundo Foucault, não vai em direção a um ponto. E nossa sociedade tem ido para um ponto específico quando se trata de laços humanos em referência ao masculino como um homem de família já apresentado por Gustavo Lima que o figurativiza trocando a cachaça pelo lar, tirando o som do carro, trocando a noite pelo dia e só vivendo em sorveteria. Neste mesmo sentido temos a composição *Seu Polícia*⁸⁸ (ver anexo 06) interpretado por Zé Neto & Cristiano. Esta instituição é acionada pelos vizinhos diante de um homem descontrolado que escuta som alto e se afoga no álcool e admite, “seu polícia/ é que separei recentemente/de paixão eu tô doente/será que o senhor me entende/ mas enquanto ela não voltar/eu vou continuar/me afogando no álcool/o som do carro no talo” (ver anexo 06)

Assim, a paixão adoce e é violenta (ROUGEMONT, 1999, p. 40) quando afeta a si e aos outros ao sair do padrão social construído para a harmonia do casal e dos que estão em volta. Mas para que esta harmonia esteja presente é necessário a presença feminina e é com ela que a sociedade brasileira tem construído um parâmetro de família na contemporaneidade juntamente com um homem vulnerável a fim de que obter um resultado promissor na disciplinarização dos desejos (FOUCAULT, 1984).

Analizamos, dessa forma, a figura do masculino na contemporaneidade como aquele que precisa da presença constante do feminino para os cuidados básicos tanto dele como da família dentro do aconchego da casa a fim de que consiga ficar empregado, ter uma casa, ser marido, pai, e, não, mendigo. Para ser pai e marido é preciso ter o seu oposto: a esposa cuidadosa. Desta forma, é o amor feminino que cuida da sua barba, do seu cabelo e, principalmente, o mantém em casa para não gastar seu dinheiro com bebidas em bares da cidade a ponto de ficar perdido e sem ter a quem recorrer para chorar suas mágoas, angústias, decepções. Por causa da existência do amor dela e da dependência dele diante deste sentimento, temos o que Thomas Tadeu da Silva chama de identidade e diferença produzidas ativamente na nossa sociedade.

Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais. (SILVA, 2000, p. 76)

⁸⁸ Canção: Seu Polícia. Intérpretes: Zé Neto & Cristiano. Compositores: Diego Ferreira Da Silva / Everton Domingos De Matos / Ray Antonio / Guilherme Ferraz / Gustavo Martins / Paulo Pires . Álbum: Ao vivo em São José do Rio Preto. Ano: 2015.

É neste caminho apresentado por Thomaz Tadeu que temos uma produção cultural, a partir das composições sertanejas universitárias, que ainda legitimam a ideia de família tradicional e, principalmente, do masculino como dependente das ações do feminino dentro de casa entrando em contradição com a ideia de Bauman (2004, p. 26) ao afirmar que a fixidez é colocada no lixo, atualmente. Entretanto, segundo Giddens (1993, p. 70) o masculino ainda se apresenta como “escravo de uma mulher particular e constrói sua vida em torno dela” e a relação afetiva que legitima a felicidade no nosso território não é a relação de bolso.

Ou seja, a partir do momento que temos na composição um sujeito que transfere toda responsabilidade da sua felicidade para outro, percebe-se como socialmente o relacionamento afetivo no Brasil tem ressignificado o modelo de família patriarcal do século XIX. “Cada um de nós, mesmo vivendo alternativas vanguardistas de conjugalidade, convive interiormente com um modelo tradicional de família e de casamento” (GOLDENBERG, 2001, p. 07). Um desses exemplos se apresenta na pesquisa realizada pelo IBGE em 2014, disponibilizada pelo Globo Economia⁸⁹ apresentando de que forma os relacionamentos afetivos têm colocado em questão este cotidiano familiar e da atuação do masculino e do feminino de forma desigual levando em consideração o que Giddens (1993) já havia destacado: homens e mulheres apaixonam-se e se apaixonaram e, “durante os dois últimos séculos, foram também influenciados pelo desenvolvimento dos ideais do amor romântico (...) que não trata as mulheres como iguais” (GIDDENS, 1993, p.70).

Neste viés, segundo esta pesquisa realizada pela Pnad (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios) em 150 mil lares brasileiros, foi observada uma redução da jornada de trabalho dos homens de 44 horas semanais para 41 horas e 36 minutos, tendo como justificativa o aumento do desemprego e a formalização do mercado de trabalho. Entretanto, o tempo livre não significou ajuda e parceria com a jornada dentro de casa quando as mulheres mantiveram seu ritmo de trabalho e a “jornada delas chega a 21 horas e 12 minutos por semana, mais que o dobro da dos homens”⁹⁰. Desta forma, elas têm se

⁸⁹ ALMEIDA, Cássia; COSTA, Daiane. Que horas ele chega? Mulher trabalha cada vez mais que homens. Fev. 2006. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/que-horas-ele-chega-mulher-trabalha-cada-vez-mais-que-homem-18718278>. Acessado em 31 de Maio de 2019.

⁹⁰ ALMEIDA, Cássia; COSTA, Daiane. Que horas ele chega? Mulher trabalha cada vez mais que homens. Fev. 2006. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/que-horas-ele-chega-mulher-trabalha-cada-vez-mais-que-homem-18718278>. Acessado em 31 de Maio de 2019.

sobrecarregado e têm legitimado os papéis sociais construídos para ambos os gêneros, ou seja, os homens não são educados para as tarefas domésticas, enquanto as mulheres são estimuladas a terem o cuidado com a casa e, conseqüentemente, com o seu marido. Não é à toa que, segundo a pesquisa, o casamento sobrecarrega a mulher. Por exemplo,

O estudo da economista do IBGE, Cristiane Soares, apresentado em seminário da Associação Brasileira de Estudos Populacionais (Abep), mostra que em qualquer tipo de família, seja com filhos, com idoso, com pessoa doente em casa, a mulher trabalha mais se for casada, indicando que o marido dá trabalho ao invés de poupar a mulher⁹¹

Isto é, a partir do momento que nossa sociedade brasileira se apresenta como aquela que ainda legitima o amor fixo/conservador representado no casamento e divulgando a intimidade entre os casais, percebemos de que forma estas identidades estão atreladas a papéis sociais e culturais que culpa o feminino pela falta de amor e de cuidados quando a canção figurativiza: “não tenho o que comer e não tenho onde morar”. É ela quem cozinha, quem organiza o dia-a-dia e quem estabelece uma rotina no ambiente da casa ao ponto dele se considerar um *mendigo* sem a presença dela. O amor baseado no que Simone Beauvoir (1980) apostava em casais equilibrados, não acontece no nosso território e é, por isso, que assistimos ao que Goldenberg (2001) fala sobre a batalha permanente entre estes dois personagens em torno do ideal de família nuclear que e, segundo (LEANDRO, 2006, p. 52) este modelo de família que vemos figurativizada nas composições sertanejas universitárias “tem sabido resistir e adaptar-se a todas as transformações e mutações (...) tendo ela própria participado, enquanto ‘sujeito-actor’, nessa mesma dinâmica social ao longo dos tempos”.

É por causa da existência desta instituição e da sua ressignificação ao longo desses séculos que temos na nossa sociedade brasileira um sofrer por amor que procura um modelo ideal para viverem felizes e reafirmando que este ideal só pode ser encontrado na vida a dois onde a fidelidade é altamente valorizada e é um dos pontos fundamentais para que a fragilidade e tristezas não sejam constantes. Enquanto Bauman (2004) especifica um sujeito líquido que é uma extensão da racionalidade da máquina, encontramos na nossa cultura composições que figurativizam o contrário. Enquanto o sociólogo afirma que este sujeito “detesta tudo o que é sólido, durável, tudo que não se ajusta ao

⁹¹ ALMEIDA, Cássia; COSTA, Daiane. Que horas ele chega? Mulher trabalha cada vez mais que homens. Fev. 2006. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/que-horas-ele-chega-mulher-trabalha-cada-vez-mais-que-homem-18718278>. Acessado em 31 de Maio de 2019.

instantâneo” (BAUMAN, 2004, p. 26), o masculino sofre como um mendigo sem a presença constante do amor dela ao ponto de na composição de *Seu polícia* o sujeito textual informar ao policial que “sofrimento é mato/ coração em pedaços/ compreenda por favor/ meu amor me deixou” (ver anexo 06)

Dito isto, estamos frente a frente com uma fragilidade emocional do masculino que legitima cada vez mais o modelo de família tradicional e de casamento quando conclama o feminino como construtoras da harmonia. Assim, os homens sofredores dão significação à construção cotidiana da relação amorosa diante de cobranças e acusações a fim de consolidarem não apenas a sua identidade, mas a sua diferença (feminino): “se a gente não voltar/ a cidade vai ganhar mais um morador de rua”. Desse modo, temos uma relação amorosa que se choca com a proposta de Zygmunt Bauman (2004, p. 12), a partir do momento que este diz que o estar junto é viver “sem euforia e sem o ardor de amar”. Entretanto, a sociedade brasileira tem produzido composições que apresentam “a natureza do amor como um modo de organizar a vida pessoal em relação à colonização do tempo futuro e à construção da auto identidade” (GIDDENS, 1993, p. 70). Por esse ângulo, o masculino tem sido figurativizado, especificamente nesta composição, como aquele que deseja e precisa urgentemente do cotidiano da casa para saber quem ele é. Reafirma, principalmente, que se durante um bom tempo ele se absteve de viver esse dia-a-dia, hoje eles têm estado cada vez mais no espaço da casa. Desse modo, ao elencar tudo o que lhe faz sofrer e ela nem fazer ideia, já encontramos a figura do homem dependente da atenção e do cuidado. Ela é apresentada como incompreensível às suas dores cotidianas confirmando a pesquisa de Goldenberg (2013, p.21) quando afirmou que “os homens apontaram que o principal problema que viveram em suas relações, além da infidelidade e do ciúme, foi a falta de compreensão”.

É esta falta de compreensão que encontramos figurativizada na primeira canção a partir do momento que sua identidade está ao ponto de ser transformada diante do abandono. Quando ele sofre, tudo se desmancha ao seu redor, principalmente o que lhe construiu culturalmente: o emprego e o dinheiro. Historicamente, “os homens procuravam obter a auto identidade no trabalho” (GIDDENS, 1993, p. 71) e as mulheres enquanto mães na casa com seus filhos. Por isso, o homem de família que é apresentado na nossa sociedade ainda deseja a famosa bolha de casal com fundamental a vida a dois e para um projeto junto. Esta bolha não é sufocante, como apresentada por Bauman (2004, p. 26), mas é procurada para que laços frágeis não sejam uma constante na vida a dois. Outra figurativização interpretada por Zé Neto & Cristiano neste sentido da

vulnerabilidade masculina para promoção do amor sólido este em *Largado às traças*⁹² (ver anexo 06): “vou beijando esse copo, abraçando as garrafas/solidão é companheira nesse risca faca/enquanto cê não volta/eu tô largado às traças/maldito sentimento que nunca e acaba”. Ou então, dele dormindo na praça interpretado por Bruno & Marrone⁹³ (ver anexo 07): “seu guarda eu não sou vagabundo/ eu não sou delinquente/ sou um cara carente/ eu dormi na praça/ pensando nela”. Assim, percebemos novamente a mesma recorrência quanto ao sofrimento e a fragilidade dele estar associado à ausência dela e a presença da instituição punitiva diante do comportamento inadequado para a sociedade. As composições figurativizam a bolha “sufocante” como a única alternativa de felicidade para o casal na cultura brasileira. É neste viés que Rolnik (2009, p.49) fala em campo de pertencimento associado ao lar “onde o domínio da vida privada do núcleo familiar e de sua vida social exclusiva se organiza sob a égide da intimidade”. E é esta intimidade tão conclamada pelos brasileiros na contemporaneidade, ou seja, uma convivência em família que indique proteção, cumplicidade, construção de afetos, memórias, costumes, e até brigas tão necessárias para a criação de acordos e regras para o casamento funcionar de forma promissora.

É a partir disso que nos distanciamos da tese dos relacionamentos fluidos na contemporaneidade quando a máxima de Zygmunt Bauman (2004, p. 20) de que os casais mais felizes, hoje, são o que “não teriam que seguir regras e imposições tanto fora como dentro de suas casas” não é encontrada como universal na nosso dia-a-dia. Contudo, as principais figuras da estabilidade amorosa apresentadas por este subgênero da música sertaneja é o contrário. Encontramos constantemente acordos e desacordos nos relacionamentos delimitando o que é permitido e o que é proibido e, a partir do momento, que essas regras são burladas, as brigas são constantes e delimitam até que ponto o casal está disposto a aguentar para, então, procurar outro amor.

Não encontramos o que o sociólogo ressalta sobre o relacionamento afetivo ser uma “dor de cabeça” quando procura outro amor. Ao contrário, encontramos figurativizações como: “quer que eu faça um café/ou faça minha vida se encaixar na

⁹² Canção: Largado às traças. Intérpretes: Zé Neto & Cristiano. Compositor: Luis Gustavo Pereira Álbum: Esquece o mundo lá fora (Ao vivo) Ano: 2018

⁹³ Canção: Dormi na praça. Intérpretes: Bruno & Marrone. Compositores: Elias Muniz / Fatima Leao. Álbum: Acústico Ao vivo Ano: 1999

sua?”⁹⁴ (ver anexo 07). Ou então com Henrique & Juliano⁹⁵ apresentando *na hora da raiva* (ver anexo 07) rasgar as fotos do casal e, logo depois se arrepender: “cometi a loucura de nossas fotos rasgar/ e uma por uma eu vou ter que colar/ mas foi na hora da raiva”. E até com João Gustavo & Murilo⁹⁶ quando o momento da briga pode ser um momento de união em *Lençol dobrado* (ver anexo 07): “vamos levar essa briga lá pro quarto/ coloca ela pra dormir e puxa outro papo/ e aí tem jeito ou não tem/ eu e você meu bem/ já sei o resultado/ meu lençol dobrado já tá todo bagunçado/ e o seu cheiro no meu quarto”.

Validando a pesquisa de Goldenberg (2013), quando ela afirma que os homens têm reclamado da ‘falta de paz’ em casa diante das brigas constantes sobre essas regras de casal, as brigas têm simbolizado a família nuclear diante da fragilidade masculina e o desejo da intimidade cada vez mais escondida dos olhares curiosos perante o casal a fim de não haver a interferência de uma terceira pessoa “Quer saber?/ que se dane esse povo todo/nosso amor não precisa de plateia/ ô povo curioso, deixa a gente quieto”⁹⁷ (ver anexo 08). A interferência de terceiros não é bem-vinda e, por isso, a proposta da família nuclear é mantê-la cada vez mais fechada apresentando um homem sensível que chega a dividir o brigadeiro com sua amada, indo ao cinema e construindo parcerias em experiências de amizade-lance, por exemplo. Rick & Renner no seu single intitulado *Família* figurativiza essa instituição como sagrada e que deve ser resguardada: “meu bem maior/ somos um só coração/ uma instituição criada por Deus”⁹⁸ (ver anexo 08).

Assim, o masculino figurativizado como um homem reconciliado (BADINTER, 1992, p. 165), isto é, o homem que sabe conciliar solidez e sensibilidade. E são estas duas características que têm sido apresentadas nas composições sertanejas universitárias nas quais os casais constroem suas experiências para a formação da bolha “sufocante” associada à parceria e cumplicidade. É o que Maria Engrácia Leandro (2006, p. 68) fala sobre a felicidade na vida conjugal como “formação de uma vida a dois que, enquanto durar, constitui um ‘nós’”. É esse *nós* que deve ser mantido e conservado. Por isso, na

⁹⁴ Canção: Dia, lugar e hora. Intérprete: Luan Santana. Compositores: Luan Rafael Domingos Santana / Douglas Cezar. Álbum: 1977. Ano: 2016.

⁹⁵ Canção: Na hora da raiva. Intérpretes: Henrique & Juliano. Compositores: Francinara Sousa De Freitas E Silva / Gustavo Moura / Matheus Costa / Rafael De Moura Ferreira. Álbum: Novas Histórias. Ano: 2016.

⁹⁶ Canção: Lençol dobrado. Intérpretes: João Gustavo & Murilo. Compositores: Joao gustavo Silva Caetano / Vinicius Santos De Faria. Álbum: Single Lençol Dobrado. Ano: 2018.

⁹⁷ Canção: Deixa a gente quieto. Intérprete: João Bosco & Vinicius Feat. Henrique & Juliano. Compositores: Rafael Torres / Michel Alves / Ruan Soares. Álbum: Céu de São Paulo. Ano: 2017

⁹⁸ Canção: Família. Intérpretes: Rick & Renner. Compositores: Álbum: Single Família. Ano: 2018.

segunda composição intitulada *Vidro Fumê*, a infidelidade feminina como uma prática que tem que ser denunciada porque não mantém a solidez do amor e, conseqüentemente, do casamento.

Na primeira estrofe, a denúncia é figurativizada pelo anonimato, ou seja, ela é observada pela sociedade que a cerca e é constantemente avaliada em suas atitudes quando o sujeito textual ressalta: “foi num telefonema anônimo/ uma voz disfarçada/ me falou que eu estava sendo traído/ eu nem quis acreditar/ pensei que era só um trote/mas no fundo do meu peito/ já desconfiava dessa minha sorte”. O homem que desconfiava da traição da sua amada tem a confirmação do ato a partir do olhar vigilante da sociedade. Quando, na primeira estrofe, é especificado que uma pessoa liga para denunciar o ato, considera-se de que forma o ambiente fora da casa funciona na fiscalização da conduta social feminina. Uma sociedade que historicamente calculou os passos femininos, na composição o ato do telefonema para o masculino como um desdobramento do olhar panóptico (FOUCAULT, 1997, p. 167) da cultura que vigia este comportamento.

Dessa forma, a figurativização da família nuclear sendo observada e esquadrinhada não apenas pelos sujeitos que habitam o ambiente da casa mas, também, por aqueles que estão à sua volta como os vizinhos, por exemplo. A voz disfarçada já nos indica uma pessoa que não quer ser identificada no sentido do casal poder reconhecer a sua identidade e, neste caso, a denúncia, que foi culturalmente legitimada para as atitudes femininas, identifica a traidora como aquela que destrói o ninho de amor e a instituição que o mantém. É a partir deste ato que a infidelidade é pensada na nossa sociedade como uma das experiências mais devastadoras para um casamento (PITTMAN, 1994) e que leva, conseqüentemente, a um estremecendo do amor.

Esse estremecimento figurativizado na segunda estrofe quando, euforicamente ele vai atrás em busca da verdade e confirma a traição ao vê-la num *carro importado de vidro fumê*. Esta atitude de ir até ela para desvendar o segredo está associada a uma experiência da cultura masculinista que, segundo Araujo (2011, p. 107), coloca a traição feminina como uma desonra já que para ela foi instituída a prática de proteger, cuidar da instituição familiar, ser mãe, enfim, práticas do cotidiano e do privado legitimadas para o modelo de esposa. Mas, no desenrolar da história entre o casal e outra pessoa, a terceira e última estrofe ratifica o que Mirian Goldenberg (2010, p. 80) tem estudado aqui no Brasil sobre “os homens traídos preferirem fazer vista grossa” diante da infidelidade feminina. Segundo a antropóloga, temos assistido na nossa cultura uma ressignificação sobre este ato feminino a partir do momento que o homem tem desejado manter a sua família

contanto que não afete a vida sexual. A partir do momento que o sexo muda, a família acaba e a figura apresentada na composição está na *canção da despedida*. A infidelidade dela estremece o amor e, conseqüentemente, o casamento. Mas só há a separação quando ele a leva para o quarto.

Assim, a última estrofe nos apresenta um casal que vai para a sua bolha sufocante, faz sexo a noite inteira, lentamente, mas se percebe que foi diferente e, por causa disso foi a última noite juntos. A composição figurativiza o fim do relacionamento quando a cultura masculinista é colocada em xeque. Segundo Thornton & Nagurney (apud SCHEEREN; APELLÁNIZ; WAGNER, 2018, p. 357), o contato físico é fundamental para os homens e quando este contato é sentido de forma diferenciada com sua parceira, o relacionamento não tem sucesso. Assim, a partir do momento que o sexo durante a noite inteira e lentamente não funciona como antigamente, é o momento da despedida. Neste sentido, ao contrário do que é afirmado por Bauman (2004, p. 26) que o quarto é um “ambiente de dramas cruéis e com amplas hostilidades”, percebemos que ele é, também, o lugar de decisões importantes no que concerne às resoluções que precisam ser tomadas com paciência já que a família como uma figura da solidez é, ainda, muito desejada.

Ao contrário do que o sociólogo defende, a mulher que trai não é descartada da sua vida rapidamente como um produto que se escolhe, usa e abusa. Até ser decidido que aquela era a última noite de amor, foi preciso perceber como aquele sexo que durou a noite inteira não tem mais o mesmo sabor. A última noite deles juntos foi concretizada e, desta forma, temos o fim de um relacionamento que pode ter dor de cabeça, dor de amor, solidão, saudade... sensações que, segundo a universalidade da teoria da liquidez, não estão presentes no nosso dia-a-dia seja escolhendo parceiros ou afastando-os do nosso cotidiano. Por isso, quando a traição é figurativizada neste subgênero sertanejo, as figurativizações são de lágrimas, melancolias, desespero, vingança, decepção. Isto é, muitas dessas composições têm se dedicado a este tema a fim de mostrar como estas histórias contemporâneas está atrelada ao que Rougemont (1988, p. 16) destacou: “o adultério parece uma das ocupações mais importantes a que se dedicam os ocidentais” (ROUGEMONT, 1988, p. 16) e, especificamente no caso do Brasil, os comportamentos sexuais podem ter tido mudanças, mas “o discurso sobre o sexo ainda resiste às mudanças” (GOLDENBERG, 2010, p. 82). Um dos exemplos disso são as figurativizações produzidas diante desta traição feminina e a culpa construída para ela diante da entrega à paixão que gera sofrimento e tristeza para a família composta por um marido, filhos, cachorro etc.

A traição traz a desestruturação emocional e as consequências disso são figurativizadas em, por exemplo na canção *Eu não merecia isso*⁹⁹ (ver anexo 08): “que burrice você fez/ destruiu os nossos planos em troca de uma noite no motel/ esqueceu da nossa linda lua de mel”. Ou seja, ao trair, a mulher é figurativizada como burra por destruir os planos que tinham construído em conjunto e por deixar em segundo plano as funções sociais de cada um dentro do casamento como, por exemplo, de mãe, da mulher carinhosa, cuidadosa com seu marido como característica para o sucesso desta instituição. Seguindo pelo lado oposto destas funções, a mulher se apresentou no *carro fumê* como aquela que desconstruiu a harmonia da família desde o momento que ocultou a verdade ao seu companheiro até não conseguir mais fazer o sexo como faziam.

Ao atingir a cama, o casal se desfaz numa alusão à preservação da honra masculina no sentido que Le Rider (apud NOLASCO, 1997, p.25) problematiza ao dizer que “a virilidade deve ser constantemente conquistada” e, como resultado, ele a encaminha para o quarto a fim de comprovar se era o fim ou não. É o que Eronides Araújo (2011, p. 173) chama de homem transtornado que diante de mudanças das últimas décadas temos assistido fragmentações das práticas da masculinidade hegemônica produzindo novos códigos, ou seja, “as masculinidades hegemônicas ainda são exercidas e outras emergentes estão em trânsito”. É aquele homem reconciliado que encontramos nessas composições sertanejas universitárias. Ou seja, o homem que ao mesmo tempo que vai atrás da *verdade* sobre a denúncia da traição feminina, é o mesmo que a recebe tranquilamente em casa quando ela retorna e produzindo novos códigos diante desta traição.

A nossa sociedade brasileira ainda carrega valores tradicionais tanto de casamento como de masculino e feminino afastando Zygmunt Bauman (2004) cada vez mais para o estudo dos relacionamentos afetivos na nossa cultura e o sertanejo universitário tem refletido esta demanda social, como ressaltado por Alonso (2015). Uma dessas demandas é, por exemplo, a imagem do feminino escondida no carro de *vidro fumê* enquanto um exercício da sua sexualidade. Uma sexualidade que é constantemente vigiada e acusada reconstruindo conceitos como *burra* e *pecadora*, por exemplo. Considerada como transgressão, “a experiência da infidelidade feminina era considerada, no século XX, uma anormalidade social. Assim, os valores da honra tinham que ser defendidos para que, pela disciplinarização dos indivíduos, o controle social funcionasse” (ARAÚJO, 2011, p. 180).

⁹⁹ Canção: Eu não merecia isso. Intérprete: Luan Santana . Compositor: Felipe Scandurras. Álbum: Acústico. Ano: 2015

Dessa forma, o que temos na contemporaneidade é um prolongamento desta concepção da anormalidade a partir do momento que a canção de Jeann e Julio¹⁰⁰ a figurativiza: “cê tá fedendo a pecado/ exalando cheiro de shampoo barato/ trocou nossa história de amor por um caso/ deixou nosso lar por uma cama suja de motel” (ver anexo 08)

Consequentemente, temos a sexualidade feminina ainda associada a uma proposta ocidental cristã que tem na instituição do casamento a proposta de domesticação do seu corpo e estabelece como parâmetro a purificação diante do casamento e do cuidado com filhos e marido. Nesta prática da relação afetiva e de figuras como *burra e pecadora* temos os desejos sexuais dela como não autorizada e que a qualquer momento a instituição familiar pode ser desmanchada por causa dela. É por isso que o casamento se apresenta como o fim do desejo de experimentar vários corpos e a monogamia foi construída numa alusão à imagem da Virgem Maria construída pela Igreja como casta, obediente e submissa diante de um amor transcendental que está localizado no momento da aliança feita entre o homem e a mulher. Dessa forma, estudamos a mulher que entra no *carro importado de vidro fumê* é burra e pecadora enquanto uma permanência, na contemporaneidade, do discurso religioso perante o feminino “cujo objetivo, atemporal, é refrear as pulsões da carne, isto é, reprimir o mal, represando numa moderação estrita as irrupções da sexualidade” (DUBY, 2011, p.14).

O sexo vivido prazerosamente foi instituído para o feminino como um pecado e temos tido um prolongamento desse discurso ainda hoje, principalmente se ele é praticado com outro além do seu marido. Temos, então, o casamento como refúgio econômico (GIDDENS, 1993, p. 67) para o masculino na canção *Morador de rua* e o casamento como domesticação dos desejos para o feminino em *Vidro Fumê* onde o marido precisa fazer amor *lentamente* com ela a fim de que se comprove a traição e a puna com a *canção da despedida*. É nesta perspectiva que várias figuras do feminino é construídas nas composições das duplas masculinas sertanejas como, por exemplo, quando Bruno & Marrone canta: “resolvi partir porque é impossível/ haver um romance formado por três/seria esquisito você me dizendo/ agora querido chegou sua vez/ receber os beijos tão divididos entre dois amantes”¹⁰¹ (ver anexo 09). Aqui, a mulher é uma figura *esquisita* e é fundamental a ideia de pertença ao homem numa experiência não apenas emocional, mas física.

¹⁰⁰ Canção: Fedendo a pecado. Intérpretes: Jeann & Julio. Album: Fedendo a Pecado. Ano: 2016

¹⁰¹ Canção: Amor a três. Intérprete: Bruno e Marrone/ Composição: Darci Rossi/Carlos Randall. Álbum: Pela Porta da Frente. Ano: 2012.

É por isso que assistimos na nossa cultura a prática deste pertencimento quando a mulher casa e adota o nome do marido: “Hoje eu quero ser teu homem/te dar até meu sobrenome/ apagar de vez o teu passado/escrever o futuro do meu lado/e aceito apenas um pedido/e vem então viver comigo/e pra sempre te amar”¹⁰² (ver anexo 09). É a consolidação da monogamia no casamento que mantém os dois com o mesmo sobrenome no sentido de estabelecer a prática da fidelidade tanto para o feminino como para o masculino para viverem como a *mulher maravilha* (ver anexo 09) e o homem de família que dá o sobrenome à sua amada. É a imagem do amor sólido construído cotidianamente numa figura cantada por Zé Neto & Cristiano, por exemplo: “sabe aquele que se multiplica?/(...)Ser herói de alguém e melhor ainda/ter do lado a Mulher Maravilha/Tem um pinguinho de gente correndo na sala/com o sorriso banguelo, eu não quero mais nada”¹⁰³. É a imagem que também vemos figurativizada na canção de Luan Santana com *Cê topa?* na qual a intimidade do casal é experimentada a partir da paternidade e da maternidade sem amores que flutuam, transbordam e balanceiam esta instituição.

O masculino é figurativizado nestas composições sertanejas universitárias como aqueles que ditam as regras. Ou seja, é ele quem faz a proposta e quem delimita o futuro a dois com o objetivo de consolidar um amor que leva o sujeito a viver pausas: pausa nas frequências aos bares, nos encontros casuais com outras mulheres pela madrugada, nas bebidas, enfim, a partir de suas juras de amor ele se domestica e a sociedade brasileira tem legitimado esta atitude a partir do momento que o aconchego do lar tem dado sequência ao modelo de mulher maravilha e ratificado a pesquisa da sobrecarga de trabalho delas depois que se casam. Logo, à *mulher maravilha* é dado a função de concretizar o modelo do feminino da casa, com o nome do marido, filho e cachorro.

Por conseguinte, a culpa é dela se sair das delimitações de fronteiras impostas pelos muros da casa, pelos vizinhos, pelas instituições que cercam o casal. Assim, viver um grande amor, como é figurativizado nestas canções é saber de que forma se comportar nos papéis bem delimitados para ambos. Logo, não temos tido experiências de compromissos *light* como Zygmunt Bauman (2004) afirma. Pelo contrário, temos, ainda práticas masculinas com características “de pessoas fortes e vencedoras – os provedores (...) para que ele assuma seu papel social masculino que determina que não será um fraco

¹⁰² Canção: Pra Sempre Te amar. Intérprete: Guilherme e Santiago. Composição: Sergio Carrer. Álbum: Pra sempre te amar – Ao Vivo. Ano:2005.

¹⁰³ Canção: Mulher Maravilha. Intérpretes: Zé Neto & Cristiano. Composição: Elias / Lara / Baltazar Fernando Silva / Dayane Camargo / Douglas Mello / Flavinho Tinto / Phillippe Panks. Álbum: Esquece o mundo lá fora – Ao Vivo. Ano: 2018.

ou efeminado” (BARASCH, 1997, p. 98). Isto é, a partir do momento que essas composições constroem imagens do masculino como produtores do seu futuro, percebemos como essas imagens ainda são fundamentais na nossa cultura onde o sujeito produz não apenas uma técnica para olhar para si (ARAUJO, 2011, p.181), mas segue amedrontado a partir do momento que pensa em *pular o muro* da casa e seguir seus desejos e impulsos.

