



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL
DOUTORADO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

MATHEUS GONÇALVES FRANÇA

Sofrendo, cantando, chorando, bebendo: um estudo antropológico
entre a música sertaneja e a banda sinaloense

GOIÂNIA
2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

MATHEUS GONÇALVES FRANÇA

3. Título do trabalho

Sofrendo, cantando, chorando, bebendo: um estudo antropológico entre a música sertaneja e a banda sinaloense

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **MATHEUS GONÇALVES FRANÇA, Discente**, em 27/10/2021, às 13:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Izabela Maria Tamaso, Professora do Magistério Superior**, em 08/02/2022, às 21:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2447466** e o código CRC **0DE855BB**.

MATHEUS GONÇALVES FRANÇA

Sofrendo, cantando, chorando, bebendo: um estudo antropológico
entre a música sertaneja e a banda sinaloense

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, como requisito para o título de Doutor em Antropologia Social.

Área de concentração: Antropologia Social

Linha de pesquisa: Etnografia dos Conhecimentos e Experimentações etnográficas

Professora Orientadora: Dr^a. Izabela Maria Tamaso

GOIÂNIA
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

França, Matheus Gonçalves

Sofrendo, chorando, cantando, bebendo [manuscrito] : um estudo antropológico entre a música sertaneja e a banda sinaloense / Matheus Gonçalves França. - 2021.

326 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Izabela Maria Tamaso.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Goiânia, 2021.

Bibliografia.

Inclui mapas, fotografias, lista de figuras.

1. música sertaneja. 2. banda sinaloense. 3. emoções. 4. música. 5. antropologia. I. Tamaso, Izabela Maria, orient. II. Título.

CDU 572



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 003/21-D da sessão de Defesa de Tese de **MATHEUS GONÇALVES FRANÇA**, que lhe confere o título de **Doutor em Antropologia Social**, na área de concentração **Antropologia Social**.

Aos vinte e seis dias do mês de outubro de 2021, às 09 horas, por webconferência devido à pandemia de covid-19, realizou-se a sessão de julgamento da Tese de Doutorado de **MATHEUS GONÇALVES FRANÇA**, intitulada *Sofrendo, cantando, chorando, bebendo: um estudo antropológico entre a música sertaneja e a banda sinoense*. A Banca Examinadora foi composta pelos/as seguintes Professores/as Doutores/as: Izabela Maria Tamaso (presidente - PPGAS/UFG); Paulo Raposo (ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa); Juliana Braz Dias (DAN/UnB); Maria Luiza Rodrigues Souza (FCS/UFG) e Luis Felipe Kojima Hirano (PPGAS/UFG) tendo como suplentes Jordão Horta Nunes (PPGS/UFG) e Mônica Thereza Soares Pechincha (PPGAS/UFG). O candidato apresentou seu trabalho, foi arguido pela Banca e respondeu às arguições. Após as arguições, a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão reservada, pelo qual foi atribuído ao doutorando o seguinte resultado: aprovado, com indicação, por unanimidade, de publicação da tese. Reabertos os trabalhos, a presidente proclamou os resultados e encerrou a sessão pública, da qual foi lavrada a presente ata, que vai assinada por ela e os demais integrantes da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Jorge Pinto Raposo, Usuário Externo**, em 10/02/2022, às 07:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luis Felipe Kojima Hirano, Professor do Magistério Superior**, em 10/02/2022, às 09:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Juliana Braz Dias, Usuário Externo**, em 10/02/2022, às 11:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **maria luiza rodrigues souza, Usuário Externo**, em 10/02/2022, às 18:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Izabela Maria Tamaso, Professora do Magistério Superior**, em 16/02/2022, às 18:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2685174** e o código CRC **2F0AF605**.

Referência: Processo nº 23070.051919/2021-76

SEI nº 2685174

MATHEUS GONÇALVES FRANÇA

Sofrendo, cantando, chorando, bebendo: um estudo antropológico entre a música sertaneja e a banda sinaloense

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, Linha de pesquisa Etnografias dos Conhecimentos e Experimentações etnográficas, área de concentração em Antropologia Social, como pré-requisito para o título de Doutor em Antropologia.

Professora Orientadora: Dr^a. Izabela Maria Tamaso

Tese aprovada pela banca em 26/10/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dra. Izabela Maria Tamaso – Orientadora
Universidade Federal de Goiás – PPGAS/UFG

Prof^o Dr. Paulo Raposo
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Prof^a Dra. Juliana Braz Dias
Universidade de Brasília – DAN/UnB

Prof^a Dra. Maria Luiza Rodrigues Souza
Universidade Federal de Goiás – FCS/UFG

Prof^o Dr. Luis Felipe Kojima Hirano
Universidade Federal de Goiás –PPGAS/UFG

Prof^o Dr. Jordão Horta Nunes – Suplente Externo
Universidade Federal de Goiás –PPGS/UFG

Prof^a Dra. Mônica Thereza Soares Pechincha – Suplente Interna
Universidade Federal de Goiás – PPGAS/UFG

*Para Marília Mendonça (in memoriam),
por tudo que fez (e ainda fará) à música sertaneja.*

AGRADECIMENTOS

Encerro a escrita dessa Tese de Doutorado após 18 meses da pandemia de coronavírus que tem assolado o Brasil e o mundo, ainda sem previsão de término. Escrever um texto etnográfico baseado em vivências, experiências e contatos que necessariamente implicam em *aglomerações*, termo que se tornou comum para se referir àquilo que há tanto tempo não temos podido realizar, foi desafiador – para dizer o mínimo. Por um lado, reviver na memória e nas páginas que se seguem o trabalho de campo realizado em bares, boates, festas e shows, seja em Goiânia ou em Oaxaca, me ajudou a cultivar intimamente a falta de contato corporal a que temos estado sujeitos/as há tanto tempo. Por outro, esse mesmo processo implicou na difícil tarefa de, no final das contas, (etc). Tendo dito isso, expresso aqui meus agradecimentos a todas as pessoas que me ajudaram, direta ou indiretamente, a concluir esse trabalho, seja durante o trabalho de campo, seja no processo de escrita.

Em primeiro lugar, devo destacar o financiamento mensal fornecido pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) durante 48 meses, tanto no Brasil, em modalidade regular de pesquisa, quanto no México, em modalidade de Doutorado-Sanduíche. Com ele, pude me dedicar integralmente às atividades de estudos e de pesquisas necessárias para a conclusão do curso de Doutorado. Em tempos de aprofundamento dos ataques à educação e à ciência no Brasil, que caminham juntamente à drástica redução em investimentos públicos para realização de pesquisas, julgo fundamental salientar a necessidade da retomada imediata do crescimento das universidades públicas por meio de políticas que fomentem atividades de ensino, extensão e pesquisa.

Tendo dito isso, agradeço inicialmente a todas as inúmeras pessoas com quem pude conversar durante meu trabalho de campo e que me possibilitaram uma interpretação – dentre tantas possíveis – sobre a música sertaneja e a música de banda sinaloense. Às pessoas que mais diretamente colaboraram com o trabalho de campo em Goiânia, meu muito obrigado pela paciência, pela colaboração e pelos momentos de aprendizado. A mis queridos amigos mexicanos, quien me enseñaron mucho sobre la diversidad cultural y musical mexicana: ya saben que ¡los quiero mucho y los echo de menos demasiado! Espero volver pronto a la tierra donde Dios nunca muere.

À minha orientadora, Izabela Maria Tamaso, me faltam palavras para expressar a profunda gratidão que sinto por me acompanhar durante os últimos anos. Agradeço por não me deixar desistir nos momentos mais críticos dessa jornada, por confiar plenamente no meu

trabalho, por se colocar como interlocutora e parceira de forma integral. Muito obrigado por aceitar o desafio de conduzir comigo esta pesquisa! Minha certeza é a de ter iniciado esse diálogo, anos atrás, tendo do meu lado uma grande antropóloga e orientadora; agora, estou igualmente certo de dizer que vejo em você uma grande colega e amiga. Conte comigo sempre!

Ao Marcello, só posso dizer que fui muito feliz quando a vida me presenteou com a sua companhia desde a segunda semana do curso de Doutorado. Sua presença integral em todos os dias da minha vida durante os últimos cinco anos, seja em Goiânia, seja em Oaxaca, me ofereceu um suporte afetivo-emocional que extrapola qualquer possibilidade de verbalização do quanto sou grato por *tudo*. *Te quiero, cariñito!*

Eu não teria chegado até aqui não fossem os esforços das duas pessoas mais importantes que tenho em vida: minha mãe, Helena, e meu pai, Roberto. Obrigado por me incentivarem sempre a continuar meus estudos. Eu devo essa Tese a vocês e à incondicional dedicação que nos últimos 30 anos vocês vêm tendo comigo. Amo vocês. À minha irmã, Ana Lívía, agradeço também o apoio e o carinho de sempre. Em especial, por ter me ajudado a realizar parte considerável deste trabalho por meio de seu conhecimento e de seu gosto por música sertaneja. Tem muito de você aqui! Ao meu avô Vicente (*in memoriam*) agradeço a insistência, por tantos anos, de que seus netos tivessem alguma formação musical. As aulas de Teoria Musical aplicadas ao violão popular e clássico que você tão gentilmente – como sempre – fez questão de pagar há cerca de 15 anos atrás ressoam em todas as páginas dessa Tese. Gosto de pensar na felicidade que você sentiria ao me ver concluir minha formação acadêmica tratando justamente, afinal de contas, de música. À minha avó, Nédima, obrigado por sempre apoiar minha decisão, por vezes muito incompreendida, de me dedicar às Ciências Sociais e à carreira acadêmica. Aos meus avós maternos, Ana Terezinha e Onofre: parte fundamental das minhas inspirações para a escolha desse tema de pesquisa se deve a vocês; tenho um orgulho imenso de poder dizer que cresci no seio da cultura caipira e que parte de minha ancestralidade vem do muzambo, em algum lugar na zona rural entre os estados de Minas Gerais e São Paulo.

Agradeço aos membros da banca por dedicarem parte do seu tempo para ler e avaliar meu trabalho: Paulo Raposo, Juliana Braz Dias, Maria Luiza Rodrigues Souza e Luis Felipe Kojima Hirano. Espero que o texto final faça jus à leitura qualificada que ele receberá. À professora Monica Thereza Soares Pechincha e ao professor Jordão Horta Nunes agradeço por gentilmente aceitarem o convite para a suplência da banca. Ao professor Paulo Raposo agradeço por ser fonte de inspiração nessa minha primeira tentativa de aproximação com o campo dos estudos das performances, ao qual espero me aproximar cada vez mais. À professora Juliana Braz Dias por ter me proporcionado os *insights* iniciais para essa pesquisa, na disciplina de

Antropologia da Arte no Departamento de Antropologia da UnB, durante meu curso de Mestrado. À professora Maria Luiza Rodrigues Souza, por inúmeros motivos, dos quais destaco apenas alguns: por me acompanhar desde a graduação, no projeto Arte e Diferença, no Ser-Tão; pelos conhecimentos transmitidos, ainda na graduação, nas disciplinas de *Antropologia das Expressões Estéticas e Arte e Gênero*; por ter feito parte da minha banca de trabalho de conclusão de curso na graduação e na banca de qualificação desta Tese de Doutorado; e, também, por ser inspiração viva na minha formação enquanto antropólogo. Ao professor Luis Felipe Kojima Hirano, meu muito obrigado por acompanhar de perto, enquanto coordenador do PPGAS/UFG, meu processo de ida e de estabelecimento no México, além de me ter oferecido um bom repertório analítico por meio de sua Tese de Doutorado.

Obrigado a toda a equipe do PPGAS/UFG, entre técnicos e docentes, pelo diálogo sempre aberto. Encerro este ciclo com a certeza de ter feito uma excelente escolha ao retornar para a UFG para a realização do Doutorado. Alguns agradecimentos especiais: à professora Mônica Thereza Soares Pechincha, por me acompanhar desde a graduação, quando da orientação de meu trabalho final de curso, pelos ensinamentos na disciplina *Antropologia da Sociedade Brasileira* (fundamental para algumas das discussões que aqui realizo) e em *Seminários Avançados de Pesquisa Doutoral*. Agradeço por ter me acompanhado, na qualidade de orientadora, no primeiro ano de realização da pesquisa. É um privilégio poder sempre contar com a sua escuta! Ao professor Camilo Braz, por ter me apresentado à Antropologia, por me guiar nos primeiros passos do fazer etnográfico nas duas pesquisas de iniciação científica que realizei durante a graduação. Pelos conhecimentos que pude adquirir com você sobre antropologia, corpo, gênero e sexualidade, tanto na graduação quanto na pós-graduação, que estão presentes em parte considerável de toda a discussão que aqui proponho. É um orgulho imenso tê-lo como parte da minha trajetória acadêmica. Aos/às demais docentes com quem pude me formar no curso de Doutorado, Camila Wichers (*Gênero, Sexualidade e Pós-Colonialidade*), Roberto Lima (*Seminários Avançados de Pesquisa Doutoral*) e Thiago Santoro (*Tópicos de Estética – Filosofia da Música*). Às professoras Suzane de Alencar Vieira e Izabela Tamaso por me conduzirem nos dois semestres de estágio-docência na Faculdade de Ciências Sociais. Ao professor Manuel Ferreira Lima Filho, pela participação na minha formação desde a graduação e por ter cedido o uso de sua sala no Museu Antropológico para escrita de parte desta Tese. À professora Custódia Selma Sena (*in memoriam*), por tudo que pude aprender com você, em sala de aula ou por meio de sua escrita genial, sobre os muitos sertões que nos habitam. Muito obrigado.

Aos meus colegas da turma de Doutorado: Fran, João e Selma. Foram caminhos bastante difíceis os nossos em diversos momentos, não é? Fico feliz em concluir essa etapa sabendo que vocês também seguirão suas trajetórias. Obrigado por todos os momentos de debate e de ajuda mútua nesses últimos anos. Foi uma satisfação muito grande estar com vocês nessa etapa da minha formação. Agradeço também, imensamente, aos demais colegas discentes dos programas de pós-graduação da FCS (em especial, os de antropologia e os de performances culturais): Yordanna, Nayala, Pedro Baima, Rosana, Kaito, Mana, Eliene, Thiago Cazarim, Samuel Zaratim. Ao meu querido amigo Eládio Fernandes, um agradecimento especial pela amizade que construímos nesses anos todos! Ao Chico e à Flávia, amizades para toda uma vida: eu jamais teria chegado até aqui sem o apoio cotidiano de vocês!

Um dos momentos mais bonitos e sensíveis da minha trajetória nas atividades de ensino ocorreu na disciplina *Antropologia, Performances e Patrimônios*, ministrada pela Professora Izabela Tamaso. Às nossas discussões, aos nossos encontros e aos laços que naquele momento foram firmados, agradeço a Alex Badim, Drumond Júnior, Eliene Nunes, Lucas Santana, Márcia Inez, Mana Rosa, Pedro Baima e Renata Tamaso. À professora Ema Pires, meu muito obrigado pela generosidade em compartilhar um pouco de seus conhecimentos de forma sensível e didática.

Agradeço também a todas as pessoas envolvidas no intercâmbio que realizei durante quase um ano no Centro de Investigaciones y Estudios Superiores em Antropología Social (Ciesas), Unidad Pacífico Sur, Oaxaca. Aos professores Roberto Lima e Mariano Báez Landa pela condução do excelente e fundamental convênio entre o CIESAS e o PPGAS/UFG por meio do Programa de Desenvolvimento Acadêmico Abdias do Nascimento. Ao professor Mariano, especialmente, pelo cuidado em fazer com que nossa estadia em solo mexicano fosse a mais proveitosa possível. Ao professor Roberto Lima, obrigado por confiar em meu trabalho e garantir minha estadia no México. Agradeço imensamente ao professor Sergio Navarrete Pellicer por aceitar ser meu supervisor no Ciesas Pacífico Sur, e pelas conversas enriquecedoras que tivemos sobre antropologia e música, além das dicas sobre a execução do trabalho etnográfico. Hoje, tenho a certeza de que foi um encontro que me fez aprender bastante. Expresso também meus agradecimentos à professora Lina Rosa Berrio Palomo, pelo diálogo sempre afetuoso, e às professoras Daniela Traffano e Susana Vargas pelas contribuições em termos de possibilidades analíticas da presente pesquisa. Faço também um agradecimento mais que especial para minhas e meus colegas de mobilidade: Larissa Neves, Shayane Santana, José Henrique Cavalcante, Marcos Ferreira e Vilmar Guarany. A minha estadia no México

certamente foi mais feliz também porque eu podia contar com vocês para desabafos e boas risadas. Especialmente Shayane, que por alguns meses foi minha vizinha em Oaxaca.

Estendo meus agradecimentos a todas as pessoas do grupo de *whatsapp* PDSE – México, formado por brasileiros/as que entre 2018 e 2019 estiveram também realizando atividades de doutorado sanduíche no México. As trocas de mensagens no grupo, bem como as visitas que vocês realizaram em Oaxaca fizeram com que eu tivesse sempre um pouquinho de Brasil comigo enquanto estive fora. Em nome do grupo, agradeço especialmente ao Alex Dias e à Vanessa de Moraes, amigas que pude estabelecer a partir dessa maravilhosa experiência. E também agradeço à Vanessa, ao Gabriel Simões e à Marina da Costa Campos pelo trabalho que tivemos na organização do livro *Caminhos, Resistências e Identidades: vivências e pesquisas que conectam Brasil e México*, um singelo registro de algumas das histórias que o grupo PDSE reuniu a partir das experiências no México do qual me orgulho muito de ter participado.

Durante a escrita da Tese, tive a honra que ser convidado para participar da organização da 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, que ocorreu de maneira remota por ocasião da pandemia. Ainda que o árduo trabalho do evento tenha atrasado a entrega do texto final, tenho a certeza de ter aprendido muito, inclusive sobre diferentes campos da antropologia brasileira, com as dezenas de pessoas com quem estabeleci contato para fazer a RBA acontecer. Infelizmente seria impossível citar todos os nomes, mas deixo registrada minha gratidão aos/às professores/as Sérgio Carrara, Bibia Gregori, Angela Facundo, Alexandre Vale, Lisabete Coradini, Ana Paula da Silva, Olivia von der Weid, Ana Paula Alves Ribeiro, Patrícia Birman, Rogério Azize, Laura Lowenkron, Clarice Rios, Adriana Vianna e Horácio Sívori. Também agradeço a oportunidade de ter trabalhado junto à Carine Lemos, ao Roberto Pinheiro e à Silvane Xavier, da secretaria administrativa da ABA. Em especial, expresso aqui minha profunda felicidade em ter ganhado dois presentes ao longo da RBA: Paula Lacerda e Carol Parreiras. Além de fontes de inspiração etnográfica e teórica, a amizade que surgiu a partir da RBA é algo que espero levar para toda a vida. Em especial você, Carol, que nos últimos meses tem acompanhado cotidianamente meus dramas com a escrita da Tese. É um prazer muito grande tê-la em meu caminho! Agradeço a vocês também a confiança de me aceitar como parceiro do Campo Podcast, esse projeto incrível que tanto admiro!

Em decorrência do meu trabalho na RBA, fui convidado a fazer parte do Comitê de Comunicação da ABA, criado no início de 2021. Essa é mais uma experiência que tem sido muito gratificante e de muito aprendizado. Agradeço imensamente o convite em nome da professora Carly Machado, coordenadora do Comitê, por quem tenho grande admiração e

carinho. Ter finalizado a Tese trabalhando ativamente nas rotinas de comunicação da ABA foi uma experiência bastante significativa e gratificante, ainda que também muito desafiadora. Para além da atividade de pesquisa, o contato com as mais variadas temáticas abordadas na antropologia brasileira foi importante para certo “respiro” na imersão necessária para a escrita de uma Tese. Por fim, agradeço também à equipe editorial da Revista Novos Debates, da qual faço parte desde 2020, pelas trocas em diversos níveis. Um agradecimento especial a Maycon Lopes, com quem compartilho os dramas da escrita acadêmica por estarmos ambos em vias de conclusão de nossos trabalhos finais de Doutorado.

Entre o último ano de Mestrado e o primeiro ano de Doutorado tive a alegria de poder realizar um curso de dois anos em *Formação Inicial e Continuada em Interpretação Teatral*, dando continuidade a um projeto de infância sempre interrompido de me dedicar ao teatro. Se por um lado eu, uma vez mais, acabei não dando continuidade ao trabalho como ator, certamente carreguei comigo e em meu corpo o acúmulo de aprendizados das excelentes aulas que tive com no *Teatro Escola Basileu França*. Em nome da professora Gilvana Machado, que foi diretora da releitura que fizemos da peça *Goiânia, Goiânia*, do dramaturgo goiano Hugo Zorzetti (*in memoriam*), agradeço ao corpo docente e a meus e minhas colegas de formação. Seja pela reflexão provocada por Zorzetti sobre estereótipos presentes na vida cotidiana da capital goiana, seja nos conhecimentos corporificados apreendidos pela arte do Teatro, essa Tese certamente é tributária dessa maravilhosa experiência.

Por último, agradeço, de todo coração, a todos os amigos e todas as amigas sem os/as quais eu jamais teria finalizado esse texto. Chico, Flávia, Julliana: minhas ausências serão, a partir de agora, recompensadas, eu prometo! Yana, Arthur, Lucas, Caju, Michelle, Guto, Leandro, André, Felipe, entre tantas e outras pessoas que conheci ao longo desses últimos anos e que de alguma maneira contribuíram para a construção desse trabalho, meu muito obrigado.

PS: Dez dias após a defesa desta Tese de Doutorado, tivemos notícia do falecimento da cantora Marília Mendonça em trágico acidente. Como ficará evidente ao longo das próximas páginas, sua presença marcante na música sertaneja dos últimos anos foi oxigênio e harmonia para as reflexões que pude sintetizar em cerca de 300 páginas. Tenho a certeza, no entanto, que sua trajetória e sua existência jamais poderão ser suficientemente descritas. Não pude, como planejava, ter uma conversa com você sobre o resultado de tudo que produzi nesses últimos anos. Fico, então, com a certeza de que você seguirá inspirando gerações de artistas, fãs e pesquisadores/as que, como eu, continuarão sempre te admirando. Essa Tese é dedicada a você e à sua memória.

*É noite, o carro está rugindo, parecendo fera
Voando baixo em Campinas na Via Anhanguera
Já estou vendo ao longe a linda e doce Ribeirão
Toda iluminada feito um céu no chão
Na noite azulada de uma primavera*

*A saudade já não cabe no meu coração
Grudada como faz na estrada os pneus no chão
Uberaba e Uberlândia já deixei pra trás
Em Itumbiara, entrando em Goiás
Quase que eu decolo feito um avião*

*Eeeeei, Goiânia!
Não deu pra segurar a barra, então eu voltei*

(Rumo a Goiânia, Leandro & Leonardo, 1997)

*El que no sabe de amores, Llorona
No sabe lo que es martirio
El que no sabe de amores, Llorona
No sabe lo que es martirio*

*No sé qué tienen las flores, Llorona
Las flores de un campo santo
No sé qué tienen las flores, Llorona
Las flores de un campo santo*

*Que cuando las mueve el viento, Llorona
Parece que están llorando
Que cuando las mueve el viento, Llorona
Parece que están llorando*

*Ay, de mí Llorona, Llorona, Llorona
Llévame al río
Ay, de mí Llorona, Llorona, Llorona
Llévame al río*

(La Llorona, canção popular mexicana, composição desconhecida)

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo realizar um esforço de comparação antropológica entre a música sertaneja (Brasil) e a música de banda sinaloense (México), buscando compreender em que medida estes dois estilos musicais se aproximam e se distanciam em termos culturais, discursivos e, também, em relação às práticas sociais – em especial as de sociabilidade – que se dão em seus respectivos contextos, com foco na experiência subjetiva em relação a estes repertórios culturais. Por meio de pesquisa etnográfica realizada nas cidades de Goiânia (GO) e Oaxaca de Juárez (Oaxaca), busquei explorar tal dimensão da experiência de sujeitos com a música, sobretudo no que refere às emoções e aos sentimentos provocados por elas como forma de marcar e produzir diferenças. Nesse sentido, por meio do trabalho de campo realizado em bares, boates, festas particulares e shows de grande escala em termos de audiência e produção musical, o campo das performances culturais se torna também um elemento importante de observação e de análise. Nos dois casos aqui trabalhados, são evidentes práticas discursivas com centralidade no sofrimento amoroso constitutivas de um *ethos* que caracteriza ambos os estilos musicais, seja no conteúdo das canções, notadamente as letras, seja nas falas de interlocutores. Da mesma maneira, discursos em torno de marcadores sociais da diferença tais como gênero, sexualidade, regionalidade e raça evidenciam contenciosos e dissensos em torno dos limites – e das rupturas – de representação e de representatividade social no campo da música, sobretudo aquela apontada como “de massa” ou “comercial”.

PALAVRAS-CHAVE: música sertaneja; banda sinaloense; emoções; música; antropologia.

ABSTRACT

The present study aims to carry out an anthropological comparison effort between *música sertaneja* (Brazil) and *banda sinaloense* (Mexico), seeking to understand to what extent these two musical styles are closer and far apart in cultural, discursive and also in relation to social practices – especially those of sociability – that take place in their respective contexts, with a focus on the subjective experience in relation to these cultural repertoires. Through ethnographic research carried out in the cities of Goiânia (GO) and Oaxaca de Juárez (Oaxaca), I sought to explore on this dimension of the experience of subjects with music, especially with regard to the emotions provoked by them as a way of marking and producing differences. In this sense, through fieldwork carried out in bars, nightclubs, private parties and large-scale concerts in terms of audience and musical production, the field of cultural performances becomes an important element of observation and analysis. In the two cases studied here, discourse practices on the love suffering are evident as constitutive of an *ethos* that characterizes both musical styles, whether in the content of the songs, especially the lyrics, or in the speeches of interlocutors. In the same way, discourses around social markers of difference such as gender, sexuality, regionality and race show contentiousness around the limits - and ruptures - of representation and social representativity in the field of music, especially that pointed out as "massive" or "commercial".

KEYWORDS: música sertaneja; banda sinaloense; emotions; music; anthropology.

RESUMEN

El presente estudio tiene como objetivo realizar un esfuerzo de comparación antropológica entre la música *sertaneja* (Brasil) y la música de banda sinaloense (México), buscando comprender en qué medida estos dos estilos musicales se encuentran más cercanos y distantes en lo cultural, discursivo y, también, en relación a las prácticas sociales - especialmente las de sociabilidad - que tienen lugar en sus respectivos contextos, con un enfoque en la experiencia subjetiva en relación a estos repertorios culturales. A través de una investigación etnográfica realizada en las ciudades de Goiânia (GO) y Oaxaca de Juárez (Oaxaca), busqué explorar esta dimensión de la experiencia de los sujetos con la música, especialmente en lo que se refiere a las emociones y sentimientos provocados por ellos como vía de marcar y producir diferencias. En este sentido, a través del trabajo de campo realizado en bares, antros, fiestas privadas y conciertos a gran escala en cuanto a audiencia y producción musical, el campo de las performances culturales se convierte también en un elemento importante de observación y análisis. En los dos casos aquí estudiados, se percibe prácticas discursivas sobre el sufrimiento amoroso como constitutivos de un *ethos* que caracteriza a ambos estilos musicales, ya sea en el contenido de las canciones, especialmente la letra, o en los discursos de los interlocutores. De la misma manera, los discursos en torno a marcadores sociales de diferencia como el género, la sexualidad, la regionalidad y la raza muestran contiendas en torno a los límites - y rupturas - de representación y la representatividad social en el campo de la música, especialmente la señalada como "masiva" o "comercial".

Palabras-clave: música sertaneja; banda sinaloense; emociones; música; antropología.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 - Fotos da gravação de álbum ocorrido na Praça Cívica, Goiânia/GO	57
Figura 2 - A cantora Marília Mendonça usa um microfone para solicitar aos/às fãs que se afastem do carro para que ela consiga chegar ao palco. Ao fundo, fãs se aglomeram na grade em frente ao palco.....	58
Figura 3 - Slogan do álbum Todos os Cantos	59
Figura 4 - À esquerda, projeto arquitetônico do monumento em homenagem à música sertaneja inicialmente pensado; à direita, sua proposta de reformulação, ainda sem conclusão	72
Figura 5 - Organograma de interlocutores/as em Oaxaca	86
Figura 6 – Apresentação da Banda Mezcalera SB	89
Figura 7 – Banda <i>Siete Machos</i>	90
Figura 8 - Ensaio da <i>Banda Convite</i>	91
Figura 9 – Memes sobre a canção <i>Evidências</i> durante a Copa do Mundo de futebol.	158
Figura 10 – Memes sobre a canção <i>Evidências</i>	158
Figura 11 – Meme sobre a canção <i>Evidências</i>	159
Figura 12 - Cenas do clipe de <i>Tu Postura</i> (<i>Banda MS</i>).....	169
Figura 13 – Cena do clipe <i>Desupés de Ti, ¿Quién?</i> (<i>Banda La Adictiva</i>).....	170
Figura 14 – Cenas do clipe de <i>Cedí</i> (<i>Banda La Arrolladora</i>).....	170
Figura 15 - Cartaz confeccionado para o show	192
Figura 16 - Cartaz elaborado pelo grupo de fãs	193
Figura 17 - Cartaz de Mônica.....	200
Figura 18 - Encontro com o cantor Jorge, da dupla Jorge & Mateus.....	208
Figura 19 - Exemplos de gestos da sofrência	217
Figura 20 - Cantoras do feminejo mais destacadas no <i>mainstream</i>	261
Figura 21 - Cenas do clipe <i>Amor Rural</i>	283
Figura 22 - show de Gabeu em Goiânia	286
Figura 23 - Apresentação de Alice Marcone no <i>Fivela Fest</i>	298

MAPAS

Mapa 1 - Localização geográfica de Goiânia, Goiás.....	27
Mapa 2 - Localização geográfica de Oaxaca, México.....	31
Mapa 3 - Mapa do trabalho de campo realizado na cidade de Goiânia/GO.....	63
Mapa 4 – Mapa do trabalho de campo realizado na Cidade de Oaxaca.....	93
Mapa 5 - Mapa do México destacando regiões mais e menos frequentadas durante o século XIX.....	100

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	22
PRIMEIRAS NOTAS.....	22
ALGUNS PERCURSOS METODOLÓGICOS E TEÓRICOS.....	26
SOBRE A ESCRITA E A ORGANIZAÇÃO DA TESE.....	43
PARTE 1 - EM “TODOS OS CANTOS” E “PARA TODOS”: SERTANEJO, BANDA E CAMINHOS ETNOGRÁFICOS.....	49
1 EM TODOS OS CANTOS.....	55
2 OS CAMINHOS DA “ROTA SERTANEJA” EM GOIÂNIA	61
3 BANDA NOS CAMINHOS ENTRE O CENTRO HISTÓRICO E A COLONIA REFORMA	77
4 MÚSICA DE LATÃO E DE VIENTO	99
<i>As raízes da banda sinaloense</i>	<i>100</i>
<i>A moderna banda sinaloense</i>	<i>111</i>
5 MÚSICA DE CORDA.....	120
<i>Entre caipiras e sertanejos</i>	<i>120</i>
<i>Modões.....</i>	<i>139</i>
<i>Sertanejo universitário.....</i>	<i>145</i>
6 REVISITANDO “TODOS OS CANTOS”, OU “A MÚSICA É MIX”, “LA BANDA ES PARA TODOS”	151
<i>Em todos os cantos?</i>	<i>151</i>
<i>A música é mix... la banda es para todos.....</i>	<i>160</i>
PARTE 2 –SOFRENDO, CANTANDO E BEBENDO SERTANEJO E BANDA.....	174
1 RESSONÂNCIAS EMOCIONAIS “NA GRADE”	185
<i>Os caminhos até a grade.....</i>	<i>187</i>
<i>Emoções ressoando na (e através da) grade</i>	<i>197</i>
<i>Para além da grade</i>	<i>202</i>
<i>Voltando da grade e além.....</i>	<i>209</i>
2 SOFRÊNCIAS, OU SOBRE “ARRASTAR O CHIFRE NO ASFALTO” Y “HACER EL GRITITO”	212
<i>Sufrências</i>	<i>212</i>
<i>Chora não, coleguinha!</i>	<i>229</i>
3 SOFRIMENTO É MATO... CORAÇÃO EM PEDAÇOS	234
<i>Alguns casos de amores e sofrimentos na música sertaneja e na música de banda sinaloense</i>	<i>238</i>
<i>Sufrências entre parêntesis.....</i>	<i>245</i>
<i>Vai namorar comigo, sim!</i>	<i>253</i>
4 “LAS MUJERES TAMBIÉN PUEDEN”	256
<i>Feminejo</i>	<i>256</i>
<i>La Diva de la Banda y las Reinas Oaxaqueñas</i>	<i>271</i>
5 DO “POC” AO “QUEERNEJO”	281
<i>Vamo assumir o nosso amor rural.....</i>	<i>281</i>
<i>O queernejo.....</i>	<i>291</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS	304
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	310

INTRODUÇÃO

*“Ainda ontem chorei de saudade
Relendo a carta, sentindo o perfume.
Mas que fazer com essa dor que me invade?
Mato esse amor ou me mata o ciúme”¹.
(João Mineiro e Marciano, composição de Moacyr Franco, 1988).*

Primeiras notas

É maio de 2015. Estava eu passando um final de semana em Goiânia, cidade em que vivo desde 2002, durante o período em que morei em Brasília (março de 2014 a julho de 2015) para fazer o Mestrado em Antropologia na Universidade de Brasília. Na época, eu finalizava o trabalho de campo que realizei entre poliamantes em Brasília e me preparava para a escrita etnográfica da minha dissertação de Mestrado (FRANÇA, 2016).

Naquele contexto, eu estava imerso nas discussões e nas problematizações feitas pelos sujeitos com quem convivi durante a etnografia. Questionavam eles/as os ideais do amor romântico, as regras sociais que pautam as relações afetivo-amorosas e sexuais enquanto necessariamente monogâmicas, a conseqüente prática da infidelidade enquanto produto da normatização dessas relações e, também, a suposta e pretensa naturalidade do ciúme em nossa sociedade. De minha parte, tentava eu compreender seus posicionamentos, seus modos de pautar relações amorosas para além do binarismo monogâmico, e era constantemente desafiado e interpelado subjetivamente por eles/as no que diz respeito a todas essas questões.

No final de semana em questão, ainda que na tentativa de descansar um pouco a cabeça no sábado à noite, refletia sobre se eu continuaria pesquisando aquele tema no Doutorado. E eis que, parando em um posto de gasolina no Setor Universitário (bairro onde resido, entre idas e vindas, há quase 20 anos) para comprar algumas cervejas, me deparo com um carro que tocava, em volume bastante alto, a canção sertaneja que coloquei como epígrafe dessa Introdução.

É quase inimaginável que alguém ouça música sertaneja, pelo menos em Goiânia – onde realizei meu trabalho etnográfico – em volume baixo. Trata-se de algo que percebi, ao longo da pesquisa, fazer parte do *ethos* sertanejo e que eu, vivendo nessa cidade por tanto tempo, já havia naturalizado. Não tranquilamente, claro. Para ser franco, a música sertaneja nunca tinha me suscitado necessariamente qualquer interesse objetivo - até então. “Mato esse amor ou me mata o ciúme”. Curioso, pensei eu, o quanto a música sertaneja menciona (e exalta, na maioria dos casos), reiteradamente, um arcabouço sentimental que poliamantes tanto criticavam; amor

¹ Link para a canção: <<https://www.youtube.com/watch?v=wSLqcrmdTOE>> (Acessado em 24/09/2021).

romântico, traição, sofrimento, ciúme. É um repertório cultural vasto que fala quase que exclusivamente apenas disso, refletia eu à época.

Fiquei com aquilo na cabeça por algum tempo. Muito provavelmente, o fato de eu estar cursando naquele semestre a disciplina de Antropologia da Arte com a professora Juliana Braz Dias, no Departamento de Antropologia da UnB, tenha aguçado minha percepção etnográfica para expressões estéticas diversas, assim como para a possibilidade de reflexão antropológica a respeito delas. Foi nesse momento que cogitei então estudar a música sertaneja no Doutorado. Pensar a monogamia e tudo aquilo que o poliamor criticava, tendo como base a música sertaneja, me parecia instigante e coerente do ponto de vista da continuidade da pesquisa que eu então estava em vias de finalizar por meio da escrita do texto final.

Vale a pena aqui fazer alguns breves comentários sobre o “tema e objeto” desta investigação. Tanto no projeto de doutorado quanto no início do trabalho de campo eu tinha em mente que meu recorte seria a chamada música sertaneja “romântica”, um dos subgêneros desse estilo musical, consagrado nos anos 1990 especialmente por meio de duplas tais como Leandro & Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano, Chitãozinho e Xororó, entre outros. Contudo, em campo percebi que atualmente a categoria “sertanejo romântico” tem sido pouco acionada, conforme ficará claro na discussão que apresentarei na Parte 1 da Tese.