É neste sentido que a existência do carro importado com *Vidro Fumê* faz parte do nosso cotidiano e o telefonema anônimo também. Nesta composição temos uma cultura masculinista, mas também feminina que tem vivido sua sexualidade. Ou seja, temos dois sujeitos a constantes acordos e construções de regras diante das experiências que podem ser vividas ou já foram vividas. Pela cultura masculinista, ele reafirma a hierarquia do gênero a partir do momento que sofre com a denúncia e vai à procura do seu amor quando o trai colocando a figura do feminino como a causadora do fim do casamento e da parceria. Da mesma forma na primeira canção *Morador de Rua*. O que se legitima nestas duas canções é o conceito da culpa do feminino em não seguir o modelo de família feliz que precisa de uma mulher que cuide do seu cabelo, da sua barba, do seu dinheiro e da sua comida, por exemplo.

Assim, encontramos um leque de atitudes do feminino que passa a ser denunciada legitimando a desigualdade entre os gêneros a partir do momento que o masculino é figurativizado como frágil. É por isso Araujo (2011) chama essa construção cultural do sofrimento e da fragilidade do homem como “práticas masculinas para suportar a dor” diante das mudanças no nosso século que começa a produzir novos códigos para o amor sólido. Códigos construídos tanto pelo masculino como pelo feminino.

Portanto, a dor que é figurativizada nas composições associada ao feminino tem, segundo a historiadora, uma associação com a honra do masculino que ainda precisa ser apresentada constantemente para outros homens. E a partir das figuras das composições sertanejas universitárias, assistimos essa honra atrelada ao choro, ao pedido de parceria dentro de casa para ele viver na cidade sem ser um *mendigo* ou um homem traído que vê sua mulher entrando no carro de outro.

Desta forma, a sociabilidade masculina é construída como dependente da sociabilidade feminina para a consolidação de um amor sólido. Por isso, o tom melodramático das músicas sertanejas universitárias se apresenta como uma estratégia de controle social da sexualidade tanto para o masculino como para o feminino. A melancolia dele se apresenta quando a mulher abandona o lar, quando é *pecadora*,

adúltera ou indiferente ao seu sofrer. Desta forma, o homem convoca para dentro de casa a *mulher maravilha* que não se apresente com cheiro de shampoo barato de motel a fim de que não seja denunciada. Temos, então, a ressignificação do casal feliz produzido pela família burguesa do século XIX, mas, agora, em dores de amor a fim de suprimir cada vez mais as instabilidades que a paixão pode trazer para o ambiente familiar no sentido de “uma defesa na manutenção dos códigos que deveriam isolar o masculino das vulnerabilidades morais”. (ARAÚJO, 2011, p. 113)

Assim, percebemos a recorrência no nosso território da solidez do relacionamento amoroso se distanciando da metáfora da liquidez de Zygmunt Bauman (2004) a partir do momento que as composições sertanejas universitárias figurativizam uma “normatividade social sobre e/no casamento” (ARAÚJO, 2011, p.114). Por exemplo, o sujeito textual legitima uma instituição que ainda figura a ordem e a harmonia da sociedade quanto à proposta de exclusão da paixão que ameaça o controle dos corpos e a solidez dos relacionamentos. Uma paixão que leva desarmonia e sofrimento e é rapidamente denunciada numa alusão ao que Saffioti (2004, p. 75) chama de pedagogia da violência, ou seja, “no incentivo da sociedade para que os homens exerçam sua força potênciadominação contra as mulheres” e vá *na loucura do pensamento* atrás do que lhe pertence.

A paixão, então, é figurativizada na canção como uma transgressão dentro da instituição da família e do casamento que deve ser constantemente regulada e disciplinada, ou seja, “o ardor amoroso (...) é uma chama que não pode sobreviver” (ROUGEMONT, 1999, p. 116). Por causa disso, é solicitado para as mulheres desenvolverem “comportamentos dóceis, cordatos, apaziguadores” (SAFFIOTI, 2004, p.35) a fim de que não sejam constantemente denunciadas perante um comportamento oposto ao solicitado. Consequentemente, nas composições apresentadas, é divulgada a figura do sofrimento masculino em consequência do feminino que tem abandonado o ambiente do lar mesmo que de forma diferente em ambas canções. Desta maneira, outras canções também apresentam esse medo da quebra do amor sólido para a cultura masculinista nos seguintes exemplos: “ficar por ficar eu não quero/ beijar por beijar eu tô fora/ menina vê se leva a sério/ vê se não pisa na bola”¹⁰⁴ (ver anexo 09) ou “eu vim acabar com essa sua vidinha de balada/ e dar outro gosto pra essa sua boca de ressaca/ vai

¹⁰⁴ Canção: Ficar por ficar. Intérprete: Bruno e Marrone. Compositores: Jairo Alves dos santos / Everton Domingos de Matos / Jairo Goes / Rivanil Cirino de Jesus. Álbum: Acústico II. Ano: 2007.

namorar comigo, sim/ se reclamar 'cê vai casar também" ¹⁰⁵ (ver anexo 10). Assim, essas figuras da liquidez identificadas nas expressões *ficar por ficar* e *vidinha de balada* se apresentam como uma ameaça à tradição familiar que promoveu um modelo de seriedade na nossa cultura no qual é preciso tomar muito cuidado para não desaparecer diante das denúncias sociais que os permeiam panopticamente. A proposta é que o casal não *pise na bola* para que o amor não estremeça e tenham sucesso a partir da monogamia dando pausas nas baladas e bebedeiras para viverem juntos num ninho de amor.

Neste caminho, percebemos como a nossa sociedade lida com as práticas do casamento e das relações sociais em torno desta instituição a partir do momento que estas figurativizações passam a ser distribuídas e cada vez mais consumidas por um público que se identifica com o artista, com a linguagem e outras práticas significantes que codificam o feminino e o masculino. É por isso que, não naturalizamos essa produção a partir do momento que temos uma longa tradição cultural de família, de relacionamentos e, principalmente, de papel feminino e masculino. Assim, existem muitos agentes “envolvidos na trama das relações sociais” (SAFFIOTI, 2004, p. 71) e um desses agentes são, por exemplo, as redes sociais desses artistas que passam a divulgar os enunciados da felicidade e, principalmente, dos modelos de amar. Essas redes se apresentam, hoje em dia, inseridas no que Louro (1997, p. 121) destaca como formas de produção e reprodução das desigualdades de gênero ao figurativizar um padrão de relacionamento sólido e heterossexual na contemporaneidade, ou seja, “nas relações entre homens e mulheres, a desigualdade de gênero não é dada, mas pode ser construída, e o é, com frequência” (SAFFIOTI, 2004, p. 71).

É por isso que o conceito de amor é um conceito que tem história, ou seja, em cada momento da nossa sociedade tivemos um modelo de conduta diante da construção de laços afetivos e, hoje, temos assistido de que forma as mudanças na formação desses laços têm sido apresentados não apenas no nosso dia-a-dia, mas nas composições musicais que permeiam as paradas de sucesso. Consequentemente, vemos figuras do que

é feminino ou masculino em uma dada sociedade e em um dado momento histórico e (...) para que se compreenda o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade importa observar não exatamente seus sexos, mas, sim, tudo o que socialmente se constituiu sobre os sexos (LOURO, 1997, p.21).

¹⁰⁵ Canção: Vidinha de Balada. Intérpretes: Henrique & Juliano. Compositores: Larissa Ferreira / Nicolas Damasceno / Rafael Borges / Diego Silveira. Álbum: O céu explica tudo. Ano: 2017

Partindo desse pressuposto, não podemos compreender as figuras apresentadas pelas duplas masculinas sertanejas universitárias sem analisarmos de que forma as duplas femininas têm se sobressaído com suas figuras a partir do conceito do *Feminejo*. Isto é, o no próximo capítulo serão analisadas as principais figuras que ratificam o amor sólido no nosso território seguindo o que propõe Louro em observar essas construções nas canções como socialmente delimitado tanto para o homem como o feminino. As mulheres têm figurado um vocabulário de significantes sexuais enquanto parceiras, receptivas, mulher maravilha e cordiais? É o que analisaremos no próximo capítulo.

4. AGORA É QUE SÃO ELAS: O FEMINEJO E O PROTAGONISMO DAS MULHERES NO SERTANEJO UNIVERSITÁRIO

4.1. Primeiras palavras sobre o *Feminejo* e o *empoderamento* feminino

No presente capítulo apresentaremos duas composições sertanejas universitárias (*Folgado*¹⁰⁶ e *Amante não tem lar*¹⁰⁷) interpretadas e compostas por Marília Mendonça a fim de analisarmos o protagonismo feminino (*Feminejo*) que a partir de 2016 vem dividindo as paradas de sucesso com as duplas masculinas nas rádios brasileiras. A escolha dessas duas canções tem relação com a história da compositora e intérprete ter inaugurado, juntamente com outras duplas femininas como Maiara & Maraisa e Simone & Simaria, a participação em um gênero musical dominado pelas duplas masculinas. Ao cantar suas próprias composições, questionou o modelo de mulher apenas em casa como mãe e esposa e colocou o feminino em bares, em baladas e, principalmente, elaborou composições onde reclama do namorado *folgado* e sobre traição masculina.

Estas duas canções farão parte das análises centrais sobre o significado do empoderamento feminino (*Folgado*) assim como a ratificação dos estereótipos construídos para o feminino como figura principal do casamento monogâmico (*Amante não tem lar*). Ou seja, será problematizado de que forma esse protagonismo é ambivalente no sentido de construção da autonomia femininas, mas ao mesmo tempo ainda submetida pela construção social da esposa, do lar e da mulher para casar. Estas foram as escolhidas por terem sido compostas pela própria Marília Mendonça e, desta forma, as outras composições que aparecerão ao longo deste capítulo são canções tanto dela como de outras intérpretes em parceria com homens e, por isso, apresentadas como secundárias e em pequenos trechos ao longo deste estudo.

A escolha de composições de Marília Mendonça como central para este capítulo veio a partir da notoriedade que o *Feminejo* teve depois do lançamento do seu DVD intitulado *Marília Mendonça Ao vivo*, produzido em 2015 e disponibilizado para o público brasileiro em Março de 2016. Com 17 faixas, suas canções apresentavam desde

¹⁰⁶ Canção: *Folgado*. Intérprete: Marília Mendonça. Composição: Juliano Tchula/ Marília Mendonça/ Vinícius Poe. Álbum: Marília Mendonça Ao vivo em Goiânia. Ano: 2016.

¹⁰⁷ Canção: *Amante não tem lar*. Intérprete: Marília Mendonça. Composição: Juliano Tchula/ Marília Mendonça. Álbum: Realidade - Ao Vivo em Manaus. Ano: 2017

sua reclamação ao cupido por só lhe enviar desilusões amorosas como, também, um companheiro *Infidel* que é mandado embora de casa com malas prontas para a casa da amante. Esta última canção, especificamente, alcançou o terceiro lugar¹⁰⁸ nas paradas de sucesso juntamente com Wesley Safadão e Maiara & Maraisa e colocou Marília Mendonça em primeiro lugar em seguidores¹⁰⁹ nas suas redes sociais neste mesmo ano. Nascida em Goiana de Cristianópolis em 1995, começou a cantar através da Igreja. Aos 12 anos já compunha e, a partir de 2009 suas composições alcançaram duplas como Henrique & Juliano, Jorge & Mateus, João Neto & Frederico e Fred & Gustavo.

Ao lançar-se como intérprete, ganhou o título de Rainha da sofrência por misturar sofrimento e carência nas suas composições. Em 2017, apresentou *Marília Mendonça Realidade - Ao vivo em Manaus* e a partir daí passou a fazer 15 shows por mês, ganhou o troféu imprensa¹¹⁰ e o troféu da internet¹¹¹ como artista revelação do ano e melhor cantora. Em 2018 lançou o seu projeto intitulado *Agora é que são elas*¹¹² em parceria com Maiara & Maraisa e ao longo do ano apresentou nove músicas inéditas. A primeira a ser divulgada foi a canção *A culpa é dele*¹¹³, lançada no dia das Mulheres, em 8 de Março de 2018, e figurativizou (TATIT, 2014) a amizade entre elas e o masculino como *um qualquer* que não respeita as mulheres ao dar em cima da sua melhor amiga. O vídeo desta canção alcançou, em de 14 de Março de 2018¹¹⁴, mais de 7 milhões de visualizações e ganhou notoriedade por tematizar a presença feminina na balada que some com um cara e se culpa diante da amiga sobre tal ato.

Conhecida por cantar temas como liberdade sexual, opressão de gênero e, principalmente, das mulheres que podem amar, sofrer, beber, transar na hora e com quem quiser mostrando que não há nada de errado com estas escolhas, o sucesso desse projeto consolidou a turnê dela juntamente com Maiara & Maraisa, ou seja, a partir do sucesso

¹⁰⁸ Disponível em: <https://www.connectmix.com/ranking/#/>. Acessado em 19 de Junho de 2019

¹⁰⁹ Seguidores no Youtube: 12.624.780. Seguidores no Twitter: 3 milhões. Seguidores no Facebook: 5.019.512 . Seguidores no Instagram: 19.600.000.

¹¹⁰ O troféu imprensa de 2017 foi a 56ª edição do evento que é promovido pela emissora de televisão SBT. Neste ano de 2017, foram premiados os melhores artistas do ano de 2016. Com votação realizada por aqueles que fazem parte da imprensa brasileira, o prêmio foi transmitido no dia 9 de Abril de 2017.

¹¹¹ O troféu internet faz parte de uma das categorias do troféu imprensa e conta com a votação pelo meio virtual e popular.

¹¹² O projeto *Agora é que são elas* é composto pelo volume 1 e 2. Foi lançado na plataforma do Youtube em formato acústico. Diante deste projeto, foi lançado o CD e, logo após, o projeto *Festa das Patroas*

¹¹³ Canção: A culpa é dele. Intérprete: Marília Mendonça. Composição: Marília Mendonça. Álbum: Agora é que são elas, Vol. 2. Ano: 2018. Atualmente (junho 2019) tem mais de 240 milhões de visualizações.

¹¹⁴ Disponível em: <https://medium.com/@turbinotorres/feminejo-e-empoderamento-femino-como-as-mulheres-estão-mudando-a-música-sertaneja-no-país-1a5157841375> . Acessado em 18 de Junho de 2019.

dos dois volumes deste projeto, outro foi lançado com o título *A festa das patroas*. Nele, Marília Mendonça e Maiara & Maraisa percorreram as principais capitais brasileiras apresentando suas novas canções e entre elas a que deu nome à turnê. Na canção *festa das patroas*¹¹⁵ (ver anexo 10) a mulher é figurativizada como aquela que se revolta com o cotidiano da casa, sai de casa para a balada e vai para a festa das patroas. Uma dessas revoltas que é apresentada, pelo sujeito textual, em não querer mais cozinhar: “e revoltou! Não quer mais cozinhar/ ela só quer fazer amor/você falou que ela não é para casar/ mas dela não se livrou/ sem perceber ela virou o jogo e hoje é sua patroa”

Daí em diante, o que temos assistido é a curiosidade em torno do feminino que canta e se expressa em canções que têm desafiado a cultura do masculino neste gênero musical e uma dessas repercussões são as inúmeras reportagens que passam a repercutir no campo musical tanto em blogs como sites que falam sobre a temática. Elas cantam sobre o universo feminino e estão enviando respostas diretas ou indiretas para os homens e questionando sobre relacionamentos afetivos. O furor em torno delas em 2016 repercutiu a partir do momento que as figurativizações nas suas canções alcançaram públicos que passaram a interagir pelas redes sociais e shows, validando a proposta do *Feminejo*, ou seja, o protagonismo feminino.

Por isso, em entrevistas, perguntas e curiosidades, vimos a partir deste ano manchetes como: *mulheres quebram barreiras e ganham voz no sertanejo*¹¹⁶; *Nova onda de mulheres invadem o sertanejo e alcança as paradas*¹¹⁷; *Mulheres conquistam espaço na música sertaneja*¹¹⁸; *A história dos gêneros e estilos musicais*¹¹⁹; *mulheres dominam o universo da música sertaneja no Brasil em 2016*¹²⁰; *feminejo e o lugar das mulheres na história da música sertaneja*¹²¹; *2016 foi o ano das mulheres no sertanejo*

¹¹⁵ Canção: Festa das Patroas. Intérpretes: Marília Mendonça e Maiara & Maraisa. Álbum: Festa das Patroas. Ano: 2018.

¹¹⁶ Disponível em: <https://guia.folha.uol.com.br/shows/2017/05/mulheres-quebram-barreiras-e-ganham-voz-no-sertanejo-universitario.shtml> Acessado em 30 de Junho de 2018

¹¹⁷ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/nova-onda-de-mulheres-invade-sertanejo-alcanca-as-paradas-18548180> Acessado em 30 de Junho de 2018

¹¹⁸ Disponível em: <https://www.gazetaonline.com.br/entretenimento/cultura/2016/07/mulheres-conquistam-espaco-na-musica-sertaneja-1013958308.html> Acessado em 30 de Junho de 2018

¹¹⁹ Disponível em: <https://musicanovaemvideo.com.br/a-historia-dos-generos-e-estilos-musicais/> Acessado em 30 de Junho de 2018

¹²⁰ Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/musica/mulheres-dominam-o-universo-da-musica-sertaneja-no-brasil-em-2016> Acessado em 30 de Junho de 2018

¹²¹ Disponível em: <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2017/01/14/O-que-é-o-‘feminejo’.-E-qual-o-lugar-das-mulheres-na-história-da-música-sertaneja> Acessado em 30 de Junho de 2018

*universitário*¹²²; *As mulheres sertanejas estão dominando as playlists*¹²³ ou, por fim, *Infiel foi a música que mais tocou no dia dos namorados de 2016*¹²⁴.

Diante dessas ressalvas, o conceito de empoderamento será estudado neste capítulo como um desdobramento dos principais projetos elaborados por Marília Mendonça para a consolidação do *Feminejo*, isto é, frente à centralidade masculina deste gênero musical, suas composições despontaram no cenário brasileiro como respostas às construções historicamente elaboradas para o feminino diante da cultura patriarcal no nosso país que divulgou, desde o século XIX, a educação feminina apenas para o espaço da casa, do marido e dos filhos. Por isso, estudaremos suas canções sobre o empoderamento feminino enquanto uma prática de poder

articulada de indivíduos e grupos por diversos estágios de autoafirmação, autovalorização, auto reconhecimento e autoconhecimento de si mesmo e de suas mais variadas habilidades humanas, de sua história, principalmente um entendimento sobre a sua condição social e política e, por sua vez, um estado psicológico perceptivo do que se passa ao ser redor (BERTH, 2018, p. 14)

Desta forma, analisaremos o *Feminejo* enquanto uma proposta de empoderamento feminino, inaugurado por Marília Mendonça, como uma produção social e política do seu tempo que tem como premissa básica a articulação de um grupo para montagem de estratégias de atuação diante do que acontece ao seu redor. Ou seja, quando o gênero sertanejo universitário se consolida a partir da indústria cultural como masculino, seus projetos se lançam frente a esta informação se utilizando, também, da estratégia do melodramático. Assim, seus projetos para a visibilidade feminina recaem para o que Joice Berth (2018, p. 14) destaca sobre estar “devidamente munida de informações e novas percepções críticas sobre si mesmo e sobre o mundo que o cerca”. Por isso, ao compor suas canções Marília Mendonça apresenta informações sobre o masculino que é de fundamental importância para o empoderamento feminino, ou seja, diante das práticas sociais construídas para este público masculino, ela figurativiza nas suas canções “uma postura de enfrentamento da opressão para eliminação da situação injusta e equalização de existência em sociedade” (BERTH, 2018, p. 16). Como exemplo disso, podemos citar a canção *Infiel*. Esta composição narra a história da tia de Marília Mendonça que foi traída

¹²² Disponível em: <https://mdemulher.abril.com.br/cultura/2016-foi-o-ano-das-mulheres-no-sertanejo-universitario/> Acessado em 30 de Junho de 2018.

¹²³ Disponível em: <https://blog.saraiva.com.br/as-mulheres-sertanejas-que-estao-dominando-as-playlists/> Acessado em 30 de Junho de 2018

¹²⁴ <https://www.connectmix.com/infiel-hits-mais-tocado-em-2016/> . Acessado em 30 de Junho de 2018.

pelo seu marido. Segundo ela, a maioria das composições são inspirações, também, de histórias da família e de amigos: “a música infiel, por exemplo, eu compus a partir de uma história de uma tia, que não larga daquele marido sem vergonha. E fiz a música para extravasar a raiva que eu tinha dela ficar com aquele mala”¹²⁵.

Uma das questões ressaltadas por Berth (2018) é que esse protesto se apresenta na contemporaneidade como uma atitude criativa para a transformação, isto é, não é a procura de inversão de papéis, mas um posicionamento político frente às instituições que reforçam ou perpetuam a desigualdade de gênero. E é neste que estudaremos o empoderamento feminino a partir do *Feminejo* inaugurado por Marília Mendonça. Ou seja, as composições selecionadas figurativizarão esse posicionamento desafiador numa tentativa de desmontar práticas sociais que ainda são reforçadas pelas duplas masculinas do sertanejo universitário. Assim, analisaremos, inicialmente, o *Feminejo* como um pensamento crítico da realidade assim como um caminho de construção de capacidades femininas em lidarem com situações antes construídas para o masculino para que, finalmente, observemos o protagonismo dessas mulheres como uma possibilidade de transformação de relações sociais e estruturais de poder.

Entretanto, analisaremos, também que, ao mesmo tempo o questionamento a estas relações, temos as reafirmações de estereótipos construídos pelo modelo patriarcal levando-nos a concordar com Torres (2017)¹²⁶ quando afirmou que o *feminejo* foi saudado como uma pretensa forma de empoderamento feminino. De qualquer forma, a rainha da sofrência inaugurou, em suas canções, um sujeito textual que foi seguido por muitas outras intérpretes para alcançar o sucesso que ela tem alcançado desde 2016 representando uma demanda social (ALONSO, 2015) brasileira feminina. E partir do momento que elas têm protagonizado as angústias, tristezas e denúncias aos padrões que lhe foram impostos, também expressam suas solidões e saudades diante daquele grande amor ausente se utilizando ainda de instituições que reforçam a desigualdade dos gêneros. E é essa continuidade e descontinuidade que apresentaremos a seguir.

¹²⁵NASCIMENTO, Angra & IMPERATRIZ, Imirante. Marília Mendonça conta de onde vem suas inspirações para compor. Disponível em: < <https://imirante.com/namira/imperatriz/noticias/2015/12/16/marilia-mendonca-explica-de-onde-vem-suas-inspiracoes-para-compor.shtml>> Acessado em 25 de Dezembro de 2018

¹²⁶ TORRES, L. Feminejo e empoderamento feminino: como as mulheres estão mudando a música sertaneja no país. Medium, Jan. 2017. Disponível em: <https://medium.com/@turbinatorres/feminejo-e-empoderamento-femino-como-as-mulheres-estao-mudando-a-musica-sertaneja-no-pais-1a5157841375>. Acessado em 20 de Junho de 2019.

4.2. *Te ver sofrendo não é bom, é sensacional*¹²⁷: O empoderamento e o projeto de relacionamento puro cantado no *Feminejo*

Neste subtópico analisaremos a canção *Folgado* composta por Marília Mendonça, assim como outras canções interpretadas por Maiara & Maraisa. A escolha destas três artistas se refere não apenas ao projeto *Agora é que são elas*, mas ao estudo do conceito de empoderamento nas suas canções no sentido de conquista de liberdade de gênero quando interpretam canções que questionam valores sociais construídos para o feminino e o masculino. Ou seja, com o *feminejo*, elas têm apresentado um sujeito textual que se autoproclama como protagonista de mudanças a partir do momento que figurativizam (TATIT, 2014) capacidade de ação e decisão através da autonomia. Neste sentido,

a definição de empoderamento é próxima da noção de autonomia, pois se refere à capacidade de os indivíduos e grupos poderem decidir sobre as questões que lhes dizem respeito, escolher, enfim, entre cursos de ação alternativas em múltiplas esferas – política, econômica, cultural, psicológica, entre outras (HOROCHOVSKI & MEIRELLES, 2007, p. 486).

As três artistas, então, integram essa proposta a partir do momento que questionam a construção da identidade da mulher passiva e que não pode tomar decisões por si mesmas. Neste sentido, analisaremos como o *Feminejo* apresenta um feminino participante das transformações pelas quais os relacionamentos afetivos têm passado a partir do momento que se apresentam como construtoras de outras identidades como sujeitos que têm voz, capacidade de ação, que fazem escolhas diante do que desejam e, conseqüentemente rompem com papéis historicamente estipulados para elas como silenciosas e passivas.

Assim, apresentaremos canções nas quais o sujeito textual é aquele que figurativiza a mulher como governada pelos seus próprios desejos e expectativas dentro de um relacionamento afetivo e, por causa disso, apresenta recursos para seu projeto de independência moral ou intelectual. Seguindo o estudo de Scott (2012) no qual afirma que diante das diversas transformações que ocorreram na estrutura familiar brasileira tivemos uma maior liberdade feminina diante das readequações de papéis de acordo com novas ordens sociais emergentes, problematizaremos estas transformações juntamente

¹²⁷ Canção: Passa Mal. Intérprete: Marília Mendonça. Composição: Ray Antonio / Paulo Pires / Alex Rodrigues Da Silva / Diego Ferrari / Everton Mattos / Sando Neto. Álbum: Todos Os Cantos. Ano: 2019. (ver anexo 10)

com o conceito de relacionamento puro de Giddens (1993). Com este conceito, estudaremos o sujeito textual do *Feminejo* que ao se empoderar propõem condutas masculinas que proporcionem uma longa duração de vida a dois. Assim, elas refletem o feminino enquanto divulgadoras de suas regras morais a fim de que tenham um relacionamento puro caracterizado pela confiança, compromisso, intimidade, integridade e, principalmente, direitos iguais perante seus companheiros. Um desses exemplos está na canção a seguir composta e interpretada por Marília Mendonça, intitulada *Folgado*¹²⁸.

Não venha não
 Eu vivo do jeito que eu quero, não pedi opinião
 Você chegou agora e tá querendo mandar em mim
 Da minha vida cuido eu
 Deitou na minha cama e quer dormir com o travesseiro
 Folgado!

Não venha não
 Tá querendo pegar no pé, você nunca me deu a mão
 Eu não sou obrigada a viver dando satisfação
 Da minha vida cuido eu
 Tô vendo se continuar assim cê vai morrer solteiro

Eu nunca tive lei
 E nem horário pra sair nem pra voltar
 Se lembra que eu mandei você acostumar
 Tô te mandando embora, melhor sair agora
 Não vem me controlar

Folgado! Maldita hora que eu chamei você de namorado
 Imagina se a gente tivesse casado
 Deus me livre da latada que eu iria entrar
 Dá um arrepio...

Folgado! Maldita hora que eu chamei você de namorado
 Imagina se a gente tivesse casado
 Deus me livre da latada que eu iria entrar
 Dá um arrepio só de imaginar¹²⁹

Com mais de 138 milhões de visualizações na plataforma do Youtube, o vídeo da canção *Folgado* tem divulgado de que forma o feminino se apresenta hoje na nossa sociedade brasileira no que se refere à construção de sua autonomia em relação ao masculino. Ao apresentar um sujeito textual que delimita de que forma quer viver com seu parceiro, Marília Mendonça divulga como os relacionamentos afetivos têm se transformado e têm dado destaque aos desejos da mulher a partir do que Giddens (1993,

¹²⁸ Canção: Folgado. Intérprete: Marília Mendonça. Composição: Juliano Tchula/ Marília Mendonça/Vinícius Poe. Álbum: Marília Mendonça ao Vivo em Goiânia, 2016.

¹²⁹ Número de visualizações na plataforma do Youtube: 139.453.833 milhões. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2HwD3wliSgw>. Acessado em 25 de Maio de 2019.

p.69) chama de “reestruturação genérica da intimidade”. Uma reestruturação que tem acontecido na contemporaneidade no que se refere às mulheres não aceitarem mais as dominações masculinas e, principalmente, as construções das identidades femininas apenas para o ambiente do lar que cuida do marido e de filhos.

É por isso que ela inicia a canção deixando claro de que forma quer viver com o seu parceiro e já reivindicando certos limites quanto às atitudes masculinas: “não venha não/eu vivo do jeito que eu quero, não pedi opinião/ você chegou agora e tá querendo mandar em mim/ da minha vida cuido eu”. Neste trecho da canção a mulher cuida da sua vida, não quer opinião e, muito menos, alguém mandando nela, ou seja, “as mulheres não admitem mais a dominação masculina” (GIDDENS, 1993, p. 18) e encontramos uma expressão disso quando o sujeito textual é aquela que diz que tem seu modo de viver assim como dita suas regras para que o parceiro não tenha espaço para querer dizer como sua vida deve ser regida. Ela apresenta uma relação na qual a cultura masculinista está presente e atuante quando ele dá opinião, quando quer mandar nela e, desta forma, o empoderamento enquanto uma conduta da autonomia se torna visível nas expressões *não venha não e da minha vida cuido eu*. Ou seja, com estas duas expressões na canção, o sujeito textual indica de que forma estamos vivendo mudanças nos relacionamentos afetivos a partir do momento que o feminino diz “não” e, principalmente, exclui da sua vida aquele homem que fica *pegando no seu pé*.

Ao nomear o masculino de *folgado* e apresentá-lo como alguém inconveniente e que não tem mais lugar na sua cama e no seu travesseiro, ela questiona sua autoridade construída historicamente, isto é, ao não admitir a opinião dele e suas práticas autoritárias, a canção expõe como as “experiências sociais do cotidiano” (GIDDENS, 1993, p. 18) têm transformado essa relação de intimidade do feminino com o masculino porque as mulheres têm reclamado, têm rebatido práticas machistas e têm desabafado sobre esses temas no seu dia-a-dia. Com o *Feminejo* não tem sido diferente já que tem sido uma expressão do empoderamento contemporâneo na produção musical brasileira e tem nos mostrado o que Butler (2003, p. 07) destaca sobre o feminino elaborando intervenções, contestações do lugar e da autoridade da posição masculina enquanto uma “reviravolta do poder” (BUTLER, 2003, p. 08). Uma reviravolta no sentido de mostrar que as mulheres têm escolhas, podem realizá-las e, principalmente, podem expô-las enquanto uma prática de ruptura dos papéis historicamente estipulados no século XIX que a mulher deveria ser silenciosa e sem opinião própria.