A música sertaneja tem sido apontada em diversos meios de comunicação e de veiculação de notícias como o gênero musical mais escutado em rádios, o mais rentável economicamente para as gravadoras, o que mais produz altos cachês para *shows* e apresentações de TV e o que mais se popularizou pelo menos nas últimas três décadas. Segundo uma pesquisa realizada nos anos de 2012 e 2013 pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE), a música sertaneja teria assumido na época uma posição hegemônica nas rádios brasileiras (segundo a pesquisa, cerca de 73% da população brasileira ouve rádio com frequência) ao liderar por 5 anos o primeiro lugar em audiência nesse meio de comunicação (algo em torno de dois terços de toda a música ouvida nas rádios brasileiras nestes dois anos). Atualmente, famosas duplas como Jorge & Mateus, Henrique & Juliano, Maiara & Maraísa, Simone & Simaria têm cachês estimados entre 350 e 500 mil reais por *shows*² e realizam ao menos 20 shows por mês em suas turnês. A cantora Marília Mendonça chega a receber

² Disponível em: <<https://www.movimentocountry.com/noticias/2018/08/01/valor-cache-artista-sertanejo/>> (Acessado em 30/03/2021).

mensalmente cerca de 10 milhões de reais por apresentações ao vivo e direitos autorais de suas composições musicais³.

Trata-se de um repertório musical de origem notadamente rural, surgida no seio da cultura caipira (CANDIDO, 2010), no interior de São Paulo e Minas Gerais, que, em meados da década de 1950, paulatinamente se distancia da então chamada “música caipira” na medida em que passa a se inserir em circuitos mercadológicos da indústria fonográfica e musical – trata-se, no entanto, de um debate, havendo vertentes que considerem a separação entre música caipira e música sertaneja desde as primeiras gravações em disco, já na década de 1920 (ULHÔA, 1999; MARTINS, 1975; ALONSO, 2015). Em meados dos anos 1980, e principalmente nos anos 1990, atinge o “topo das paradas” no Brasil, consolidando-se como o estilo musical de caráter popular mais experienciado por brasileiros/as de todas as classes sociais. Já há 50 anos tem como temática principal experiências do cotidiano amoroso de relações heterossexuais e majoritariamente urbanas. Tem como centralidade instrumentos de corda, notadamente o violão, acompanhado de diversos outros que aos poucos foram se incorporando em seu repertório musical: sanfona, bateria, instrumentos de sopro tais como saxofone, trombone e trompete. Além dos músicos instrumentistas, o estilo conta com vocalistas, majoritariamente duplas masculinas, ainda que nos últimos 20 anos tenham se popularizado cantores solo, além de cantoras e duplas femininas.

Vale destacar de antemão que opto, ao longo da Tese, por fazer uso do termo “estilo musical” para designar música sertaneja (e também a música de banda sinaloense) por considerar que, embora sejam tratadas como “gêneros musicais” pela indústria musical⁴, a multiplicidade e diversidade de manifestações artísticas e estéticas distintas presentes nos dois repertórios culturais permitem a aproximação da noção de “estilo” com a de *ethos*⁵ nos termos propostos por Geertz. Além disso, em campo notei o uso dos termos “estilo musical” e o termo “estilo sinaloense” como muito comuns para designar os dois fenômenos. Ainda assim, não

³ Disponível em: <<https://extra.globo.com/famosos/faturamento-de-marilia-mendonca-chega-r-10-milhoes-por-mes-sertaneja-a-mais-pedida-22304292.html>> (Acessado em 30/03/2021).

⁴ Correa (2018), ainda que por meio de um ponto de vista preocupado com o risco anunciado por Adorno (1996) da *regressão da audição* provocada pela indústria cultural, aponta que não há consenso na bibliografia mais recente sobre as definições sobre o que seria gênero musical, podendo ele ter significados múltiplos, “pois se um gênero agrupa objetos ou espécies de acordo com suas similaridades, tal característica nem sempre é observável nas manifestações musicais (CORREA, 2018, p. 138). Segundo o autor, tal fato se deve em especial pela atuação da indústria musical, que costuma classificar artistas muito distintos em um mesmo gênero, como por exemplo Zezé di Camargo & Luciano e Tonico e Tinoco (CORREA, 2018, p.91). A noção de “estilo”, nesse contexto, diria respeito mais a particularidades no modo de cantar e tocar de determinado/a artista. Ainda que considere esse tipo de definição, pensar “estilo musical” como o *ethos* desses repertórios culturais me pareceu mais rentável analiticamente.

⁵ Para o autor, *ethos* seria “o tom, o caráter, e a qualidade de sua vida, seu estilo moral, e estético e sua disposição, é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao mundo que a vida reflete” (GEERTZ, 1989).

abandono o uso da categoria gênero musical como útil para a classificação de manifestações musicais fortemente ancoradas na indústria da música, e ele será acionado geralmente quando eu estiver me referindo especificamente a conteúdos estritamente musicais.

Com efeito, tomar um estilo musical como tema de investigação antropológica não era um desejo recente e imediato. Entrei no Mestrado com o objetivo de estudar masculinidades em festivais de *rock* na cidade de Goiânia, por ser uma cidade com forte polo de produção desse tipo de música - ainda que seja nacionalmente (re)conhecida pela música sertaneja. Acabei abandonando esse projeto por ter me interessado em realizar a pesquisa sobre o grupo Poliamor Brasília, que havia sido inaugurado no mesmo momento que cheguei a Brasília, aguçando minha curiosidade por discussões sobre gênero, sexualidade, afetividades, parentesco e família, temáticas com as quais tive bastante contato e que me mobilizaram ao longo de toda a graduação, especialmente por meio da participação no Ser-Tão – Núcleo de Ensino, Pesquisa e Extensão em Gênero e Sexualidade, da Universidade Federal de Goiás.

Além disso, no trabalho de conclusão de curso em Ciências Sociais (FRANÇA, 2013) eu havia pesquisado um conjunto de sociabilidades que tinham lugar na Praça Universitária, também em Goiânia, pautadas em um boicote ao fechamento do “Chorinho”, projeto da Prefeitura de Goiânia que durou vários anos, cujo objetivo era promover apresentações de Choro gratuitamente na calçada do tradicional Grande Hotel. Todas as sextas-feiras aglomeravam-se não apenas pessoas interessadas em escutar as apresentações musicais dos grupos de Choro, mas também diversos grupos de jovens, com diferentes engajamentos subjetivos no que diz respeito à música e a estilos de vida (BOURDIEU, 1983). Esses últimos foram aqueles que passaram a se reunir, no mesmo horário, na Praça Universitária, em 2013, no que ficou conhecido como “A Praça é Roça”. Este título foi dado, inicialmente, por grupos que realizavam batalhas de *rap*.

Música, de maneira geral, era parte importante dessas sociabilidades, uma vez que diversos grupos ali se reuniam e em cada canto se ouvia diversos gêneros: *reggae*, *rock* alternativo, *hip-hop*, batalhas de *rap* ao vivo, entre outros. Em campo, cheguei a ouvir diversas vezes que aquele era um movimento de resistência, inclusive, à “cultura sertaneja” (FRANÇA, 2013, p. 37; 39; 58) da cidade, protagonizada especialmente pelos bares do Setor Marista (FRANÇA, 2013, p. 46), bairro de classe média alta da cidade, localizado na zona central, onde historicamente localiza-se uma “mancha”⁶ de estabelecimentos comerciais de lazer voltados

⁶ Segundo Magnani (2014), as manchas são “áreas contíguas do espaço urbano dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam – cada qual com sua especificidade, competindo ou complementando – uma

para o consumo de música sertaneja. O próprio nome – “A Praça é Roça” – era uma forma de provocar e contestar a hegemonia da música sertaneja na cidade, valendo-se do termo “roça” de forma irônica.

Assim, iniciei minha jornada de envolvimento mais próximo com a música sertaneja. Digo “mais próximo” porque mesmo vivendo em Goiânia, a “capital do sertanejo”, como constantemente me lembravam aqueles/as com quem convivi em trabalho de campo, poucas vezes na minha vida até então havia escutado voluntariamente esse gênero musical. Paradoxalmente, sempre me foi muito familiar do ponto de vista das relações de alteridade, assim como das de parentesco, levando em conta que ele está presente no meu cotidiano desde muito cedo; seja quando criança vivendo no interior de Minas Gerais, no seio da chamada cultura caipira, de onde carrego comigo valores e costumes conscientes e inconscientes, seja na adolescência e vida adulta morando na cidade de Goiânia.

A música sertaneja sempre esteve presente na minha vida nas mais diversas ocasiões: reuniões de família, festas de amigos, na casa de vizinhos, nos carros e nos ônibus nas ruas goianienses, nas rádios, na TV, entre outros lugares. Por isso mesmo, a própria iniciativa de dar início a esta pesquisa, que nas três primeiras páginas desta Tese insisto em justificar racional e academicamente, certamente tem também como mote inspirações de ordem subjetiva. Não se trata aqui, conforme bem colocado por Miriam Grossi (1992), de tentar investigar brevemente as neuroses individuais que me levaram a pesquisar o tema em questão, mas sim de assumir que os resultados aqui apresentados partem de um encontro subjetivo etnográfico experienciado e vivido por um pesquisador que, além de suas marcas de gênero, sexualidade, raça, geração, entre outras, carrega também uma trajetória pessoal e subjetiva que impacta não apenas a escolha do tema de pesquisa, mas também a própria condução do trabalho etnográfico e da escrita final do texto.

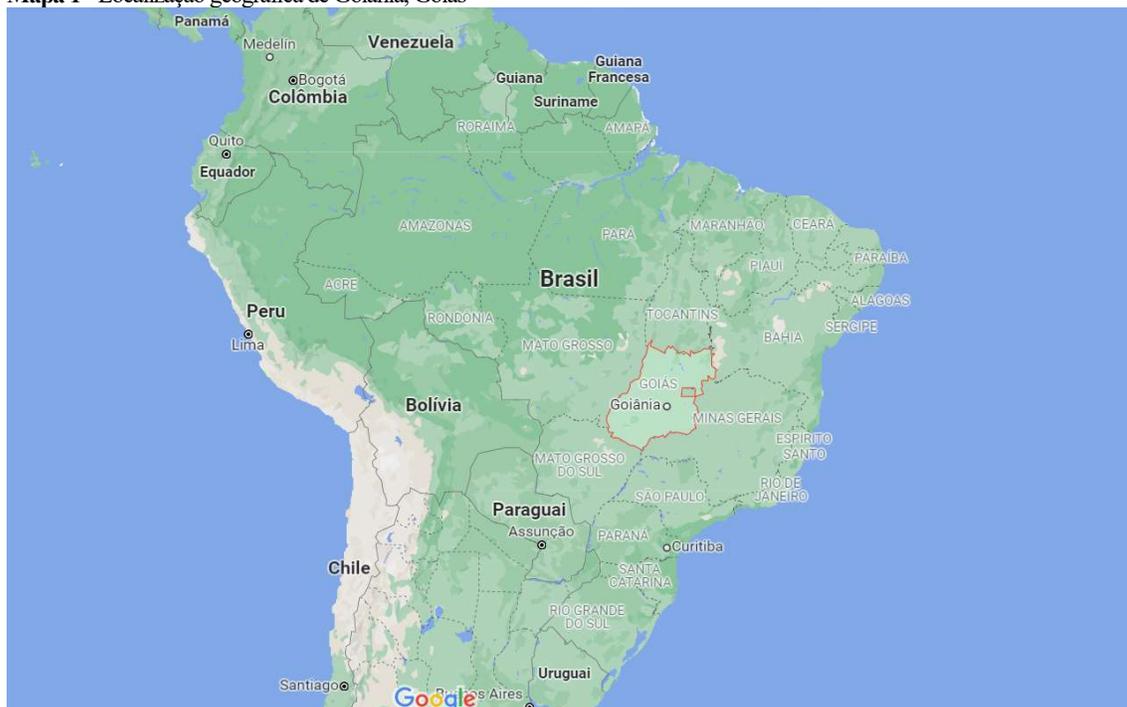
Alguns percursos metodológicos e teóricos

Em meio a tudo isso, elaborei um projeto de doutorado com o objetivo de realizar uma pesquisa etnográfica entre sujeitos que apreciam a música sertaneja chamada romântica, em bares, casas noturnas, boates, *shows* realizados em Goiânia, com o enfoque na experiência

atividade ou prática predominante. Mais ancorada na paisagem, acolhe um número maior e mais diversificado de usuários viabilizando possibilidades de encontro e não relações de pertencimento, com no pedaço: em vez da certeza, a mancha acena com o imprevisto, pois ainda que sejam conhecidos o padrão de gosto ou pauta de consumo aí imperantes, não se sabe ao certo o que ou quem vai se encontrar” (MAGNANI, 2014, p.02).

subjetiva do público que aprecia este gênero musical, bem como na interpretação dos códigos simbólicos acionados que dão sentido ao mesmo. O objetivo era também analisar a produção social de sentimentos e emoções, especialmente o amor, a partir do intercâmbio entre músicas sertanejas românticas e público consumidor, especialmente nas canções que privilegiam temáticas sobre o amor e outros sentimentos relacionados a ele como aporte para a discussão e consequentemente a problematização sobre identidade(s) sertaneja(s). Para tanto, me propus a etnografar espaços de sociabilidade, notadamente *shows* e estabelecimentos comerciais (bares e boates) voltados para o consumo de músicas sertanejas na cidade de Goiânia, por ter como referência nacional esse estilo musical, e interpretar as demandas do público consumidor no processo de criação das músicas sertanejas românticas.

Mapa 1 - Localização geográfica de Goiânia, Goiás



Fonte: Google Maps, 2021.'

Costuma-se acionar o termo “etnografia” aproximando-o das formulações de Malinowski (1978) acerca do que de fato passou a definir o ofício principal da Antropologia, ainda no início do século XX. Como se sabe, para este autor, o trabalho de campo etnográfico implica necessariamente no contato direto, contínuo e prolongado entre os chamados “nativos”, isto é, os sujeitos com os quais conduzimos nossas pesquisas. Outro autor bastante acionado no que diz respeito ao trabalho etnográfico é Clifford Geertz (1989), para quem a cultura é uma

teia de significados passível de ser interpretada como um texto; tal ofício, segundo o autor, seria em verdade uma interpretação das interpretações nativas, ou seja, uma leitura possível dos entendimentos de participantes de determinado sistema cultural. Essa interpretação é resultado do trabalho etnográfico, realizado sob a premissa de uma observação minuciosa que resulte em uma descrição densa do fenômeno investigado.

Aproximo-me, contudo, do debate para o qual Marilyn Strathern (2006) aponta, que mostra outra maneira de se refletir sobre as relações estabelecidas em contexto etnográfico ao colocar em evidência o problema da Antropologia ao construir seu conhecimento, reiterando que por meio de sua epistemologia, suas perguntas teóricas ou etnográficas, os/as antropólogos/as “endossam uma visão de sociedade que está vinculada com o próprio impulso para o estudo antropológico [...], impulso que deriva de maneiras ocidentais de criar o mundo” (STRATHERN, 2006, p. 28). Assim, a metodologia antropológica nada mais seria do que questionar como se pode pensar as relações que se estabelecem nos contextos de pesquisa. Para a autora, a escrita etnográfica deve ser análoga à complexidade da experiência etnográfica. Sua preocupação reside na consciência da forma assumida por nossos próprios pensamentos, pois precisamos ser conscientes nos nossos interesses nas perguntas teóricas que formulamos⁷.

Ainda para a autora, a Antropologia é parte de uma técnica que geralmente se relaciona com o outro para produzir conhecimento nos seus próprios termos; que muitos/as, em suas tradições teóricas, inventavam o Outro como se este fosse, de fato, como se percebido em suas próprias sociedades, criando assim fronteiras que demarcam e temporalizam esse Outro. Nesse sentido, para a autora, a disciplina precisa se pensar dentro de relações históricas que a situa como uma máquina de produção de alteridades e de administração do Outro e, principalmente, que essa condição não terminou com os processos de descolonização territoriais das antigas colônias de países do Ocidente europeu. Assim, a reflexividade que propõe Strathern (2006) é, sobretudo, de ordem etnográfica e depende de uma abertura para a palavra nativa, mas também do reconhecimento da resistência que essa nos impõe – e não na resistência que a ela impomos.

Esse projeto de pesquisa, no entanto, passou por diversas mudanças, sobretudo no objetivo e na pergunta central da pesquisa. O principal motivo disso se deveu ao fato de que em 2018, no terceiro ano de doutorado, fui selecionado para uma bolsa de Doutorado-Sanduiche da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), no âmbito do

⁷ A propósito, me alinho à perspectiva apresentada por Mariza Peirano (2014), que questiona a oposição teoria/empíria no campo da Antropologia, argumentando que *etnografia não é método*, mas sim a forma mesma de como se produz teoria antropológica. Assim, as monografias resultantes de trabalhos etnográficos são as formas por excelência de renovação teórica na Antropologia, na medida em que provocam (novas) questões e, muitas vezes, propõem diferentes formas de pensar determinados contextos.

Programa Abdias Nascimento, para realizar uma mobilidade de doze meses no *Centro de Estudios e Investigaciones Superiores em Antropología Social* (Ciesas), no México. Conforme ficará claro, uma das fases que marca mudanças fundamentais na música sertaneja em seu processo de “modernização” (ALONSO, 2015; ULHÔA, 1999) é aquela cuja influência de gêneros musicais estrangeiros passa a marcar presença no repertório musical sertanejo. Momento marcante disso é justamente a influência de certas musicalidades mexicanas, em especial os estilos *rancheros* e, principalmente, o *mariachi*, que atingiram seu ápice no Brasil com o trabalho da dupla Milionário & José Rico (ALONSO, 2015, p. 69; ULHÔA, 1999).

Em diálogo com meu supervisor de pesquisa no México, Professor Sérgio Navarrete Pellicer, ainda antes da minha ida ao México, fui apresentado por ele à *banda sinaloense*, cujas historicidades e temáticas centrais, após breves relatos feitos por mim a ele a respeito da música sertaneja, pareciam guardar muitas semelhanças com aquilo que eu vinha estudando no Doutorado. Em linhas gerais, a música de *banda sinaloense* é um estilo musical surgido no estado de Sinaloa, no noroeste mexicano, em meados da primeira metade do século XX, com forte inspiração da crescente presença, desde o século anterior, de bandas militares (MERCADO, 2005; TORRES, 2005; SIMONETT, 2001). Sua formação atual conta geralmente com 16 a 20 músicos, que combinam instrumentos de sopro (trombone, saxofone, clarinete e tuba são os mais recorrentes) e de percussão, em especial tarolas e a famosa *tambora*⁸. O diferencial da banda sinaloense é justamente a relevância da sonoridade desse último instrumento, formado por uma caixa de percussão, comum às bandas militares tradicionais, com dois pratos posicionados acima dela, que se chocam por meio do manuseio da mão esquerda do/a percussionista, que movimenta um dos pratos em direção ao outro. Daí que, quando se remete a uma faceta mais tradicional da banda sinaloense, é comum falar de *tambora sinaloense*.