Assim, na contemporaneidade brasileira encontramos expressões femininas em falas e atitudes com o propósito de problematizarem o seu papel de submissas a partir do momento que se colocam em novas relações sociais com o masculino. Estas novas relações estão na proposta do *Feminejo* quando expõe o sujeito textual feminino admitindo traições, frequentando baladas ou bebendo a quantidade que querem em uma noite com as amigas¹³⁰. Enfim, é o feminino em espaços de sociabilidades antes admitido apenas para os homens. Nesta reviravolta do poder destacado por Butler (2003), temos as canções que expressam as transformações pelas quais esse gênero musical tem divulgado levando em consideração a nova demanda social brasileira (FERREIRA, 2015). O título da canção é um exemplo disso quando o sujeito textual deixa claro que existem suas próprias leis para uma boa convivência com seu namorado.

É neste sentido que o empoderamento feminino no *Feminejo* está atrelado a uma proposta de amor sólido a partir do momento que o relacionamento puro (GIDDENS, 1993) é convocado pelo sujeito textual. Ou seja, uma nova mulher tem se apresentado neste século e ela tem divulgado, ainda, o desejo do casamento e da vida a dois a partir do momento que constituir família junto ao marido é sinônimo de companheirismo e divisão de tarefas. Por isso, “em um tempo que tanto se fala de protagonismo feminino, de empoderamento, de feminismo e de amor próprio, por que não usar a música para incentivar tudo isso?”¹³¹.

O *Folgado* é a figurativização do que as mulheres na contemporaneidade estão excluindo de suas vidas e estão lutando “contra as condições objetivas de opressão social e refletindo em torno das relações interpessoais” (SARTI, 2004, p. 38). Essa reflexão tem demarcado a proposta da convivência a dois num processo reflexivo para desnaturalizar o cotidiano historicamente construído diante da desigualdade de gênero. Por isso, “a riqueza do processo de empoderamento está justamente em desvendar as relações de poder, buscando transformá-las em relações mais equânimes” (KLEBA & WENDAUSEN, 2009, p. 737), isto é, questionamento do instituído e, principalmente, a apresentação de uma nova subjetividade feminina que apresenta seu parceiro como aquele que não serve para casar já que se aproveita do título de namorado e assume um

¹³⁰ Cf. LIOTO, Mariana. Felicidade engarrafada: bebidas alcólicas em músicas sertanejas. Cascavel, PR: UNIOESTE, 2012.

¹³¹ TORRES, Luísa Turbino. Feminejo e empoderamento feminino: como as mulheres estão mudando a música sertaneja no país. Jan. 2017. Disponível em: <https://medium.com/@turbinatorres/feminejo-e-empoderamento-femino-como-as-mulheres-estao-mudando-a-musica-sertaneja-no-pais-1a5157841375>. Acessado em 29 de Junho de 2019.

posicionamento de autoridade perante sua parceira que tem valorizado a liberdade conquistada através de anos.

Na canção, a mulher quer ser independente, quer continuar lutando por esta liberdade e, por isso, não aceita delimitações diante da hora de sair e de chegar: “Eu nunca tive lei/e nem horário pra sair nem pra voltar/se lembra que eu mandei você se acostumar/tô te mandando embora, melhor sair agora/não vem me controlar”. Nesta terceira estrofe ela se identifica como aquela que alcançou sua liberdade, explica ao homem que ele tem que se acostumar e, quando ele não segue a sua proposta, é colocado para fora da sua cama e da sua vida como uma reviravolta do poder (BUTTLER, 2003). Ou seja, ela foi clara ao mencionar que ele deveria ter lembrado das regras apresentadas e a partir do momento que ele não a escuta e continua com suas práticas abusivas, ela descarta o que lhe faz mal.

Neste sentido, a canção nos mostra como atualmente as mulheres têm reivindicado visibilidade e, principalmente, serem protagonistas de suas histórias amorosas se reinventando diante daquela identidade social construída pelos discursos médicos, religiosos, políticos, apresentados no primeiro capítulo. Por isso, quando o sujeito textual chama o seu parceiro de *Folgado* realiza-se o que Butler (2003, p. 33) chama de “explorar as afirmações totalizantes da economia significante masculina”, ou seja, ele não se apresenta mais como aquele personagem fundamental para a vida social daquela que era considerada do ambiente privado e que necessitava dele para poder sobreviver. A canção explora a afirmação totalizante ao apresenta-lo não mais como o provedor da sua vida e da família que ela pensa em constituir e, desta forma, percebemos como o relacionamento puro é desejado diante de uma intimidade que não se delimita mais pela “ética da conquista masculina” (GIDDENS, 1993, p. 19) ou pelo cortejo, mas pela parceria e compreensão da individualidade e autonomia feminina.

Assim, essa canção vai de encontro com aquela proposta de sociedade que delimitou com “bastante precisão os campos em que pode operar a mulher, da mesma forma como os terrenos em que pode atuar o homem” (SAFIOTTI, 1987, p. 08). Ao caracterizar seu namorado de *Folgado*, o sujeito textual apresenta para a sociedade contemporânea qual o namorado/ marido desejado ressaltando que este deve atender aos novos comportamentos afetivos e sexuais que o feminino tem divulgado e lutado para ser concretizado. Em decorrência disso, a mulher da canção se apresenta com uma pessoa livre para escolher seus parceiros e, conseqüentemente, a escolha de compartilhar seu dia-a-dia, suas histórias de vida e seus projetos de um futuro feliz a dois.

Por isso que naquela quarta estrofe ela se arrepende de chamá-lo de namorado porque este nome traz consigo afirmações totalizantes da economia masculinista destacada por Butler (2003). Neste arrependimento, encontramos o feminino com uma “reserva substancial da experiência e conhecimento sexual” (GIDDENS, 1993, p. 21) quando ao partilhar sua cama e travesseiro conhece um homem que lhe impõe regras, opiniões contrárias às suas e, mesmo que tenha tido momentos de prazer, tem autonomia de manda-lo embora. Assim, ela é protagonista do seu presente e do seu futuro quando diz que ele não é o homem para casar: “imagina se a gente tivesse casado/ Deus me livre da latada que eu iria entrar/ dá um arrepio”. Ao projetar um modelo de homem para se casar, o *Feminejo*, a partir dessa canção, apresenta o feminino livre para escolher seus parceiros “sem entrar numa latada”, ou seja, num problema que futuramente poderia ser tornar um grande dilema. Por isso, ao imaginar o casamento com um *folgado* ela se arrepende e o manda embora expondo de que forma as mulheres têm construído suas próprias histórias.

Neste sentido, o sujeito textual enuncia o masculino que significa *latada* desde a primeira estrofe com a expressão *não venha não* e ela se repete sucessivamente a fim de que a fronteira seja construída para que o masculino não tenha mais a oportunidade de comandar sua vida. Desta forma, ao expressar sua insatisfação com o *folgado*, as práticas masculinas que não são bem-vindas estão associadas às “novas experiências cotidianas que entraram em conflito com o padrão tradicional de valores nas relações familiares, sobretudo por seu caráter autoritário e patriarcal” (SARTI, 2004, p. 39). Dito isto, a mulher é identificada na contemporaneidade como aquela que namora, que noiva, que quer casar, mas de acordo com suas próprias leis. Ela também quer aquela famosa “bolha sufocante” da vida a dois que foi apresentada por Bauman (2004, p. 26) como algo que não é mais desejado pela sociedade contemporânea.

Nesta canção a “bolha sufocante” é desejada, entretanto, tem regras a serem seguidas. Caso contrário, ela mesma estoura. Por isso, a mulher contemporânea tem colocado em questão o papel social construído para elas como receptivas, cordiais ou heroínas, por exemplo. Elas estão fadadas ao fracasso também e o caráter de ‘boa moça’ ansiosa pela harmonia e pelo acordo tem caído por terra a medida que o sujeito textual chama seu namorado de *folgado*. Assim, o ideal de casamento como um projeto de vida do feminino para atender um padrão social não é divulgado nesta canção. Ou seja, não temos a imagem da mulher heroína que consegue lidar com sua jornada de trabalho assim como sua jornada dentro de casa com marido e filhos. Pelo contrário, ela figurativiza o

que Maldonado (1989) destaca sobre a escolha das mulheres em não terem filhos, atualmente.

Estas escolhas têm transformado não apenas a intimidade do casal, mas o conceito de família instituída décadas atrás. “Segundo a mais recente Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad), no Brasil, a taxa de fecundidade em 2015 foi de 1,71. Com a redução, o país fica abaixo do chamado nível de reposição, de 2,1 filho por mulher”.¹³² Diante deste número, temos tido uma reformulação do conceito de família e assistimos a uma grande quantidade de “divórcios, separações e recomposições conjugais” (ROUDINESCO, 2003, p. 12). Por isso, quando o sujeito textual afirma que “você nunca me deu a mão”, ela o expulsa e apresenta uma resposta aos padrões consolidados pela economia masculinista. Elas têm sofrido, mas não sofrem mais em silêncio, pois elas têm mostrado que estão independentes no que se refere a continuar ou não com aquele *folgado* que não ajuda e não é companheiro. Desta forma, o *feminejo* tem dado destaque aos “processos re-identitários da mulher” (SILVA & PUHL, apud LIMA, 2017)¹³³ que se arrepia em pensar em casar com aquele que não lhe dá a mão ou não eleva sua autoestima.

É por causa disso que não vemos nesta canção o feminino desejando o casamento como uma forma de inserção social e de um único projeto de vida para o feminino na contemporaneidade. Ela tem sonhado com vários projetos e, assim, o que Marília Mendonça canta é o feminino que experimenta a vida a dois para decidir se quer casar ou não. Desta forma, o sujeito textual quebra com as principais invenções do romantismo quando instituiu o casamento como essencialmente feminino (GIDDENS, 1993) por ter demarcado seu lugar no lar e a partir da maternidade. Nesta composição, é reconstruída uma identidade feminina que deseja ter voz sobre esse lugar instituído socialmente por discursos que a silenciou por tanto tempo. Ou seja, com a segregação social das mulheres diante da sua invisibilidade (LOURO, 1997, p.17) o *feminejo* tem dado espaço para estas vozes e atitudes.

Dessa maneira, o sujeito textual da canção deseja a família nuclear, mas também delimita que precisa de espaço para expor seus desejos, angústias e expectativas diante

¹³² VILLELA, Daniela. A vida das mulheres que optam por não terem filhos. Jan. 2018. Disponível em: <https://www.opopular.com.br/noticias/magazine/a-vida-das-mulheres-que-optam-por-nao-terem-filhos-1.1442960> . Acessado em 30 de Junho de 2019.

¹³³ LIMA, Juliana Domingos. O que é o ‘feminejo’ e qual o lugar das mulheres na história da música sertaneja. Nexo. Jan. 2017. Disponível em: <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2017/01/14/O-que-é-o-‘feminejo’.-E-qual-o-lugar-das-mulheres-na-história-da-música-sertaneja> . Acessado em 20 de Junho de 2019

de um projeto a dois, ou seja, ela pode vir a escolher entre ter filhos ou não. Ela pode vir a escolher entre cuidar do marido ou não e, também, apontar o futuro marido como *folgado*, argumentar o porquê e chamar outro para sua cama e para seu travesseiro. “a família (...) deixou, portanto, de ser conceitualizada como o paradigma de um vigor divino” (ROUDINESCO, 2003, p. 13) e, assim, a mulher é cantada como consciente de suas ações e desejos a partir do momento que decide pelo fim de um namoro. Neste sentido, não é apresentada na canção aquelas identidades femininas que são apaziguadoras. Pelo contrário, ela pede constantemente que aquele *folgado* não se aproxime mais dela e desmancha qualquer fantasia construída diante da consolidação do casamento como símbolo de um grande final feliz a dois tendo como protagonista uma mulher resignada que compreende o seu companheiro incondicionalmente em nome do amor.

A mulher é empoderada e ela não fica feliz apenas com o cortejo do seu namorado. E, assim, num movimento contra hegemônico (ARÁN; CORRÊA, 2004) a canção problematiza de que forma as mulheres podem lidar com um homem atrevido e metido que toma um espaço importante na sua luta pelo direito social, sexual e reprodutivo. Ao se sentir dono da sua cama e do seu travesseiro, ela sai em defesa destes dois, se mostra governada por seus próprios valores e ainda manda um alerta sobre este comportamento na atualidade: “tô vendo se continuar assim cê vai morrer solteiro”. Neste mesmo viés, temos a canção *Alô Porteiro*¹³⁴ (ver anexo 11) quando o sujeito textual manda seu companheiro embora depois de uma traição e reconstrói a identidade feminina para a contemporaneidade: “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/ esse homem que está aí/ tá proibido de entrar”. Aqui, o feminino já se apresenta empoderada enquanto detentora do seu próprio apartamento e com liberdade econômica (SEN, 2010) assumindo sua autonomia sobre quem entra e quem sai do seu espaço.

O relacionamento que foi desmanchado pela traição masculina é finalizado e ela se identifica como uma mulher antes e depois deste episódio. Antes, ela se apresentava como uma mulher carinhosa e fiel que compunha uma família nuclear com regras e normas diante da monogamia. A partir do momento que essas regras são rompidas o sujeito textual é exposto como uma mulher decepcionada que não admite ser enganada, arruma as malas dele e pede para *vazar*. Segundo Giddens (1993) esta atitude não condiz

¹³⁴ Canção: Alô Porteiro. Intérprete: Marília Mendonça. Composição: Adriano Bernardes / Di Sousa / Carlos Pitty. Álbum: Marília Mendonça Ao vivo. Ano: 2016.

com o projeto de mulher para o amor romântico, ou seja, o sujeito textual de *Alô porteiro* não é uma mulher que sabe suavizar a natureza instável do masculino que foi construído historicamente. Pelo contrário, o que está em questão é que ele assuma o que fez. Na canção *Infiel*¹³⁵ (ver anexo 11) Marília Mendonça interpreta a mesma situação quando canta: “estou te expulsando do meu coração/ assuma as consequências dessa traição”. O masculino, na contemporaneidade é colocado em xeque diante do empoderamento feminino que não aceita mais a presença de um *folgado* e um *infiel*. E a partir disso, o amor sólido é mais uma vez figurativizado pelo *feminejo* quando seus desejos estão atrelados a viver com aquele parceiro que não lhe trai e assuma responsabilidades junto com ela.

Neste momento, o que está em questão é que, a partir destas canções, o feminino tem tomado uma ação diante do que acha impossível numa vida a dois, isto é, ao apresentar o *folgado* fora da sua cama e o *infiel* expulso do seu apartamento com todos os seus pertences, elas são figurativizadas como aquelas que têm atitude diante das conquistas femininas de visibilidade e voz ao longo da nossa história. Estes sujeitos textuais têm procurado casamentos e têm apresentado o oposto do que Bauman (2004) ressaltou de que os casamentos andam falidos na contemporaneidade. Cada vez mais as canções do *Feminejo* têm apresentado mulheres empoderadas no sentido de viverem a vida a dois e com os casamentos acontecendo enquanto uma prática do “amor confluyente” (GIDDENS, 1993) que se identifica com a igualdade em dar e receber afeto através do compartilhamento íntimo.

Na busca deste amor, estes sujeitos textuais das canções são livres para viver suas escolhas, seus parceiros e sexualidade contanto que possam viver ao mesmo tempo como namorada, como mãe, mas, também, como praticantes de seus desejos sexuais já que o projeto político quanto à invenção da maternidade foi institucionalizado para que elas não vivessem sua sexualidade. Ou seja, foi um projeto associada à imagem religiosa da Virgem Maria a fim de colocá-la como rainha do lar e torná-la pura/santa. Aquela que não seguisse esse projeto era conceituada como vagabunda (DELEMEAU, 2009). Dessa forma, o empoderamento apresentado pelo *Feminejo* e nestas canções, especificamente, está na proposta de uma nova identidade em construção, como ressaltado anteriormente. Uma nova identidade que tem “angariado recursos que lhes permitam ter voz,

¹³⁵ Canção: *Infiel*. Intérprete: Marília Mendonça. Composição: Marília Mendonça. Álbum: Marília Mendonça Ao Vivo. Ano: 2016.

visibilidade, influência e capacidade de ação” (HOROCHOVSKI & MEIRELLES, 2007, p. 486).

O *Feminejo* nas interpretações de Marília Mendonça tem sido um desses recursos enquanto uma proposta de participação feminina no subgênero da música sertaneja. Eleita como a rainha da sofrência por causa de suas composições com temáticas que envolviam o sofrimento e carência feminina, ela também se destacou a partir do momento que mandou o *infiel* para fora de casa e disse que ele mesmo pagaria o seu taxi. Hoje, apresenta mais de 3 bilhões de visualizações em suas redes sociais e mais de 12 milhões de inscritos no seu canal do Youtube¹³⁶ com um público que consome suas postagens e vídeos comentando e mandando mensagens sobre suas publicações. No seu Twitter¹³⁷, a cantora desabafou a história por trás da composição de *folgado*: “o pior namorado que tive, quis mandar no que eu vestia, na minha relação com a minha família, no que eu comia, mesmo sendo eu que pagava a conta. Mandeí vazar e fiz essa homenagem pra ele”¹³⁸.

Diante da sua experiência, ela qualificou o namoro como *pior que teve e*, ao afirmar que aquele casamento seria uma *latada*, nos apresenta um sujeito textual que sonha com um projeto de vida a dois e parte à procura de outro amor. Desta forma, à medida que Bauman (2004, p. 30) divulgou as dores de cabeça trazidas pelo casamento na contemporaneidade, ainda identificamos na produção do *feminejo* a procura de um par ideal para compartilharem a mesma cama e o mesmo travesseiro mesmo que isso possa vir a ser uma dor de cabeça. Então, afirmamos que a proposta de empoderamento feminino cantado por Marília Mendonça está distante da proposta líquida dos relacionamentos afetivos na contemporaneidade, defendido por Zygmunt Bauman (2004) e, cada vez mais há investimentos em relacionamentos que apresentam regras a serem seguidas por ambos a fim de que tenham uma vida duradoura juntos. Estas canções apresentadas, até agora, não dão destaque ao que Bauman (2004, p. 12) encuncia sobre a encenação da instantaneidade ou relação de bolso. Não figurativizam a superficialidade dos sentimentos (BAUMAN, 2004, 36).

¹³⁶ Disponível em: <https://www.diarioonline.com.br/entretenimento/musica/noticia-494120-marilia-mendonca-e-maiara-e-maraisa-fazem-a-festa-das-patroas-este-sabado-em-belem.html>. Acessado em 20 de Outubro de 2018

¹³⁷ Rede social que nasceu em 2006 nos EUA e é mundialmente conhecida como microblog. Chegou em 2009 chegou ao Brasil e sua principal característica está nas postagens curtas, de 140 caracteres e, por isso, faz referência à palavra twitch que significa vibração.

¹³⁸ Disponível em: www.twitter.com/@MariliaMReal. Acessado em 04 de Março de 2019.

Pelo contrário, o *feminejo* figurativiza intensidades, brigas entre casais para poderem conviver juntos assim como o desejo de compartilhamento de laços familiares apresentando seus projetos individuais: “você vai ter que se acostumar/ foi o jeitinho que deu pra levar nossa relação/ não vai ter como me acompanhar, minha rotina vai te assustar/ não vem com pressão”¹³⁹ (ver anexo 11). Ela apresenta sua rotina, diz como quer levar a relação e diz que leva a sério o *rolo* que vivem juntos. Assim, diante do seu cotidiano e da sua agenda repleta de afazeres ela ressalta que não quer casamento, mas investirá no que vivem juntos se ele também levar a sério porque “daqui uns dias todo mundo vai saber/ cê tá levando a sério o nosso rolo”. Nestes trechos da canção intitulada *É Rolo*, e interpretada por Maiara & Maraisa, a ligação afetiva é apresentada pelo sujeito textual a partir da aceitação de seus projetos individuais e, desta forma, o feminino é destacado como aquela que não abandona seus sonhos por causa de um casamento. Pelo contrário, ela mantém um relacionamento atrelado aos seus sonhos e ainda lança a pergunta ao seu companheiro: “qual o tamanho do seu amor? Porque eu não mudo”.

Assim, ao acusar o individualismo como uma forma de destruição do afeto (BAUMAN, 2004, p. 24), a teoria da liquidez não cabe para o estudo dos relacionamentos figurativizados nas composições interpretadas pelas mulheres no *Feminejo* já que elas têm interpretado o feminino de forma empoderada e dando destaque em como viver um casamento, um rolo, um namoro, enfim, relações de afeto que dêem espaço para suas atividades e suas propostas de vida a dois sem deixar de lado a experiência de viver um grande amor. Neste viés, percebemos que “é quase impossível não observar que as mulheres de hoje também buscam papeis rejeitados no passado” (AMORIM, 2011, p. 05) e, por causa disso, têm lidado com preconceitos em todas as áreas da sua vida, principalmente, quando escolhem viver uma relação afetiva com suas regras e saem do modelo da vida que renova a ação do patriarcado que concebeu o feminino em “vivências domésticas num sólido ambiente familiar, lar acolhedor, filhos educados e a esposa dedicada ao marido” (PERROT, 2003, p. 225).

Dessa forma, ao conceituar seu relacionamento como um *rolo*, o sujeito textual transforma este conceito histórico de família e reinventa outro mais igualitário e centrada nos sentimentos e na afeição (JABLONSKI, 2003) a fim de apresentar uma a vida a dois que pode dar certo e ter continuidade. Então, a mulher contemporânea tem se apresentado no *Feminejo* sem os parâmetros “de feminilidade e beleza por meio das quais as mulheres

¹³⁹ Canção: É rolo. Intérpretes: Maiara & Maraisa. Compositores: Marília Mendonça/Carla Pereira/ Juliano Tchula. Álbum: Maiara & Maraisa Ao Vivo em Goiânia. Ano: 2016.

passavam a avaliar a si mesmas, aos seus relacionamentos, às suas necessidades e às suas aspirações” (FERREIRA FILHO, 2005, p.21). É o que Del Priore (1994) chama de decomposição de estereótipos ao feminino, isto é, à medida que o *Feminejo* mostra sujeitos textuais que não seguem o modelo historicamente construído para o feminino, temos na contemporaneidade movimentos culturais propondo redefinições de atuações deste gênero.

Dois exemplos sobre essa redefinição podem ser estudados nestes trechos da canção de Marília Mendonça e de Maiara & Maraísa, respectivamente: “quando me deixou, eu nem sonhava em terminar/ da turma do cinema eu passei pra turma do bar/ o tempo passou, tudo mudou/ desaprendi a te chamar de meu amor”¹⁴⁰ (ver anexo 11) ou “e fiz até um jantarzinho pra impressionar você/ e você não veio/ você só quer rolê/ fica só na bebedeira/trai/ trai sim/e trairia de novo”¹⁴¹ (ver anexo 12). Nestas duas passagens apresentamos situações que podem ser estudadas para compreendermos a decomposição de estereótipos ao feminino na contemporaneidade. Primeiramente, quando o relacionamento é finalizado, ela muda de espaço de sociabilidade, ou seja, não tem mais *a turma* do cinema, simbolizando o amor domesticado (GIDDENS, 1993), mas tem *a turma* do bar simbolizando o rompimento com o padrão da mulher apenas no espaço privado e do lar. Neste processo de mudança, o sujeito textual dá destaque à importância que o tempo tem para ela desprender a chamar o seu parceiro de amor, isto é, não é um processo rápido e de descarte de um amor para outro.

Por isso, a partir do momento que menciona *o tempo passou, tudo mudou*, o processo de ressignificação para o esquecimento não tem relação com o que Bauman (2004) afirma sobre os relacionamentos de bolso e num descarte rápido de um parceiro como a compra de um produto num shopping center. Neste mesmo viés a canção de Maiara & Maraisa apresenta o feminino cansada diante das ausências do companheiro que só quer *rolê* e bebedeira e, a partir do momento, que a prática dele se torna frequente ela toma a decisão de trocá-lo por outro. Ela fez de tudo para impressioná-lo e quando a resposta à suas práticas não acontecem, ela se entristece, acusa o companheiro de deixá-la sozinha e rompe com aquele estereótipo de que é o feminino quem conserva a família diante das instabilidades masculinas. O tempo se apresenta, em ambos os trechos, como

¹⁴⁰ Canção: Passa Mal. Intérprete: Marília Mendonça. Composição: Ray Antonio / Paulo Pires / Alex Rodrigues Da Silva / Diego Ferrari / Everton Mattos / Sando Neto. Álbum: Todos Os Cantos. Ano: 2019.

¹⁴¹ Canção: Trai sim. Intérpretes: Maiara & Maraisa. Composição: Bruno Carneiro/ Marder Nunes/ Maykon Melo/ Valdir Neto/ Welvis de Souza Sarmento.

fundamentais para o processo de ressignificação da mulher contemporânea e eles refletem de que forma o feminino tem se apresentado como ser social ativo que passa a contestar papéis que foram criados para ela.

Ao mesmo tempo que ela colocou em prática esses papéis sociais ao fazer jantar para seu companheiro ou deixar de lado os amigos do bar para frequentar o cinema, os sujeitos textuais se apresentam buscando alternativas que lhe propiciem outra identidade social e que faça valer o “vínculo emocional próximo e continuado com outra pessoa” (GIDDENS, 1993, p. 68). O empoderamento é destacado em ambos os trechos quando o feminino se mostra capaz de sair do lugar da resignação e aceitação dos papéis construídos historicamente e constroem outros espaços de sociabilidade, antes reservado apenas para o masculino como o bar, por exemplo. Da mesma forma é o ato da traição. Conhecidos historicamente como os “garanhões” (GIDDENS, 1993, p. 98), o masculino é apresentado como aquele que não dá valor ao que tem em casa e a partir do momento que ela faz o que ele tem feito constantemente, ela se assemelha a ele e se define, também, como uma “aventureira sexual” (GIDDENS, 1993, p. 98). Desta forma, quando vão para o bar ou admitem a traição, elas contestam as práticas da domesticação do amor que elas mesmas realizaram e demonstram de que forma podem realizar o que Butler (2003) chamou de reviravolta do poder e Amorim (2011, p. 05) destacou sobre o “novo ser social propiciado pelo movimento feminista”.

Este novo ser tem construído, atualmente, novas regras e à medida que elas são colocadas em prática, observamos como os sujeitos textuais do *feminejo* constroem o feminino “de forma desinibida que quer tomar a dianteira no início do namoro” (SAFFIOTI, 1987, p. 27), por exemplo. Assim como querem praticar sua sexualidade a partir do que foi institucionalizado para o masculino de “ir à caça, tomar sempre a iniciativa” (SAFFIOTI, 1987, p. 27). Ou seja, elas têm sido figurativizadas como poderosas no sentido de recriação de outras normas de comportamento como observamos no trecho da canção intitulada *quem ensinou fui eu*¹⁴² interpretada por Maiara & Maraísa: “se ele te beija gostoso/ dá um amasso cabuloso/ quem ensinou fui eu/ se ele faz a noite inteira/ pede pra falar besteira/ quem ensinou fui eu” (ver anexo 12). Segundo Giddens (1993, p. 79), as mulheres querem sexo e elas têm reivindicado cada vez mais o prazer e têm divulgado de que forma suas experiências sexuais são fundamentais para um bom relacionamento. Desta forma, esse trecho da canção mostra o sujeito textual como uma

¹⁴² Canção: Quem ensinou fui eu. Intérpretes: Maiara & Maraísa. Álbum: EP Maiara & Maraísa. Ano: 2018

mulher experiente no sexo e faz questão de mencionar que o beijo, o amasso e o sexo a noite inteira é produto do que o seu parceiro aprendeu na companhia dela.

A autoestima é valorizada como uma forma de poder e, assim, percebemos como o *feminejo* constrói um empoderamento a partir de uma mudança individual (LEÓN, 1997) desde quando ela não faz mais o “jantarzinho gostoso”, trai o parceiro e se diz experiente sexualmente. Por isso, segundo Lucia Fucks (2002, p. 105), “a mulher (...) está conquistando posições novas e condições igualitárias não somente no âmbito privado, mas também no público” e naquele trecho da canção o feminino é apresentado como aquela que reivindica ser reconhecida pelos seus ensinamentos. A partir do momento que o masculino é reconhecido por outra mulher como aquele que beija e amassa bem, é preciso ser dito e publicizado a participação daquela outra mulher que esteve com ele durante um tempo para ter sucesso na cama assim como em dar prazer para sua companheira. Consequentemente, observamos mais uma vez que este aprendizado é produto de uma relação contínua e duradoura e, dessa forma, a longa trajetória do ensinamento denuncia que os casais da contemporaneidade não têm tido apenas “noites avulsas de sexo” (BAUMAN, 2004, p.19). Eles podem vir a acontecer, mas não são o padrão na nossa sociedade como generaliza a teoria da liquidez do sociólogo.

Neste sentido, as mulheres têm construído suas regras para a vida a dois dar certo diante dos seus desejos e de suas expectativas de um projeto de futuro a dois. Essas regras estão diretamente relacionadas com o “poder de governar-se, podendo viver sem um caminho social pré-fixado” (FUKS, 2002, p. 108) e, por isso, em uma das canções interpretadas por Maiara & Maraisa intitulada *Sob Nova Direção*¹⁴³ (ver anexo 12) identificamos um desses poderes do momento que ela chega no bar, senta e diz que só aquele espaço acalma o seu coração por ser o seu cantinho do desgosto. Assim, seu sonho é comprar aquele lugar que lhe dá aconchego, paz e tranquilidade: “a partir de hoje eu bebo até a hora que eu quiser/ vou comprar esse bar/põe aí seu preço/ quanto eu for eu pago/ cheque em branco, tá na mesa/ negócio fechado”.

O empoderamento também é a partir da autonomia financeira e, desta forma, segundo Sen (2010), essa liberdade também contribui para a suas escolhas amorosas e sua inserção em espaços sociais antes excluídos para o feminino. A presença nos bares é uma recorrência constante no *feminejo* e tem tido uma implicação importante no debate

¹⁴³ Canção: Sob Nova Direção. Intérpretes: Maiara & Maraisa. Composição: Clayton Rodrigo Follmann/ Marder Bezerra Nunes/ Welvis Sarmiento. Álbum: Maiara & Maraisa Ao Vivo em Campo grande. Ano: 2017.

sobre autonomia e autoestima feminina já que esses espaços foram construídos para os homens e foram, também, muito ressaltados pelas duplas masculinas sertanejas apresentado o sujeito textual feminino como submissas e, principalmente, construindo a imagem da mulher objeto.¹⁴⁴

São nesses espaços que elas têm pago suas contas, tem se apresentado, também, nos *rolês* e bebido diante de uma saudade, de uma tristeza ou na esperança de encontrar seu antigo amor. Assim, em cada gole de cerveja, o *feminejo* tem dado visibilidade ao feminino na “banqueta e no balcão”¹⁴⁵ (ver anexo 12) assim como ela tem alertado o garçom sobre a conta do bar ser bastante alto devido à escolha do DVD com as músicas que a faz sofrer: “desse jeito você me desmonta/ cada dose cai na conta e os dez por cento aumenta”¹⁴⁶ (ver anexo 12). Mas ela tem pago a conta e, nesse processo re-identitário (SILVA;PUHL, 2017), encontramos no *Feminejo* um reflexo do que Mirian Goldenberg destacou na sua pesquisa sobre a mulher brasileira: “o fato de viajarem, conversarem com as amigas, saírem sozinhas ou descobrirem uma nova atividade (...) apareceu com muito mais destaque do que os filhos e o trabalho” (GOLDENBERG, 2010, p. 198).

Ou seja, elas têm se identificado cada vez a partir do espaço fora da casa e têm encontrado novos espaços de sociabilidades com amigas ou conquistando lugares que antes não lhe pertenciam. A partir do momento que conquistaram autonomia financeira e dividem a rotina da casa com suas expectativas profissionais, o feminino tem feito rituais que antes eram realizados pelo masculino como, por exemplo, o *happy hour*¹⁴⁷ com as amigas.

Segundo um estudo global que analisou o consumo do álcool por homens e mulheres, as mulheres têm bebido tanto quanto os homens: “as mulheres fazem a ‘hora do vinho’ quase todas as noites”¹⁴⁸ e, assim, vemos refletido no *Feminejo* a socialização da bebida com as amigas como uma consequência de suas conquistas sinalizando de que

¹⁴⁴ LIOTO, Mariana. Felicidade engarrafada: bebidas alcoólicas em músicas sertanejas. 118 f. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Sociedade) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2012.

¹⁴⁵ Canção: Sob Nova Direção. Intérpretes: Maiara & Maraísa. Composição: Clayton Rodrigo Follmann/ Marder Bezerra Nunes/ Welvis Sarmiento. Álbum: Maiara & Maraísa Ao Vivo em Campo grande. Ano: 2017.

¹⁴⁶ Canção: 10%. Intérpretes: Maiara & Maraísa. Composição: Gabriel Agra / Gustavo Pereira. Álbum: Maiara & Maraísa Ao Vivo em Campo grande. Ano: 2017.

¹⁴⁷ O *Happy Hour* é um termo em inglês que ficou conhecido mundialmente por significar “hora feliz”, ou seja, aquele período do dia que, depois do trabalho, os colegas se encontram em bares ou restaurantes para beber, comer ou se confraternizarem.

¹⁴⁸ Cf. Sim, as mulheres estão bebendo tanto quanto os homens, diz estudo. 30 de Out. 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/saude/sim-as-mulheres-estao-bebendo-tanto-quanto-os-homens-diz-estudo/> . Acessado em 30 de Junho de 2019

forma sua participação no mercado de trabalho tem sido significativo. “dados do Ministério do trabalho revelam que a participação de mulheres no mercado formal aumentou de 40,85% em 2007 para 44% em 2016”¹⁴⁹ e diante da autonomia financeira a liberdade feminina tem sido composta e divulgada por canções como *bebo litro*¹⁵⁰ (ver anexo 13) de Maiara & Maraísa: “queria sair, me divertir/ e esquecer você em cima de outra cama/ainda não superei/eu bebo um litro e choro três mas eu esqueço você/nem eu beba num dia/o que era pra beber num mês”.

A saudade e a dor do rompimento da vida a dois figurativizam, no *feminejo*, outro espaço de lamentações e, ao mesmo tempo que é o lugar de divertimento é, também, de choros e de desabafos entre amigas identificando de que forma a proposta de liquidez das relações (BAUMAN, 2004) não tem tido significado em suas vidas. Ou seja, a associação da bebida com seus choros é um reflexo de como o processo da vida a dois e dos relacionamentos afetivos na contemporaneidade estão relacionados com a solidez, ou seja, a partir do momento que ela sabe que ele estava em cima de outra cama que não foi a dela, ela sai para se divertir. A sororidade acontece no momento da socialização da bebida com as amigas sinalizando o combate à rivalidade e à competição estimuladas pelo machismo, ou seja, elas se reúnem e se aproximam realizando o que Lagarde de Los Ríos (2012, p. 543) especifica:

A sororidade é a consciência crítica da misoginia, seus fundamentos, preconceitos e estigmas, e é o esforço pessoal e coletivo para desmantelá-la na subjetividade, nas mentalidades e na cultura, paralelamente à transformação solidária das relações com as mulheres, práticas sociais e normas políticas legais¹⁵¹

Desta forma, a partir do momento que a reunião com as amigas acontece a fim de denunciar as práticas da cultura masculinista, o feminino se apresenta como o sujeito textual que tem o intuito de desmantelar o que foi instituído para si. Tanto na canção *bebo*

¹⁴⁹ Cf. Mulheres ocupam 44% dos empregos do país, mas ainda ganham 15% menos do que os homens. 19 de Fev. de 2018. Disponível: <https://extra.globo.com/noticias/economia/mulheres-ocupam-44-dos-empregos-do-pais-mas-ainda-ganham-15-menos-do-que-os-homens-22410846.html>. Acessado em 01 de Julho de 2019.

¹⁵⁰ Canção: Bebo Litro. Intérpretes: Maiara & Maraísa. Composição: Albino Gomes Alves/ Anibal Vieira Junior Angelim/ Carlos Roberto Junior da Silva. Álbum: Reflexo – Ao Vivo. Ano: 2018.

¹⁵¹ La sororidad es la conciencia crítica sobre la misoginia, sus fundamentos, prejuicios y estigmas, y es el esfuerzo personal y colectivo de desmontarla en la subjetividad, las mentalidades y la cultura, de manera paralela a la transformación solidaria de las relaciones con las mujeres, las prácticas sociales y las normas jurídico políticas.

litro, apresentada anteriormente, ou em *Bebaça*¹⁵² (ver anexo 13) interpretada por Marília Mendonça, elas se encontram ou para chorarem juntas ou, então, para evitar que sua amiga se submeta às práticas do masculino: “amiga, ‘cê tava bebaça/ subindo na mesa, virando garrafa/ tentou até ligar pro ex/ pra sua sorte, eu não deixei/ já tava tudo rodando, rodando/ pediu outra rodada”. O sujeito textual, aqui, se apresenta quebrando a regra do que foi instituído para o feminino do lar, exemplo de mãe e esposa recatada dentro de casa cuidando dos filhos e do marido a partir do momento que sobe na mesa e vira garrafa. Como exemplo de esforço pessoal e coletivo para dismantelar a predominância do masculino nesses ambientes e com esta mesma atitude, a sororidade é presente a partir do momento que outro sujeito feminino lhe ajuda a subir na mesa, a virar a garrafa assim como não permitir que a ligação para o ex aconteça.

A política do corpo é apresentada na canção como importante nessa trajetória de experiência subjetiva para a transformação de mentalidade e/ou cultura, como destacada por Lagarde de Los Ríos (2012). Isto é, o sujeito textual expõe seu corpo em cima da mesa com as pernas bambeando a partir do momento que fica *bebaça* com a empatia e companheirismo da amiga numa proposta de conquistar igualdade entre mulheres e homens. Entretanto, a partir do momento que o *Feminejo* apresenta esse debate da igualdade de direitos, também coloca em pauta de que forma é difícil romper com a cultura masculinista quando expõe o sujeito feminino à procura de um amor sólido concretizado no ambiente da casa e, principalmente, com a consolidação do casamento. O próximo tópico analisará de que forma o feminino volta para casa a partir do momento que domestica o amor-paixão e propõe viver num ninho de amor cuidando de marido e filhos.

¹⁵² Canção: *Bebaça*. Intérprete: Marília Mendonça. Composição: Ronael / Gustavo Martins Felisbino / Murilo Huff / Rafael Augusto / Ricardo Vismark. Álbum: *Todos Os Cantos*. Ano: 2019.

4.3. *Já que desonrei nossa família*¹⁵³, *eu sou a pessoa errada para você*¹⁵⁴: A amante, a esposa e os laços afetivos figurativizados no *Feminejo*

A partir do que foi debatido anteriormente sobre o empoderamento feminino na contemporaneidade e sua repercussão no *Feminejo*, analisaremos a composição *Amante não tem lar*¹⁵⁵ a fim de problematizarmos o sujeito textual feminino que ratifica o papel social da esposa frente à sua identidade oposta: a amante. A partir desta composição, estudaremos a figurativização daquela que representa a fragilidade dos laços afetivos a partir do momento que o *Feminejo* dá importância à identidade da esposa juntamente com seu marido enquanto capital cultural importante (GOLDENBERG, 2010, p. 199) na atualidade. Assim, Marília Mendonça interpreta:

Só vim me desculpar
 Eu não vou demorar
 Não vou tentar ser sua amiga
 Pois sei que não dá

Você vai me odiar
 Mas eu vim te contar
 Que faz um tempo eu me meti no meio do seu lar

Sua família é tão bonita
 Eu nunca tive isso na vida
 E se eu continuar assim eu sei que não vou ter ele

Ele te ama de verdade
 E a culpa foi minha
 Minha responsabilidade eu vou resolver
 Não quero atrapalhar você

E o preço que eu pago
 É nunca ser amada de verdade
 Ninguém me respeita nessa cidade
 Amante não tem lar
 Amante nunca vai casar

E o preço que eu pago
 É nunca ser amada de verdade
 Ninguém me respeita nessa cidade

¹⁵³ Canção: *Traição não tem perdão*. Intérprete: Marília Mendonça. Composição: Marília Mendonça/ Juliano Tchula. Álbum: *Realidade*. Ano: 2017 (ver anexo 13)

¹⁵⁴ Canção: *A pessoa errada*. Intérpretes: Maiara & Maraisa. Composição: Marília Mendonça/ Juliano Tchula. Álbum: *Ao Vivo em Goiânia*. Ano: 2016 (ver anexo 13)

¹⁵⁵ Canção: *Amante não tem lar*. Intérprete: Marília Mendonça. Composição: Marília Mendonça/ Juliano Tchula

Amante não vai ser fiel
Amante não usa aliança e véu¹⁵⁶

Nas duas primeiras estrofes o encontro da esposa e da amante é figurativizado pela rapidez já que está baseado pelo pedido de desculpas por ter se *metido no seu lar*. O sujeito textual já deixa claro que a sororidade não acontece a partir do momento que, na segunda estrofe, ela sabe que a esposa irá lhe odiar porque ela não condiz com o padrão social imposto pela sociedade para formar uma família bonita. A partir do momento que a amante admite que vai contar o que tem feito sem tentar ser amiga da esposa, observamos como estas duas identidades foram e são identificadas como portadoras de fronteiras sociais bem precisas. Desta forma, quando a canção apresenta a o encontro da amante com a esposa duas identidades aparecem: a da mulher que é apreciada e respeitada na sociedade por construir uma família bonita baseada na solidez dos laços afetivos e a da mulher que desmantela a harmonia e beleza dessa família e não é respeitada na cidade.

A primeira identidade é aquela que mantém a ordem social e, principalmente, o ideal de família conservadora proposta no século XIX a fim de que fossem colocados em práticas as interdições (FOUCAULT, 1988) descritas em manuais para a boa esposa. A família *bonita* é a consolidação da “aparelhagem de produzir discursos sobre sexo” (FOUCAULT, 1988, p. 26), a partir do momento que a identidade da esposa é colocada num pedestal e divinizada no sentido de que tudo suporta para manter a família longe de interferências externas, isto é, ela é figurativizada como o símbolo da solidez que sabe lidar as instabilidades do masculino, aceita as desculpas da amante e tem o respaldo da sociedade para continuar seu trabalho de construção de uma família cada vez mais bonita.

Descartando a teoria da liquidez do sociólogo polonês (BAUMAN, 2004), a identidade da esposa figurativizada na canção coloca a cultura brasileira, metonimicamente interpretada pelas canções do corpus de análise, distante da generalização dos relacionamentos afetivos enquanto líquidos já que, como apresentado anteriormente, os casamentos têm acontecido e, principalmente, os recasamentos. Desta forma, analisamos o encontro da amante com a esposa a partir do que Louro (2001) afirma que as relações de poderes não encontram meros receptores, mas sujeitos que subjetivam saberes e práticas. Ou seja, a partir de um projeto de sociedade baseada na família *bonita*

¹⁵⁶ Número de visualizações na plataforma do Youtube: 349.614.873 milhões. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OT7PpQEz7rc>. Acessado em 25 de Maio de 2019.

que desde o século XIX é produzida, identificamos a esposa na canção como um projeto discursivo que deu certo assim como o projeto de apontar a amante como uma *metida* e que não merece respeito: “e o preço que eu pago/ é nunca ser amada de verdade/ ninguém me respeita nessa cidade/ amante não tem lar/ amante nunca vai casar”.

Neste sentido, quando Foucault (1988, p. 46) falou que “a sociedade burguesa do século XIX é sem dúvida a nossa, ainda” diante das diferentes maneiras de relações afetivas, encontramos a amante figurativizada na canção como aquela que permeia as histórias de amores no Brasil em encontros e desencontros com a aquela que representa a domesticação da paixão (GIDDENS, 1993). Quando a amante é aquela que ninguém respeita e que pode vir a ser marginalizada na sociedade sem lar e sem casar, ela se empodera ao ponto de ir pedir desculpas e dizer que é sua responsabilidade a destruição do modelo burguês de família. O masculino se abstém de qualquer responsabilidade e ele é apenas figurativizado na canção como aquele que faz parte do projeto de uma família *bonita* que não pode ser incomodada.

Como apresentado no primeiro capítulo, a pesquisa de Vainfas (2011) e de Del Priore (2005) contribui para pensarmos esse papel da amante na contemporaneidade brasileira a partir do momento que ambos problematizaram como uma constante no nosso território as denúncias de vizinhos aos amantes que não seguiam as regras da instituição religiosa para a prática da sexualidade dentro dos casamentos. Desta forma, “o anátema do pecado e do sentimento de culpa” (RAGO, 1985, p. 63) foi instituído no nosso cotidiano quando estes olhares se associaram com o discurso médico, religioso e jurídico construindo, por exemplo, a identidade da amante em oposição à identidade da esposa.

Ou seja, uma não existe sem a outra, ratificando o que Silva (2000, p. 75) destacou sobre a importância da diferença (amante) para a legitimação da identidade aceitável socialmente (esposa): “é fácil compreender, entretanto, que identidade e diferença estão em uma relação de estreita dependência”. Assim, a partir do momento que Marília Mendonça interpreta esse encontro das duas identidades observamos como elas são definidas diante do que o autor chama de “cadeia de negociações” (SILVA, 2000, p. 75). Isto é, historicamente elas foram apontadas, enunciadas e, principalmente julgadas pelos olhares da sociedade que lhe impuseram características bem demarcadas a fim de que a esposa dependesse sempre da sua oposição para poder consolidar uma família *bonita*.

Neste viés, por trás do que é figurativizado como amante, encontramos o que Tomaz Tadeu estuda sobre as expressões negativas de identidade, ou seja, é preciso deixar claro o que a esposa não pode ser na contemporaneidade: ser amiga da amante. Assim, a

amante sabe que ela vai ser odiada e, então, a composição reafirma a identidade da esposa como aquela que tem que odiar e excluir da sua vida aquela que vai pagar um preço pela sua intromissão. Ela se afirma, então, como o oposto daquela que representa a instabilidade social, ou seja, a esposa não vive sob o anátema do pecado e do sentimento de culpa. É por isso que a amante vive este sentimento ao longo da canção e afirma que quem é amada de verdade é a sua identidade oposta: “ele te ama de verdade/ e a culpa foi minha”. Consequentemente, a amante na sociedade brasileira é figurativizada como aquela que nunca terá um amor de verdade e, por isso, nas duas primeiras estrofes a figurativização da identidade e diferença estão especificadas quando há uma demarcação sobre quem constrói uma família de acordo com os padrões sociais (esposa) e, consequentemente, é respeitada na cidade; e quem se mete (amante) no meio de uma bonita família e é marginalizada.

Assim, a canção apresenta, duas identidades femininas que foram construídas social e historicamente¹⁵⁷ e, atualmente, têm repercutido nas composições do *Feminejo* ressaltando de que forma os laços afetivos sólidos são divulgados diante do modelo tradicional de família, proposto no século XIX. É a partir do casamento que a família é conceituada como bonita e feliz e, assim, a amante, na terceira estrofe também deseja viver esse modelo: “sua família tão bonita/ eu nunca tive isso na vida/ e se eu continuar assim eu sei que não vou ter”. Neste sentido, o sentimento de culpa diante do acontecido coloca a amante no lugar marginalizado na sociedade em oposição àquela que é considerada a rainha do lar: a esposa. Desta forma, a canção figurativiza o que Albuquerque Júnior (p.01)¹⁵⁸ conceitua sobre pedagogização dos corpos e de suas práticas no cotidiano (ALBUQUERQUE JÚNIOR, p. 01). Isto é, a partir do momento que a amante *se mete* no meio do lar e diz que vai resolver a situação para não atrapalhar o que existe naquela família, ela passa a ser regida por normas pelas quais governaram seu corpo e suas subjetividades diante de uma rede de comunicações construída na surdina por cochichos, olhares, acusações, isto é,

é lidar com a instituição de limites, com a demarcação do dentro e do fora, do permitido e do proibido, é traçar com traços de giz, quem e como se deve

¹⁵⁷ No primeiro capítulo fizemos esse debate histórico sobre a identidade da amante segundo o estudo de Vainfas (2011) e de Del Priore (2005).

¹⁵⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Pedagogia: a arte de erigir fronteiras* Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/index2.htm> Acessado em 29 de Junho de 2019

passar, quem pode e quem não pode entrar, como deve ou como não deve estar, circular, mudar de lugar, se mexer (ALBUQUERQUE JÚNIOR, p.01-02)¹⁵⁹

A partir dessa ressalva, o historiador contribui para pensarmos como a amante foi e é uma identidade que está constantemente próxima da esposa e tem rondado seu lar a partir da presença do seu marido. Por causa disso, é preciso demarcar o que é permitido e proibido quando são traçados a canção figurativa “identidades que tanto marcaram fronteiras espaciais, como a qualificação do ‘eu’ e a desqualificação do ‘outro’” (SILVA, 2000, p. 90). A amante é apresentada como o oposto da pedagogia do feminino que construiu a esposa como uma mulher comedida, pura, interdita para a honrar sua família, seu marido e, conseqüentemente, qualificada para estar no meio social. Sendo assim, a ação pedagógica acionada pelas relações cotidianas faz com que a amante seja figurativizada na canção como o oposto da “constituição moral” (COSTA, 1979) que delimitou a função da mãe e esposa na família *bonita*.

A amante, então, simboliza o sexo fora da instituição do casamento e, diante dessa prescrição social, o masculino é figurativizado na canção pelo silêncio já que foi construído como naturalmente instintivo, inconstante e não aparece na história desta canção simbolizando o que Castañeda (2006, p.16) conceitua como o “masculino superior”. Assim, é a esposa e a amante quem resolve seu destino: se será expulso do lar ou não enquanto um *folgado* e acusado de *infiel*. Diante deste silenciamento percebemos como “a pedagogização da subjetividade da sexualidade foi com mais disciplina e controle dirigida à mulher” (ARAÚJO, 2011, p. 47) já que o masculino, historicamente, não cumpria a fidelidade conjugal. Desta forma, os sentimentos de culpa e ódio rondam o encontro das duas mulheres. O primeiro sentimento localizado na amante e o segundo na esposa numa associação àquela ser uma aproveitadora no sentido que Vainfas (2011) estudou no nosso território que as amantes eram as jovens e que queriam ascender socialmente com os rapazes de família para, esperançosamente, serem levadas até o altar. A amante é um sujeito que assusta e causa medo. Por isso, quanto mais se afastar, mais a família será conceituada como *bonita*.

Por isso, a amante é figurativizada como aquela que não tem lar e que “nunca vai casar”, a canção cumpre com o que Sargentini & Barbosa (2004,p.26) problematizam sobre determinadas regras sócio históricas definirem e possibilitarem a enunciação de que

¹⁵⁹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Pedagogia: a arte de erigir fronteiras Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/index2.htm> Acessado em 29 de Junho de 2019

o amor romântico pode acontecer, mas domesticado. A paixão viola leis da moral e da ordem. Consequentemente, a esposa é aceitável socialmente porque não rompe com os moldes convencionais de felicidade ligada casamento legal e à prole legítima. O deslize passionnal (BASSANEZI, 2002, p. 618) é figurativizado na amante e ao longo das seis estrofes ela realiza uma movimentação de desculpas e reafirmação da família *bonita* à medida que se auto intitula como um sujeito que atrapalhou a harmonia.

Desta forma, ela é o produto de uma “tecnologia de sujeição própria” (COSTA, 1979, p. 50) que age como uma forma de dispositivo que é acionado a partir do momento que ela afirma que: “amante não vai ser fiel/ amante não usa aliança e véu”. Em outras palavras, ela não representa “o confinamento da sexualidade feminina como um símbolo da mulher respeitável” (GIDDNES, 1993, p. 58) e, quando a canção figurativiza o seu encontro com a esposa, observamos o seu empoderamento quando passa a ser governada por suas próprias decisões já que historicamente este encontro era proibido porque “a [esse modelo ao qual nos referimos] mulher permanecia sempre sob tutela” (BEAUVOIR, 1990, p.119) a fim de que não se rendesse aos desejos e prazeres vis que poderiam ser aprendidos com aquela especialista em dar prazer aos homens.

A família como símbolo da monogamia e o adultério como prática a ser severamente punida, posicionou a esposa num lugar de medo ao que simbolizava o seu oposto e para que o seu casamento fosse respeitado, era preciso sempre delimitar essa fronteira. Não é à toa que Nayara Azevedo ficou conhecida nesse cenário do *Feminejo* com sua interpretação em *50 reais*¹⁶⁰ (ver anexo 14) ao expressar o sentimento de “raiva” perante a amante do marido: “eu já vi tudo que eu tinha que ver aqui/não sei se dou na cara dela ou bato em você/mas eu não vim atrapalhar sua noite de prazer/e pra ajudar a dama que lhe satisfaz/ toma aqui os 50 reais”. Num ato de associação da amante com uma prostituta, a esposa é figurativizada como vingativa a ponto de querer bater nos dois personagens que simbolizam o fim da instituição do casamento. Ou seja, eles representam “a antítese dos valores burgueses” (ROBERTS, 1998, p. 268) pois foram indolentes e só pensaram no amor pelo prazer. Ao encontrar os dois no motel, este espaço passa a ser o símbolo da promiscuidade e, principalmente, libertinagem. É um espaço onde uma “série interminável de males domésticos e sociais” (COSTA, 1979, p. 241) são praticados exatamente por se deter a uma gratificação rápida com hora marcada de entrada e saída.

¹⁶⁰ Canção: 50 reais. Intérprete: Nayara Azevedo. Composição: Waleria Leao / Naiara Azevedo / Alex Torricelli / Maykow Melo / Bruno Rigamonte Carneiro. Álbum: Totalmente Diferente. Ano: 2017.

O motel, então, é o espaço da dedicação máxima ao sexo e, por isso, em *Motel*¹⁶¹ (ver anexo 14) Maiara & Maraisa interpretam a história de uma esposa que se sente envergonhada diante da cidade quando vê seu marido entrando neste espaço: “quase morri quando te vi entrando num motel/ todo mundo deve saber na cidade/fiquei aqui, me expôs ao ridículo/ não era amor era só falsidade”. A libertinagem numa sociedade hierarquizada (COSTA, 1979) envergonha tanto a amante como a esposa, mas em situações diferenciadas. E o *Feminejo* tem figurativizado essas situações até quando a esposa trai seu marido e diz que não é um modelo de mulher que deve continuar com ele: “já deixei minhas coisas lá fora/ hoje eu sou alguém que eu desconheço (...)/ já que desonrei nossa família/ eu aceito o seu não/ traição não tem perdão”¹⁶². Nesta canção, intitulada *Traição não tem Perdão* (ver anexo 14) Marília Mendonça interpreta a esposa que admite que algo andava errado entre os dois e, num momento de fraqueza pulou “para bem longe da felicidade”¹⁶³. Num misto de empoderamento e culpa, a esposa não sabe se foi “um deslize ou vontade própria”¹⁶⁴, mas mesmo assim recolhe seus pertences já que este impasse não simboliza a ordem e a harmonia legitimando o lugar feminino que historicamente lhe foi atribuído como “mais sujeita aos desgovernos sexuais” (ROHDEN, 2004, p, 30).

O mais importante, então, é a honra da família independente do seu sofrer ou da incerteza de onde será sua morada. Por isso, ao sair de casa a esposa é figurativizada como a maior representante do amor romântico feminilizado (GIDDENS, 1993) que institui a imagem da mãe resignada. Assim, à medida que ela trai, convoca um amor sólido para a sua aceitação na sociedade em contraposição ao que Bauman (2004) afirma sobre os relacionamentos que escorrem entre os dedos na contemporaneidade. Isto é, ela abandona o lar, se autodefine como um sujeito que não merece aquele espaço e mostra como a desonra ao “microcosmo da sociedade” (BEAUVOIR, 1990, p.140) faz dela um sujeito marginalizado tanto por ela mesma como pela sociedade. Neste sentido, ela volta ao passado ao dizer que foi feliz durante “dois anos e uns dias”¹⁶⁵, mas o que importa depois

¹⁶¹ Canção: Motel. Intérpretes: Maiara & Maraisa. Composição: Rangel Castro / Juliano Soares / Marília Mendonça. Álbum: Maiara & Maraisa - Ao vivo em Goiânia. Ano: 2016.

¹⁶² Canção: Traição não tem perdão. Intérprete: Marília Mendonça. Composição: Marília Mendonça/ Juliano Tchula. Álbum: Realidade. Ano: 2017.

¹⁶³ Canção: Traição não tem perdão. Intérprete: Marília Mendonça. Composição: Marília Mendonça/ Juliano Tchula. Álbum: Realidade. Ano: 2017.

¹⁶⁴ Canção: Traição não tem perdão. Intérprete: Marília Mendonça. Composição: Marília Mendonça/ Juliano Tchula. Álbum: Realidade. Ano: 2017.

¹⁶⁵ Canção: Traição não tem perdão. Intérprete: Marília Mendonça. Composição: Marília Mendonça/ Juliano Tchula. Álbum: Realidade. Ano: 2017.

da traição é sair de cena. Assim, ao mesmo tempo que se auto define como fora da norma, ela se empodera ao admitir que traiu, desonrou e saiu de casa.

Neste mesmo viés a composição *A pessoa errada*¹⁶⁶ (ver anexo 14), interpretada por Maiara & Maraisa, figurativiza o feminino saindo de casa e arrumando seus pertences depois de mentir para o homem dedicado e esforçado: “eu menti/ e agora tô saindo e tô trancando a porta/ que é pra deixar bem claro que não tem mais volta/ não dá pra esconder, eu sou a pessoa errada pra você/ e acabou”. A partir do momento que ela é figurativizada como mentirosa e ele como um enganado, é para ela que recai toda a ação de honrar a família para que seja mantida a moralidade pública (CAULFIELD, 2000, p.168). Ela é apresentada como uma pessoa *errada* diante das várias mentiras contadas ao marido e, neste sentido, só a ela é dada a responsabilidade de manter o espaço que simboliza, historicamente, a sinceridade, a integridade e a parceria.

Seguindo esta constatação, Goldenberg (2010, p. 199) ressaltou que “um marido, um casamento sólido e satisfatório, foi o que as pesquisadas mais valorizaram em seus depoimentos”. Segundo a antropóloga, as brasileiras desejam cada vez mais casarem e têm se sentido fortalecidas e interessantes quando estão na companhia dos homens que compartilham o dia-a-dia com elas. Assim, em algumas composições do *Feminejo* estudamos esse reflexo, por exemplo, nos trechos das canções *Não casa não*¹⁶⁷ (ver anexo 15) e *No dia do seu casamento*¹⁶⁸ (ver anexo 15). Na primeira canção, a ex-namorada solicita: “por favor, não casa não/ tô aqui lembrando quando a gente namorou três anos atrás/ fui feliz demais/se tem um pouco de mim no seu coração/então não casa, não”. Na segunda canção, a amante ameaça: “no dia do seu casamento/na igreja vou entrar correndo/que se exploda os convidados/essas flores, esses vasos/Dane-se esse teatro/olha pro seu dedo agora/e jogue essa aliança fora/é a mim que você ama/na saúde, na tristeza/na alegria e na cama”.

Tanto no primeiro trecho como no segundo o masculino que casa é figurativizado como um capital cultural (GOLDENBERG, 2010), ou seja, a felicidade está centralizada naquele que representa a vida a dois sem a interferência de uma terceira pessoa. No primeiro trecho, ao especificar o tempo de namoro durante três anos com seu ex-amor o

¹⁶⁶ Canção: A pessoa errada. Intérprete: Maiara & Maraisa. Composição: Marília Mendonça/ Juliano Tchula. Álbum: Maiara & Maraisa Ao vivo em Goiânia. Ano: 2016.

¹⁶⁷ Canção: Não casa não. Intérprete: Marília Mendonça. Composição: Diego Maradona Ferereira da Silva/ Everton Domingos de Matos/ Ray Antonio/ Guilherme Ferraz/ Sandro Neto/ Paulo Pires. Álbum: Realidade. Ano: 2017

¹⁶⁸ Canção: No dia do seu casamento. Intérprete: Maiara & Maraisa. Composição: Marília Mendonça/ Maraisa Pereira/ Juliano Tchula. Álbum: Ep Maiara & Maraisa. Ano: 2014.

feminino solicita o passado de volta e mostra como o presente sem ele é instável e inseguro. Sua esperança para que o casamento não aconteça está no amor sólido que viveram e num tom esperançoso espera que ele volte e a faça feliz novamente. No segundo trecho e num tom reivindicatório diante um relacionamento extraconjugal que se tornou sólido, a amante é empoderada ao especificar sua trajetória na igreja no dia do casamento daquele que dividia a cama com ela.

Ou seja, em busca da felicidade ela se empodera e entra na igreja sem se importar com os convidados. Entretanto, para que sua identidade seja oposta à da esposa, ela é figurativizada como descontrolada a partir do momento que difama o ritual religioso ao correr para aquele que representa sua saúde, sua tristeza, sua alegria e que deve jogar fora a aliança. Ao afirmar categoricamente que ele a ama, o amor domesticado é reportado para a amante numa referência a um relacionamento extraconjugal de longa duração, numa forma de amancebamento (VAINFAS, 2011) já ressaltado no primeiro capítulo.