É, inegavelmente, o estilo musical mexicano de maior êxito há algumas décadas. Por volta dos anos 1970 e 1980, tendo seu auge nos anos 1990, passou por um processo de modernização, em especial pelo fator migratório entre México e Estados Unidos, que a levou para o território estadunidense, transformando-a em um fenômeno não apenas transnacional, como também de grande relevância no México como um todo (SIMONETT, 2001). É, por fim, um estilo popular e que faz referência, quase que integralmente, ao cotidiano das relações

⁸ Para maiores considerações sobre dotação instrumental e estruturas musicais da banda sinaloense, sugiro o estudo de Guerrero Avendaño (2016), um dos poucos voltados à música de banda sinaloense à exceção das reflexões de Helena Simonett (2001), voltado especificamente para uma análise da percussão desse gênero musical.

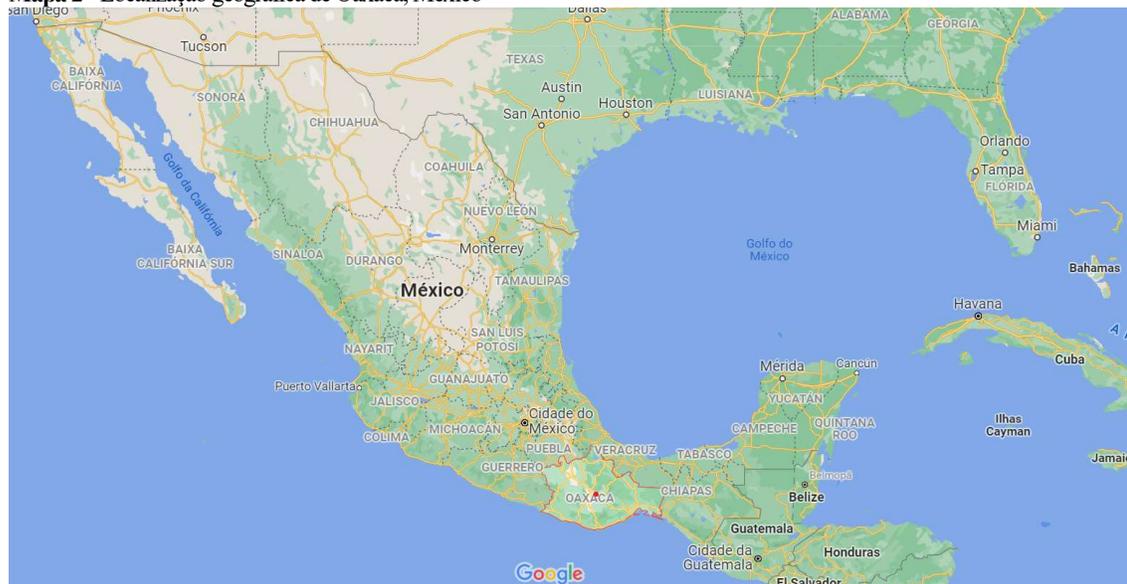
amorosas, não sendo raro, no entanto, um discurso sobre paisagens rurais, em especial em seus videoclipes, e também em relação à chamada “cultura narco”.

Nesse sentido, elaborei um projeto de pesquisa e um plano de trabalho de um ano para realizar investigação etnográfica sobre este estilo musical, com ênfase em uma pergunta de pesquisa interessada em saber como se inserem debates em torno de gênero e raça naquele contexto. Este recorte se justificava e se fazia necessário pelo fato de que o Programa Abdias Nascimento focava⁹ em projetos de pesquisa que discutissem questões étnico-raciais, com vistas a promover não apenas aprofundamento teórico-metodológico em torno dessas problemáticas, como também garantir a mobilidade internacional de estudantes negros/as e indígenas em diferentes níveis de formação, desde a graduação até o pós-doutorado. A razão pela qual eu, estudante branco, pude pleitear a bolsa se deveu ao fato de que não houve, naquele ano, nenhuma candidatura do PPGAS/UFG de estudantes negros e/ou indígenas para a bolsa de Doutorado Sanduíche.

Por recomendação de um dos coordenadores desse Programa, Professor Mariano Báez Landa (Ciesas/Unidad Golfo), fui encaminhado ao Ciesas Pacífico Sur, localizado na cidade de Oaxaca de Juárez, capital do estado de Oaxaca, para trabalhar diretamente com o Professor Sergio Navarrete Pellicer. No início, tive certo receio com relação ao fato de ir justamente para Oaxaca, por ter a banda sinaloense origem e forte presença no norte daquele país. Nesse sentido, eu tinha medo de não conseguir reunir elementos empíricos suficientes em Oaxaca para conduzir uma etnografia como a que eu vinha realizada em Goiânia, que, conforme já disse acima, é considerada a “capital” da música sertaneja. Eu nutria, de forma meio ingênua, mas assumindo uma justificativa metodológica, a impressão de que se eu fosse para uma cidade em que a banda sinaloense tivesse forte apelo, como é o caso da região norte do país, eu teria menos dificuldade de equalizar as duas experiências etnográficas. Ao compartilhar essas impressões pelo também coordenador do Programa Abdias Nascimento e responsável pela minha bolsa de Doutorado Sanduíche, Professor Roberto Lima (PPGAS/UFG), ele me tranquilizou: “não se preocupe, Matheus. Em Oaxaca tem muita música”.

⁹ Coloco o verbo no passado, inclusive em tom de repúdio, porque este Programa da Capes, assim como tantos outros, teve de ser encerrado pela drástica diminuição de recursos para a Educação, a Ciência e a Tecnologia nos governos Michel Temer e Jair Bolsonaro.

Mapa 2 - Localização geográfica de Oaxaca, México



Fonte: Google Maps, 2021.

Ele não poderia estar menos enganado com relação a isso. Cheguei a Oaxaca em setembro de 2018 e de cara me deparei já nos primeiros dias com uma cidade que, sem qualquer tentativa aqui de romantização etnográfica, do meu ponto de vista absolutamente estrangeiro, quase que vivia pela e para a música. Dois meses antes, quando da confirmação da minha bolsa, eu já havia iniciado contatos na cidade que pudessem ser interlocutores em potencial. Um deles, que chamarei ao longo de toda a Tese de Alejandro¹⁰, acabou sendo meu principal “contato de pesquisa” e me abriu uma rede de outros contatos na cidade, assim como tomou quase que como uma obrigação apresentar o contexto cultural da cidade àquele *brasileño* que não conhecia absolutamente nada sobre Oaxaca, e muito pouco sobre música produzida no México. A bem da verdade, qualquer termo que comumente se usa na Antropologia para se referir às pessoas que colaboram diretamente para a construção de uma etnografia (“nativo”, “interlocutor”, “contato de pesquisa”, entre outros) não caberia aqui. Alejandro se tornou verdadeiramente um amigo para toda a vida. O mesmo pode ser dito de diversas outras pessoas que conheci no México, assim como de algumas pessoas que conheci durante o trabalho de campo com a música sertaneja¹¹.

¹⁰ Adianto que ao longo da Tese farei uso de pseudônimos para me referir aos meus interlocutores brasileiros, a fim de preservar seu anonimato; em relação a meus interlocutores mexicanos, farei uso de seus nomes reais, a propósito de terem aceitado (e muitas vezes insistido) no uso de seus próprios nomes na redação final desse texto.

¹¹ Mais uma vez, expresso aqui meus agradecimentos por todas as colaborações, feitas por diferentes pessoas e em diversos níveis, à Tese que ora apresento.

Por esse motivo, tive que ampliar a questão central da pesquisa. Se antes era uma investigação que focava em compreender o discurso sobre amor romântico na música sertaneja, eu precisaria incluir não apenas esta mesma pergunta em relação à banda sinaloense, como também realizar ao menos um esforço de comparação para compreender em que medida estes dois estilos musicais se aproximam e se distanciam em termos culturais, discursivos e, também, em relação às práticas sociais – em especial as de sociabilidade – que se dão em seus respectivos contextos.

Faço aqui uma ressalva ao termo “comparação”, sugerindo que, ao longo da Tese, ele seja lido entre aspas, tendo em vista que considero pertinente a crítica feita por Marilyn Strathern (2006) a respeito desse termo no campo da Antropologia. Em especial porque os esforços tradicionais nessa disciplina em “comparar culturas” – ou sociedades –, ao menos no caso das pesquisas sobre a Melanésia a que ela se refere, partiam de um pressuposto que tomava aquelas sociedades como holísticas, “que apresentam tais mundos como encerrados em si mesmos, auto-referidos” (STRATHERN, 2006, p. 37). Em seu caso específico, a autora questionava a própria noção de *sociedade*, enquanto uma metáfora para organização, como válida para compreender os contextos melanésios, reconhecendo que esta metáfora na verdade “organiza muito da maneira pela qual os antropólogos pensam” (STRATHERN, 2006, p. 37).

No caso da presente pesquisa, a ideia de comparação pode talvez ser menos problemática do que as relações entre europeus e melanésios. Mas, ainda assim, supor que “México/Brasil”, “sertanejo/sinaloense”, entre outros pares possíveis, sejam contextos sociais ou culturais passíveis de serem comparados em suas “totalidades” supostamente autorreferidas seria incorrer naquilo que a própria Strathern chama de “ficções persuasivas” (STRATHERN, 2013) da Antropologia. Não quero com isso dizer que a narrativa final deste texto esteja isenta de diversas dessas ficções. Contudo, prefiro tratar menos de uma “comparação” no singular e mais explorar relações possíveis entre as duas experiências de pesquisa, a partir de percursos etnográficos que por si só foram distintos entre si por diversos motivos, dentre os quais as diferenças culturais, históricas e musicais tiveram papel fundamental.

A ampliação da questão de pesquisa, no entanto, se deve também ao fato de que antes de minha ida ao México o trabalho etnográfico já me conduzia para reflexões que extrapolavam o interesse inicial específico sobre questões relacionadas ao amor romântico. A partir do contato com a categoria “sofrência”¹², cuja maior representante atualmente é a cantora Marília

¹² Em linhas muito gerais, *sofrência* é um termo êmico que tem designado, na música sertaneja, não apenas um tipo específico de produção musical no campo da música sertaneja, com foco no sofrimento amoroso, mas também

Mendonça, pude me deter em uma observação mais atenta em relação ao modo como as emoções são vividas entre os sujeitos que experenciam a música sertaneja. Para dar apenas um exemplo, adianto aqui uma discussão que será melhor detalhada na Parte 2 da Tese: a “sofrência” sertaneja não implica, na prática e necessariamente, em sofrimento amoroso¹³.

Igualmente, ao longo do trabalho de campo com a música sertaneja fui sendo apresentado a um debate a respeito da flexibilidade das definições êmicas do que é música sertaneja, geralmente em oposição à chamada música caipira, mas sobretudo em face da profusão de subgêneros sertanejos que nos últimos anos têm surgido e, conseqüentemente, tensionado os limites e as fronteiras a respeito do que seria ou não uma música sertaneja. Nesse sentido, o advento do “sertanejo arrocha”, do “feminejo”, do “funknejo”, do “queernejo”, entre outros¹⁴ passaram a tomar bastante destaque no campo da música sertaneja e, conseqüentemente, de minhas reflexões. A própria noção de “sertanejo sofrência” integra também esse conjunto de preocupações.

Nesse sentido, recorro aos trabalhos de Néstor García Canclini, mais precisamente em sua obra *Consumidores e Cidadãos* (1995), a partir de considerações teórico-metodológicas que evocam uma “antropologia pós-empirista e pós-hermenêutica”, no sentido de que é preciso deixar de supor que haja verdade absoluta dos “fatos” e nos “discursos” apresentados em enquetes, entrevistas ou trabalho de campo, e que o trabalho antropológico seria a interpretação desses dados; a resposta à pergunta pós-moderna de “quem fala nos livros de antropologia?” seria, assim, melhor respondida se considerarmos que “aquele que fala, mais do que um agente social, é uma diferença, uma fresta, uma busca de *outro* e do *outro*” (CANCLINI, 1995, p. 92). Nesse sentido, a presente etnografia, ao buscar conexões entre diferentes escalas – conforme discussão que será apresentada logo abaixo –, distancia-se de uma antropologia mais clássica (em termos da observação microscópica da realidade social) ao procurar, a partir do trabalho

a um conjunto de códigos, corporais e simbólicos, que participam de um jogo que distingue a música sertaneja de outros estilos musicais que têm canções românticas como parte de seu repertório.

¹³ Vale destacar de antemão que, como se sabe, a temática do sofrimento amoroso é recorrente nos mais diversos gêneros ou estilos musicais, desde clássicas composições de samba-canção ou bossa nova (Maysa, Vinicius de Moraes, Chico Buarque, entre tantos outros), passando pelas canções sob o rótulo “brega” (tais como as encontradas em Wando, Waldick Soriano, entre outros), ou mesmo no rock, no pagode etc. Embora eu não descarte totalmente que tais canções românticas possam em algum momento ser enquadradas (ainda que brevemente) como sofrências, nesta tese associo o termo exclusivamente à música sertaneja. O principal motivo disso se deve ao fato de que, em campo, essa foi a definição êmica dada por interlocutores/as, muito em razão também pelo fato de que outros tipos de canções de sofrimento amoroso alcançam atualmente um menor público, muitas são de outra época, entre outros fatores, além de que outros gêneros musicais não vieram se alterando como a música sertaneja ao longo do final do século XX e mais especificamente no século XXI.

¹⁴ Mais recentemente, por exemplo, fui apresentado ao “trapejejo”, que traz elementos do trap estadunidense, que é um subgênero do rap originado no início dos anos 2000.

de campo feito em Goiânia e Oaxaca, tomar como dados de campo dimensões também de ordem mais “macro” em diversos momentos da Tese¹⁵.

Por tudo isso, a presente Tese tem como objetivo realizar um esforço de análise antropológica da música sertaneja e da música de banda sinaloense calcada em experiência etnográfica nas cidades de Goiânia e Oaxaca de Juárez, assim como na observação de movimentos mais estruturais do mercado dos dois estilos ou gêneros musicais, a partir de alguns problemas centrais: 1) quais aproximações e distanciamentos podem ser feitos em relação a esses dois estilos ou gêneros musicais do ponto de vista de suas trajetórias históricas, em especial no que diz respeito ao seu caráter de pretensa multiculturalidade; 2) como os sujeitos que colaboraram com a pesquisa organizam suas experiências, sobretudo nos processos de identificação com os respectivos estilos musicais; 3) qual o lugar das emoções na experiência com a música no cotidiano de eventos públicos tais como shows, boates, bares e reuniões privadas de sociabilidade; 4) o que pode ser observado, em ambos os casos, em termos de representatividade política em relação às intersecções de marcadores sociais da diferença, em especial de gênero, sexualidade, raça e idade/geração.

Trata-se, portanto, de uma pesquisa que embora tenha como foco a música (sertaneja ou de banda sinaloense), não privilegiará seus aspectos mais musicológicos, mas sim lançará luz à experiência dos sujeitos com a música, assim como os conteúdos apresentados nas letras das canções e das performances, em especial artísticas, como aporte para reflexões em torno de emoções, performances e processos de construção de sentidos a respeito da constituição desses estilos musicais, também com base na análise de como movimentos identitários em torno dos marcadores sociais da diferença participam nas negociações desses sentidos.

Aproximo-me, assim, de uma “etnografia da música” nos moldes propostos por Anthony Seeger (2008), que destaca a diversidade de elementos que podem vir a compor a descrição de eventos musicais, tais como sons, audiência, lugares, performances, entre outros. Para o autor, uma via interessante de se realizar o trabalho etnográfico em música está centrada justamente em uma “etnografia da performance” de determinado evento musical: seja na observação à distância, com foco nos performers, na audiência e no cenário onde ocorre o evento musical, seja a partir da interação do pesquisador com estes sujeitos.

¹⁵ Nesse sentido, não é possível desconsiderar inspirações em reflexões como a de Anthony Giddens (2002) que, ao refletir sobre o caráter reflexivo daquilo que chama de “modernidade tardia”, destaca o dinamismo das instituições em contextos mais recentes da modernidade, em que se torna determinante a interdependência entre contextos locais e globais, micro e macro, individual ou coletivo.

O objetivo, portanto, seria percorrer algumas perguntas básicas: “*quem* está envolvido, *onde* e *quando* acontece, *o que*, *como* e *por que* está sendo executado e *quais* os seus efeitos sobre os performers e a audiência?” (SEEGER, 2008, p. 253, grifos do autor). O autor continua sua argumentação ponderando que se estas perguntas podem ser feitas em qualquer lugar do mundo, “as respostas terão que utilizar categorias culturais significantes” (SEEGER, 2008, p. 253) e a concentração em uma ou outra pergunta, assim como a ênfase em determinado aspecto do evento musical, precisa ser orientada tanto pelo interesse imediato do pesquisador quanto também das demandas do próprio contexto pesquisado.

Assim, para a discussão antropológica aqui privilegiada, a letra das canções, os materiais audiovisuais apresentados em formato de clipes e shows ao vivo (sempre colocados em nota de rodapé), o conjunto de sociabilidades mobilizados por estes estilos musicais, as performances de artistas, assim como as do próprio público, tornam-se elementos instigantes para provocar questões por meio da etnografia, na medida em que podem ser lidos sob a lente dos conceitos de performances culturais e de performatividades. O entendimento de Schechner (2013) sobre as performances como “comportamentos restaurados”, ou “comportamentos duas vezes experienciados”, únicas e singulares por seu caráter contextual e localizado, estará como base nas reflexões feitas ao longo da Tese na medida em que abre possibilidades analíticas para pensar os efeitos das sociabilidades e das interações entre sujeitos. As contribuições de Victor Turner (1968, 1974), em especial a partir de seus conceitos de *communitas* e de *dramas sociais*, são também importantes para pensar nas disputas que permeiam os sentidos atribuídos à banda sinaloense e à música sertaneja. Da mesma maneira, o caráter culturalmente performático de ambos os estilos musicais em suas dimensões musicais, artísticas e de contextos de sociabilidade despertam horizontes interpretativos para a compreensão, também, do discurso sobre emoções no campo da música sertaneja e da banda sinaloense, conforme trabalharei na Parte 2.