Assim, quando ela manda recado que entrará destruindo um casamento considerado um *teatro*, toma a identidade da esposa, mas sem aquela feminilidade associada à fraqueza intelectual (BEAUVOIR, 1990, p. 144). Ao contrário, ela não se importará com os convidados e muito menos com as flores e os vasos. O que importa é que ela está reivindicando aqueles longos anos de dedicação sinalizado na canção pelo voto de casamento construído para esta relação: “na alegria e na cama”. Isto é, aquela que deu prazer ao masculino durante tanto tempo também elabora seus votos. Quer dizer, o masculino desejado como marido é central em ambos os trechos confirmando como o *Feminejo* reflete o discurso das brasileiras centrado “na figura masculina, seja na falta de homem, seja na sua presença” (GOLDENBERG, 2010, p. 199).

Assim, elas podem até sofrer nos bares, nas ruas, nos motéis, mas isso não significa que o amor no Brasil é universalmente líquido, como afirmado por Bauman (2004) e, muito menos, apresentamos relações humanas frouxas (BAUMAN, 2004, p.112). Ao contrário, o feminino no *Feminejo* tem sofrido diante não apenas do seu grande amor, mas, também diante das contradições em ter que lidar com suas conquistas neste século XXI no sentido de saber empoderar-se e questionar o modelo do amor romântico que a divulgou como subjugadas aos homens. (DALCUCHE, 2006). À medida que elas têm valorizado e desejado um casamento, elas têm reivindicado companhia e divisão de tarefas. É por isso que muitas têm casado mais tarde e tem dado prioridade a uma profissão e carreira que lhe dê autonomia financeira.

Na pesquisa de Goldenberg (2010, p.199), “as mais satisfeitas com suas vidas, entre as brasileiras pesquisadas, são aquelas casadas há muitos anos”. Entretanto, ela também apresenta como elas têm reclamado, têm exigido dentro de casa uma parceria e comprometimento fundamentais para que esta relação dure ao ponto de querer “acordar ao lado toda manhã/ ouvir o bom dia, um café, croissant”¹⁶⁹ (ver anexo 15). Ao reclamarem sua falta ou sua presença o *Feminejo* refuta a tese de Bauman (2004) a partir do momento que tem figurativizado tanto o masculino como o feminino investindo e gastando muito tempo em construir um relacionamento puro, como chamou Giddens (1993).

De acordo com a antropóloga, elas têm valorizado e têm dado à presença masculina o principal motivo da sua satisfação. E as composições do *Feminejo* têm refletido esse fato a partir do momento que a principal representante dele – Marília Mendonça – foi eleita a rainha da sofrência ainda em 2016 e tanto ela como suas contemporâneas (Maiara & Maraísa, Nayara Azevedo, Simone & Simaria) têm se utilizado do melodrama como práticas de trazer o masculino para o debate dos direitos de igualdade. Nas canções compostas por Marília Mendonça, seja sozinha ou em parceria com seu ex-noivo Juliano Tchula, percebe-se o dilema da mulher contemporânea ao ter que lidar com os seus desejos. Ou seja, ao mesmo tempo que estamos num século que ele pode ser falado e publicizado, lidamos com os olhares inquisitoriais de uma sociedade que ainda é abastecida por uma linguagem falocêntrica por temer a desmoralização masculina (ARAÚJO, 2011, p. 247).

Neste sentido, a recorrência de canções que apresentam o feminino vivendo sua sexualidade e seus desejos são ínfimas se comparadas com aquelas que ela deseja um casamento e domesticação da paixão. Na discografia de Marília Mendonça¹⁷⁰ a recorrência de canções sobre a experimentação dos desejos é bem menor do que aquelas de saudade e de carência. Entendendo o desejo como “corpos tomados por uma mistura de afetos: eróticos, sentimentais, estéticos, perceptivos, cognitivos” (ROLNIK, 1989, p. 25), das 56 canções interpretadas por ela, 6¹⁷¹ (ver anexo 16 e 17) figurativizam essa

¹⁶⁹ Canção: Bengala e crochê. Intérprete: Maiara & Maraisa. Composição: Andre Santos/Cyro Rene Leao. Álbum: Maiara & Maraísa – Ao vivo em Campo Grande. Ano:2017

¹⁷⁰ Os Cds escolhidos para essa amostragem são os lançamentos oficiais divulgados pela gravadora: Realidade (2017), Marília Mendonça- Ao vivo (2017), Agora é que são elas (2018) e Todos os cantos (2019).

¹⁷¹ Canção 01: Por três horas (Cd Realidade). Canção 02: Como faz com ela (Cd Marília Mendonça Ao vivo). Canção 03: Sentimento Louco (Cd Marília Mendonça Ao vivo). Canção 04: Entre 4 paredes (Cd Marília Mendonça Ao vivo). Canção 05: Bye, Bye (Cd Todos os cantos). Canção 06: Love à queima roupa (Cd Todos os cantos)

experiência. Desta forma, a estabilidade emocional e doméstica é uma premissa no *Feminejo* reafirmando que a liquefação e a fluidez divulgada por Bauman (2004) como o desaparecimento das juras de amor; a afirmação do amor móvel; do dogma da igreja sem serventia; dos sentimentos mais dinâmicos e uma vida sem censura não tem refletido nossa sociedade brasileira ainda patriarcal e com a incidência de que o “casamento é para elas uma carreira das mais honrosas” (BEAUVOIR, 1949, p. 175).

Assim, quando Goldenberg (2010, p. 199) fala que suas entrevistadas “falaram pouquíssimos dos filhos e, menos ainda, de suas atividades profissionais”, se centrando no masculino para uma realização pessoal, compreendemos quando Roudinesco (2013, p. 47) afirmou que “para evitar o apocalipse, era preciso, então, que a libido fosse controlada no seio da conjugalidade burguesa”. Acrescentando a isto, “abrem-se fábricas, os escritórios, as faculdades às mulheres, mas continua-se a considerar o casamento”. Ou seja, não assistimos no *Feminejo* o que Bauman (2004, p. 09) já denunciava sobre limpar a área dos conceitos sólidos diante de tantas censuras e imposições que vivemos da igreja, da sociedade, da monogamia. Não vemos figurativizados nas canções do *Feminejo* os laços afetivos prontos para questionarem essas censuras e, muito menos, para serem desmanchados a fim de “captar a natureza da fase presente, nova de muitas maneiras” (BAUMAN, 2001, p.04). O que vemos são mulheres saudosas, ansiosas em ter seus companheiros em *regime fechado*¹⁷² (ver anexo 18) e presos a ela “numa cela da paixão” em busca constante de um grande amor para acolhimento e segurança, muitas vezes reafirmando os estereótipos falocêntricos e/ou a economia masculinista.

Assim, o empoderamento no *Feminejo* é um reflexo da nossa cultura machista a partir do momento que ter poder é agir como o masculino. Por isso Goldenberg (2010) ressalta que o discurso tanto da vitimização como de libertação está atrelado aos desejos masculinos como, por exemplo, a preocupação constante com o corpo, com o envelhecimento e com a relação conjugal em atender os anseios do seu parceiro. Diferentemente das alemãs que se apresentaram como “independentes da figura masculina e enfatizaram em seus discursos a realização profissional, o respeito e o reconhecimento que conquistaram no mundo do trabalho” (GOLDENBERG, 2010, p. 198). Segundo a antropóloga,

¹⁷² Canção: Regime Fechado. Intérprete: Simone & Simaria. Composição: Jenner Barboza/ Juan Marcos/ Natanael Silva/Samuel Alves/ Thiago Alves. Álbum: Live. Ano: 2017.

No Brasil, tenho observado um abismo enorme entre o poder objetivo das mulheres pesquisadas, o poder que elas conquistaram em diferentes domínios (sucesso, dinheiro, prestígio, reconhecimento, e, até mesmo, a boa forma física) e a miséria subjetiva que aparece em seus discursos (gordura, flacidez, decadência do corpo, insônia, doença, medo, solidão, rejeição, abandono, vazio, falta, invisibilidade e aposentadoria). Observando a aparência das alemãs e das brasileiras pesquisadas, as últimas parecem muito mais jovens e em boa forma do que as primeiras, mas se sentem subjetivamente muito mais velhas e desvalorizadas do que elas (GOLDENBERG, 2010, p. 198)

Neste sentido, o que se observa no *Feminejo* é uma reprodução da centralidade do masculino enquanto um discurso tanto da mulher vítima como da liberta figurativizando a supremacia da beleza, do corpo perfeito e, principalmente do melhor sexo que ela pode vir a realizar. Por isso, quando Marília Mendonça, Paula Mattos e Maráisa compõem a canção *O que é que você viu em mim*¹⁷³ (ver anexo 18) e se coloca no discurso da vítima por mentir demais ao seu companheiro, afirmam: “vejo você perdoando as minhas mentiras/o que é que você viu em mim?/por que ainda me olha assim?/ tem tanta gente interessante/ porque que eu sou tão importante?/ainda me beija como antes”. Ou, então, “ela não tem noção do quanto é linda/ e que quando sorri mais bonita ainda/só que ela não sabe/ coloca um vestido e um batom vermelho/e experimenta se olhar no espelho”.¹⁷⁴ Se empoderar e ficar bonita é usar um vestido e um batom vermelho para agradar o olhar masculino e no discurso da vitimização ela se retrai ao ponto de sua autoestima ser questionada porque não manteve a boa conduta perante aquele que se apresenta como dedicado e bom.

O feminino é figurativizado como um sujeito que expressa sua admiração diante da importância que tem, afirma que tem outras pessoas melhores do que ela e se conceitua como a pior de todas. Se sobressai, então, “a ideia de que a mulher comprometida é propriedade do homem com o qual ela está” (BEAUVOIR, 1949, p. 194). Propriedade no sentido de “manter-se acorrentada” (BEAUVOIR, 1990, 489) aos desejos tanto sexuais como morais. Por isso, a partir do momento que as suas mentiras são frequentes, o companheiro perdoa, volta para a sua cama e a partir de então a sua figurativização é questionadora no sentido do masculino ainda permanecer por perto e se emociona:

¹⁷³ Canção: O que é que você viu em mim. Intérprete: Hugo Del Vechio feat Marília Mendonça. Composição: Paula Mattos/ Marília Mendonça/ Maráisa. Álbum: Ao vivo em Goiânia. Ano: 2017.

¹⁷⁴ Canção: Se olha no espelho. Intérprete: Maiara & Maraisa. Composição: Dyerys De Paula Mattos / Marco Aurelio Ferreira / Adriana Souza. Álbum: Ao vivo em Goiânia. Ano:2016

“lembrei do quanto eu te magoei/deu um nó na garganta e a lágrima caiu”¹⁷⁵ (ver anexo 18).

Concordando com Beauvoir (1990, p.145), nesse modelo cultural, elas são figurativizadas como mulheres escravas, mas não associadas a uma escravidão na cozinha, no lar, mas confinadas a um ritual que “trava qualquer tentativa de independência. Em compensação, os homens honram-nas e cercam-nas das mais requintadas delicadezas”. Por isso, numa sociedade majoritariamente patriarcal é difícil para as intérpretes do *Feminejo* assumirem que são feministas e que suas composições têm uma proposta política já que reafirmam cada vez essas requintadas delicadezas em suas interpretações apesar da proposta de empoderamento. Nesse sentido, quando Amanda Audi e Nayara Felizardo¹⁷⁶ problematizaram este protagonismo na música sertaneja, elas afirmaram que

as mulheres do feminejo não costumam se considerar abertamente feministas. Pelo contrário, rejeitam esse título que tão bem lhes cabe, mas que, para elas e para muitas brasileiras, soa mal. Algumas maiores representantes do gênero – Maiara & Maraísa, Naiara Azevedo e Simone & Simaria – só admitem ter ‘dez centavos de feminismo’.

Isto é, a luta feminista ainda assusta a indústria cultural e tem colocado em questão até que ponto a maneira mais simples e despreziosa delas expressarem essa causa em um universo que é reconhecido historicamente como machista¹⁷⁷ tem contribuído para falarmos sobre direitos e políticas públicas mais presente para o feminino. Como elas são um produto das relações de poderes (FOUCAULT, 1977) diante da supremacia das duplas masculinas neste subgênero da música sertaneja, “Marília e suas amigas do

¹⁷⁵ Canção: O que é que você viu em mim. Intérprete: Hugo Del Vechio feat Marília Mendonça. Composição: Paula Mattos/ Marília Mendonça/ Maraísa. Álbum: Ao vivo em Goiânia. Ano: 2017.

¹⁷⁶ AUDI, Amanda; FELIZARDO, Nayara. Você tem um minuto para ouvir a palavra Feminejo? Dez. 2018. Disponível em: <https://theintercept.com/2018/12/27/feminismo-e-feminejo/>. Acessado em 01 de Julho de 2019.

¹⁷⁷ A festa do Peão de Barretos é conhecida como a festa do peão de boiadeiro que é realizado todos os anos na cidade de Barretos, São Paulo. Historicamente, recebeu apenas duplas e cantores masculinos para apresentação em grandes espetáculos representando a música sertaneja. Acontece no mês de Agosto e entre os rituais estão o rodeio, os shows de música sertaneja universitária e raiz. A predominância masculina foi modificada a partir de 2016 e, desde então, têm dado destaque ao feminino em seu palco principal. De acordo com o site oficial da festa: “A festa do peão boiadeiro de Barretos nasceu em 1956, como o primeiro evento do gênero realizado na América Latina. Desde a primeira edição, realizada embaixo de uma lona de circo, até hoje, o evento não apenas cresceu e se solidificou, como se tornou a mais importante referência cultural sertaneja do interior brasileiro. Atualmente com repercussão internacional, compõe o calendário mundial de peões de todos os cantos”. Disponível em: <https://www.independentes.com.br/festadopeao/historia#conteudo>. Acessado em 01 de Julho de 2019.

Feminejo são feministas sem dizer que são”¹⁷⁸. Desta forma, conceitos como empoderamentos, machismo, feminismo tem repellido boa parte do público (AUDI; FELIZARDO, 2018)¹⁷⁹. Dito isto, “criou-se o entendimento de que as mulheres já vivem em igualdade perante os homens” (GOUVEIA, 2019)¹⁸⁰ quando o *Feminejo* deseja, por exemplo, o mal dos homens: “na minha vida, o seu coração serviu de degrau/ te ver sofrendo não é bom, é sensacional/ agora passa mal, agora passa mal”¹⁸¹ (ver anexo 18) ou então quando feminino é figurativizado apenas realizando práticas sociais do masculino como pegar o *amigo emprestado*¹⁸² (ver anexo 19) e fazer sexo por uma noite: “se ele, que é amigo, tomou uma, esquecei, imagina eu/é uma sofrendo, um querendo, os dois alcoolizado/eu tô pegando seu amigo emprestado”.

Assim, o *Feminejo* pode ser um reflexo do movimento feminista no Brasil que, historicamente, se esvaziou do debate em torno da opressão feminina desde a década de 80¹⁸³: “esvaziaram-se os grupos formados em torno da bandeira da opressão feminina e ganhou força uma atuação mais especializada, com uma perspectiva mais técnica e profissional” (SARTI, 2004, p. 42). Segundo a pesquisadora, as ONGs (organizações não-governamentais) influenciaram políticas públicas importantes para o universo feminino a partir do momento que se utilizaram de canais institucionais. Neste sentido, o impacto na área médica se sobressaiu ao debaterem direitos reprodutivos assim como sobre o corpo feminino no que se refere à atuação das especialidades da ginecologia e obstetrícia. Pesquisas acadêmicas também se sobressaíram para o estudo da história feminina e sua inserção no mercado editorial explodiu diante de publicações e temáticas que abordavam, segunda a autora, o cotidiano e conquistas das mulheres.

¹⁷⁸ AUDI, Amanda; FELIZARDO, Nayara. Você tem um minuto para ouvir a palavra Feminejo? Dez. 2018. Disponível em: <https://theintercept.com/2018/12/27/feminismo-e-feminejo/>. Acessado em 01 de Julho de 2019.

¹⁷⁹ AUDI, Amanda; FELIZARDO, Nayara. Você tem um minuto para ouvir a palavra Feminejo? Dez. 2018. Disponível em: <https://theintercept.com/2018/12/27/feminismo-e-feminejo/>. Acessado em 01 de Julho de 2019.

¹⁸⁰ GOUVEIA, Jaqueline. Do Feminejo a mulher comum: como a desinformação sobre o feminismo afasta mulheres do movimento. Setembro 2018. Disponível: <https://medium.com/pirata-cultural/do-feminejo-a-mulher-comum-como-a-desinformação-sobre-o-feminismo-afasta-mulheres-do-movimento-38144b35802e>. Acessado em 01 de Julho de 2019.

¹⁸¹ Canção: Passa Mal. Intérprete: Marília Mendonça. Composição: Ray Antonio / Paulo Pires / Alex Rodrigues Da Silva / Diego Ferrari / Everton Mattos / Sando Neto. Álbum: Todos Os Cantos. Ano: 2019.

¹⁸² Canção: Amigo emprestado. Intérprete: Marília Mendonça. Composição: Douglas Mello / Flavinho Tinto / Baltazar Fernando Candido Da Silva / Gustavo Martins. Álbum: Todos os cantos. Ano: 2019.

¹⁸³ SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 70: revisitando uma trajetória. Estudos Feministas, Florianópolis, 12(2): 264, maio-agosto/2004.

Mas da década de 90 até o nosso momento, Sarti (2004, p. 43) ressalta que “com o tempo, a ideologia feminista, como proposta de construção de uma nova subjetividade feminina e masculina, defrontava-se com conflitos e tensões” e, a partir do momento que eles não foram resolvidos, ainda percebemos figurativizações no *Feminejo* sinalizando a violência simbólica (BOURDIEU, 1999) que são submetidas quando subjetivam “o discurso do dominador pelo dominado” (SARTI, 2004, p. 43). Isto é, este debate ainda é restrito a uma classe social e que, no momento de efervescência do movimento feminista no Brasil, “pesquisas etnográficas sobre os pobres urbanos (...) demonstraram que, para as mulheres pobres, a questão ontológica do ser mulher se fundava no valor da família e da localidade e a sexualidade inexistia como uma realidade autônoma” (SARTI, 2004, p. 44). Seguindo essa amostragem, houve um descompasso entre as experiências do cotidiano e com o feminismo que se legitimava no Brasil.

É neste sentido que Goldenberg (2010) ainda ressalta a predominância do masculino nas falas de suas entrevistadas assim como “ter um marido é um verdadeiro capital para a mulher brasileira” (GOLDENBERG, 2010, p. 199). É no descompasso, também, que estudamos o *Feminejo* como um reflexo da nossa sociedade ao ponto de se desqualificarem e colocarem mulheres contra mulheres, afastando-se do significado do feminismo. É o que Cornwall (2018, p. 03)¹⁸⁴ chama de empoderamento light:

Uma panóplia de mitos de gênero (...) são aproveitados para representar as mulheres como um bem precioso de desenvolvimento, a boa mãe conscienciosa, diligente e voltada para a comunidade cujo empoderamento pode “elevar” sua família, comunidade e país para sair da pobreza

Neste viés, segundo a autora, a divulgação do poder feminino tem colocado essas mulheres a trabalharem pelo desenvolvimento recheado ainda de mitos de gênero que se refletem nas expressões da música sertaneja universitária e do *Feminejo* a favor da indústria cultural que percebe como é lucrativo investir no tema do feminino. E, assim, as composições, seguindo o raciocínio de Cornwall (2018, p. 4-5), se apresentam como um investimento lucrativo e um mercado em visível expansão. Segundo ela “investir em mulheres (...) é o melhor investimento que as agências podem fazer”. Por isso, o conceito de empoderamento light como uma divulgação assertiva da indústria cultural e, principalmente, com a abstenção de suas intérpretes sobre o debate feminista produz um

¹⁸⁴ CORNWALL, Andrea. Além do empoderamento light: empoderamento feminino, desenvolvimento neoliberal e justiça global. Cadernos pagu (52): 2018

debate sobre o feminismo de uma forma, ainda, tímida. Assim, o empoderamento libertador não acontece no *Feminejo* a fim de que se coloque em questão as relações de poder para que as mulheres alcancem “autonomia e autodeterminação, bem como erradicação do patriarcado para questionar, desestabilizar e, eventualmente, transformar a ordem de gênero” (SARDEMBERG, 2010, p. 235) que coloca o Brasil com a “5ª maior taxa de feminicídios do mundo”¹⁸⁵ e a cada ano só tem crescido e identificando os companheiros e ex-companheiros como os principais suspeitos. Enfim, ora passiva ao desejo masculino ou dona da sua própria história, este paradoxo é um reflexo da nossa sociedade contemporânea e encerro esse debate com a seguinte pergunta de Bruna Lara: “que explosão feminista é essa, sequer capaz de explodir nossas bolhas”?¹⁸⁶

¹⁸⁵ FERRIRA, Afonso. Feminicídio cresce nos cinco primeiros meses de 2019 no DF. Junho de 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2019/06/04/feminicidio-cresce-16percent-nos-cinco-primeiros-meses-de-2019-no-df.ghtml> . Acessado em 01 de Julho de 2019.

¹⁸⁶ LARA, Bruna. Como o feminismo de mercado engana você. Janeiro de 2019. Disponível em: <http://www.justicadesaia.com.br/como-o-feminismo-de-mercado-engana-voce/> . Acessado em 01 de Julho de 2019.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Só me conta como foi sem mim/
Na primeira ferra/
Quem deixou de beber/
E dirigiu por você
Até sua casa?

Só me conta quem vai dividir contigo/
O último pedaço/
E o outro lado do fone de ouvido?

Esse coração aí/
Tá se fazendo de bobo/
Ele gosta mesmo é de mim/
Esse coração aí/
Tá sendo ignorante/
Pra me esquecer vai precisar de um transplante”¹⁸⁷

A música sertaneja universitária estudada até aqui nos proporcionou compreender de que forma nossa sociedade brasileira se apresenta diante da teoria contemporânea do sociólogo Zygmunt Bauman (2004). A partir da divulgação desta em nosso território percebemos como nossa sociedade não pode ser estudada pela definição da liquidez dos laços afetivos a partir do momento que analisamos as figurativizações das composições interpretadas pelos artistas masculinas assim como pelas femininas. Entendendo essas figurativizações como resultado do cotidiano da nossa história contemporânea, chegamos à conclusão que as histórias construídas nessas composições condizem com os laços afetivos sólidos desejados pelos brasileiros e brasileiras que vivem um cotidiano de trabalho e lazer ao som dessas músicas.

A partir do momento que os sujeitos textuais expuseram suas dores diante das saudades, das decepções amorosas assim como suas tristezas diante de uma traição, percebemos como elas nos dão indícios sobre as “características sociais de uma identidade social, uma matriz cultural” (BOURDIEU apud SETON, 2002, p. 61), ou seja, nos proporcionou estudar os relacionamentos afetivos diante de múltiplas temáticas a partir de uma produção cultural que tem o intuito de mexer com as emoções de quem ouve e que tem construído conceitos e valores tanto para o masculino como para o

¹⁸⁷ Canção: Transplante. Intérprete: Marília Mendonça feat. Bruno & Marrone. Composição: Rafael Augusto/Murilo Huff/Ricardo/Ronael/Jean Carlos/Elias Costa. Ano: 2017 (ver anexo 19)

feminino. Conseqüentemente, visualizamos um padrão de relacionamento sólido que se distanciou da proposta de universalização do sociólogo polonês quando a heterossexualidade foi predominante nessas figurativizações assim como a ressignificação do amor romântico no estilo melodramático. Ao fazer a mistura de letra, ritmo, produção musical e produção visual, o universo da música universitária sertaneja mostrou figuras que “não se constituem num discurso neutro, mas identificam o modo como, em diferentes lugares e em diferentes tempos, uma determinada realidade social é pensada e construída” (ABUD, 2005, p. 312). Neste sentido, a partir do momento que identificamos a convocação de modelos sólidos de relacionamentos, observamos que estes foram construídos diante de um modelo de mulher e de homem levando em questão “as relações de poder, as relações de gênero, de cor, de local de moradia, enfim, de diferentes inserções e relacionamentos sociais” (CARRANO, 2007, p. 36).

Desta forma, apesar de observarmos paralelamente a esta discussão um crescimento significativo nos casamentos homoafetivos¹⁸⁸, estas composições não fazem menção a tais dados e se limitam a figurativizar a heterossexualidade como o relacionamento padrão do brasileiro. Assim, a indústria cultural elabora um ideal de laço afetivo sólido baseado num “discurso entendido como verdade, carregado de poderes, que indefinidamente, para além de sua formulação, são ditos, permanecem ditos e estão ainda por dizer” (FOUCAULT, 1996, p. 22). As experiências dos desejos não seguem o que Trevisan (1997, p. 53) já havia exposto: “basta um exame rápido da história para constatar como o desejo é indomável e anárquico”. Não encontramos essa anarquia nas composições do sertanejo universitário a medida em que não são figurativizadas transgressões de gênero instituídas historicamente. Pelo contrário, o que encontramos foram os conceitos de família nuclear e burguesa de amor romântico ainda muito arraigada na nossa sociedade, apesar de cotidianamente convivermos com sujeitos que transgridem e vivenciam relacionamentos fora do padrão heterossexual. Talvez por se tratar de uma manifestação cultural muito consumida por sujeitos heterossexuais, o modelo de relacionamento homoafetivo seja uma tônica que fique fora do contexto heterossexual, levando a indústria cultural a produzir contextos, ideias e modelos de modo ainda limitado quanto aos afetos.

¹⁸⁸ MARTINELLI, Andréa. Casamento entre pessoas do mesmo sexo cresce 10% em 2017. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/2018/10/31/casamento-entre-pessoas-do-mesmo-sexo-cresce-10-em-2017-aponta-ibge_a_23576942/. Acessado em 01 de Julho de 2019.

A estética sertaneja, por isso, não abarca o casamento homoafetivo e, desta forma, mesmo “as práticas homossexuais (...) em toda parte e desde sempre” (BADINTER, 1993, p. 105), a multiplicidade dos desejos não está em questão neste universo musical. O que a indústria cultural tem reafirmado constantemente com seus intérpretes é a universalização de um modelo de conduta feminina e masculina baseada no casamento e no espaço do lar nos distanciando da fluidez e liquidez dos relacionamentos e que tem tido repercussão em números e consumo como apresentado nas visualizações da mídia visual de cada composição estudada. Ou seja, a partir do momento que a indústria cultural enuncia em suas figurativizações o relacionamento heterossexual monogâmico, mas ele é revalidado pela nossa sociedade que vive experiências de laços afetivos fortes. Assim, o que apresentamos nesta pesquisa ressalta o amor romântico da fixidez e essencialmente feminino como uma prática da afetividade heterossexual confirmando o que Katz (1996, p. 23) problematiza ao sinalizar que “a heterossexualidade não foi apenas imposta, foi inventada” (KATZ, 1996, p. 23) e, desta forma, vemos repercutido a fixidez do amor em melodramas tanto nas composições interpretadas pelo masculino como pelo feminino.

Ao observarmos isso, a nossa sociedade brasileira ainda é um reflexo da proposta de sociedade do século XIX apresentada por Michel Foucault (2006, p. 144), quando dizia sobre as técnicas de poder que a soberania familiar tinha como proposta de se tornar “uma micro casa de saúde que controla a normalidade ou a anomalia do corpo, da alma; se torna o quartel em pequeno formato e (...) o lugar em que circula a sexualidade”. Isto é, enquanto um “jogo de soberania” (FOUCAULT, 2006, p. 144), percebemos a continuidade deste nas composições sertanejas apresentadas até aqui e, também, na proposta política do *Feminejo*. Ou seja, a partir do momento que não identificamos a liquidez dos relacionamentos no nosso território, vemos cada vez mais como esta proposta de sociedade institucionalizada no século XIX foi assertiva, por exemplo, nesta produção musical e na nossa sociedade brasileira. Seguindo o estudo do filósofo francês, identificamos nas composições sertanejas um enunciado da “normalização do prazer” (FOUCAULT, 1979, p. 365) com o objetivo de distribuir um modelo e, principalmente, figurativizar o “sentimento heterossexual como a única realidade” (KATZ, 1996, p. 80) enquanto um reflexo do nosso cotidiano. Desta forma, as composições do sertanejo universitário se apresentam como um dever de memória (NORA, 1984) de um grupo social que faz funcionar instituições sociais brasileiras como a igreja, a escola, a polícia ou a família nuclear, por exemplo. E é por isso que, mesmo dando voz ao outro cultural (SILVA, 2000), percebemos no *Feminejo* poucos questionamentos sobre os direitos das

mulheres em relação aos homens já que se empoderaram atuando socialmente como eles, apenas.

Mesmo tomando posse do controle de seu corpo, sob certos aspectos, mesmo regulando o momento de conceber, a mulher não está fazendo mais que repetir grandes modelos tradicionais. Ela continua submissa. Submissa não mais às múltiplas gestações, mas a tríade de – perfeição física: juventude, beleza e saúde. (DEL PRIORE, 2000, p. 15)

Assim, o que temos confirmado no nosso estudo é que o sertanejo universitário tem refletido um público específico principalmente um público branco e heterossexual com uma sociabilidade figurativizada nas composições que representa um “agir coletivo” (CARRANO, 2007, p. 36) específico. Ou seja, a composição que dá início a esta conclusão é um exemplo disto. Nela um casal é figurativizado numa sociabilidade dentro do carro e suas constantes saídas para se divertirem. A partir do momento que se separam este ritual é colocado em xeque porque um deles sempre deixou de beber para poder dirigir: “quem deixou de beber/e dirigiu por você/ até sua casa?”¹⁸⁹ (ver anexo 19). Ou então quando Maiara & Maraisa figurativiza um futuro a dois com um café da manhã com croissant e crianças no quintal: “eu quero acordar do seu lado toda manhã/ouvir seu bom dia, um café, croissant/ duas cópias da gente correndo num quintal”¹⁹⁰ (ver anexo 15). É a socialização da família burguesa com carro, detentora de casas com quintais, vários quartos e, principalmente, um lar aconchegante e com crianças correndo e simbolizando a família feliz. Assim, a partir do momento que vemos figurativizado a solidez destes relacionamentos em sociabilidades de um grupo específico, vemos ressignificada a proposta burguesa de sociedade a partir do momento que Foucault (1988, p. 46) especificou que “a sociedade burguesa é sem dúvida a nossa, ainda”. Por isso, quando observamos os relacionamentos afetivos sólidos e os discursos sobre a sexualidade ressignificada nas composições, também percebemos como

os objetos e rituais domésticos da família pequeno-burguesa podia manter a ilusão de uma alegria harmoniosa e hierárquica, consagração do ideal burguês (são exemplos disso a comemoração do natal e, nos romances estudados, os salões aristocráticos e burgueses, além do hábito de ‘receber’ em determinados dias da semana) (ANDRADE, 2013, p. 66)

¹⁸⁹ Canção: Transplante. Intérprete: Marília Mendonça e Bruno & Marrone. Composição: Álbum: Ano:

¹⁹⁰ Canção: Bengala e crochê. Interprete: Maiara & Maraisa. Composição: Andre Santos / Cyro Rene Leao. Álbum: Maiara & Maraisa – Ao Vivo em Campo Grande. Ano: 2017

E é esta harmonia e alegria do amor romântico que são figurativizados nas composições do sertanejo universitário e que tem estabelecido o lar como sua principal expressão da felicidade a dois enquanto uma prática da sociabilidade historicamente consolidada. O ideal burguês mencionado por Andrade (2013) ainda nos coloca frente a frente com nossa sociedade burguesa a partir do momento que as canções ainda refletem estes rituais principalmente no que se refere aos relacionamentos afetivos para o casamento monogâmico. Isto é, apesar da diversidade na forma de amar no Brasil, o sertanejo universitário mantém a família nuclear e divulga de que forma as dores de amor devem ser subjetivadas no sentido de construção das figurativizações tanto para o homem como para a mulher.

As canções interpretadas por Henrique & Juliano e Maiara & Maraísa, respectivamente são um exemplo disso: “quem nunca sonhou ter isso na vida? Ser herói de alguém, melhor ainda/ter do lado a mulher maravilha?”¹⁹¹ (ver anexo 09) ou, então: “adoro quando corro para você, assustada/Você é o meu herói, matador de baratas”¹⁹² (ver anexo 15). No primeiro trecho o herói é aquele que mantém a família economicamente e se admira com seu filho correndo na sala à medida que tem ao seu lado a representante deste lar que o mantém afastado das instabilidades amorosas: a mulher maravilha. Tanto ele quanto ela são figurativizados como herói numa alusão à proposta de sociedade com casa, filhos, esposa e marido. No segundo trecho, o sentido do herói que mata baratas mantém a imagem da mulher fragilizada que sempre precisa da figura masculina nos momentos mais difíceis e impossíveis se serem resolvidos apresentando o feminino como dependente das atitudes e ações do masculino. Neste sentido, à medida que vemos consolidado o amor romântico no nosso território e, principalmente, os sentimentos do ciúme, da melancolia, da saudade, observamos os laços afetivos sólidos na figura desse herói que ao mesmo tempo que é sensível também é corajoso e forte já que ele vive “um amor incomensurável que o diferencia dos outros homens; um amor que exige um estilo exclamativo e declamatório e um retórica plangente”¹⁹³.

¹⁹¹ Canção: Mulher Maravilha. Intérprete: Henrique & Juliano. Composição: Elias / Lara / Baltazar Fernando Silva / Dayane Camargo / Douglas Mello / Flavinho Tinto / Phillippe Panks. Álbum: Esquece o Mundo lá fora – Ao vivo. Ano: 2017

¹⁹² Canção: Bangala & Crochê. Intérprete: Maiara & Maraísa. Composição: Andre Santos / Cyro Rene Leao. Álbum: Maiara & Maraísa Ao Vivo em Campo Grande. Ano: 2017.

¹⁹³ MERGULHÃO, Teresa. Chorar por amor: o herói sensível e apaixonado em Julie ou La Nouvelle Heloïse, Die Leiden des jungen, Wether e Amor de Perdição. Disponível em:

Estas exclamações e declamações aparecem ao longo das composições analisadas a partir do momento que as duplas masculinas convocaram seus amores para dentro de casa a fim de que vivessem um amor. Da mesma forma essas declamações foram aceitas à medida que o feminino foi figurativizada vivendo feliz com seu grande amor debaixo do edredom assistindo a um filme no frio de Agosto ou amanhecendo com um café da manhã feito por ele com croissant.

Assim, a solidez da família nuclear divulgada pelo sertanejo universitário tem na experiência amorosa o conceito de enobrecimento e fortalecimento dos laços afetivos a medida que se consolida nessas canções as figuras do casamento monogâmico e da fidelidade, por exemplo. É por isso que este gênero musical se apresenta na contemporaneidade com um caráter relacional diante das resistências que cotidianamente observamos diante das outras formas de amar. É a consolidação do que Foucault (2006, p. 232) chama de relação de poder:

quero dizer que as relações de poder suscitam necessidades, apelam a cada instante, abrem a possibilidade de resistência, e é porque há possibilidade de resistência e resistência real que o poder daquele que domina tenta se manter com tanta força, tanto maior astúcia quanto maior for a resistência. De que modo que é mais a luta perpétua e multiforme que procuro fazer aparecer a dominação morna e estável de um aparelho uniformizante. Em toda parte, se está em luta.

Dito isto, a *dominação morna e estável* do masculino herói e da mulher *mãe gentil* tem sido uma constante nas figuras que apelam a cada instante nas redes sociais, nos rádios, nos programas de televisão, enfim, em suportes que encontram e desencontram a resistência e cada vez mais tem afastado outras divulgações dos laços afetivos na contemporaneidade. Laços afetivos que também se apresentam fortes e entrelaçados, mas não condizem com os modelos preestabelecidos daquele que *tenta se manter com tanta força*. Desse modo, o sertanejo universitário é, segundo o filósofo francês uma “situação de estratégia complexa numa sociedade determinada” (1988, p. 103) e para que sua luta se perpetue e se apresente como legítima, o melodramático foi utilizado a fim de que a emoção se sobressaísse ao invés do questionamento dos estereótipos construídos.

Assim, a relação de poder é consolidada a partir de uma rede de conexões que funciona, segundo Foucault, como um plano molecular nas relações cotidianas, Por isso,

quando Marília Mendonça tem tido reconhecimento e audiência, seu público tem refletido isso. Por exemplo, numa pesquisa realizada por Calcagno¹⁹⁴ que entrevistou muitos de seus fãs, à espera de um show seu que custa em média R\$ 200,00, ressaltou como estes têm se identificado com o que não têm coragem de falar e que têm pago para comparecer a estes espetáculos. Um exemplo dado por ele é Ana Carolina “cuidadora de 30 anos em Niterói e mãe de dois filhos (...) depois de algum tempo desempregada, finalmente conseguiria serviço na semana anterior, mas faltava ao primeiro plantão para ir ao show”¹⁹⁵. Ou, então, o exemplo que ele destaca de “Patrícia Alves, operadora de telemarketing de 28 anos fechava o quarteto dizendo já ter deixado de pagar a escola do filho para comprar ingressos”¹⁹⁶. Ou seja, a estratégia da indústria cultural tem tido repercussão positiva diante de seu projeto de sociedade e tem se consolidado a partir do momento que o pesquisador apresentou relatos de mulheres que têm se identificado com o infiel, com a farsa, com a mentira, com as lágrimas e decepções. Desta forma, o sertanejo universitário institui o que é amar na nossa cultura contemporânea assim como o modelo de relacionamento no sentido que Foucault (2006, p. 232) ressaltar ser um poder completamente triunfante “e cuja dominação é incontornável”.

Um exemplo dessa dominação incontornável é que em muitas composições do *Feminejo* os compositores são em sua maioria masculino. Ou seja, o projeto de família é figurativizada por aqueles associados à uma cultura masculinista e o poder dos enunciados tem repercutido enquanto uma potência e atividade do corpo masculino (ALVES, 2004, p. 08). Mais uma vez as figuras deste relacionamento sólido apresentam “todo uma série de procedimentos pelos quais, em uma família, vemos se entrelaçarem relações de poder” (FOUCAULT, 2006, p. 231). E, desta forma, a difusão do que é ser homem e mulher em um relacionamento a dois, na contemporaneidade brasileira, tem se distanciado da proposta de liquidez (BAUMAN, 2004) quando visualizamos esses micro poderes produtores de discursos e, principalmente de práticas de subjetivação em formas de viver o amor diante de um saber específico: a família nuclear monogâmica sem o

¹⁹⁴ CALCAGNO, Victor. O que faz Marília Mendonça, rainha da sofrência, a artista mais popular do Brasil. 13 de Julho de 2018. Disponível em: <https://epoca.globo.com/o-que-faz-de-marilia-mendonca-rainha-da-sofrenca-artista-mais-popular-do-brasil-22880377> Acessado em 25 de Dezembro de 2018.

¹⁹⁵ CALCAGNO, Victor. O que faz Marília Mendonça, rainha da sofrência, a artista mais popular do Brasil. 13 de Julho de 2018. Disponível em: <https://epoca.globo.com/o-que-faz-de-marilia-mendonca-rainha-da-sofrenca-artista-mais-popular-do-brasil-22880377> Acessado em 25 de Dezembro de 2018.

¹⁹⁶ CALCAGNO, Victor. O que faz Marília Mendonça, rainha da sofrência, a artista mais popular do Brasil. 13 de Julho de 2018. Disponível em: <https://epoca.globo.com/o-que-faz-de-marilia-mendonca-rainha-da-sofrenca-artista-mais-popular-do-brasil-22880377> Acessado em 25 de Dezembro de 2018.

questionamento do feminino à sua prática social já que “os ideais de amor romântico tendem a fragmentar-se sob a pressão da emancipação e da autonomia sexual feminina” (GIDDENS, 1993, p. 72). Por isso, quando o *Feminejo* apresenta a figura da amante, por exemplo, ela é apresentada como empoderada, mas ao mesmo tempo marginalizada já que “na verdade, amante não quer ser amante”¹⁹⁷ (ver anexo 19), como interpreta Marília Mendonça.

Assim, a partir do momento que os laços afetivos baseados no amor romântico são legitimados nas composições do sertanejo universitário, identificamos o que Giddens (1993, p. 70) fala sobre o romântico não tratar as mulheres como iguais. Neste sentido, “o romântico (...) não é alguém que intuitivamente compreendeu a natureza do amor como um modo de organizar a vida pessoal em relação à colonização do tempo futuro e à construção da auto identidade”. Pelo contrário, a cultura masculinista (ARAUJO, 2011) tem instituído cada vez mais um “espaço sexuado” (PERROT, 1989, p. 10) e tem ressaltado de que forma a lógica binária das identidades sexuais ainda é vendável. Desta forma, a indústria cultural tem investido num gênero musical no sentido que Foucault (1988, p. 102) chama de formas terminais de dominação, ou seja, figurativizam uma demanda social (FERREIRA, 2015) brasileira que vive suas relações amorosas no modelo da dominação masculina que defende a sensibilidade destes homens assim como o “cortejo obrigatório das lágrimas” (BUFFALT, 1994, p.47) no ambiente da casa e fora dela. Quanto mais essa sensibilidade é exposta, mais a convocação para uma sociedade sólida e monogâmica a fim de que os modelos binários são desejados e, principalmente, praticados. Por isso que os sujeitos textuais nestas composições “se exibem na singularidade dos sentimentos e da imaginação” (COELHO, 1990, p. 963) se apresentando como uma premissa básica nas experiências afetivas, requerendo que o feminino reconheça o masculino como insatisfeito socialmente quando não tem a *mulher maravilha* do seu lado. É desta forma que os galanteios serão fundamentais nessas composições tanto interpretado pelas duplas masculinas como pelo *Feminejo*. O ser melancólico é frágil e precisa sempre de um/a parceiro/ para lhe acompanhar.

E, assim, a sociedade brasileira vai contra a proposta de Zygmunt Bauman quando este afirmou que os relacionamentos contemporâneos não têm gerado sujeitos sofredores, possessivos e ciumentos e que não temos, hoje em dia, juras de amor (BAUMAN, 2004, p. 22). O que temos encontrado nessas canções como um reflexo dessa sociedade é que a

¹⁹⁷ Canção: Ciumeira. Intérprete: Marília Mendonça. Compositores: Ray Antonio / Guilherme Ferraz / Sando Neto / Everton Matos / Diego Ferrari / Paulo Pires. Álbum: Todos os cantos. Ano: 2019.

posse foi uma constante em todas as canções. Até a amante, historicamente construída como a representante da instabilidade e, conseqüentemente da liquidez, reivindica um amor sólido: “eu deixo esse cara, cê larga essa mulher/ e a gente vai viver a vida como Deus quiser/ sem dar satisfação da nossa relação/ condenados a viver compartilhando prazer/ na cela dessa paixão/ não quero advogado quero regime fechado/ com você, amor”¹⁹⁸ (ver anexo 18). O regime fechado a salva de qualquer julgamento e, principalmente, dos olhares acusadores diante daquela que desarmoniza e, principalmente, figurativiza o oposto do amor domesticado (GIDDENS, 1993). Quando o sujeito textual enuncia que não precisa de advogado, mas apenas do homem que está apaixonada, ela se empodera porque pode ter o que Goldenberg (2010, p. 199) destacou sobre o marido ser um capital social, ou seja, diante de uma sociedade que lhe instituiu um lugar diante das burlas (prisão) que frequentemente ela realiza, ela chama seu amor para junto dela já que a presença significa, conseqüentemente, seu salvamento. Neste viés, a fidelidade monogâmica é a tese central que harmoniza os sujeitos das canções apresentadas nesta pesquisa, contrariando a tese de Bauman (2004) da liquidez, do rodízio de amores e do afeto não pegajoso, por exemplo.

As hipóteses lançadas ao longo desta pesquisa se confirmam a partir do momento que o estudo dos sujeitos textuais nas canções sertanejas universitárias apresenta a fragilidade da tese de Bauman (2004). Assim, essa tese traz um importante debate sobre o estudo da contemporaneidade e o perigo de suas universalizações no que tange às relações afetivas. Ou seja, a partir do momento que as canções nos trouxeram figuras de um amor romântico que tem sido ressignificado no nosso território, não nos encaixamos numa tese que afirma que para sermos felizes é preciso ser leve e não levar tão a sério a vida compartilhada com outro sujeito. Cada vez que estudamos os sujeitos textuais nas composições escolhidas, observamos como os laços apertados são divulgados e consumidos em grande quantidade pelas redes sociais e plataformas digitais reafirmando a hipótese de que, mesmo com a construção de estereótipos para o homem e para a mulher, ambos querem estar juntos a fim de conversarem sobre estes padrões e regras que foram instituídos social e historicamente.

Enfim, a indústria cultural tem investido nas efusões masculinas e no empoderamento light do feminino a partir de um projeto político e cultural que tem colocado em questão como a sensibilidade, o choro, as tristezas e as alegrias condizem

¹⁹⁸ Canção: Regime Fechado. Intérprete: Simone & Simaria. Composição: Jenner Barboza/ Juan Marcus/ Natanael Silva/ Samuel Alves/ Thiago Alves. Álbum: Ano:

com uma relação de poder que sobressaia a compaixão, o aconchego, a amabilidade e, conseqüentemente, a humanização daquele herói romântico “digno de compaixão”¹⁹⁹ que precisa ser acalentado e cuidado a fim de que a famosa bolha do casal (BAUMAN, 2004) seja uma constante no dia-a-dia dos relacionamentos afetivos do/a brasileiro/a

¹⁹⁹ Mergulhão, Teresa. Chorar por amor: o herói sensível e apaixonado em Julie ou La Nouvelle Heloïse, Die Leiden des jungen Werther e Amor de Perdição. Disponível em: <https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/14323/1/Chorar%20por%20amor%20o%20herói%20sensível%20e%20apaixonado.pdf> . Acessado em 02 de Julho de 2019.

REFERÊNCIAS

ABUD, Kátia Maria. **Registro e Representação do cotidiano: A música popular na aula de História.** Caderno Cedes, Campinas, v. 25, n. 67, 2005.

ALBERONI, Francesco. **Enamoramento e amor.** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

ALBERONI. **A amizade.** Rio de Janeiro: Rocco, 1993

ADORNO, Theodor W. **O fetichismo na música e a regressão da audição.** In: Textos escolhidos. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ADORNO. **Filosofia da nova música.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015

ALVES, José Eustáquio Diniz. **A Linguagem e as representações da masculinidade.** Rio de Janeiro: Escola Nacional de Ciências Estatísticas, 2004.

AMORIM, Ana Nascimento; STENGEL, Márcia. **Relações customizadas e o ideário de amor na contemporaneidade.** In: Estudos de psicologia, 19(3). Julho a Dezembro. 2014

AMORIM, Linamar Teixeira. **Gênero: uma construção do movimento feminista.** Anais II Simpósio Gênero e Políticas Públicas. ISSN 2177-8248. Universidade Estadual de Londrina. 18 e 19 de Agosto de 2011.

ANDRADE, Maria Celeste de Moura. **O século XIX: O mundo burguês / O casamento/A nova mulher: O contexto histórico dos romances Madame Bovary, Ana Karenina, O Primo Basílio e Dom Casmurro.** Revista Evidência. Araxá, v. 8, n. 9, p. 63-80, 2013.

ARAÚJO, Eronides Câmara. **“Fazer de algumas passagens, quadros e quem sabe um dia, você possa Assinar”:** homens traídos e práticas da masculinidade para suportar a dor. Campina Grande, 2011.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

BASSANEZI, Carla. **Mulheres dos Anos Dourados In História das Mulheres no Brasil.** Mary Del Priore (org) Carla Bassanezi (coord. de textos). 6ª Ed.- São Paulo: Contexto, 2002.

BAUMAN, Zygmunt; MAY, Tim. **Aprendendo com a pensar com a sociologia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2010

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1999.

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

BAUMAN, Zygmunt. **Capitalismo parasitário e outros temas contemporâneos**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2010.

BAUMAN, Zygmunt . **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2008.

BAUMAN, Zygmunt . **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2005.

BAUMAN, Zygmunt . **Em busca da política**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2000.

BAUMAN, Zygmunt . **Amor líquido**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Educação, sob, para e apesar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar Ed 2008b

BARBOSA, Maria José Somerlate. **Chorar, verbo transitivo**. In. Cadernos Pagu (11) 1998.

BARBOSA, Marialva; LAIGNIER, Pablo; RODRIGUES, Indira. **Da viola ao teclado: uma análise da transição da música sertaneja da década de 80 até os dias atuais**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos interdisciplinares da Comunicação. XVII congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. Ouro Preto – MG, 2012.

BARASCH, Mara. **Sexo e afeto no cotidiano do homem**. In: CALDAS, Dario (Org.). Homens. São Paulo: Senac, 1997

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BERTH, Joice. **O que é empoderamento?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: Os pensadores. Vol. XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1936.

BORGES, Maria de Lourdes Alves. **Amor**. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 2004.

BOZON, Michel. **Sociologia da sexualidade**. Rio de Janeiro; FGV, 2004.

BOZON, Michel. Supplément à um post-scriptum de Pierre Bourdieu sur l'amour ou peut-on um théorie d'amour comme pratique (mimeo). 2005.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003

BUFFAULT, Anne Vincent. **História das Lágrimas**. Col. Teorema. Série Especial. Nº 9. Lisboa: Editorial Teorema, 1994

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

CALDAS, Waldenyr. **O que é música sertaneja.** São Paulo. Brasiliense, 1987.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade.** T. A. Queiroz/Publifolha, 8ª edição, São Paulo, 2000

CARRANO, Paulo. **Debate: juventudes em rede: jovens produzindo educação, trabalho e cultura. Salto para o futuro.** Brasília: TV Escola-SEED/MEC, nov.2007.

CASTAÑEDA, Marina. **O machismo invisível.** Trad. Lara Christina de Malimpensa. São Paulo: A Girafa, 2006.

CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra: moralidade e nação no Rio de Janeiro-Campinas, SP:** Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da cultura, 2000.

CERTEAU, Michel. **Leituras no plural.** 3ª ed. Campinas, Papirus. 2003.

COELHO, Jacinto do Prado. **Romantismo. Dicionário de Literatura.** 4ª ed. Vol. III, Porto: Figueirinhas, 1990.

COSTA, Jurandir Freire. **Ordem Médica e Norma familiar.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

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

CHAVES, Jaqueline Cavalcanti. “Ficar com”: um estudo sobre um código de relacionamento no Brasil. 3ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 2001

CUNHA, Maria Terese Santos. **Saberes Impressos. Educação e Civilidade em textos escolares e não-escolares.** Projeto de Pesquisa/ CNPQ 478925-2006-9

CUNHA, Maria Terese Santos. **Ser cerimônia: Manuais de civilidade e a construção de sujeitos históricos (1920-1960).** IV Congresso Brasileiro de História da Educação. Novembro de 2006/ UCG/ Goiânia.

DALCUCHE, Marise Gnatta. **A experiência de mulheres com câncer do colo do útero no Sistema Único de Saúde: uma análise sociológica.** Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

DAYRELL, Juarez; MOREIRA, Maria Ignez Costa; STENGEL, Márcia. (orgs) **Juventudes contemporâneas: um mosaico de possibilidades.** Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2011.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada.** Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

DEL PRIORI, Mary. **Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil.** São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

DEL PRIORI, Mary. **História do amor no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2005.

DEL PRIORI, Mary. **Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil.** São Paulo: Editora SENAC, 2000.

DURHAN, Eunice. **À caminho da cidade: a vida rural e a migração para São Paulo.** Editora Perspectiva, 3ª edição, 1984

DOEL, Marcus. **Corpos sem órgãos: esquizoanálise e desconstrução.** In SILVA, Tomaz Tadeu (org.) Nunca fomos humanos. Nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ELIAS, Nobert. **O processo civilizador, vol.1.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

ELIAS, Nobert. **A sociedade de corte.** Lisboa: Editorial Estampa, 1987.

FELIPE ARAÚJO part. Marília Mendonça. **Amante Fiel.** Rio de Janeiro: Universal Music, 2017

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Adolescência em discurso: mídia e produção de subjetividade.** Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, 1996.

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

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: O uso dos prazeres.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: Vontade de Saber.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Organização e Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir. História da violência nas prisões.** Tradução de Ligia M. Pondé Vassallo. Petrópolis, Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **Ética, Sexualidade e Política.** Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Mota; Tradução: Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2006.

GAY, P. **A paixão terna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GAGNON, J. **Uma interpretação do desejo: ensaio sobre o estudo da sexualidade.** Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade.** São Paulo: UNESP, 1991.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas.** São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOETHE, J. W. **As afinidades eletivas.** São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

GOLDENBERG, Mirian. **Infel : Notas de uma antropóloga.** Rio de Janeiro: Record, 2006.

GOLDENBERG, Mirian. **Amor, Casamento e Fidelidade na Cultura Brasileira** In: Gênero na Amazônia. Belém, n. 3, jan./jun., 2013

GOLDENBERG, Mirian. **Sobre a invenção do casal.** Revista Estudos e pesquisas em psicologia. UERJ, 2001.

GOLDENBERG, Mirian. **Corpo como capital: para compreender a cultura brasileira.** Revista Eletrônica da escola de Educação Física e Desportos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, jul./dez. 2006.

GLYN, Elinor. (1923), **The philosophy of love.** Auburn, The Author's Press.

GRIFFIN, Susan. **O livro das cortesãs: um catálogo das suas virtudes.** Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

GUATARRI, Felix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica. Cartografia do Desejo.** Petrópolis: Editora Vozes. 1996.

GUILHERME & BENUTO. **Entregador de flor.** Rio de Janeiro: Warner Music, 2019.

GUILHERME & SANTIAGO. **Pra Sempre Te amar.** Rio de Janeiro: Som Livre, 2005

HALL, Stuart - **Da diáspora: Identidades e mediações culturais** - Editora UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003

HARTWIG, Adriane. **A pérola negra regressa ao ventre da ostra: Wilson Simonal em suas relações com Indústria Cultural (1963 a 1971).** 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon, 2008.

HENRIQUE & JULIANO. **Na hora da raiva** Rio de Janeiro: Som Livre, 2016.

HENRIQUE & JULIANO. **Vidinha de Balada** Rio de Janeiro: Som Livre, 2017

HENRIQUE & JULIANO. **Mulher Maravilha.** Rio de Janeiro: Som Livre, 2017

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro. Imago Ed. 1991.

HUGO DEL VECHIO feat Marília Mendonça. **O que é que você viu em mim**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2017

JABLONSKI, B. **Afinal, o que quer um casal? Algumas considerações sobre o casamento e a classe média carioca**. Rio de Janeiro: Loyola. 2003.

JEANN & JULIO. **Fedendo a pecado**. Rio de Janeiro: Som Livre. 2016

JOÃO BOSCO E VINÍCIUS. **Amiga linda**. Rio de Janeiro: Universal Music, 2015

JOÃO BOSCO & VINÍCIUS Feat. Henrique & Juliano. **Deixa a gente quieto**. São Paulo: Radar Records, 2017

JOÃO GUSTAVO & MURILO. **Lençol dobrado**. Rio de Janeiro: Som livre, 2018.

JORGE & MATEUS **Sosseguei**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2016

JORGE & MATEUS. **Duas Metades**. Rio de Janeiro: Universal Music, 2012

KATZ, Jonathan Ned. **A invenção da heterossexualidade**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. São Paulo: EDUSC, 2001.

KLEBA, Elisabeth Maria & WENDAUSEN, Agueda. **Empoderamento: processo de fortalecimento dos sujeitos nos espaços de participação social e democratização política**. Saúde Soc. São Paulo, v.18, n. 4, p. 733-743, 2009.

KONSTAN D. **A amizade no mundo clássico**. São Paulo: Odysseus, 2005.

LEANDRA, Maria Engrácia. **Transformações da família na história do Ocidente**. Teologica. 2ª Serie, 41,1 (2006)

LE BRETON, David. **As paixões ordinárias. Antropologia das emoções**. Tradução de Luís Alberto Salton Peretti. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

LEJARRAGA, A. L. **A paixão e ternura: um estudo sobre a noção do amor na obra freudiana**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, FAPERJ, 2002

LIMA, Luiz Costa Lima. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LIOTO, Mariana. **Felicidade engarrafada: bebidas alcoólicas em músicas sertanejas**. 118 f. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Sociedade) - Universidade Estadual do Oeste do Parana, Cascavel, 2012.

LOURO, Guacira Lopes. (org) **O corpo educado. Pedagogias da sexualidade.** Tradução dos artigos. Tomaz Tadeu da Silva- 2ª Ed.-Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LUAN SANTANA. **Chuva de arroz.** Rio de Janeiro: Som Livre, 2016

LUAN SANTANA. **Te esperando.** Rio de Janeiro: Som Livre, 2013

LUAN SANTANA part. Ana Carolina. **Planos da meia noite:** Rio de Janeiro: Som Livre, 2017

LUAN SANTANA. **Dia, lugar e hora.** Rio de Janeiro: Som Livre, 2016.

LUAN SANTANA. **Eu não merecia isso.** Rio de Janeiro: Som Livre, 2015

LUCAS LUCO. **Mozão.** Rio de Janeiro: Sony Music, 2014

MAIARA & MARAISA. **Bengala e crochê.** Rio de Janeiro: Som Livre, 2017

MAIARA & MARAISA. **É rolo.** Rio de Janeiro; Som Livre 2016.

MAIARA & MARAISA. **Trai sim.** Rio de Janeiro: Som Livre 2018.

MAIARA & MARAISA. **Quem ensinou fui eu.** Rio de Janeiro: Som Livre, 2018

MAIARA & MARAISA. **Sob Nova Direção.** Rio de Janeiro: Som Livre, 2017.

MAIARA & MARAISA. **10%.** Rio de Janeiro: Som Livre 2017.

MAIARA & MARAISA. **Bebo Litro.** Rio de Janeiro: Som Livre, 2018.

MAIARA & MARAISA. **A pessoa errada.** Rio de Janeiro: Som Livre, 2016

MAIARA & MARAISA. **Motel.** Rio de Janeiro: Som Livre, 2016.

MAIARA & MARAISA. **A pessoa errada.** Rio de Janeiro: Som Livre, 2016.

MAIARA & MARAISA. **No dia do seu casamento.** Rio de Janeiro: Som Livre, 2014.

MALDONADO, Maria Tereza. **Maternidade e paternidade: situações especiais e de crise na família (vol. 2).** Editora vozes: Rio de Janeiro, 1989

MALUF, M; MOTT, M. L. **Recônditos do mundo feminino.** In: SEVCENKO, N. (org.) História da Vida Privada no Brasil, Vol.3 – República: Da belle Époque à Era do Rádio. Coord. Fernando A. Novais. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MAINGUENEAU, Dominique. **A sociedade de massa.** In: FORACHI, Marialice Mencarini Martins; MARTINS, José de Sousa. Rj/SP: Livros Técnicos e científicos, Ed. S/A, 1980.

MARÍLIA MENDONÇA. **Folgado.** Rio de Janeiro: Som Livre, 2016

- MARÍLIA MENDONÇA. **Amante não tem lar**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2017
- MARÍLIA MENDONÇA. **Folgado**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2016.
- MARÍLIA MENDONÇA. **Amante não tem lar**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2017
- MARÍLIA MENDONÇA. **Passa Mal**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2019.
- MARÍLIA MENDONÇA. **Alô Porteiro**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2016.
- MARÍLIA MENDONÇA. **Infiel**. Rio de Janeiro: Com Livre, 2016
- MARÍLIA MENDONÇA. **Passa Mal**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2019.
- MARÍLIA MENDONÇA. **Traição não tem perdão**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2017
- MARÍLIA MENDONÇA Mendonça. **Bebaça**. Rio de Janeiro: Som Livre 2019
- MARÍLIA MENDONÇA. **Não casa não**. Rio de Janeiro: Som Livre ,2017
- MARÍLIA MENDONÇA. **Por três horas**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2017
- MARÍLIA MENDONÇA. **Como faz com ela**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2017
- MARÍLIA MENDONÇA. **Sentimento Louco**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2017
- MARÍLIA MENDONÇA. **Entre 4 paredes**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2017
- MARÍLIA MENDONÇA. **Bye, Bye**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2017
- MARÍLIA MENDONÇA. **Passa Mal**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2019.
- MARÍLIA MENDONÇA. **Amigo emprestado**. Rio de Janeiro: Som Livre 2019.
- MARÍLIA MENDONÇA feat Bruno & Marrone. **Transplante**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2019,
- MARÍLIA MENDONÇA. **Love à queima roupa**. Rio de Janeiro: Som Livre ,2019
- MARÍLIA MENDONÇA. **Ciumeira**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2019.
- MATHEUS & KAUAN feat. Marília Mendonça. **Vou ter que superar**. Rio de Janeiro: Universal Music 2019.
- MATHEUS & KAUAN. **Que sorte a nossa**. Rio de Janeiro: Universal Music, 2015
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003

MATOS, Edegar Soares. **Educação e mundo comum: da liquidez a uma possível solidez.** Tese (Doutorado). Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul. Programa de pós-graduação em educação das ciências. Ijuí, 2015.

MIRA, Maria Celeste. **O leitor e a banca de revista.** São Paulo: Olho D'água, 2001.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais.** Rio de Janeiro: Objetivo, 2000.

NAIARA AZEVEDO. **50 reais.** Rio de Janeiro: Som Livre, 2017

NAVARRO-SWAIN, Tania. **Você disse imaginário?** In: História no plural. Org: Navarro-Swain, Tania. Brasília, Editora UNB, 1994.