Aliado à performance como conceito inspirador, penso também nas formulações de John Austin (1990) sobre performatividade e seus efeitos e reverberações nas teorias sobre linguagem e constituição de subjetividades, em especial no que se refere às teorizações de Judith Butler (2010) sobre performatividades de gênero, conceito-chave para as discussões que serão realizadas sobre gênero e sexualidade na Parte 2. Mais que isso, entretanto, tentarei pensar a música sertaneja e a banda sinaloense como instâncias de proliferação de atos performativos que reiteram discursos sobre emoções e regionalismos, seja no conteúdo das canções (notadamente as letras), seja nas próprias performances de sujeitos que experienciam os dois estilos musicais.

Ao falar em *experiência*, seria impossível não mencionar a atenção dada a esse conceito a partir da antropologia de Victor Turner (1982; 1986). Em diálogo principalmente com as obras de Wilhelm Dilthey e John Dewey, Turner (1986) coloca em relevo a dimensão da experiência em sua relação com formas estéticas, assim como de expressividade e comunicabilidade, mas, sobretudo talvez, com o que ele chama de *drama social* como uma forma de apreensão dos processos sociais, das performances, dos conflitos e das experiências sociais.

Assim, para o autor, a *antropologia da performance* é parte essencial do que ele vai chamar *antropologia da experiência*, na medida em que “(...) a performance, then, is the proper finale of an experience”¹⁶ (TURNER, 1982, p. 13), levando em conta que, conforme o autor afirma em *From Ritual to Theater* (1982), a experiência é em si mesma um resultado de processos de auto-reflexividade, de restauração do passado, e que se completa em um de seus “momentos”, precisamente a *performance*, entendida como um ato de retrospectção criativa em que os sentidos ao evento e a partes da experiência (TURNER, 1982, p. 18). Seu argumento central é, portanto, que uma antropologia da experiência

(...) finds in certain recurrent forms of social experience - social dramas among them - sources of aesthetic form, including stage drama. But ritual and its progeny, notably the performance arts, derive from the subjunctive, liminal, reflexive, exploratory heart of social drama, where the structures of group experience (Erlebnis) are replicated, dismembered, re-membered, refashioned, and mutely or vocally made meaningful¹⁷ (TURNER, 1986, p. 42).

Nesse sentido, não adentrarei especificamente naquilo que Howard Becker (2008) chamou de “mundos da arte”, que consistem em “todas as pessoas cujas actividades são necessárias à produção das obras que esse mundo, bem como os outros, define como arte. Os membros do mundo da arte coordenam as actividades através das quais as obras são produzidas, reportando-se a um conjunto de esquemas convencionais incorporados em práticas comuns e nos artefactos de uso mais frequente”¹⁸ (BECKER, 2008, p. 54). Embora eu tenha dialogado

¹⁶ “A performance, então, é o fim mesmo de uma experiência” (tradução livre).

¹⁷ “(...) encontra em certas formas recorrentes de experiência social – dramas sociais entre eles – fontes de forma estética, incluindo o drama teatral. Mas o ritual e sua progênie, notadamente as artes performáticas, derivam do coração subjuntivo, liminal, reflexivo e exploratório do drama social, onde as estruturas da experiência de grupo (Erlebnis) são replicadas, lembradas, remodeladas e são feitas significativas, muda ou vocalmente” (tradução livre).

¹⁸ A partir dessa perspectiva interacionista, Becker (2008) traz um enfoque na obra artística (no caso dessa pesquisa, a canção ou o videoclipe) como resultado de um processo de diferentes atores, opondo-se a uma sociologia que considera como “arte” apenas o resultado (a obra) ou o resultado do trabalho do ou da “artista”. Explica o autor a respeito da então tradição dominante na sociologia da arte: “em vez de dar ênfase à rede de cooperação a tradição dominante coloca o artista e a obra no centro da sua análise da arte enquanto fenômeno social. Tendo essa diferença em consideração, será talvez apropriado dizer que não se fez aqui sociologia da arte, mas sociologia das profissões aplicada ao domínio das artes. Não alimentaremos disputas quanto a esta apresentação das coisas” (BECKER, 2008, p. 22). Assumo como importantes e relevantes as reflexões do autor, muito embora, para o presente estudo, privilegiarei o estudo da música pela via daquilo que Becker chamou de “tradição dominante” – não sem ter acessado atores do mundo da música sertaneja e da banda sinalense.

com músicos, compositores e demais trabalhadores do campo da música, meu interesse estava, se não mais centrado na audiência, ao menos se direcionava para fenômenos que, nesse momento, me fizeram concentrar a atenção menos em uma sociologia do trabalho e das profissões dos mundos da arte e mais, como já afirmado, em processos de identificação e subjetivação do público consumidor, bem como dos discursos veiculados em cada um dos estilos.

Outra questão importante é a ampla difusão dos dois respectivos estilos musicais; se em determinado momento ambos estiveram tão profunda e diretamente ligados a paisagens rurais – não que tenham abandonado esse aspecto por completo –, o que fez com que eles se tornassem tão expressivos? Expressividade essa que pode ser rapidamente percebida não apenas por dados quantitativos, mas também ao se observar que ambos os estilos *extrapolam fronteiras*.

O caso da banda sinaloense é ainda mais marcante pelo fato de ter se transformado em um fenômeno transnacional¹⁹ (SIMONETT, 2001) por meio do trânsito México/EUA. Assim, defendo a ideia de que há processos discursivos em jogo que criam condições para que *sertanejo* e *banda* sejam tão amplamente difundidos ao explorar o campo das emoções, das intimidades e dos afetos. Tais processos são parte do que entendo ser uma rede complexa que envolve mercado e consumo por um lado, e, por outro, mediações e processos de subjetivação por meio do acionamento de emoções, performances e performatividades no cotidiano de quem vivencia as canções em seus cotidianos e em suas relações afetivas e de sociabilidade. Por outra via, são todas essas experiências da ordem do vivido que alimentam também o próprio mercado da música sertaneja e de banda.

Por tudo isso, a partir da realização de trabalho de campo em ambientes que tocam e entre sujeitos que experenciam música sertaneja e de banda sinaloense, foi possível reunir elementos empíricos e problematizações de ordem teórica sobre música, emoções, subjetividades, performances, performatividades e identificações em processo (MACHADO, 2010). A tônica em ambos os estilos musicais em poéticas – que tomam as relações amorosas, o ciúme, o sofrimento de um romance que terminou ou que nunca se concretizou, ou mesmo a tristeza e o sofrimento por ter sido alvo de traição, entre outras possíveis situações – foi elemento instigante para refletir também sobre os processos de mobilização de sentimentos e identidades (HALL, 2011) por meio da música.

Parto do princípio de que estes repertórios culturais tanto tomam os sentimentos e as emoções como centrais para experiência dos sujeitos, quanto priorizam questões relacionadas

¹⁹ Esse fenômeno pode também ser observado na música sertaneja, no entanto com menor força, por diversos motivos que serão explorados na Parte 1.

a processos identitários e de identificação. Ademais, problematizar a música sertaneja e a banda sinaloense, em especial a partir da visão de quem as têm como referência em seus cotidianos (seja em termos de recepção ou de produção/execução), é também uma maneira de quebrar com preconceitos que as inferiorizam, seja enquanto música ou enquanto, em pretensa consensualidade, uma comunidade imaginada e idealizada, nos moldes de Benedict Anderson (2008).

A título de nota sobre tais preconceitos, relembro o trabalho de Helena Simonett (2001), resultado de uma pesquisa de base história e etnomusicológica realizada ainda nos anos 1990 sobre música de banda sinaloense, na qual a autora narra sobre o “choque” que diversas pessoas tiveram, durante seu trabalho de campo, sempre que ela contava que estava no México para realizar pesquisa sobre esse tema. Tais reações se deviam, segundo ela, ao estranhamento em relação ao fato de alguém estrangeiro se interessar por banda sinaloense a ponto de realizar uma pesquisa acadêmica sobre algo que seria, aparentemente, tão superficial²⁰.

A esse respeito, Bourdieu, em artigo publicado por Wacquant (1989) afirma, sobre a tarefa de combinar ambições teóricas com “modéstia empírica, que

The summum of the art, in social science, is, in my eyes, to be capable of engaging very high "theoretical" stakes by means of very precise and often very mundane empirical objects. We tend too easily to assume that the social or political importance of an object suffices in itself to grant importance to the discourse that deals with it. What counts, in reality, is the rigor of the construction of the object. I think that the power of a mode of thinking never manifests itself more clearly than in its capacity to constitute socially insignificant objects into scientific objects (as Goffman did of the minutiae of interaction rituals)²¹ (WACQUANT, 1989, p.51).

No meu caso, posso dizer que eu jamais teria iniciado uma pesquisa antropológica sobre música sertaneja e, mais ainda, dado continuidade à mesma passando a incluir também a música de banda sinaloense, se eu não tivesse vislumbrado ali algum nível de potência – analítica ou etnográfica. Penso que Bourdieu exagera quando fala em “objetos socialmente insignificantes” nesses termos, contudo perdi as contas de quantas vezes escutei algum comentário, sutil ou

²⁰ Não posso deixar de comentar também a respeito do trabalho de Igael Sánchez (2010), que realizou pesquisa nas *perradas* de Nogales, na fronteira entre Sonora (México) e Arizona (EUA), “estudiar las manifestaciones asociadas a la música de banda implicó, en lo personal, revalorar una expresión que, sobre todo en los círculos intelectuales y en los ambientes musicales en los que hasta la fecha me había desenvuelto, es vista con una actitud despectiva e inclusive con cierto desdén. Se presta sobre todo a comentarios irónicos por parte de colegas y compañeros. Pareciera que la música de banda es invisible fuera de sus amplísimos ámbitos de circulación masiva, mas es imposible dejar de oírla prácticamente donde sea” (SÁNCHEZ, 2010, p. 09).

²¹ Tradução livre: “O suprassumo da arte, nas ciências sociais, é, aos meus olhos, ser capaz de ligar altas discussões teóricas através de objetos empíricos bastante preciosos e mundanos. Tendemos a assumir facilmente que a importância política ou social de um objeto é suficiente em si mesma para dar importância ao discurso que lida com esse objeto. O que conta, na realidade, é o rigor da construção do objeto. Eu acredito que o poder de um modo de pensar nunca se manifesta tão claramente quanto na capacidade de construir objetos socialmente insignificantes em objetos científicos (como fez Goffman com as minúcias dos rituais de interação)”.

explícito, acerca da irrelevância do meu tema de pesquisa frente àqueles considerados mais urgentes ou academicamente respeitáveis. Na direção oposta, defendo a ideia de que falar sobre música sertaneja e/ou banda sinaloense é justamente um empreendimento antropológico necessário e urgente, seja porque são repertórios culturais presentes no cotidiano de milhares de pessoas, seja porque são, de fato, “óbvios demais”.

Com efeito, desde o início do trabalho etnográfico tenho lidado com um campo que está o tempo todo saltando de escalas: locais, regionais, nacionais e mesmo globais. Por exemplo, ao conversar com sujeitos em baladas ou em *shows*, frequentemente era colocado em debate o mercado da música sertaneja e da banda sinaloense. No caso da música sertaneja, eram mais frequentes conversas sobre as grandes produtoras e gravadoras, as negociações e transações entre estes escritórios, quais cantores passaram a fazer parte de determinada produtora... e, logo em seguida, determinada canção que passou a tocar “desligava o botão” da discussão em escala nacional e imediatamente me transportar para a intimidade desses sujeitos e suas relações pessoais com a música.

Ou, em outro momento, posso estar conversando com algum compositor sertanejo local a respeito de suas inspirações para compor as músicas e, imediatamente, esse assunto pode se conectar com a agenda nacional e internacional de *shows* de determinado cantor/a que atualmente esteja “estourado/a” (fazendo bastante sucesso) com uma de suas composições. No campo da música de banda, o que eu mais escutava era um discurso crítico, da parte tanto de músicos como de amantes desse estilo musical, a respeito do conteúdo “hiper-comercial” que os grupos musicais mais famosos tomaram nas últimas décadas, assim como, no caso específico de Oaxaca, muitos dos integrantes de bandas em formação deixavam de se interessar por peças locais e tradicionais do estado para tocar apenas o estilo sinaloense, considerado comercial e de fácil execução.

A esse respeito, a antropóloga Letícia Cesarino (2014), ao discorrer sobre a questão da escala na Antropologia, nos lembra a obra de Marilyn Strathern, que “ênfatiza o modo como os próprios atores no campo produzem conhecimento através do acionamento de escalas e contextos, em articulação com operações do mesmo tipo realizadas pelo antropólogo durante o processo de escrita etnográfica” (CESARINO, 2014, p. 20). Cesarino (2014) ressalta que essa perspectiva é “necessariamente reflexiva”, pois reconhece as redes de relações formadas entre antropólogo e seus colaboradores, nas quais o primeiro “participa enquanto parte igualmente interessada e situada (no sentido de Haraway, 1995), e sugere a explicitação dos efeitos dessa situacionalidade no próprio relato etnográfico” (CESARINO, 2014, p.20).

Mais que isso, a própria característica de uma etnografia multi-situada²² em eventos privados, com poucas pessoas, em bares ou baladas que reúnem de dezenas ou centenas de pessoas, até grandes *shows* ou festivais que reúnem dezenas de milhares de pessoas, cria e intensifica a possibilidade de fazer conexões entre o local e o global, entre o particular e o universal, entre o específico e o geral, que são parte do fazer etnográfico em qualquer pesquisa.

No caso da presente pesquisa, contudo, me parece que uma das características mais interessantes é o fato de que essas conexões são feitas justamente pelos próprios sujeitos com quem dialoguei durante a pesquisa. Ou seja: mesmo tendo focado meu trabalho de campo na cidade de Goiânia ou na cidade de Oaxaca de Juárez, minha atenção frequentemente era direcionada para o mercado nacional, e no caso mais específico da música sertaneja, sobre a rotina das/os principais cantoras/es, para eventos e *shows* que ocorrem nos mais diversos cantos do país (ou mesmo internacionalmente)²³.

A antropóloga Juliana Braz Dias (2014), ao discorrer sobre “música e experiência na era da reprodução digital”, traz significativas contribuições para pensar a proeminência da experiência com a música ao vivo em um contexto global de suposta crise da indústria fonográfica nas últimas décadas. A autora vai apontar para a relevância da etnografia enquanto uma maneira valiosa de observar fenômenos musicais na medida em que “eventos de maior ou menor escala – *shows*, espetáculos, concertos, recitais e demais formas de música ao vivo – são todos objetos privilegiados para uma discussão sobre a indústria musical na contemporaneidade” (DIAS, 2014, p.219). Se houve por muito tempo forte crise na vendagem de discos²⁴, o “ao vivo” cada vez mais ganhou destaque na experiência com a música. No caso específico da música sertaneja, é interessante notar que desde os anos 2000 a maior parte dos produtos musicais são feitos a partir da gravação de *shows* ao vivo. Dias (2014) vai dizer que, nesses casos, “(...) a perfeição técnica alcançada nas gravações é associada à espontaneidade e

²² Inspirei-me metodologicamente também em George Marcus (1995) na medida em que percorri a circulação de sujeitos e discursos em espaços de lazer e sociabilidade, seja em diversos lugares de Goiânia e Oaxaca, seja na própria ideia de pensar processos de subjetivação e de identificação, em perspectiva comparada, em contextos distintos – o brasileiro, com a música sertaneja, e o mexicano, com a banda sinaloense.

²³ Vale aqui destacar que embora na Parte 1 da Tese eu realize uma descrição dos espaços de lazer e sociabilidade frequentados para a realização do trabalho de campo, minha preocupação será menos a de tomá-los como centrais da narrativa etnográfica, privilegiando assim a experiência dos sujeitos em relação à música de banda sinaloense e sertaneja, assim como a dimensão sociocultural e política desses repertórios culturais. Ou seja, a ênfase será menos na relação entre lugar/experiência e mais em repertório cultural/experiência.

²⁴ Nos últimos anos, observamos um crescimento exponencial do uso de plataformas de *streaming*, tais como Spotify e Deezer, que têm sido fonte de lucro para as gravadoras na medida em que as reproduções dos produtos musicais são monetizados (ou seja, são pagos os direitos autorais a partir da contagem da escuta das canções). O mesmo ocorre com a monetização de vídeos no YouTube, por exemplo, a partir do número de visualizações.

à singularidade da atuação ao vivo, em uma tentativa explícita de conectar os dois tipos de experiência musical” (DIAS, 2014, p.223).

Pensadores de tradição marxista, notadamente aqueles oriundos da chamada Escola de Frankfurt – em especial Theodor Adorno e Horkheimer – se debruçaram com bastante fôlego sobre a análise dos efeitos da indústria cultural nas sociedades modernas e sua capacidade de influenciar “as massas”, com base em um cenário de geração de lucro no âmbito de uma lógica capitalista voltada para o tempo livre dos trabalhadores, para além da exploração da força de trabalho via mais-valia. Para Adorno (1994), a capacidade da indústria cultural de criar produtos culturais similares entre si, sem preocupação com fruição estética, garante a produção repetida de tais produtos, permitindo a geração de lucro em cima do que poderia ser chamado, no vocabulário marxista, de alienação.

Assim, produtos culturais fetichizados enquanto mera mercadoria provocariam um efeito que Adorno vai chamar, especificamente em relação à música, de “regressão da audição” (ADORNO, 1996) no momento de consumo desses bens. A distinção entre “música séria” e “música ligeira” seria uma das antíteses trabalhadas pela autoria que constituiriam parte de um argumento maior de fetichização da música e regressão da audição dos consumidores. Se por um lado a *música séria* teria como seu exemplo maior aquela erudita, o autor colocaria o que podemos chamar de *música popular* como aquela representativa dos produtos culturais da indústria cultural – um forte exemplo citado pelo autor é o caso do *jazz*. Trata-se, inegavelmente, de uma análise profunda e sistemática, que coloca em perspectiva não apenas a objetividade do campo da produção musical na indústria cultural, como também explora os elementos subjetivos no consumo dessas mercadorias²⁵.