NOLASCO, Sócrates. **A desconstrução do masculino: uma contribuição crítica à análise de gênero.** In: NOLASCO, Sócrates (Org.) A desconstrução do masculino. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

NOLASCO, Sócrates. **O mito da masculinidade.** Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

NOLASCO, Sócrates. Um “**homem de verdade**”. In: CALDAS, Dario (Org.). Homens. São Paulo: Senac, 1997.

NOVAES, Joana de Vilhena. “**Aqui tem homem de verdade**”. **Violência, força e virilidade nas arenas de MMA.** In: DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia. (Orgs.). História dos homens no Brasil. São Paulo: UNESP, 2013.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade.** Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: Iuperj, 2004.

PEDRO, Joana M.; GROSSI, Miriam P. (Orgs.). **Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade.** Florianópolis: Mulheres, 1998.

PERROT, Michele. **História das Mulheres no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2003

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural.** 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural.** Porto Alegre: Asterisco, 2008.

PIRES, Suyan Maria Ferreira. **Histórias de amor para sempre. Histórias de amar para nunca mais.** Tese (doutorado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de pós-graduação em educação. Porto Alegre, 2009

PTIMAN, Frank. **Mentiras privadas: a infidelidade e a traição da intimidade.** Porto Alegre, RS: Artes Médicas.

- RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1880-1930**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985
- RAMIREZ, Rafael L. **Ideologias masculinas: sexualidade e poder**. In: NOLASCO, Sócrates (Org.). *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995
- RAMOS, Marcelo Silva. **Um olhar sobre o masculino: reflexões sobre os papéis e representações sociais do homem na atualidade**. In: GOLDENBERG, Mirian. (Org.). *Os novos desejos: das academias de musculação às agências de encontros*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da arquitetura no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- REZENDE, C. B. **Os significados da amizade: duas visões de pessoa e sociedade**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.
- RICK & RENNER. **Família**. Rio de Janeiro: Warner Music, 2018.
- ROHDEN, Fabíola. **A obsessão da medicina com a questão da diferença entre os sexos**. In: *Sexualidade e saberes: convenções e fronteiras*. Organizadores: Adriana Piscitelli, Maria Filomena Gregori e Sérgio Carrara. Rio de Janeiro: Garamondi, 2004.
- ROLNIK, Suely. **Uma insólita viagem à subjetividade**. In *cultura e subjetividade*. Daniel Lins (org). Campinas, São Paulo: Papyrus, 1997.
- ROUDINESCO, Elizabeth. **A família em desordem**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2003.
- ROUGEMOND, Denis de. **O Amor e o Ocidente**. 2ª Ed. Lisboa: Vega, 1999.
- SAFFIOTI, Helleieth I. **O poder do macho**. São Paulo: Editora Moderna, 1987.
- SANTIAGO, Silviano. **Arte masculina?** In: NOLASCO, Sócrates (Org.). *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995
- SARGENTINI, Vanice e BARBOSA, Pedro-Navarro. **Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade**. São Carlos: Claraluz, 2004.
- SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**. Tradução: Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- SARTI, Cynthia Andersen. **O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória**. *Estudos feministas*, Florianópolis, 12 (2): 264. Maio-Agosto, 2004.
- SEN, Amartya. **Desenvolvimento como liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SILVA, Rafael Biachi. **Lugares da amizade na sociedade contemporânea: caminhos educativos a partir da obra de Zygmunt Bauman**. Tese (Doutorado) Universidade Estadual Paulista – UNESP. Faculdade de Filosofia e Ciências. Marília, 2012.

SILVA, Renata Borba Ferreira; PUHL, Paula Regina. **A diva que você quer copiar: O empoderamento feminino através de Valesca Popozuda**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba – PR, 2017.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org). Stuart Hall, Kathryn Woodward. **Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SILVA, Vergas Vitória Andrade. **De repente do riso fez-se pranto: representações e expressões do amor e do sofrimento amoroso**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Programa de pós-graduação em Ciências Sociais. Natal, RN, 2006.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SOUSA, Débora Lago de; SANTOS, Rosita Barral; TAVARES, Thiago de. **Vivências da infidelidade conjugal feminina**. 2007.

SOUZA, B. **Vamos juntas? O guia da sororidade para todas**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Galera Record, 2016.

SPINK, Mary Jane. **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano**. 2ª Ed. São Paulo: Cortez, 2000.

TATIT, Luís. **Ilusão Enunciativa na canção**. Per Musi. Belo Horizonte, nº 29, 2014.

TATIT, Luís. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luís. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1996.

TATIT, Luís. **Musicando a semiótica: ensaios**. São Paulo: AnnaBlume, 1997.

TREVISAN, João Silvério. **O espetáculo do desejo: homossexualidade e crise do masculino**. In: CALDAS, Dario (Org.). Homens. São Paulo: Senac, 1997.

VENANCIO, Giselle. **“Sopros inspiradores”: troca de livros, intercâmbios intelectuais e práticas de correspondência no arquivo privado de Oliveira Viana**. In: BASTOS, Maria Helena C; CUNHA, Maria Teresa S; e MIGNOT, Ana Chrystina V. (Orgs.). Destinos das Letras: história, educação e escrita epistolar. Passo Fundo: UPF, 2002.

VICTOR & LEO. **Borboletas**, Rio de Janeiro: Som Livre, 2008.

VICTOR & LEO. **Amigo Apaixonado**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2007

VICTOR & LEO. **Na linda do tempo**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2013

VICTOR & LEO. **Tem que ser você.** Rio de Janeiro: Som Livre, 2007

VINCENT-BUFFAULT, Anne. **Da Amizade: uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII e XIX.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

XAVIER, Marília Pedroso. **Contrato de amor: amor líquido e direito da família mínimo.** Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Paraná, Setor de ciências jurídicas. Programa de pós-graduação em direito, Curitiba, 2011.

WARREN, Ilse Secherer, **Redes de Movimentos Sociais.** São Paulo: Edições Loyola, 1993

ZÉ NETO & CRISTIANO. **Morador de rua.** Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 2018.

ZÉ NETO & CRISTIANO. **Seu Polícia.** Rio de Janeiro: Som Livre, 2015.

ZÉ NETO & CRISTIANO. **Largado às traças.** Rio de Janeiro: Som Livre, 2018

ANEXOS

ANEXO 01

Vou ter que superar	50 reais	Pra não morrer de amor	Cê topa
Matheus & Kauan	Naiara Azevedo	Bruno & Marrone	Luan Santana
Fui bobo Imaturo demais, deixei escapar entre meus dedos Seu amor, nosso apartamento, futuro perfeito Se eu pudesse, tentava de novo ter você aqui	Bonito! Que bonito hein! Que cena mais linda Será que eu estou atrapalhando o casalzinho aí Que lixo! 'Cê tá de brincadeira Então é aqui o seu futebol toda Quarta-feira E por acaso esse motel É o mesmo que me trouxe na lua de mel É o mesmo que você me prometeu o céu E agora me tirou o chão	Melhor se me avisasse Por que levou meus sonhos Talvez foi minha covardia Por não dizer-te nunca que te queria Chorei te lembrando Gritei, desabafando E hoje, me resta esperança De ter você de volta Não penso em mais nada Eu tento todo dia e não consigo Viver sem teu calor O tempo passa, mas em minha vida Meu mundo perde a cor	Já pensou, Se a gente for um pouco mais ousado nesse nosso lance Já pensou, transformar A nossa amizade num lindo romance Presta atenção em tudo o que a gente faz Já somos mais felizes que muitos casais Desapega do medo e deixa acontecer Eu tenho uma proposta para te fazer Eu, você, dois filhos e um cachorro Um edredom, um filme bom, um frio de Agosto E aí, 'cê topa?
Quase morro Tentando encontrar o contato novo dela agora Eu sei que ela já tá em outra e que vai embora Mas se existe consideração, eu sei que vai me ouvir	E não precisa se vestir Eu já vi tudo que eu tinha que ver aqui Que decepção Um a zero pra minha intuição Não sei se dou na cara dela ou bato em você Mas eu não vim atrapalhar sua noite de prazer E pra ajudar pagar a dama que lhe satisfaz Toma aqui uns 50 reais	Eu vou vivendo sem achar motivo Como esquecer a dor Talvez encontre a luz da minha vida Pra não morrer de amor A paz que eu busco tanto Por que deixei das mãos escapar Por Deus, eu deixo a porta aberta Com a esperança sempre, de ver você voltar Eu tento todo dia e não consigo Viver sem teu calor	Eu, você, dois filhos e um cachorro Um edredom, um filme bom, um frio de Agosto E aí, 'cê topa?
Só vou pedir desculpas O nosso pra sempre acabou e um novo amor veio com tudo Meu erro pesou na balança e não vamos mais ficar juntos Porque eu estraguei tudo			
Vou ter que superar suas fotos com ele viajando E as amigas comentando que são um belo casal			
Vou ter que superar o dia do casamento Esperando que o tempo aos poucos possa me curar Vou ter que superar que a gente não vai mais voltar			

ANEXO 02

Borboletas**Victor & Leo**

Percebo que o tempo já
não passa
Você diz que não tem
graça amar assim

Foi tudo tão bonito, mas
voou pro infinito
Parecido com borboletas
de um jardim

Agora você volta
E balança o que eu sentia
por outro alguém
Dividido entre dois
mundos
Sei que estou amando,
mas ainda não sei quem

Não sei dizer o que
mudou
Mas nada está igual
Numa noite estranha a
gente se estranha e fica
mal

Você tenta provar que
tudo em nós morreu
Borboletas sempre voltam
E o seu jardim sou eu

Chuva de Arroz**Luan Santana**

Não mudei de cidade,
nem de telefone
Só escolhi ser feliz

É o mesmo endereço,
mesmo apartamento
Em frente à igreja matriz
Por isso todo mundo
passa
E quem nunca passou vai
passar

Já 'to dizendo aos meus
amigos
Calma, que eu não vou
pirar
Já pirei

Me apaixonei
perdidamente
E o que eu sei
É que daqui pra frente
Vai ser nossa cidade,
nosso telefone
Nosso endereço, nosso
apartamento
Sabe aquela igreja, 'to
aqui na frente
Imaginando chuvas de
arroz na gente

Amigo Apaixonado**Victor & Leo**

Pensando bem
Eu gosto mesmo de você
Pensando bem quero dizer
Que amo ter te conhecido

Nada melhor que eu
deixar você saber
Pois é tão triste esconder
Um sentimento tão bonito

Hoje mesmo vou te
procurar
Falar de mim
Sei que nem chegou a
imaginar
Que eu pudesse te amar
tanto assim

Sempre fui um grande
amigo seu
Só que não sei mais se
assim vai ser
Sempre te contei segredos
meus
Estou apaixonado por
você

Esse amor entrou no
coração
Agora diz o que é que a
gente faz
Pode dizer sim ou dizer
não
Ser só seu amigo não dá
mais

Nada melhor que eu
deixar você saber
Pois é tão triste esconder
Um sentimento tão bonito

Amiga Linda**João Bosco & Vinícius**

Amiga, não tá dando pra
esconder, eu não tô bem
Acho que a gente
descuidou e foi além
Aquele abraço virou beijo
e me cegou

Não controlei os meus
instintos e rolou
Amiga, não tô dando fora
no seu coração
Mas nós estamos
misturando amizade e
paixão
Amizade e paixão

Bem, amiga, então vamos
parar por aqui
Vou te poupar da
despedida e sair
Vou levantar, fugir,
tentando não chorar

Você também engole o
choro e tenta disfarçar
Vou convencer meu
coração que nunca sentiu
nada
Você é a pessoa certa,
mas na hora errada

Não vou negar que vou
sentir saudade sua
Quem sabe um dia a gente
continua, a gente continua

Posso pirar, me declarar
pelos bares da rua
E esculpir o seu rosto na
lua, o seu rosto na lua

Amiga linda, quem sabe
um dia vira amada minha
Quem sabe um dia vira
amada minha

ANEXO 03

Quer casar comigo?	Vai dar namoro	Sosseguei	Duas Metades
Bruno & Marrone	Bruno & Marrone	Jorge & Mateus	Jorge & Mateus
Quer? Quer? Quer? Quer casar comigo? Ser mais que bons amigos Que nem o céu e o mar	Do jeito que você me olha Vai dar namoro Do jeito que você me olha Vai dar namoro	"To virado já tem uns três dias "To bebendo o que eu jamais bebi Vou falar o que eu nunca falei É a primeira e a última vez Eu sosseguei	Pra falar do amor de verdade Vou começar pela melhor metade Te mostrar tudo de bom que tenho E se for preciso eu desenho (Que eu amo você, que eu quero você)
Quer? Quer? Quer? Quer ser pra sempre minha Sereia ou rainha "Hum" pra mim tanto faz	Do jeito que você me olha Vai dar namoro Do jeito que você me olha Vai dar namoro	Ontem foi a despedida Da balada, dessa vida de solteiro Eu sosseguei Mudei a rota e meus planos O que eu 'tava procurando, eu achei em você	E a outra metade é defeito Você vai saber de qualquer jeito Anjo ou animal, suave ou fatal O que de um grande amor se espera
Quer? Quer? Quer? Quer casar comigo? Ser mais que bons amigos Que nem o céu e o mar	Vai dar namoro Pousou um avião no meu aeroporto	Se quer cinema eu sou par perfeito Quer curtir balada, já tem seu parceiro Ou ficar em casa amando o dia inteiro Dividir comigo o seu brigadeiro	É que tenha fogo Que domine o pensamento E traga sentido novo Que tenha paixão, desejo Que tenha abraço e beijo E seja a melhor sensação (sensação)
Quer? Quer? Quer? Quer ser pra sempre minha Sereia ou rainha "Hum" pra mim tanto faz	É como embarcação que chegou no meu porto Distribuindo charme e muita sedução	E nessa vida agora somos dois, três, quatro Quantos você quiser A partir de hoje eu sou o homem de uma só mulher	Que preencha a vida vazia Mande embora a agonia E que traga paz pro coração é você, é você Que preencha a vida vazia, manda embora a agonia E que trouxe paz pro coração
Chegou chutando o balde Fazendo fazendo baderna no meu coração Mostrou que veio pra ficar E agora tô carente tô xonado tem jeito não	Tem jeito não, tô gamadão Que Deus me ajude Ela é mais que linda, tá me dando bola Tá parecendo grude, tá na minha cola Tá bombeando amor esse meu coração	Eu sosseguei Ontem foi a despedida Da balada dessa vida de solteiro Eu sosseguei Mudei a rota e meus planos O que eu 'tava procurando eu achei em você	
Que vou fazer da vida sem o seu carinho Seu jeitinho, seu denngo, seu cheiro, chamego ai ai Menina! lá vou eu de novo aqui te perguntar	É, vai dar praia e namoro Já deu muito carinho Jóia rara, tesouro Já não estou sozinho Já tenho a chave do seu coração		
	É, já pôs fogo em mim Me deixa de perna bamba É de arrancar suspiro Nosso namoro deu samba Já é a dona da minha paixão		

ANEXO 04

Na linha do tempo	Que sorte a nossa	Te esperando	Programa de fim de semana
Victor & Leo	Matheus & Kauan	Luan Santana	Bruno & Marrone
<p>Eu te dei O ouro do sol A prata da lua Te dei as estrelas Pra desenhar o teu céu</p> <p>Na linha do tempo O destino escreveu Com letras douradas Você e eu</p> <p>Há quanto tempo eu esperava Encontrar alguém assim Que se encaixasse bem nos planos Que um dia fiz pra mim Você e eu,</p> <p>vou dizer Que nessas frases tem um pouco de nós dois Que não deixamos o agora pra depois Quando te vejo eu me sinto tão completo Por onde eu vou</p> <p>E nesses traços vou tentando descrever Que mil palavras é tão pouco pra dizer Que um sentimento muda tudo Muda o mundo, isso é o amor</p>	<p>Diz que pensa tanto em mim Que tá querendo me ver Diz que tá me lembrando bastante Acredito em você</p> <p>'To sabendo de tudo 'To lendo seus recados Minhas fotos que você curtiu 'To seguindo você</p> <p>E aí, o que é que a gente vai fazer? Diz aí, se você quer e eu também 'to querendo você Tantos sorrisos por aí e você querendo o meu Tantos olhares me olhando e eu querendo o seu</p> <p>Eu não duvido não, e não foi por acaso Se o amor bateu na nossa porta, que sorte a nossa</p> <p>Tantos sorrisos por aí e você querendo o meu Tantos olhares me olhando e eu querendo o seu</p> <p>Eu não duvido não, e não foi por acaso Se o amor bateu na nossa porta, que sorte a nossa</p> <p>Ai ai ai ai E aí, o que é que a gente vai fazer, o que é que a gente vai fazer? Me diz aí, se você quer e eu também 'to querendo, 'to querendo você</p>	<p>Mesmo que você não caia na minha cantada Mesmo que você conheça outro cara Na fila de um banco Um tal de Fernando Um lance, assim Sem graça</p> <p>Mesmo que vocês fiquem sem se gostar Mesmo que vocês se casem sem se amar E depois de seis meses Um olhe pro outro E aí, pois é, sei lá</p> <p>Mesmo que você suporte este casamento Por causa dos filhos, por muito tempo Dez, vinte, trinta anos Até se assustar com os seus cabelos brancos</p> <p>Um dia vai sentar numa cadeira de balanço Vai lembrar do tempo em que tinha vinte anos Vai lembrar de mim e se perguntar Por onde esse cara deve estar?</p> <p>E eu vou estar Te esperando Nem que já esteja velhinha gagá Com noventa, viúva, sozinha Não vou me importar (não vou me importar)</p> <p>Vou ligar, te chamar pra sair Namorar no sofá (no sofá) Nem que seja além dessa vida</p> <p>Eu vou estar Te esperando</p>	<p>Não me deixe fora da sua agenda do fim de semana Não esconda, telefona, não fuja de mim</p> <p>Invente uma desculpa pro seus pais Que vai na casa de uma amiga ou coisa assim Que eu já pensei num programa pra gente sair</p> <p>Entre um sorvete e outro um beijo na mão E eu no seu coração Já tenho as entradas de uma matinê Que eu quero ver com você</p> <p>E quando a noite chegar a gente vai a outro lugar Matar o desejo de se amar Felicidade outra vez volta a sorrir</p> <p>Diga que vai dormir na sua amiga, é natural E que seus pais não leve a mal Eu quero é ter você pra mim</p>

ANEXO 05

Mozão	Planos da meia noite	Tem que ser você	Amante fiel
Lucas Luco	Luan Santana part. Marília Mendonça	Victor & Leo	Felipe Araújo part. Marília Mendonça
Oh moção cheguei à conclusão Já faz tempo que a gente fica Quase um namoro, sei lá, a gente enrola Eu sinto falta de você quando não está aqui Sei lá, dá vontade de te amarrar Colar em você e te prender a mim Vontade de casar, ter filhos pra gente cuidar Pra sempre namorar Eu sei, tô viajando Tô novo, mas o que custa sonhar? Se o tempo não para de passar E nunca vai parar Num piscar de olhos, tá passando mais de um mês A gente fica velho e o que a gente fez? Não deixe o nosso plano acabar Esteja aqui amanhã quando eu acordar Momozim, vamos fazer assim Eu cuido de você, você cuida de mim Não desisto de você e nem você de mim	Olha só Vê se para de falar e vem fazer É bem pior Me pôr na sua boca e não morder Vem fazer Os meus olhos mais felizes de manhã Vem no frio ser meu cobertor de lã Que eu já vou Convidado ou intruso, mas eu vou Pro seu beijo me enganar Que eu já vou Convidado ou intruso, mas eu vou Pro seu beijo me deixar bem mais confuso Olha só Vê se para de falar e vem fazer É bem pior Me pôr na sua boca e não morder Vem fazer Os meus olhos mais felizes de manhã Vem no frio ser meu cobertor de lã Me põe nos seus planos da meia noite Abre um sorriso, um vinho, a porta Tudo, tudo, tudo Que eu já vou Convidado ou intruso, mas eu vou Pro seu beijo me enganar	Um dia seus pés vão me levar Onde as minhas mãos não podem chegar Me leva onde você for Estarei muito só sem o seu amor Agora é a hora de dizer Que hoje eu te amo Não vou negar Que outra pessoa não servirá Tem que ser você Sem por que, sem pra que Tem que ser você Sem ser necessário entender Me leva onde você for Estarei muito só sem o seu amor Agora é a hora de dizer (de dizer eh) Que hoje eu te amo Não vou negar Que outra pessoa não servirá Tem que ser você Sem por que, sem pra que Tem que ser você Sem ser necessário entender Que hoje eu te amo Não vou negar Que outra pessoa não servirá Tem que ser você Sem por que, sem pra que Tem que ser você Sem ser necessário entender	Ela não reclama quando chego tarde Me abraça e diz que tá morrendo de saudade Que tava me esperando e arrumou a cama De um jeito diferente mais ela me ama Morre de ciúmes mais guarda pra ela Tá sempre sorridente ela tá sempre bela Sabe exatamente tudo que eu gosto Não tem meu telefone, mais sabe que eu volto Ela sabe o poder que ela tem nas mãos Bagunça minha mente vira confusão Com ela eu faço amor até no chão Amante fiel, esse nosso compromisso não depende de um anel Vai me dando desespero quando é hora de ir embora Eu troco minha vida por um pouco de nós dois agora Amante fiel, esse nosso compromisso não depende de um anel Somos preso por esse nosso relacionamento aberto Nem preciso me chamar, eu vou estar sempre por perto Ele sabe

ANEXO 06

Entregador de flor	Ficar por ficar	Seu polícia	Largado às traças
Guilherme & Benuto	Bruno & Marrone	Zé Neto & Cristiano	Zé Neto & Cristiano
Vai lá, entregador de flor Dar assistência pra isso Que eu e ela 'tá chamando de amor	Eu não quero só ficar Quero mais que aventura Dividir com você uma história de amor	Seu polícia É que eu separei recentemente De paixão eu 'to doente Será que o senhor me entende	Um, dois, três, vai Meu orgulho caiu quando subiu o álcool Aí deu ruim pra mim E, pra piorar, 'tá tocando um modão De arrastar o chifre no asfalto
Meu coração se acostumou E de sete em sete dias eu mando um novo Porque o outro murchou	Mas você não se importa com a minha paixão Não leva a sério o meu coração	Os vizinhos 'tão reclamando Do volume do meu som Mas enquanto ela não voltar Eu vou continuar	'Tô tentando te esquecer Mas meu coração não entende De novo, eu fechando esse bar Afogando a saudade num querosene
Pra não dar tempo dela me esquecer Toda semana eu mando um buquê	Será que você não percebe que eu estou apaixonado Será que não vê nos meus beijos Que eu quero você do meu lado	Me afogando no álcool O som do carro no talo Manda a multa que eu vou pagar Mas enquanto ela não voltar	Vou beijando esse copo, abraçando as garrafas Solidão é companheira nesse risca faca Enquanto 'cê não volta, eu 'tô largado às traças Maldito sentimento que nunca se acaba
Vou te encher de flor minha flor Vou te encher de beijo, de amor Quero ver 'cê reclamar Quero ver 'cê não me amar	Ficar por ficar eu não quero Beijar por beijar eu tô fora Menina vê se leva a sério Vê se não pisa na bola	Sufrimento é mato Coração em pedaço Compreenda por favor O meu amor me deixou	Vou beijando esse copo, abraçando as garrafas Solidão é companheira nesse risca faca Enquanto 'cê não volta, eu 'tô largado às traças Maldito sentimento que nunca se acaba
Vou te encher de flor minha flor Vou te encher de beijo, de amor Quero ver 'cê reclamar Quero ver 'cê não me amar			Vou beijando esse copo, abraçando as garrafas Solidão é companheira nesse risca faca Enquanto 'cê não volta, eu 'tô largado às traças Maldito sentimento que nunca se acaba
Oh oh oh oh oh oh			Ô ô ô, ô ô ô A falta de você, bebida não ameniza Ô ô ô, ô ô ô
Pra não dar tempo dela me esquecer Toda semana eu mando um buquê			'Tô tentando apagar fogo com gasolina

ANEXO 07

Dormi na praça	Dia, lugar e hora	Na hora da raiva	Lençol dobrado
Bruno & Marrone	Luan Santana	Henrique & Juliano	João Gustavo & Murilo
Eu caminhei sozinho pela rua Falei com as estrelas e com a lua Deitei no banco da praça Tentando te esquecer Adormeci e sonhei com você	Se a moça do café não demorasse tanto Pra me dar o troco Se eu não tivesse discutido na calçada Com aquele cara louco E ó que eu nem sou de rolo	Encontrei uma caixinha cheia de relatos Um monte de documentos tão falsos Nossas vidas Em minhas mãos agora "Tá cada parte dessa nossa história E eu não sei se eu rasgo ou jogo fora E o que é que eu faço agora?	Vai, pra mim foi fácil Já sei como resolver Simplificar o jeito de te esquecer Até que foi facin Eu 'to legal assim
No sonho, você veio provocante Me deu um beijo doce e me abraçou E bem na hora "H" no ponto alto do amor Já era dia, o guarda me acordou	Se eu não tivesse atravessado àquela hora No sinal vermelho Se eu não parasse bem na hora do almoço Pra cortar o cabelo E ó que eu nem sou vaidoso	Cometi a loucura de nossas fotos rasgar E uma por uma eu vou ter que colar Mas foi na hora da raiva Na hora, na hora da raiva	Ah, mas quem eu 'to querendo mesmo enganar Fica difícil e até chato de evitar Sentir o fogo meu Se misturar com o seu
Seu guarda, eu não sou vagabundo Eu não sou delinquente, sou um cara carente Eu dormi na praça, pensando nela	Eu não teria te encontrado Eu não teria me apaixonado Mas aconteceu Foi mais forte que eu e você	Cometi a loucura de nossas fotos rasgar E uma por uma eu vou ter que colar Mas foi na hora da raiva Na hora, na hora da raiva	Vamo levar junto essa briga lá pro quarto Coloca ela pra dormir e puxa outro papo E aí tem jeito ou não tem, eu e você meu bem Já sei o resultado
Seu guarda, seja me amigo Me bata, me prenda, faça tudo comigo Mas não me deixe, ficar sem ela	Ái eu disse Quer que eu faça um café? Ou faça minha vida, se encaixar na sua? Aqui mesmo na rua Era pra ser agora Quando é pra acontecer Tem dia, lugar e tem hora	Naquele segundo eu pensei que até te odiava Mas respirei fundo e vi que eu te amava Mas foi na hora da raiva Na hora, na hora da raiva	Uooh meu lençol dobrado já 'tá todo bagunçado E o seu cheiro no meu quarto 'Tá de brincadeira Já que esqueceu de tudo o que aconteceu Aproveita e faz amor comigo a noite inteira
No sonho, você veio provocante Me deu um beijo doce e me abraçou E bem na hora "H" no ponto alto do amor Já era dia, o guarda me acordou	Se eu não tivesse atravessado àquela hora No sinal vermelho Se eu não parasse bem na hora do almoço Pra cortar o cabelo E ó que eu nem sou vaidoso	Em minhas mãos agora "Tá cada parte dessa nossa história E eu não sei se eu rasgo ou jogo fora E o que é que eu faço agora?	Meu lençol dobrado já 'tá todo bagunçado E o seu cheiro no meu quarto 'Tá de brincadeira Já que esqueceu de tudo o que aconteceu Aproveita e faz amor comigo a noite inteira
Seu guarda, eu não sou vagabundo Eu não sou delinquente, sou um cara carente Eu dormi na praça, pensando nela		Cometi a loucura de nossas fotos rasgar E uma por uma eu vou ter que colar Mas foi na hora da raiva Na hora, na hora da raiva	

ANEXO 08

Deixa a gente quieto	Família	Eu não merecia isso	Fedendo a pecado
João Bosco & Vinícius part. Henrique & Juliano	Rick & Renner	Luan Santana	Jeann & Julio
<p>Quem falou Que querer não é poder? Eu te quero, e você pode Fazer de mim o que quiser</p> <p>Quem falou Que dois corpos não ocupam O mesmo espaço, nunca viu Nem de perto o nosso abraço</p> <p>Quer saber? Que se dane esse povo todo Nosso amor não precisa de plateia Do nosso jeito torto, fica tudo certo Ô povo curioso, deixa a gente quieto, uôô</p> <p>Fazer o quê, se até as nossas brigas são perfeitas? O que a gente sente 'tá acima de qualquer suspeita Se a gente 'tá bem, não deve pra ninguém Deixa nós, respeita</p> <p>Se até as nossas brigas são perfeitas O que a gente sente 'tá acima de qualquer suspeita Se a gente 'tá bem, não deve pra ninguém Deixa nós, respeita (respeita!)</p>	<p>Deus me deu um bem maior Que todo bem que imaginei Meu alicerce, minha base O sonho lindo que eu sonhei Meu motivo pra seguir Pra lutar e persistir O meu chão, minha estrutura Minha razão, meu existir</p> <p>Família, minha família Meu bem maior Somos um só coração Uma instituição Criada por Deus Família, minha família Meu bem maior Quem tem família tem Deus Não está só</p> <p>Uma família é muito mais Do que pessoas reunidas Um real plano de Deus É o sentido da vida A moral, os bons costumes O respeito, a união É o céu aqui na Terra É o amor em ação</p> <p>Família, minha família Meu bem maior Somos um só coração Uma instituição Criada por Deus Família, minha família Meu bem maior Quem tem família tem Deus Não está só</p>	<p>Que burrice você fez Destruí os nossos planos Em troca de uma noite no motel Esqueceu da nossa linda lua de mel</p> <p>Que burrice você fez Foi bem mais que desumano O nosso casamento era tão lindo Eu não esperava isso de você, não</p> <p>Agora some, vou esquecer seu nome Eu vou mudar de telefone Aí você não vai me ver mais Vai, some, vou esquecer seu nome Eu vou mudar de telefone Aí você não vai me ver mais</p> <p>Te amei, fui sincero, te quis E você sabe disso Eu não merecia isso Eu não merecia isso</p> <p>Agora some, vou esquecer seu nome Eu vou mudar de telefone Aí você não vai me ver mais Vai, some, vou esquecer seu nome Eu vou mudar de telefone Aí você não vai me ver mais</p>	<p>Me poupe das suas histórias Eu já to sabendo Onde é que você tava e o que tava fazendo Olha a foto que eu recebi</p> <p>Reconhece essa pessoa de batom vermelho Se entregando pra outro cara em frente do espelho? Não adianta mentir</p> <p>Que passou na sua amiga e que perdeu a hora Que tava trabalhando até agora Que o carro quebrou, que o pneu furou</p> <p>Cê tá fedendo pecado, exalando cheiro de shampoo barato Trocou nossa história de amor por um caso Deixou nosso lar por uma cama suja de motel</p> <p>Cê tá fedendo pecado, exalando cheiro de shampoo barato Trocou nossa história de amor por um caso Deixou nosso lar por uma cama suja de motel E eu pensando que você era fiel</p>

ANEXO 09

Amor a três**Bruno & Marrone**

Trago uma dor no meu peito
lembranças de tudo que aconteceu
em mais uma noite sozinho na cama
o quarto é tão grande a solidão me bateu

Tento passar o meu tempo assistindo a novela na televisão
tentei ler um livro que fala de guerra
mas nada que faço me chama atenção

Vem que eu te espero entra pela porta da frente
não deixe que o medo acorrente
esse amor que é mais forte
que as brigas da gente

Vem não tenha vergonha do amor
e arranque do peito a tristeza
da noite e do dia
que você me deixou

Pra sempre te amar**Guilherme & Santiago**

Me lembro bem do dia, a hora e o lugar
Que eu fiquei ligado em você
Me aventurei, mas não quis me arriscar
Eu só pensei no prazer

Logo depois vi que era tarde demais
Pra tentar fugir de você
Eu me envolvi, não consegui disfarçar
E o impossível aconteceu
Mas se meu destino te pôs no meu caminho
Meu Deus, quem sou eu pra evitar

Hoje eu quero ser teu homem
Te dar até meu sobrenome
Apagar de vez o teu passado
Escrever um futuro do meu lado

E aceite apenas um pedido
E vem então viver comigo
Eu juro que o melhor que eu posso te dar
É pra sempre te amar

Eu que lutei pra me impedir de gostar
No primeiro beijo eu me perdi
Daquele exato momento pra cá
Eu já não mandava em mim
Mas se meu destino te pôs no meu caminho
Meu Deus, quem sou eu pra evitar

Mulher Maravilha**Zé Neto & Cristiano**

Tem brinquedo espalhado pela casa toda
E as paredes rabiscadas com o giz de cera
Mudou de tal maneira
Nossa vida já não é a mesma

A gente já não dorme mais a noite inteira
Na mesa tem dois copos e uma mamadeira
Mudou de tal maneira
Nossa vida já não é a mesma

Tem um pinguinho de gente correndo na sala
Com o sorriso banguelo, eu não quero mais nada
Sabe aquele amor que se multiplica?

Quem nunca sonhou ter isso na vida?
Ser herói de alguém e, melhor ainda
Ter do lado a Mulher Maravilha
Sabe aquele amor que se multiplica?

Quem nunca sonhou ter isso na vida?
Ser herói de alguém e, melhor ainda
Ter do lado a Mulher Maravilha

Tem um pinguinho de gente correndo na sala
Com o sorriso banguelo, eu não quero mais nada

Ficar por ficar**Bruno & Marrone**

Eu não quero só ficar
Quero mais que aventura
Dividir com você uma história de amor

Mas você não se importa com a minha paixão
Não leva a sério o meu coração

Será que você não percebe que eu estou apaixonado
Será que não vê nos meus beijos

Que eu quero você do meu lado

Ficar por ficar eu não quero
Beijar por beijar eu tô fora
Menina vê se leva a sério
Vê se não pisa na bola

ANEXO 10

Vidinha de balada	Passa mal	A culpa é dele	Festa das patroas
Henrique & Juliano	Marília Mendonça	Marília Mendonça	Marília Mendonça part. Maiara & Maraisa
Oi, tudo bem? Que bom te ver A gente ficou, coração gostou não deu pra esquecer Desculpe a visita, eu só vim te falar Tô afim de você e se não tiver 'cê vai ter que ficar Eu vim acabar com essa sua vidinha de balada E dar outro gosto pra essa sua boca de ressaca Vai namorar comigo sim Vai por mim igual nós dois não tem Se reclamar 'cê vai casar também, com comunhão de bens Seu coração é meu e o meu é seu também Vai namorar comigo sim Vai por mim igual nós dois não tem Se reclamar 'cê vai casar também, com comunhão de bens Seu coração é meu e o meu é seu também Vai namorar comigo sim Eu vim acabar com essa sua vidinha de balada E dar outro gosto pra essa sua boca de ressaca Vai namorar comigo sim Vai por mim igual nós dois não tem Se reclamar...	Quando me deixou, eu nem sonhava em terminar Da turma do cinema, eu passei pra turma do bar Daqueles que bebem só pra lembrar E depois chorar, chorar O tempo passou, passou Tudo mudou, mudou Da sua boca, eu já nem lembro do sabor Mundo girou, girou Girou, rodou, rodou Desaprendi a te chamar de meu amor Na minha vida, o seu coração serviu de degrau Te ver sofrendo não é bom, é sensacional Agora passa mal, agora passa mal, agora passa mal Na minha vida, o seu coração serviu de degrau Te ver sofrendo não é bom, é sensacional Agora passa mal, agora passa mal, agora passa mal O tempo passou, passou Tudo mudou, mudou Da sua boca, eu já nem lembro do sabor Mundo girou, girou Girou, rodou, rodou Desaprendi a te chamar de meu amor	Ei, amiga, senta aqui Que cara é essa aí? Será que alguém morreu? O que aconteceu? O que quer me dizer? Por que 'cê tá chorando? Eu não 'tô entendendo 'Cê 'tá me assustando Lembro da noite, sim Que a gente saiu 'Cê disse que ia ali Logo depois sumiu Aonde você 'tava? Como assim, vou ficar brava? Que história é essa que aconteceu? O cara que eu 'tava deu em cima de você, foi? E aí você ficou com ele, mas foi uma vez, okay Do que 'cê tá com medo? De estragar a amizade? Nem fica preocupada, a gente resolve mais tarde Se quem 'tava comigo era ele, a culpa é dele Quem fez essa bagunça na nossa amizade é ele Eu não vou deixar de ser sua amiga por causa de um qualquer Que não respeita uma mulher Se quem 'tava comigo era ele, a culpa é dele Quem fez essa bagunça na nossa amizade é ele Eu não vou deixar de ser sua amiga por causa de um qualquer Que não respeita uma mulher	Ela tava se arrumando Ela já tinha um plano Ela já sabe a hora certa de atacar E ele não tava esperando Não tava acreditando Que um dia ela ia revoltar E revoltou! Não quer mais cozinhar Ela só quer fazer amor Você falou que ela não e pra casar Mas dela não se livrou Mesmo sem condição, você deu a missão E ela cumpriu numa boa Sem perceber ela virou o jogo e hoje e sua patroa Você tem que aceitar Que elas vieram pra ficar e vão te arrastar Seu copo ela vai virar E elas não são bobas, tão nas festa das patroas Você tem que aceitar que elas vieram pra ficar E vão te arrastar seu copo ela vai virar E elas não são bobas, tão nas festa das patroa

ANEXO 11

Alô porteiro	Infiel	É rolo	Passa Mal
Marília Mendonça	Marília Mendonça	Maiara & Maraísa	Marília Mendonça
Pegue suas coisas que estão aqui Nesse apartamento você não entra mais.	Isso não é uma disputa Eu não quero te provocar Descobri faz um ano e to te procurando pra dizer Hoje a farsa vai acabar	Eu não sou, do tipo de pessoa que vai te agradar Não me dou bem com romantismo, não vai dar O meu negócio com você é outro, é rolo	Quando me deixou, eu nem sonhava em terminar Da turma do cinema, eu passei pra turma do bar Daqueles que bebem só pra lembrar E depois chorar, chorar
Olha o que me fez você foi me trair Agora arrependido quer voltar atrás	Hoje não tem hora de ir embora Hoje, ele vai ficar No momento deve estar feliz	Nada a ver, não 'to querendo um casamento com você Daqui uns dias todo mundo vai saber 'Cê 'tá levando a sério o nosso rolo, e é rolo	O tempo passou, passou Tudo mudou, mudou Da sua boca, eu já nem lembro do sabor Mundo girou, girou Girou, rodou, rodou Desaprendi a te chamar de meu amor
Já deu Cansei das suas mentiras mal contadas Cresci, não acredito mais em conto de fadas Não adianta vir com baixarias	E achando que ganhou Não perdi nada, acabei de me livrar	Você vai ter que se acostumar Foi o jeitinho que deu pra levar nossa relação (qual a relação? Qual a relação?) Não vai ter como me acompanhar, minha rotina vai te assustar Não vai dar não (não vem com pressão)	Na minha vida, o seu coração serviu de degrau Te ver sofrendo não é bom, é sensacional Agora passa mal, agora passa mal, agora passa mal
Morreu A mulher carinhosa e fiel que te amava Pega o elevador, a sua mala e vaza To avisando lá na portaria Que aqui você não entra mais	Com certeza ele vai atrás Mas com outra intensão 'Tá sem casa, sem rumo E você é a única opção	Eu quero ver aonde isso vai dar Pago pra ver, se vai me aceitar Qual o tamanho do seu amor? Porque eu não mudo O tempo é o senhor de tudo	Na minha vida, o seu coração serviu de degrau Te ver sofrendo não é bom, é sensacional Agora passa mal, agora passa mal, agora passa mal
Alô porteiro Tô ligando pra te avisar Que a partir de agora eu tô solteira Já me cansei da brincadeira Chame o taxi que ele vai pagar	E agora será que aguenta A barra sozinha Se sabia de tudo Se vira a culpa não é minha	O seu premio 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	O tempo passou, passou Tudo mudou, mudou Da sua boca, eu já nem lembro do sabor Mundo girou, girou Girou, rodou, rodou Desaprendi a te chamar de meu amor
Alô porteiro Tô ligando pra te avisar Esse homem que está aí Ele não pode mais subir Tá proibido de entrar	O meu premio que não vale nada Estou te expulsando do meu coração Assuma as consequências dessa traição		

ANEXO 12

Trai sim	Quem ensinou fui eu	Sob Nova direção	10 %
Maiara & Maraisa	Maiara & Maraisa	Maiara & Maraisa	Maiara & Maraisa
<p>Sabe aquele dia que eu pedi pra você ir embora Da casa do seu amigo e você não foi Eu fiquei sozinha</p> <p>E olha só pra você, eu assinei o Netflix sem poder E fiz até um jantarzinho pra impressionar você E você não veio</p> <p>Você só quer rolê Fica só na bebedeira pra se aparecer Eu fiquei até altas horas e nada de você Você queria o quê?</p> <p>Traí Traí, sim, traí E trairia de novo Você queria ser sucesso Então 'tá aí seu nome na boca do povo</p> <p>Traí Traí, sim E trairia de novo Você queria ser sucesso Ó! Seu nome na boca do povo</p>	<p>'Tá tirando onda, né? 'Tá tirando onda aí com o meu ex-namoradinho Passando na boca que era minha Coitada, já caiu na conversinha Já caiu no lero-lero, né?</p> <p>Mas eu não dou um mês, parece até replay A gente larga, ele arruma uma trouxa Pra passar ciúme ne mim outra vez Não dou um mês, parece até replay 'Tá achando que é 0 km, mas eu já rodei</p> <p>Se ele te beija gostoso Dá um amasso cabuloso Quem ensinou fui eu Quem ensinou fui eu Se ele faz a noite inteira Pede pra falar besteira Quem ensinou fui eu Quem ensinou fui eu</p>	<p>Já é a sexta vez, só essa semana Que ele me manda embora Segunda não abre Eu fico do portão pra fora Mas é só aqui que acalma o meu coração No meu cantinho do desgosto Eu, a banqueta e o balcão</p> <p>Eu nunca bebi fiado uma vez se quer Põe na ponta da caneta Quem mantém isso daqui de pé Mas a partir de hoje eu bebo até hora que eu quiser</p> <p>Vou comprar esse bar Não é papo de bêbado Nem papo furado Põe aí seu preço Quando for eu pago Cheque em branco, tá na mesa Negócio fechado Coloca aí o seu valor que eu assino embaixo</p>	<p>'To escorada na mesa, confesso quase caí da cadeira E esse garçom não me ajuda, já trouxe a vigésima saideira Já viu o meu desespero e aumentou o volume da televisão Sabe que sou viciada e bebo dobrado ouvindo um modão</p> <p>A terceira música nem acabou Eu já 'to lembrando da gente fazendo amor Celular na mão, mas ele não 'tá tocando Se fosse ligação nosso amor seria engano Seria engano</p> <p>Garçom troca o DVD Que essa moda me faz sofrer E o coração não 'guenta Desse jeito você me desmonta Cada dose cai na conta e os dez por cento aumenta</p> <p>Garçom troca o DVD Que essa moda me faz sofrer E o coração não 'guenta Desse jeito você me desmonta Cada dose cai na conta e os dez por cento aumenta</p>

ANEXO 13

Bebo litro	Bebaça	Traição não tem perdão	A pessoa errada
Maiara & Maraisa	Marília Mendonça part. Maiara & Maraisa	Marília Mendonça	Maiara & Maraisa
<p>Queria sair, me divertir E esquecer você em cima de outra cama Tento ser feliz Mas os meus olhos parecem um chafariz E não esquecem que te ama</p> <p>Quando a gente gosta e não tem a pessoa Faz de tudo, mas não faz amor Saudade eu tenho, mas com vontade eu 'to De conseguir deixar quem me deixou</p> <p>Ainda não superei Eu bebo um litro e choro três Mas eu esqueço de você Nem que eu beba num dia O que era pra beber num mês</p>	<p>Diz que aguenta bebida Tomou duas seguidas Perna bambeou Ainda não lembrou Vou refrescar sua memória</p> <p>Tentou agarrar o garçom Derrubou a caixa de som Pra variar, 'cê queimou a largada Tentou até ligar pro ex Pra sua sorte, eu não deixei Já 'tava tudo rodando, rodando Pedi outra rodada</p> <p>Amiga, 'cê 'tava bebaça Subindo na mesa, virando garrafa Amiga, 'cê 'tava bebaça Tomou tudo, tomou fora Só não tomou vergonha na cara</p>	<p>A luz amarela do quarto Em que a gente dormiu Por dois anos e uns dias Me fez relembrar Que eu sabia de fato o que era ser feliz</p> <p>Deslize ou vontade própria Eu tranquei a porta E abri a janela Pulei pra bem longe da felicidade E aí que eu caí...</p> <p>As coisas não iam tão bem entre nós Mas nada justifica uma traição Errei admito que foi minha culpa Já sabe minha opinião...</p> <p>Já deixei minhas coisas lá de fora Já que insiste que não vai embora Não me olha assim que eu não mereço Hoje eu sou alguém que eu desconheço...</p> <p>Já que desonrei nossa família Isso ia acontecer um dia... Uma hora as coisas vem à tona Eu aceito o seu não... Traição não tem perdão...</p>	<p>Faz tempo que eu tento te avisar Aí na hora H me faltam as palavras E eu não sei como falar 'To tentando arranjar um jeito</p> <p>Nem sei por onde começar Quando eu te vejo assim tão dedicado Se esforça, faz tudo por mim Vou contar, você tem direito</p> <p>De saber que esse sonho se envolveu com outra pessoa Achando que era assim uma noitada á toa E esse caso ficou bem mais sério do que eu podia imaginar</p> <p>Eu 'to tentando acabar com todo esse mistério Quando você pergunta se eu te levo a sério Fico sem reação mesmo sentindo tudo acabar</p> <p>E acabou Me apaixonei por outro e não é mais segredo Fui adiando o fim eu tive tanto medo De te machucar, machuquei</p> <p>E eu menti, e agora 'to saindo e 'to trancando a porta Que é pra deixar bem claro que não tem mais volta Não dá pra esconder, sou a pessoa errada pra você E eu, eu sou a pessoa errada</p>

ANEXO 14

50 reais	Motel	Traição não tem perdão	A pessoa errada
Naiara Azevedo	Maiara & Maraisa	Marília Mendonça	Marília Mendonça
Bonito! Que bonito hein! Que cena mais linda Será que eu estou atrapalhando o casalzinho aí	Bem que eu notei que 'tá tudo mudado Comigo você já não tem cuidado Até na cama 'tá tão diferente Passando frio e não quer que eu es quente	A luz amarela do quarto Em que a gente dormiu Por dois anos e uns dias Me fez relembrar Que eu sabia de fato o que era ser feliz	Faz tempo que eu tento te avisar Aí na hora H me faltam as palavras E eu não sei como falar 'To tentando arranjar um jeito Nem sei por onde começar
Que lixo! 'Cê 'tá de brincadeira Então é aqui o seu futebol toda Quarta-feira	Seu celular 'tá sempre desligado Parece que 'tá me escondendo algo Quero saber o que 'tá se passando O seu descaso está me matando	Deslize ou vontade própria Eu tranquei a porta E abri a janela Pulei pra bem longe da felicidade E aí que eu caí...	Quando eu te vejo assim tão dedicado Se esforça, faz tudo por mim
E por acaso esse motel É o mesmo que me trouxe na lua de mel É o mesmo que você me prometeu o céu E agora me tirou o chão	Foi aí que eu decidi Eu te segui quando sair Pra ver se anda me traindo E se isso for verdade você 'tá sendo covarde O tempo todo me iludindo	As coisas não iam tão bem entre nós Mas nada justifica uma traição Errei admito que foi minha culpa Já sabe minha opinião...	Vou contar, você tem direito De saber que esse sonho se envolveu com outra pessoa Achando que era assim uma noitada á toa E esse caso ficou bem mais sério do que eu podia imaginar
E não precisa se vestir Eu já vi tudo que eu tinha que ver aqui Que decepção Um a zero pra minha intuição	Quase morri quando te vi entrando num motel Levou minha vida e destruiu meu céu Todo mundo deve saber na cidade	Já deixei minhas coisas lá de fora Já que insiste que não vai embora Não me olha assim que eu não mereço Hoje eu sou alguém que eu desconheço...	Eu 'to tentando acabar com todo esse mistério Quando você pergunta se eu te levo a sério Fico sem reação mesmo sentindo tudo acabar
Não sei se dou na cara dela ou bato em você Mas eu não vim atrapalhar sua noite de prazer E pra ajudar pagar a dama que lhe satisfaz Toma aqui uns 50 reais	Me diz então porque você não terminou comigo? Fiquei aqui, me expôs ao ridículo Não era amor era só falsidade Como teve essa coragem?	Já que desonrei nossa família Isso ia acontecer um dia... Uma hora as coisas vem à tona Eu aceito o seu não... Traição não tem perdão...	E acabou Me apaixonei por outro e não é mais segredo Fui adiando o fim eu tive tanto medo De te machucar, machuquei
			E eu menti, e agora 'to saindo e 'to trancando a porta Que é pra deixar bem claro que não tem mais volta Não dá pra esconder, sou a pessoa errada pra você E eu, eu sou a pessoa errada

ANEXO 15

**Não casa não
Marília Mendonça**

Sei que você 'tá
procurando uma casa
Comprou a geladeira e na
TV já deu entrada
Com outra vai casar
Será que 'tá feliz?

Tô aqui lembrando que a
gente namorou a três anos
atrás
Fui feliz demais
Quando a gente ama de
verdade, o coração não
muda

Vou te ligar
Só pra tirar a dúvida
Fui logo dizendo oi, amor
Se tem um pouco de mim
no seu coração

Então não casa, não
Por favor, não casa, não
Fui logo dizendo oi, amor
Se tem um pouco de mim
no seu coração

Então não casa, não
Por favor, não casa não
Por favor, não casa não

**No dia do seu casamento
Maiara & Maraisa**

Passei a noite em claro
Eu não consegui dormir
Perambulando pelos bares
Esperando abrir

Que venha amargo,
quente
E me tire do pesadelo
Eu desacreditei, me
belisquei o dia inteiro
Mas não acordo, não
acordo

No dia do seu casamento
Na igreja eu vou entrar
correndo

Que se exploda os
convidados
Essas flores, esses vasos
Essa sua mentira
Dane-se esse teatro

Olha pro seu dedo agora
E jogue essa aliança fora
Eu sei bem quem você
ama
É a mim que você chama
Na saúde, na tristeza
Na alegria e na cama
Na alegria e na cama

**Bengala e crochê
Maiara & Maraisa**

Se já estamos misturando
as meias
Dividindo o mesmo
edredom
No meu guarda-roupa tem
sua gaveta
No seu banheiro já tem
maquiagem e batom

Adoro quando corro pra
você, assustada
Você é o meu herói,
matador de baratas
E depois de tudo a gente
dá risada

Se você já me deu a cópia
das chaves
O que eu 'to pensando,
acho que você sabe

Eu quero acordar do seu
lado toda manhã
Ouvir seu bom dia, um
café, croissant
Duas cópias da gente
correndo num quintal
Nos altos e baixos de todo
casal
Eu quero nós dois bem
juntinhos
Até ficar bem velhinhos,
bengala e crochê
Até o final eu e você

Adoro quando corro pra
você, assustada
Você é o meu herói,
matador de baratas
E depois de tudo a gente
dá risada
Se você já me deu a cópia
das chave
O que eu 'to pensando,
acho que você sabe

ANEXO 16

Por três horas**Marília Mendonça**

É, tava na cara desde o início
 Sabia que era prejuízo
 Te colocar na minha vida
 Fique sabendo, eu já tô de saída
 Não vai tomar essa cerveja
 Deixa esse copo aí na mesa
 Agora vai me ouvir

Não sei o que você tava pensando
 Me controlando e sufocando
 Saiba eu não nasci pra isso
 Apesar de você ser um vício
 Agora vai quebrar a cara
 Eu sei, nós dois não dá em nada
 Quando dá sede

Depois de um gole passa
 Larga esse copo agora
 Quero você agora
 Nas minhas regras do meu jogo
 Até meu corpo se cansar
 Tem que ser agora

E vê se baixa a bola
 E vem sem reclamar

Como faz com ela**Marília Mendonça**

ai se preparando que eu não vou ter paciência
 Se acha que eu não sei o que aprontou na minha ausência
 Não vou deixar barato
 Não vou fingir que não vi
 Eu já fiquei sabendo
 De outras bocas por ai

Do copo de cerveja
 Com delicadeza ofereceu pra aquela moça
 Sentar na sua mesa
 Não venha me dizer que foi só por educação
 Eu sei que ta querendo me levar na conversa
 Mas se você soubesse o que realmente me interessa

É saber se você faz amor comigo como faz com ela
 Se quando beija morde a boca dela
 Fala besteira no ouvido
 Como faz comigo
 Tudo o que eu preciso

Sentimento louco**Marília Mendonça**

Só queria mais um pouco desse sentimento louco
 De acordar de madrugada pra fazer de novo
 E se isso for pecado, quem vai nos julgar?
 Quem nunca amou nunca vai entender
 Essa loucura que eu sinto por você
 Só sei que é bom demais, é bom demais

Mas quando te vejo com ela
 A minha mão gela
 A minha boca vai secando, eu vou ficando muda
 Ô meu Deus me ajuda, o que é que eu vou fazer?
 Eu sei que 'tá com ela pra manter as aparências
 Mas nas suas horas de carência você vem me ver

E a gente faz amor
 Me diz que sou o seu amor
 E vai embora antes do dia amanhecer

Eu sei que é errado e quem vai entender
 Você é casado e eu não quero perder
 Eu sei 'tá com ela mas amo você
 Você e ela não tem nada a ver

Entre quatro paredes**Marília Mendonça**

Sabe
 Nosso problema é igualdade
 Já estamos conscientes
 Que por mais que a gente tente
 Não dá certo, mas quem sabe o certo é assim

Lembra
 De como tudo era perfeito
 Mas assim é todo começo
 A gente esconde os defeitos
 Até se conhecer melhor

O que esse amor tem de tão diferente
 Que prende a gente
 Ninguém abre mão
 E reatamos nossa ex relação?

A gente se dá tão bem
 Entre quatro paredes
 Que pouco me importa
 Do quarto pra fora
 Eu e você, sem regra, sem lógica

ANEXO 17

Bye, Bye**Marília Mendonça**

Já memorizei o seu corpo
 todo
 Para o caso da gente não
 se ver de novo
 Doa a quem doer, essa é a
 verdade
 Entre nos dois não cabe
 saudade

Pra você sou só mais uma
 carona
 No final de uma balada
 Me envolvi sabendo
 Somos dois estranhos
 numa cama temporária
 Fazendo amor consciente
 que é só momento
 O quarto é grande mas
 não cabe sentimento

Vai doer demais
 Escutar o seu bye bye
 depois do I love you
 Adeus pro seu corpo nú

Vai doer demais
 Escutar o seu bye bye
 depois do I love you
 Saber que seu corpo
 nunca mais vai ser meu

Love à queima roupa**Marília Mendonça**

E olha só você tentando
 andar na linha
 E o desejo sempre te
 empurrando
 Frequentemente mente
 pro subconsciente
 Que é só uma saidinha,
 mas já 'tá voltando

E essa volta demora
 E você volta só segunda-
 feira
 Uma pausinha na sua vida
 rotineira

Uma noite apenas vai ser
 pouca
 Tome love à queima
 roupa

Um remember, hoje vai
 rolar
 A única roupa vai ser de
 cama
 Porque a sua blusa branca
 De champanhe hoje eu
 vou molhar

Uma noite apenas vai ser
 pouca
 Tome love à queima
 roupa

Um remember, hoje vai
 rolar
 A única roupa vai ser de
 cama
 Porque a sua blusa branca
 De champanhe hoje eu
 vou molhar

Aí 'cê vai ter que tirar
 Aí 'cê vai ter que tirar,
 tirar, tirar

ANEXO 18

Regime Fechado	O que é que você viu em mim	Se olha no espelho	Passa Mal
Simone & Simaria	Hugo Del Vechio part. Marília Mendonça	Maiara & Maraisa	Marília Mendonça
<p>Alô, eu tô ligando só pra te dizer Que eu tô dando queixa de você Tô na delegacia e o policia disse que seu caso não tem solução Roubar um coração é caso serio Sua sentença é viver na mesma cela que eu Já que nos dois estamos sendo acusados de adultério</p> <p>Eu deixo esse cara, cê larga essa mulher E a gente vai viver a vida como Deus quiser Sem dar satisfação da nossa relação Condenados a viver compartilhando prazer Na cela da nossa paixão</p> <p>Ô ô ô ô ô Não quero advogado quero regime fechado Com você amor Ô ô ô ô ô Nós somos bagunçados e reféns desse pecado</p> <p>Ô ô ô ô ô Não quero advogado quero regime fechado Com você amor Ô ô ô ô ô Nós somos bagunçados e reféns desse pecado</p>	<p>Estamos lado a lado nessa cama Só que hoje eu não vou querer dormir Dessa vez não deu dor de cabeça Desliguei o celular, que surpresa você por aqui</p> <p>Mas surpresa de verdade foi o que eu senti Se o mais dedicado sempre foi você De repente eu vi tudo se inverter Lembrei do quanto eu te magoei Deu um nó na garganta e a lágrima caiu</p> <p>Vejo você perdoando as minhas mentiras Logo você, que teve o pior de mim Eu sei que errar é humano Mas me aceitar depois de tudo, é amor</p> <p>O que é que você viu em mim? Por que ainda me olha assim? Tem tanta gente interessante Porque que eu sou tão importante?</p>	<p>Ela não sabe se produzir Não sabe escolher a cor do batom Ela não faz ideia do que vestir Tá doida pra por o seu moleton Pra ficar no quarto deitada na cama Se escondendo do mundo e de quem te ama E fez da internet sua melhor amiga Fugindo da realidade da vida Ela não tem noção do quanto ela é linda E que quando sorri mais bonita ainda Só que ela não sabe Que pra te ver feliz eu faria de tudo Pra mudar seu mundo Coloca um vestido e um batom vermelho E experimenta se olhar no espelho Pra gente sair escolhe alguma roupa Você fica linda usando qualquer coisa Mas se não quiser, fico aí com você No sábado a noite assistindo TV Um filme ruim e um vinho barato O que importa é ficar do seu lado, do seu lado</p>	<p>Quando me deixou, eu nem sonhava em terminar Da turma do cinema, eu passei pra turma do bar Daqueles que bebem só pra lembrar E depois chorar, chorar</p> <p>O tempo passou, passou Tudo mudou, mudou Da sua boca, eu já nem lembro do sabor Mundo girou, girou Girou, rodou, rodou Desaprendi a te chamar de meu amor</p> <p>Na minha vida, o seu coração serviu de degrau Te ver sofrendo não é bom, é sensacional Agora passa mal, agora passa mal, agora passa mal</p> <p>Na minha vida, o seu coração serviu de degrau Te ver sofrendo não é bom, é sensacional Agora passa mal, agora passa mal, agora passa mal</p> <p>O tempo passou, passou Tudo mudou, mudou Da sua boca, eu já nem lembro do sabor Mundo girou, girou Girou, rodou, rodou Desaprendi a te chamar de meu amor</p>

ANEXO 19

Amigo emprestado**Marília Mendonça**

Será que eu 'tô vendo
coisa?
Eu sei, eu já bebi demais
Mas ainda 'tô no meu
normal
Chegou um amigo dele ali
E eu nem sei pra onde eu
vou fugir

Tá me mandando sinal
Tentando uma
aproximação
Se é pra falar do ex, eu
dispenso
Mas pelo jeito que ele 'tá
me olhando
Ele que 'tá me querendo

Se ele, que é amigo,
tomou uma, esqueceu,
imagina eu
Que 'tô bebendo o dia
inteiro aqui jogado
Mandou sorriso e acertou
meu ponto fraco

Se ele, que é amigo,
tomou uma, esqueceu,
imagina eu
É uma sofrendo, um
querendo, os dois
alcoholizados
Eu 'tô pegando o seu
amigo emprestado

Tá me mandando sinal
Tentando uma
aproximação
Se é pra falar do ex, eu
dispenso
Mas pelo jeito que ele 'tá
me olhando
Ele que 'tá me querendo

Transplante**Marília Mendonça part.
Bruno & Marrone**

Outra vez
A sua boca fala
E o coração desmente
E aí, como é que você se
sente?
Só me conta como foi
sem mim
Na primeira farra
Quem deixou de beber
E dirigiu por você
Até sua casa?
Só me conta quem vai
dividir contigo
O último pedaço

E o outro lado do fone de
ouvido, ô ô

Esse coração aí
Tá se fazendo de bobo
Ele gosta mesmo é de
mim
Esse coração aí
Tá sendo ignorante
Pra me esquecer, vai
precisar de um transplante

Ciumeira**Marília Mendonça**

No começo, eu entendia
Mas era só cama, não
tinha amor
Lembro quando você
dizia
Vou desligar porque ela
chegou

E a gente foi se
envolvendo, perdendo o
medo
Não tinha lugar e nem
hora pra dar um beijo
Coração não 'tá mais
aceitando
Só metade do seu te amo

É uma ciumeira atrás da
outra
Ter que dividir seu corpo
e a sua boca
Tá bom que eu aceitei por
um instante
A verdade é que amante
não quer ser amante

É uma ciumeira atrás da
outra
Ter que dividir seu corpo
e a sua boca
Tá bom que eu aceitei por
um instante
A verdade é que amante
não quer ser amante
É uma ciumeira atrás da
outra