Nesta Tese, não pretendo refutar as formulações de Adorno (1994; 1996) no que pode ser dito a respeito da música sertaneja e da música de banda sinaloense com base em suas teorizações, considerando o forte poder exercido pela indústria musical nos dois casos, haja

²⁵ Em *O Mercado dos Bens Simbólicos*, Pierre Bourdieu (1987), ao trabalhar com a distinção entre campo erudito e campo da indústria cultural no que diz respeito à arte, vai dizer que o que diferencia o consumo de uma ou outra obra de arte terá como balizador o acúmulo de capital simbólico, em especial o nível de instrução dos receptores: “enquanto que a recepção dos produtos do sistema da indústria cultural é mais ou menos independente do nível de instrução dos receptores (uma vez que tal sistema tende a ajustar-se à demanda), as obras de arte erudita derivam sua raridade propriamente cultural e, por esta via, sua função de distinção social, da raridade dos instrumentos destinados a seu deciframento, vale dizer, da distribuição desigual das condições de aquisição da disposição propriamente estética que exigem e do código necessário à decodificação (por exemplo, através do acesso às instituições escolares especialmente organizadas com o fim de inculcá-la), e também das disposições para adquirir tal código (por exemplo, fazer parte de uma família cultivada) (BOURDIEU, 1987, p.116-117).

vista a forte presença no *mainstream*²⁶ e nas constantes enunciações de colaboradores/as da pesquisa de que estes são estilos musicais de consumo em massa (nem sempre colocado nesses termos). No entanto, penso ser necessário avançar em uma perspectiva que não tome de forma tão determinante a relação entre uma suposta dominação infalível da indústria cultural frente ao assujeitamento “das massas”. Concordo com Tia De Nora (2001) quando diz que Adorno não previu nenhum mecanismo para conceitualizar o poder da música empiricamente; por esse motivo, nunca operacionaliza a afirmação de que a música “treina” o inconsciente, nem pontua o modo como esses tópicos podem ser observados no nível mesmo da prática social. A autora conclui que “in its refusal to go out and look at the world, Adorno’s work suffers at times from parochialism (e.g. his views on jazz, his unilateral condemnation of popular culture, and his tendency to prescribe musical taste)”²⁷ (DENORA, 2001, p.165).

Além do mais, parece mais interessante, de um ponto de vista antropológico, observar as complexas dinâmicas que envolvem consumo e mercado menos como uma resposta fechada e mais como questão. É o que Mary Douglas e Baron Isherwood, em *O Mundo dos Bens*, vão propor ao colocarem uma questão central: por que os consumidores compram bens? Uma das vias possíveis de interpretação apresentadas na obra é a de que é necessário pensar o consumo, definido enquanto “um uso de posses materiais que está além do comércio e é livre dentro da Lei” (DOUGLAS e ISHERWOOD, 2004, p.106), como parte de um processo social e de um sistema de comunicação: “a função essencial do consumo é sua capacidade de dar sentido” (DOUGLAS e ISHERWOOD, 2004, p.108). Nesse sentido, o que a autora e o autor propõem é que as análises de cunho antropológico que versem sobre mercado e consumo tomem ambos os fenômenos como subterfúgios que encobrem relações sociais. No caso do trabalho de campo que conduzi em Goiânia e em Oaxaca, por meio de etnografia em espaços de consumo de música sertaneja e banda sinaloense (entre outras coisas), busquei interpretar e estabelecer

²⁶ Ao longo da Tese, farei uso do termo *mainstream* nos termos colocados por Cardoso Filho e Janotti Júnior (2006): “O denominado *mainstream* (que pode ser traduzido como “fluxo principal”) abriga escolhas de confecção do produto reconhecidamente eficientes, dialogando com elementos de obras consagradas e com sucesso relativamente garantido. Ele também implica uma circulação associada a outros meios de comunicação de massa, como a TV (através de videocliques), o cinema (as trilhas sonoras) ou mesmo a *Internet* (recursos de imagem, *plug ins* e *wallpapers*). Consequentemente, o repertório necessário para o consumo de produtos *mainstream* está disponível de maneira ampla aos ouvintes e a dimensão plástica da canção apresenta uma variedade definida, em boa medida, pelas indústrias do entretenimento e desse repertório. As condições de produção e reconhecimento desses produtos são bem diferenciadas, fator que explica o processo de circulação em dimensão ampla e não segmentada” (CARDOSO FILHO e JANOTTI JÚNIOR, 2006, p.8)

²⁷ “Na sua recusa de sair e ver o mundo, o trabalho de Adorno sofre por vezes de um paroquialismo (por exemplo suas visões sobre o jazz, sua condenação unilateral da cultura popular, e sua tendência a prescrever gosto musical)” (tradução livre).

relações que extrapolam a própria ideia de consumo e focam nas subjetividades que se manifestam em tais atos.

Assim, para finalizar essa seção, julgo importante trazer as contribuições de Néstor García Canclini (1995; 2003) para tomar o consumo como “bom para pensar” dinâmicas culturais da vida social e como parte do próprio entendimento de cidadania dos sujeitos que vivem em contextos globalizados. Nesse sentido, não apenas as reflexões sobre multiculturalismo e hibridação (ou formações híbridas da cultura) do autor, mas também as de Stuart Hall (2001; 2003) são conceitos-chave para pensar a música de banda sinaloense e a música sertaneja na medida em que são estilos musicais que, na atualidade, são apontados como centrais na experiência musical de milhares de pessoas.

Igualmente, não seria possível encerrar esta parte da Introdução sem mencionar a poderosa contribuição de Jesús Martín Barbero (1997) a respeito do rápido descentramento vivido em sociedades (pós-)modernas latino-americanas a que o autor atribui, com ênfase, ao poder hegemônico dos meios de comunicação de massa, dando especial atenção às produções audiovisuais. Ao refletir sobre as relações entre lógicas de produção, matrizes culturais, formatos industriais e competências de recepção, o autor formula uma importante análise sobre a relevância em se pensar como as matrizes culturais se instituem nas lógicas de produção industriais sem, no entanto, desconsiderar aspectos tais como o modo pelo qual os formatos industriais são apropriados diferentemente pela audiência, culminando no que ele chamará de *gramáticas da ação*, que regulam espaço e tempo da vida cotidiana e dos meios ou mediações.

Sobre a escrita e a organização da Tese

Como não poderia ser diferente, essa Tese de Doutorado reverbera muito de um contexto político, econômico e sociocultural mais amplo. Se o projeto de pesquisa que a ela deu origem foi gestado e aprovado pelo PPGAS/UFG ainda em 2015, início do segundo mandato da presidenta Dilma Rousseff, os trabalhos no curso de doutorado começaram em 2016, momento de aprofundamento de grave crise econômica iniciada ainda no ano anterior, em consequência da então crise política que havia se instalado no país em oposição ao então governo petista. Naquele ano, brasileiros e brasileiras não apenas viram a primeira presidenta mulher da história do país ser retirada do cargo sob alegações que conformariam o que à época já se constatava ser um golpe à democracia brasileira, mas também passaram a testemunhar uma série de medidas advindas do legislativo e executivo federais em nome de uma política de austeridade fiscal que impactaram enormemente a produção de conhecimento em universidades

públicas. Propostas como a então colocada Reforma da Previdência, a Reforma Trabalhista e a “PEC do Fim do Mundo” (que estabeleceu tetos de gastos do orçamento federal, reduzindo possibilidades de manutenção do crescimento em educação e saúde que vínhamos tendo) são exemplos da mudança substantiva que passou a vigorar no contexto nacional.

Paralelamente (ou não), reações coletivas de rejeição às pautas progressistas do campo político se intensificaram de forma paulatina, em grande parte capitaneadas por sentimentos de ódio ao Partido dos Trabalhadores, que viu então, em 2018, sua principal liderança política, Luís Inácio Lula da Silva, ser presa em um processo judicial notoriamente duvidoso, que veio a ser, em 2021, cancelado pelo Supremo Tribunal Federal. Ataques a movimentos sociais tais como os feministas, LGBT, sem-terra, de povos indígenas e antirracistas passaram a dar o tom de inúmeras manifestações públicas contra corpos e identidades que não se conformam a uma norma padrão ou à hegemonia da branquitude, da heteronormatividade e da masculinidade hegemônica. Em 2017, durante meu trabalho de campo, por diversas vezes tive portas fechadas em campo após declarar que estava realizando pesquisa acadêmica na área de antropologia: para além do habitual desconhecimento em relação a esse campo acadêmico, havia também, de forma muito sutil e implícita, a desconfiança de que eu seria mais um “esquerdista”, “petista”, entre outros adjetivos, em meio a um universo (o da música sertaneja) cujos artistas mais proeminentes em geral, e com quase nenhuma crítica por parte de seus fãs, se declaravam favoráveis a essa política de redução de direitos às minorias sociais – ou, mais frequentemente, se calavam.

O insuportável ano de 2018, além de intensificar essa crise generalizada de desmoralização e de repulsa a setores mais progressistas, trouxe consigo ao cenário de eleições presidenciais o então deputado federal (atual presidente da república), que representou não apenas a continuação e a intensificação da política econômica neoliberal pós-2016, mas também a chegada ao poder federal de setores de extrema-direita, negacionistas científicos, evangélicos neopentecostais e militares. O brutal assassinato da vereadora carioca Marielle Franco e o incêndio ocorrido no Museu Nacional/UFRJ naquele ano, para além dos impagáveis efeitos práticos, materiais e sentimentais, são simbolicamente marcantes desse período.

É nesse contexto que passei a observar em campo o silêncio de grandes artistas da música sertaneja frente a todo esse cenário, além das cada vez mais frequentes manifestações de apoio ao então candidato, que ganharia as eleições em outubro de 2018, por parte de artistas e de interlocutores dessa pesquisa. Em setembro desse mesmo ano, infelizmente ou não, passei a acompanhar de forma mais distante esse cenário, tendo em vista que dei início ao trabalho de campo em Oaxaca. Afora certo alívio de me concentrar em uma realidade menos desgastante

emocionalmente, as notícias diárias sobre a tragédia anunciada da eleição do novo presidente e seu (in)consequente início de gestão certamente impactaram muito o trabalho que ora apresento. Lembro-me de sobrevoar a Amazônia, em setembro de 2019, retornando do México, e visualizar de longe as inúmeras queimadas que acometiam a região, também por ações governamentais de afrouxamento da fiscalização de desmatamento e de desmatamento de áreas vegetais. A esse respeito, não posso deixar de mencionar também a flexibilização da Lei de Licenciamento Ambiental que está nesse momento tramitando no Congresso Federal, que mudará substancialmente as regras de licenciamento e de registro, por exemplo, de unidades de conservação, em benefício do agronegócio, além de todo o debate sobre o Marco Temporal para a demarcação de terras indígenas, que representa grave ameaça à vida e à autonomia de povos indígenas no Brasil.

Ao reconhecer e levar a sério a proposta de que o texto etnográfico é permeado por subjetividades, em especial do próprio pesquisador, não posso deixar de me isentar de realizar estes comentários de ordem mais contextual em termos políticos. A intenção aqui é também a de assumir que o texto final apresentado é consequência de todos esses desdobramentos de ordem macrossocial que inegavelmente impactam nas subjetividades, ainda que de maneira diferenciada entre os sujeitos. Explicito, portanto, que a trajetória de pesquisa sintetizada nas próximas páginas é resultado de uma série de percalços que vão muito além das dificuldades geralmente enfrentadas pelos desafios impostos por uma pesquisa de ordem etnográfica que se abre aos movimentos de alteridade; assim como tantas outras pesquisas desenvolvidas no mesmo período, que para as Ciências Humanas em especial tem tido efeito devastador, terminar este texto é também um ato público de resistência.

Como se tudo isso não fosse suficiente, em 2020 tivemos a pior crise sanitária da história do país, que no momento da escrita dessa Introdução, em agosto de 2021, ainda segue em curso, sem um horizonte preciso de quando terá fim. No momento, chegamos a quase 600 mil vidas perdidas, das quais muitas poderiam ter sido evitadas não fossem as decisões da atual gestão federal, ou ainda a ausência de decisões efetivas, que em si caracterizam uma política que são condizentes com a própria definição de genocídio. Atualmente, vivemos a explicitação de um estado necropolítico, nos termos colocados por Achille Mbembe (2018), desde as “ações policiais” em favelas no Rio de Janeiro (FARIAS, 2020) até as mortes de Yanomamis, em terras indígenas, por garimpeiros da região (ALMEIDA, MARIN e MELO, 2020), passando pelas Unidades de Terapia Intensiva (UTI) saturadas e, em diversos momentos, com filas de espera cheias de pessoas infectadas pelo vírus e, literalmente, sem ar.

Escrever uma Tese sobre música sertaneja e música de banda sinaloense nesse contexto muitas vezes me fez questionar a própria relevância do tema, frente ao desmonte de políticas públicas de saúde, de ciência e tecnologia, de educação; frente às notícias de conhecidos/as e colegas de profissão que tragicamente, em poucos dias, tiveram suas existências ceifadas. Acompanhando, ainda no primeiro semestre de 2020, a “pandemia de lives” (NOLETO, 2020) sertanejas, me frustrava ver que o caos que se instalava frente à pandemia do coronavírus não era tributado, como deveria ser, à ineficiência da gestão federal, ao negacionismo de quem insistia na eficácia de “tratamentos precoces”, ao descrédito na ciência como um caminho viável para a saída da crise sanitária. Ao longo de 2020 e 2021, já não me surpreendia ver que algumas das maiores aglomerações ilegais eram capitaneadas por *shows* sertanejos, muitos deles com a presença de artistas destacados no mercado musical.

Assim, se em diversos momentos passei por semanas de profunda inércia em termos de escrita, encontrei ânimo²⁸ para seguir escrevendo por meio da certeza de que uma das modestas contribuições dessa Tese é justamente a de reunir alguns elementos empíricos e etnográficos para ajudar a elucidar um pouco do campo da música sertaneja no país. Os dados coletados sobre a música de banda sinaloense, ainda que apareçam em menor quantidade ao longo da Tese dado o descompasso de tempo de pesquisa feita no Brasil e no México, são fundamentais também como ponto de comparação e parâmetro para a compreensão da própria música sertaneja. Mesmo acreditando na urgência de novos estudos que, conforme nos ensina Seeger (2008), traçam outras linhas de ênfase e interpretação em torno dos eventos musicais sertanejos (e mesmo dos de banda sinaloense), acredito poder, ao longo da Tese, dar algumas pistas para a compreensão desse fenômeno.

Nas páginas que seguem apresentarei alguns dos resultados obtidos por meio da pesquisa realizada nos últimos anos sobre música sertaneja e música de banda sinaloense. Em termos de estrutura narrativa, dividirei o texto traçando uma linha argumentativa que parte de um momento inicial de ambientação com a temática trabalhada, de explicação de como foi o percurso etnográfico e de alguns comentários também de ordem descritivo-analítica; em seguida, partirei para a análise dos dois estilos musicais em suas diferenças e semelhanças.

A tese divide-se em duas grandes partes: 1) Em “todos os cantos” e “para todos”: sertanejo, banda e caminhos etnográficos e 2) “Sofrendo, cantando e bebendo sertanejo e banda”. A proposta é apresentar, em um primeiro momento, um “estado geral” sobre a música sertaneja e a banda sinaloense, por meio de um detalhamento dos caminhos que percorri em

²⁸ Aqui, expresso mais uma vez meus sinceros agradecimentos a todas as pessoas que me incentivaram a seguir com este projeto, em especial minha orientadora, Izabela Tamaso.

campo, algumas definições êmicas sobre os dois estilos musicais e breves comentários sobre a trajetória histórica nos dois casos.

Na Parte 2, passo a narrar experiências etnográficas e a analisar partes dos repertórios musicais, com especial atenção às letras das canções, mas também observando situações de performances (artísticas ou não), com o objetivo de refletir sobre emoções, gênero e sexualidade. Nesse sentido, destaco que a estrutura da Tese não se divide em capítulos. Em cada uma das duas grandes partes trago “tópicos” que podem ser lidos, razoavelmente, de forma independente, mas que ganham maior corpo quando observados em conjunto. Na Parte 1, trago 6 tópicos.

No primeiro, intitulado “Em todos os cantos”, trago uma narrativa etnográfica em um *show* sertanejo, levantando algumas ideias iniciais sobre falas que escutei em campo a respeito do caráter altamente popular e massivo desse estilo musical, que se aplica também à banda sinaloense. Em seguida, passo ao tópico 2, “Os caminhos da ‘rota sertaneja’ em Goiânia”, em que descrevo como se deu o trabalho etnográfico na cidade de Goiânia. O terceiro tópico, “Banda nos caminhos entre o Centro Histórico e a Colonia Reforma”, traz a descrição do trabalho de campo feito no México e é seguido pelo tópico 4, “Música de latão e de *viento*”, em que aproveito a discussão já iniciada sobre banda sinaloense para trazer um levantamento mais preciso sobre a história do gênero musical e seu processo de “modernização”. Aqui, será feito um diálogo mais estrito com a obra de Simonett (2001), que traz um excelente levantamento histórico a esse respeito. No tópico 5, “Música de corda”, faço o mesmo movimento com a música sertaneja, explorando suas “raízes” e sua história recente. Por fim, no tópico 6, intitulado “Revisitando ‘todos os cantos’, ou “*a música é mix*”, “*la banda es para todos*””, retomo os dados apresentados ao longo da Parte 1 e trago outros novos para propor uma reflexão sobre multiculturalismos e identidades a partir do sertanejo e da banda sinaloense, problematizando alguns tensionamentos em torno também das relações raciais.

A Parte 2 se divide em 5 tópicos. O primeiro, “Ressonâncias emocionais ‘na grade’”, traz a narrativa de uma experiência etnográfica com fãs da dupla sertaneja Jorge & Mateus antes, durante e após um *show* da dupla realizado na cidade de Goiânia, à maneira de uma análise ritual, inspirado sobretudo por Victor Turner (2008). A partir do conceito de ressonância proposto por Stephen Greenblatt, tomado de empréstimo por José Reginaldo Santos Gonçalves (2005) para referir-se aos patrimônios culturais, trago a possibilidade de pensar ressonâncias emocionais “na grade”, termo êmico para se referir à ferramenta usada para separar o público do palco nos *shows*. Dialogo também com David Le Breton (2009; 2011) para explorar relações entre corpo e emoções nas interações entre cantor e fã. Trata-se de um esforço inicial de

compreensão de algumas possibilidades de análise sobre a relação entre música e emoções a partir da música sertaneja

Em seguida, parto para o segundo tópico, intitulado “Sofrências, ou sobre ‘arrastar o chifre no asfalto’ y ‘hacer el gritito’”, momento em que passarei à narrativa de situações etnográficas e à análise de canções sertanejas e de banda que têm como temática central o sofrimento amoroso. A categoria êmica “sofrência” será central para compreender os sentidos atribuídos ao sofrimento no campo da música sertaneja. No que diz respeito à banda sinaloense, trarei também casos etnográficos e canções com o objetivo de realizar esta mesma análise. O tópico 3, “Sofrimento é mato... coração em pedaços”, continua a discussão sobre emoções e sofrências, mas agora mais preocupado em uma observação mais atenta sobre performances e performatividades entre homens, sobretudo a partir do no trabalho de campo com a música sertaneja, mas também trarei comentários a esse respeito sobre o que observei em Oaxaca. Especial atenção será dada às obras de Miguel Vale de Almeida (1995) e Lila Abu-Lughod (1986) em seus respectivos trabalhos sobre sentimentos e emoções entre homens. No tópico 4, continuo a tecer considerações sobre gênero, agora mais focado no “feminejo”, categoria central para a música sertaneja hoje, que diz respeito às canções cantadas por mulheres na música sertaneja. Trago também algumas considerações a respeito da ausência de mulheres no campo da banda sinaloense, destacando a forte figura de Jenni Rivera como a “rainha da banda sinaloense”, assim como as experiências vividas por Amaranta, uma de minhas colaboradoras no México, na banda “Reinas Oaxaqueñas”, por meio de suas memórias compartilhadas em conversas informais e em entrevista.

Por fim, encerro a Parte 2 com o tópico “Do ‘poc’ ao ‘queernejó’”, em que discuto o movimento *queernejó*, que é a música sertaneja produzida, cantada e que tem como temática central canções com foco em experiências de sujeitos que não se identificam com os padrões heteronormativos tão presentes na música sertaneja. O diálogo com a teoria *queer* por meio das formulações de Judith Butler (2010) e com os estudos sobre ativismos (RAPOSO, 2015) será fundamental neste momento.

Como afirmei anteriormente, a Tese apresentará um volume maior de dados sobre música sertaneja do que sobre banda sinaloense, tendo em vista os diferentes tempos de trabalho de campo dedicado a cada estilo musical. Contudo, espero ter conseguido, ao longo de toda a narrativa, explorar minimamente os objetivos elencados nesta Introdução e trazer colaborações etnográficas para pensar as relações entre música, emoções, performances, performatividades e produção sociocultural de diferenças e desigualdades.

PARTE 1 - EM “TODOS OS CANTOS” E “PARA TODOS”: SERTANEJO, BANDA E CAMINHOS ETNOGRÁFICOS

Nessa primeira parte da Tese, busco apresentar a música sertaneja e a banda sinaloense por meio dos caminhos etnográficos que percorri entre 2016 e 2020. A ideia aqui é mostrar a construção das reflexões que subsidiarão os próximos tópicos, que se deram de forma etnográfica, ou seja, por meio sobretudo da observação participante em boates, bares e shows (tanto no México quanto no Brasil), assim como do diálogo e da interlocução com sujeitos que experenciam esses dois estilos musicais, da análise do repertório musical e das performances artísticas de artistas. Será também especialmente relevante a discussão da bibliografia temática sobre música sertaneja e banda sinaloense para uma breve contextualização histórica dos dois estilos musicais.

Nesse sentido, ganham importância nessa parte não apenas a descrição de um “estado atual” de percepções em torno do sertanejo e da banda que me foram apresentadas em campo, mas também as dificuldades ao longo do trabalho etnográfico, que, se por um lado me “fecharam as portas” para determinadas possibilidades analíticas, por outro contribuíram para que eu estabelecesse um percurso viável de análise das relações entre sertanejo e banda, assim como das relações entre os/as diferentes agentes com quem entrei em contato durante a pesquisa.

Em relação especificamente à música sertaneja, tendo sido a pesquisa realizada na cidade de Goiânia, inspiro-me fortemente nas reflexões de Gilberto Velho sobre o estranhamento antropológico em contextos de investigação antropológica com temas e em lugares “pretensamente” familiares. Digo pretensamente porque concordo com o autor, em seu clássico texto “Observando o Familiar”, quando diz que “o que sempre vemos e encontramos pode ser familiar mas não é necessariamente conhecido e o que não vemos e encontramos pode ser exótico mas, até certo ponto, conhecido” (VELHO, 1981, p. 126). Ao lembrar Geertz, o autor ressalta que conhecer determinado aspecto da vida social sempre implica um grau de subjetividade “que, portanto, tem um caráter aproximativo e não definitivo” (VELHO, 1981, p. 129), na medida em que a leitura dos contextos estudados é, afinal de contas, interpretativa.

Por se tratar de uma investigação que trata de um tema cujo “objeto” é amplamente disseminado pelo que pode ser chamado de comunicação ou “cultura” de massa²⁹, outras

²⁹ Aqui, aproximo-me da formulação de Edgar Morin (1977), para quem a cultura de massa seria um tipo de manifestação cultural “produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial; propaganda pelas técnicas de difusão maciça (que um estranho neologismo anglo-latino chama de mass media); destinando-se a uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da

questões se apresentam. Para usar os termos de Velho (1981), se trata aqui de um estudo de repertórios culturais bastante familiares em seus respectivos contextos nacionais pela frequência e intensidade com que são propalados na mídia, ou mesmo intensamente acessados por uma vasta gama de indivíduos. Muito se noticia sobre música de banda ou música sertaneja, inclusive sobre os/as artistas que fazem parte desse universo, fazendo com que se crie determinada imagem a seu respeito, ainda que estejam “distantes espacialmente” do pesquisador ou daqueles/as que terão contato com a presente etnografia. A esse respeito, Velho (1981) conclui que “evidentemente coloca-se o problema de criticar essas noções e imagens mais ou menos estereotipadas que nos chegam através desses veículos e perceber como e quanto podemos conhecer sobre essas realidades espacialmente distantes” (VELHO, 1981, p.132).

Igualmente, parte considerável das considerações que serão apresentadas na Parte I se devem a um “argumento” que frequentemente escutei em campo: a música sertaneja, para o bem ou para o mal, é a mais escutada e experienciada no Brasil hoje, assim como a banda sinaloense, do ponto de vista dos mexicanos, é “para todos”, ou seja, ela é vista por esses sujeitos como um estilo musical “sem fronteiras”, experienciada seja em festas de pessoas mais abastadas financeiramente, seja em *pueblos* do interior de Oaxaca, por exemplo; é escutada por homens e mulheres da fronteira com os Estados Unidos – e para além dela – até Chiapas, no extremo sul do país. No que diz respeito à música sertaneja, o mote “a música é mix”, propagada no festival Villa Mix de 2017, que será explorado na última seção do capítulo, dá os contornos para a ideia de que este é um estilo musical que, ao menos idealmente, não se prende às fronteiras do próprio gênero musical.

Da mesma maneira, também busca atingir com suas canções não um “nicho” ou público segmentado, mas pessoas de diversas classes sociais e idades, dentre outras formas de possível pertencimento social. Conforme ficará claro, no trabalho de campo conduzido em espaços de lazer e sociabilidade de Goiânia e de Oaxaca de Juárez foi possível notar esse discurso mais geral de assimilação das diferenças pela ideologia do multiculturalismo (HALL, 2001), em que se há diferentes corpos em termos de gênero, classe, raça e sexualidade e outros marcadores sociais da diferença, essa diferença é obnubilada por certa “celebração” de uma igualdade ideal,

sociedade (classes, família, etc.)” (MORIN, 1977, p. 14). Ainda, para Umberto Eco (1977), “cultura de massa torna-se, então, uma definição de ordem antropológica (do mesmo tipo de definições como “cultura alorense” e “cultura banto”), válida para indicar um preciso contexto histórico (aquele em que vivemos), onde todos os fenômenos comunicacionais – desde as propostas para o divertimento evasivo até os apelos à interiorização – surgem dialeticamente conexos, cada um deles recebendo do contexto uma qualificação que não a mais permite reduzi-los a fenômenos análogos surgidos em outros períodos históricos” (ECO, 1979, p. 15-16).

marcada sobretudo pela pretensa universalidade da experiência individual dos efeitos do amor romântico – tópico que será melhor trabalhado na Parte 2 desta Tese.

A propósito da discussão sobre fronteiras de gêneros musicais, o próprio debate a respeito dos contornos e dos limites ou fronteiras do que seria então uma “música sertaneja” ou “música de banda sinaloense” em termos de enquadramento em uma “caixinha” também me foi apresentado em campo como um debate. No caso da banda sinaloense, critérios como a dotação instrumental, as roupas por meio das quais os músicos se apresentam, e a sonoridade resultante das composições eram critérios mais estáveis para certa “definição” desse gênero; por outro lado, as temáticas abordadas pelas bandas sinaloenses, em geral as narrações sobre amor/romantismo e relações com o narcotráfico, sempre eram colocadas em relação com outros gêneros, como os *corridos*³⁰ e o *norteño-banda*³¹, por exemplo³².

No caso da música sertaneja, a profunda mistura com outros gêneros, como já abordado na Introdução desse trabalho, sempre colocava em xeque uma suposta “pureza” da música sertaneja de outros tempos (por meio do rótulo “música sertaneja ‘de raiz’”) em relação à música atual, que se funde mais ou menos tranquilamente com gêneros tais como a música eletrônica, o *funk*, o forró e até mesmo e mais recentemente, o *reggaeton*³³. Figuras como Wesley Safadão e a dupla Simone & Simaria, por exemplo, que têm o início de sua carreira no forró (MARQUES, 2015), eram ora colocadas como estritamente sertanejas, ora como um “tipo de forró que invadiu o sertanejo”, ou ainda “um dos exemplos de como o sertanejo pode abarcar outros estilos”.

As próprias dinâmicas de classificação em torno dos gêneros musicais, conforme abordado brevemente na Introdução, é fruto de intenso debate também no meio acadêmico.

³⁰ Trata-se de um clássico gênero musical mexicano, de caráter épico, narrativo e descritivo, muito popular especialmente após a Revolução Mexicana, entre os anos 1910 e 1920. Para uma boa análise e contextualização sobre os *corridos*, ou mais especificamente os *narcocorridos*, conferir, Wald (2001), Simonett (2002), Edberg (2004), Mondaca (2004), Burgos (2011), Iruretagoyena (2016) e parte da discussão que será feita no Tópico 4 da Parte 1.

³¹ Tipo de hibridismo musical entre *bandas de viento* e música *norteña*, muito representada, nesse caso, pelos *corridos*.

³² Isso porque, ainda que a banda sinaloense tenha historicamente muita relação com a dinâmica do narcotráfico no México (conforme explorarei na Parte 1), atualmente o foco narrativo pende para a temática das relações amorosas. Por outro lado, os *corridos*, é o gênero musical que em campo me foi apresentado como sendo aquele que manteve sua tradição em trazer para a letra das canções narrativas épicas sobre a realidade do “narco” naquele país. A título de exemplo, um dos “narcocorridos” que mais escutei em campo foi a canção “Del Negociante”, da banda Los Plebes del Rancho de Ariel Camacho. Conferir em: <https://www.youtube.com/watch?v=sAw8aiU5Ris&ab_channel=DELRecords> (Acessado em 09/08/2021).

³³ Estilo musical que tem origem no Panamá que mistura ritmos do reggae jamaicano e outros ritmos latinos oriundos, por exemplo da salsa, do hip-hop e da música eletrônica. Suas letras têm forte apelo sexual, mas também podem abordar situações românticas, drogas e cotidiano de festas em geral. Atualmente, está fortemente presente no mercado da música por toda a América Latina e fora dela. Para maiores detalhes, conferir, por exemplo, Lavielle-Pullés (2014).

Jelder Janotti Júnior e Simone Pereira de Sá (2019) realizam excelente levantamento bibliográfico a respeito dessa questão, apontando para esses debates sobretudo no campo dos estudos sobre música e comunicação. Dirão que esses estudos trazem a importância da noção de gênero musical como mediador das relações entre produtores e consumidores de música, para além da sua articulação como rótulo mercadológico ou como “o resultado de um conjunto estável de sonoridades” (JANOTTI JÚNIOR e SÁ, 2019, p. 129).

Nesse sentido, o autor e a autora concluem que a análise dos gêneros musicais deve incluir elementos sonoros e não sonoros, “entendendo que, antes de funcionar como uma camisa de força, os gêneros musicais acionam conflitos, partilhas e negociações, que por sua vez envolvem processos de mediação dinâmicos” (JANOTTI JÚNIOR e SÁ, 2019, p. 136). Nesse sentido, apontam também para a necessidade de se compreender os sistemas de classificação musicais observando contextos locais de produção e recepção, observando-se que eles se dão em contextos de relações de poder, em que a “normalidade invisível” (historicamente definida pelos centros de poder) de determinado gênero musical deve ser questionada a partir dos seus contextos locais específicos e singulares, para além das “imposições” classificatórias pautadas em classificações hierárquicas entre norte e sul global.

A propósito da interessante reflexão trazida por Juliana Braz Dias (2014) a respeito da *morna* e da *coladeira*, gêneros musicais caboverdianos classificados globalmente sob a categoria homogeneizante *world music*, penso ser interessante para a presente pesquisa as reflexões que a autora traz sobre as complexas relações entre fluxos globais e apropriações locais da retórica produzida pela indústria musical. Afirma ela que “a circulação de músicas envolve, sobretudo, um processo de mercantilização. Mas podemos observar simultaneamente a produção de valores não monetários associados à música, como o prestígio e o sentimento de pertença” (DIAS, 2014, p. 233).

Ainda segundo a autora, “os gêneros musicais são produtos de um sistema classificatório que não apenas classifica, mas também atribui valores, isto é, hierarquiza” (DIAS, 2004, p. 31). Ainda segundo a autora (DIAS, 2012), os gêneros musicais são também arbitrários e tendem a ser facilmente naturalizados: arbitrários porque são fundados em critérios estabelecidos de maneira socialmente determinada, não pela natureza das coisas dadas; e facilmente naturalizados porque são marcados por fronteiras convencionalmente estabelecidas, mas que costumam se apresentar como se sempre tivessem existido. A autora conclui que a definição dos gêneros está envolta por dinâmicas de poder e de disputas e que, portanto, pode ser contestada, o que pode vir a ameaçar, eventualmente, o próprio status de autenticidade de determinado gênero.

Ademais, se é possível contestar a definição e a autenticidade de determinado gênero artístico, vale questionar também: quem pode definir o gênero musical? Há, assim, relações de poder sobre quem pode defini-lo e, sobretudo, produzi-lo, recaindo nas produções discursivas inventadas e imaginadas sobre determinado gênero musical em um contexto urbano, como por exemplo a própria diferenciação, a ser trabalhada no penúltimo tópico da Parte 1, entre música sertaneja e caipira: segundo Allan de Paula Oliveira (2009), há certa hierarquia entre estes dois gêneros tanto nos discursos nativos quanto em produções teóricas, que tomariam o caipira (nos discursos analisados pelo autor) como supostamente mais “legítimo”, “verdadeiro”, “autêntico”, enquanto que o sertanejo, por estabelecer relações com outros gêneros musicais e ser mais “moderno”, estaria hierarquicamente inferior ao primeiro.

Diante desses argumentos, os caminhos etnográficos apresentados na Parte 1 (mas também no restante da Tese) evidenciam ainda um outro elemento: os espaços de lazer e sociabilidade onde conduzi a pesquisa, seja em Goiânia ou em Oaxaca, mostram que a experiência com a música sertaneja ou de banda sinaloense está sempre ocorrendo de forma simultânea a outros gêneros ou estilos musicais. Uma noite em uma “balada” goianiense passa pela experiência com *funk*, forró, sertanejo; em Oaxaca, vivencia-se *reggaeton*, banda, *cumbia*³⁴, entre outros. No festival Villa Mix de música sertaneja, temos cantores/as que representam a mistura que justifica o lema do evento, “a música é mix”: a mesma canção pode ser cantada em um show sertanejo, como o caso de Wesley Safadão cantando *Amor Falso*, que momentos depois será cantada também pelo cantor de *funk* Kevinho, que também assina a canção, em parceria com Aldair Playboy, que por sua vez canta “batidões românticos”, muito ligado à música brega.

Dessa maneira, se eu não trarei com força na narrativa etnográfica a rotina nesses espaços, preferindo me centrar, na Parte 2, em conflitos e tensões ligados ao campo emoções e das relações de gênero e sexualidade provocados pelas temáticas levantadas na música de banda e na música sertaneja, devo ressaltar que a experiência etnográfica em contextos de lazer e sociabilidade foram fundamentais para a consolidação de um argumento mais geral dessa Tese sobre a impossibilidade de pensar em gêneros ou estilos musicais puros ou independentes. E, mais que isso, que a própria constituição do *ethos* do sertanejo ou da banda sinaloense passa, justamente, pela desestabilização das pretensas fronteiras que marcariam cada um dos gêneros.

A esse respeito, concordo com José Jorge de Carvalho e Rita Segato (1994) quando defendem o ponto de vista de que a arte (e a música em especial) é desde sempre híbrida, não

³⁴ Estilo musical colombiano, com forte penetração e produção local no México. Conferir L’Hoeste e Vila (2013) para um bom conjunto de textos sobre o gênero.

havendo como pensar em purezas ou essências. Para o autor e a autora, o movimento de naturalização dos gêneros musicais ocorre quando elaboramos esquemas de identidade e diferença em termos artísticos e musicais como formas de ordenar e dar sentido ao mundo. Se hoje os movimentos de transnacionalização musical – dos quais a banda sinaloense é paradigmática, como discutirei no tópico 4 –, evidenciam intensas hibridizações musicais, Carvalho e Segato (1994) vão defender que

processos transculturais, trans-étnicos e transnacionais sempre estiveram presentes na produção musical em escalas variáveis de intensidade, mas foram obscurecidos, em parte pelos idiomas nativos sobre a música, que privilegiam estrategicamente a estabilidade e a unidade dos estilos enquanto expressões locais e, sobretudo, pelos modelos analíticos, que são tributários do grande paradigma histórico da modernidade que gerou as ciências atuais, entre elas a Musicologia (CARVALHO E SEGATO, 1994, p. 08-09).

Ou seja, se hoje fica evidente a pluralidade interna dos gêneros musicais contemporâneos, tal fato não é uma novidade, muito embora o “efeito de fixação” de um determinado estilo, sempre híbrido e plural, acaba se tornando parte de um ímpeto classificatório que, muitas vezes, obnubla a própria diversidade característica dos movimentos musicais.

Essas adjetivações remetem a determinados conceitos já amplamente discutidos na teoria antropológica (e também fora dela): mistura, hibridismo, fluxos, limites, fronteiras e multiculturalismo, entre outros. Pretendo, ao longo da Parte 1, analisar tais elementos, na medida em que discursos sobre “música é mix”, “banda para todos”, entre outros, parecem indicar que as definições êmicas a respeito de cada um dos estilos musicais se dão sobretudo por meio de discursos que jogam luz à heterogeneidade de possibilidades em relação à experiência com a música.

Para concluir essa breve introdução, destaco que iniciarei a Parte 1 justamente a partir de uma narrativa que gira em torno da ideia de que a música sertaneja está “em todos os cantos”. Em seguida, passo à descrição dos caminhos percorridos em campo tanto em Goiânia como em Oaxaca de Juárez que me possibilitaram apresentar o conjunto de reflexões ao longo da Tese, seguidos de comentários sobre a trajetória histórica de cada um dos gêneros. Por fim, tendo apresentado o “cenário geral” da pesquisa, encerro tecendo considerações sobre os dois estilos musicais com base nos discursos com os quais tive contato em campo e que levam a debates sobre multiculturalismos em ambos os casos.

1 Em todos os cantos

“A turnê vai passar por todos os cantos do Brasil. A gente precisa terminar de gravar o restante do projeto. A gente vai cantar no Brasil inteiro. A galera pergunta se vai ter São Paulo e podem ficar tranquilos que vai ter. Vamos passar em todos os cantos literalmente e vamos levar para a estrada os nossos shows de turnê normal e incluindo as novas músicas que ainda serão lançadas”.

30 de agosto de 2018. Por volta da hora do almoço, uma famosa cantora brasileira anuncia por meio de suas redes sociais um *show* surpresa a ser realizado gratuitamente às 19h, na Praça Cívica³⁵, em Goiânia. Mais ou menos no mesmo horário, ela aparece na “região da 44”³⁶, com um sistema de ampliação de áudio em um carro, fazendo o mesmo anúncio. Imediatamente, as redes sociais, em especial Twitter e Instagram, passam a comentar de maneira massiva a novidade, assim como os/as transeuntes da Rua 44 se aglomeram ao redor do carro de som. Tratava-se, na verdade, apenas da gravação de uma única canção, inédita, que comporia o próximo álbum da cantora. Falarei melhor sobre ele mais à frente.

Me dirigi ao local indicado por volta das 17h30, na companhia de uma fã da cantora. Trabalhadores terminavam de montar uma estrutura de palco simples no centro da praça, que tinha apenas uma pequena “grade” (categoria êmica a ser trabalhada na Parte 2) à frente do palco e, também, ao fundo. Muito rapidamente, o local foi ficando cada vez mais cheio. Fiquei a maior parte desse momento inicial na grade ao fundo do palco, por sugestão de minha interlocutora, que entendia que a cantora chegaria por ali e, portanto, queria ter a oportunidade de estar próxima dela.

A cada minuto, a euforia aumentava: “por onde ela vai chegar? Por quanto tempo vai cantar? Será que vai falar com a gente?” As questões que eu ouvia serem verbalizadas por quem ali estava me estimulavam a pensar, como eu já vinha fazendo durante o trabalho de campo que havia iniciado no ano anterior, em diversas outras, mas sobretudo de uma perspectiva interessada enquanto antropólogo e pesquisador. A comoção pela presença de uma cantora, despertando sentimentos de alegria, êxtase e expectativa de encontro era algo que me mobilizava em termos de compreensão do fenômeno que ali se apresentava, muito embora invariavelmente também me interpelava subjetivamente, provocando também em mim diversas sensações e emoções.

³⁵ Praça localizada no “ponto zero” do planejamento inicial da cidade de Goiânia, no Setor Central é onde localiza-se, dentre outros órgãos públicos, a sede do poder executivo do estado de Goiás.

³⁶ Trata-se de uma das regiões mais movimentadas e populares da cidade, localizada na parte central, ao lado da Rodoviária. Se tornou um polo comercial especializado em vendas por atacado, com foco especial em roupas.

Cerca de uma hora e meia depois que já estávamos lá, a cantora chegou em um carro e teve enorme dificuldade de se dirigir até o palco, dada a quantidade de pessoas que rodeavam o automóvel, igualmente ao que havia ocorrido mais cedo na Rua 44. Os ensaios para a gravação da canção começaram pouco antes das 20h, dado o atraso inicial por causa da dificuldade da cantora de chegar ao palco. Nesse momento, alguns milhares de pessoas já estavam no local e aprendiam, se não toda a letra, ao menos o refrão, a pedido da cantora, para que pudessem acompanhá-la: “hoje vocês serão minha segunda voz”, afirmou ela antes de iniciar as gravações. Durante todo esse processo, eu percorria a multidão e, além de encontrar diversos/as interlocutores/as da pesquisa, encontrei também diversas/os amigas/os e pessoas conhecidas, sobretudo que faziam parte da minha rede mais próxima de relações pessoais, profissionais e acadêmicas – praticamente todas elas, estudantes da Universidade Federal de Goiás. Com relação ao público mais geral, além de ser constituído majoritariamente por mulheres, ao longo de todo o período que estive no local – até cerca de 21h30 –, me era apontada a todo momento pelas pessoas com quem eu conversava a presença maciça de pessoas LGBTTTQIA+ (sigla referente a lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, queer, intersexuais, assexuais e outras identidades sexuais) sobretudo lésbicas, mas também gays e, em menor medida, travestis.

Figura 1 - Fotos da gravação de álbum ocorrido na Praça Cívica, Goiânia/GO



Fonte: Acervo de dados de campo do pesquisador

Parte da comoção narrada nos últimos parágrafos se devia ao fato de aquela ser uma apresentação pública, gratuita e inesperada de uma cantora de grande apelo nacional, cujas canções estão no repertório musical cotidiano de milhões de brasileiros e brasileiras e, desde 2016, ter agenda lotada de *shows* em todo o país. Atualmente acumula, em sua carreira, parcerias com artistas tais como Anitta, Gal Costa, Tribo da Periferia, Ludmilla, Simone & Simaria, Maiara & Maraísa, entre diversas/os outras/os. A notável diversidade de estilos

musicais aqui mencionados, que vão do “pop”, do funk, até o rap ou mesmo a mpb, além da música sertaneja, mostra uma versatilidade que tem marcado não apenas sua trajetória, mas também a do estilo musical ao qual ela faz parte e, também, representa.

Muito provavelmente, alguém que desconheça o contexto musical no Brasil durante o período que realizei trabalho de campo (entre 2017 e 2020), especialmente aquele que tem sido apontado de maneira geral como “música pop brasileira”³⁷, teria alguma dificuldade em localizar que cantora seria essa, ou mesmo que estilo ou gênero musical teria tanta abertura a ponto de possibilitar uma gama tão variada de hibridismos musicais. Os/as amantes de música sertaneja, ou mesmo aqueles/as familiarizados/as com o cenário musical mais “comercial” no Brasil, certamente não hesitariam em dizer que inicio este capítulo falando de Marília Mendonça, considerada um ícone da geração atual deste estilo musical ou, para mencionar a perífrase mais comum para se referir à cantora, a *rainha da sofrência*.

Figura 2 - A cantora Marília Mendonça usa um microfone para solicitar aos/às fãs que se afastem do carro para que ela consiga chegar ao palco. Ao fundo, fãs se aglomeram na grade em frente ao palco



Fonte: Acervo de dados de campo do pesquisador

Um exercício de imaginação sobre parte do estranhamento que poderia ser causado em alguém não familiarizado com o panorama da música sertaneja ao descobrir que essa primeira

³⁷ Maiores comentários a esse respeito serão feitos ao longo das próximas seções.

narrativa que apresento se trata de uma cantora sertaneja mulher indicaria, talvez, a cristalização de um imaginário sobre este ser um estilo musical conhecido e reconhecido enquanto predominantemente masculino entre os artistas que o representam, assim como é um repertório cultural que é apontado como sendo um veículo de discursos machistas, conservadores e heteronormativos. Assim, a forte presença de pessoas não heterossexuais, assim como a presença majoritária de mulheres em um *show* protagonizado por uma mulher poderia causar certa estranheza no/a leitor/a que não acompanha a música sertaneja ao menos nos últimos cinco anos.

O show que descrevo brevemente neste capítulo diz respeito à gravação da canção *Bem Pior que Eu*, para o disco *Todos os Cantos*, de Marília Mendonça. O motivo de abrir o capítulo justamente com esse episódio se deve ao trocadilho no título do disco: ao mesmo tempo que “cantos” se refere ao ato de cantar, pode indicar também “cantos” no sentido mesmo de “lugares”. O título do álbum é esse devido ao projeto ambicioso de sua construção: todas as canções seriam gravadas ao vivo, nas 27 capitais de estados brasileiros. Da mesma maneira que ocorreu em Goiânia, em todas as cidades o anúncio da apresentação ao vivo ocorreu de surpresa, poucas horas antes de acontecer.

Figura 3 - Slogan do álbum *Todos os Cantos*



Fonte: Álbum *Todos os Cantos*

Acima, podemos ver a logo do álbum. Ela conta um pouco da “triade” mencionada na Introdução formada por música (representada pela mão, curiosamente um gesto muito comum

no campo do *rock*), consumo de bebida alcoólica (representado pelo copo de cerveja ou *chopp*) e emoções/sofrimento (“coração partido”). No topo, temos uma coroa, sugerindo a fama da cantora, considerada a “rainha” da sofrência – e, por que não, da própria música sertaneja atual? Duas flechas se cruzam entre esses quatro elementos, firmando o argumento de que não apenas o álbum, mas também a própria música sertaneja está presente em todos os cantos.

Com efeito, o sucesso do álbum pode ser mensurado pelos milhões de acessos nas plataformas digitais, tais como Spotify e YouTube, pelo fato de ter ganhado o Grammy Latino de 2019 e pelo êxito de reunir, quase que espontaneamente, milhares de amantes da música sertaneja em cada uma das apresentações. Para mencionar apenas o de maior público, destaca-se cerca de 100 mil pessoas em Belo Horizonte³⁸ que estiveram presentes para escutar o que a própria cantora havia anunciado ser “a canção mais triste de todas”. Trata-se da faixa “Graveto”, com a qual trabalharei em tópico específico sobre emoções.

Por tudo isso, *Todos os Cantos* me parece, então, não apenas um caso de “sucesso” da música sertaneja contemporânea, mas especialmente uma possibilidade de síntese do que a música sertaneja representa hoje no mercado musical brasileiro. Além de estar “em todos os cantos”, o título do álbum sugere, conforme mencionei há pouco, que “todos” os cantos, no sentido musical, podem ter lugar na música sertaneja. Não apenas Marília Mendonça é um caso exemplar de que a música sertaneja pode se hibridizar com outros estilos musicais, mas sim o próprio contexto mostra isso, conforme ficará claro.

Conforme aponte na Introdução desta Tese brevemente, a música sertaneja tem uma trajetória histórica que parte de narrativas sobre o rural e a vida no campo e que passa por um processo de “modernização” por volta, principalmente, dos anos 1980 que a traz para o “centro” da cena musical brasileira (e para todos os lados do país, por assim dizer). Mais uma vez, gostaria de aproveitar o duplo sentido de uma palavra: centro. Não apenas a música sertaneja se deslocou para o centro em um sentido de se tornar hegemônica em termos de popularidade e audiência, mas também tornou Goiânia, que está no centro do país, como um núcleo de produção e difusão de um estilo musical. Por esse motivo, a realização de uma pesquisa sobre música sertaneja em Goiânia trouxe diversas vantagens – e também desvantagens, como ficará claro a seguir. Por ser considerada a “capital da música sertaneja”, a cidade se tornou um polo não apenas de produtoras e gravadoras, mas também de lugares de lazer e sociabilidade voltados para um público que consome e experencia a música sertaneja.

³⁸ Conferir: <https://hugogloss.uol.com.br/musica/marilia-mendonca-reune-100-mil-pessoas-em-praca-de-belo-horizonte-com-show-anunciado-no-mesmo-dia-e-canta-pela-primeira-vez-musica-mais-triste-de-todas-vem-assistir/> (Acesso em 22/03/2021).

Assim, Goiânia pode ser lida como uma metonímia da experiência da música sertaneja em contexto nacional pelo fato de, na capital goiana, a música sertaneja estar também em todos os cantos. Obviamente, seria inviável um trabalho de campo etnográfico com essa magnitude. Por isso mesmo, o primeiro desafio metodológico que se impôs, como mencionado na Introdução, foi definir em quais “cantos” da cidade, ou seja, em que lugares eu acessaria o público que consome e experiencia a música sertaneja. Na seção a seguir, passo a narrar os caminhos etnográficos que percorri durante o trabalho de campo.

2 Os caminhos da “rota sertaneja” em Goiânia

Iniciei minhas observações ainda no primeiro ano de Doutorado, quando passei a escutar exaustivamente o vasto repertório cultural sertanejo disponível em plataformas digitais, em especial no *YouTube* e no *Spotify*. Em ambos os casos, sempre que eu escutava alguma música, recebia sugestões de outras. No caso do *Spotify*, havia um detalhe muito interessante. Pelo fato de assinar o aplicativo e ter uma “conta Premium”, quando passei a escutar música sertaneja por meio dele, o próprio aplicativo virtual passou a criar semanalmente *playlists* personalizadas com base nos meus “interesses”. Algumas delas eram voltadas para canções antigas e já consagradas desse estilo musical, outras com os mais recentes lançamentos sertanejos. Este recurso me permitiu tanto me familiarizar com o estilo quanto me atualizar com o que vinha sendo produzido recentemente. Além disso, passei a perguntar para pessoas conhecidas minhas (as quais eu sabia que gostavam de ouvir esse estilo) o que elas estavam ouvindo em termos de música sertaneja, o que ampliava não apenas minha familiaridade com o gênero, como também no que diz respeito às percepções nativas com relação a essas canções, às preferências ligadas às dimensões de gosto e estilos de vida conforme propõe Bourdieu (1983), entre outras questões.

Passei o ano de 2016 realizando esse trabalho. Já no segundo semestre eu conseguia distinguir características muito específicas com relação à voz, ao conteúdo das canções, aos arranjos, entre outros fatores, dos/as artistas sertanejos/as. Por exemplo, as nítidas diferenças entre as duplas Henrique & Juliano e Zé Neto & Cristiano, muito famosas no ramo e que até então me pareciam fatalmente a mesma coisa. Outra distinção que passou a fazer muito sentido para mim foi entre as duplas Simone & Simaria e Maiara & Maraísa. Esse é um caso paradigmático: sempre que comentava com ouvintes de música sertaneja que eu não sabia muito bem a diferença entre as duas duplas, eles/as simplesmente não acreditavam. Por outro lado, até hoje frequentemente ouço, de amigos/as e colegas que não têm familiaridade com a música sertaneja, que jamais saberiam reconhecer a diferença entre as duplas, mesmo as mais famosas.

Inclusive, um dos principais “chistes”, entre quem não é habituado com o campo da música sertaneja, em relação às duas duplas femininas é justamente não saber exatamente pronunciar os nomes; daí, surgem tentativas como “Simone & Maraísa”, “Maiara & Simaria”, entre outros.

Essa primeira ambientação foi um passo fundamental não apenas de preparação para a etapa de etnografia em lugares de sociabilidades, em que seria imprescindível conhecer de perto o repertório cultural sertanejo. Sobretudo, foi importante do ponto de vista da operação de categorias fundamentais do trabalho antropológico, conforme comentado na seção anterior: desnaturalização de pré-conceitos, familiarização com categorias, expressões e referências culturais êmicas, exercício do relativismo e, sobretudo, a prática da alteridade. Tenho cada vez mais a certeza de que foi um passo importante para narrar etnograficamente esse universo sertanejo, em especial porque a partir desse exercício deixei de conceber a música sertaneja enquanto instrumento por meio do qual as sociabilidades acontecem ou as emoções afloram, mas sim elemento fundamental de análise antropológica por serem a expressão viva de identidades, de práticas, de vivências, de histórias de vida.

Em 2017, passei a frequentar estabelecimentos comerciais na cidade de Goiânia que têm como foco sociabilidades voltadas para um público que ouve e aprecia música sertaneja, notadamente *shows* e festivais, bem como bares e boates conhecidos por tocarem especialmente este estilo musical. No que diz respeito aos festivais de música sertaneja, devo ressaltar as edições de 2017 e 2018 do Villa Mix Festival Goiânia, o maior festival de música do Brasil atualmente, de caráter itinerante, e que tem Goiânia como seu maior público. Frequentei também, nos mesmos anos, os shows realizados na festa agropecuária³⁹ de Goiânia.

Conforme mencionei acima, estar em Goiânia é, por si só, “estar em campo” no que diz respeito à música sertaneja. Além do trabalho de campo em espaços de sociabilidade, acabei acompanhando, por alguns meses, a rotina de alguns cantores sertanejos não profissionais que todos os dias passavam as noites cantando em alguns semáforos do Jardim Goiás, bairro onde morei entre janeiro de 2017 e setembro de 2018, e do Setor Marista. Ademais, acabei me surpreendendo ao ser convidado diversas vezes por vizinhos/as (alguns deles ligados ao mercado de música sertaneja) para participar de churrascos e festas na área de lazer do prédio em que eu morava.

³⁹ Trata-se da Exposição Agropecuária de Goiânia, tradicionalmente realizada nos meses de maio. É um tipo de evento muito comum no país, que congrega exposição de animais (em especial gado), produtos agropecuários e “rodeios”. Parte importante e destacada dessas festas é a realização de shows e apresentações musicais, notadamente de artistas sertanejos/as.

Mapa 3 - Mapa do trabalho de campo realizado na cidade de Goiânia/GO



Fonte: Google Maps

A menção ao Setor Marista e ao Jardim Goiás não é gratuita. Na imagem acima, tentei esboçar um roteiro em que seja possível visualizar o “cenário” de realização da pesquisa, seja por meio da foto em formato satélite, seja pelo quadro com o mapa da região metropolitana de Goiânia, que evidencia o recorte mostrado na imagem maior. Início meus comentários a partir do círculo branco mais à esquerda, que abrange uma área que corresponde à quase totalidade do Setor Marista.

Neste círculo, divido duas áreas: uma vermelha e outra alaranjada. Por mais que eu já morasse em Goiânia há muito tempo, essa divisão só ficou clara para mim estando em campo. As duas juntas dizem respeito a uma mancha (MAGNANI, 2014) de espaços de sociabilidade e consumo, notadamente bares e boates, em que a música sertaneja tem forte presença. Minhas primeiras incursões em campo foram na área identificada pelo polígono vermelho do Mapa 3, pois ali estavam os lugares que não apenas me eram apontados como os “tradicionais” espaços de música sertaneja, como também eu os identificava dessa maneira pela minha própria experiência pessoal com os estabelecimentos de lazer em Goiânia. Também era a região apontada por interlocutores da minha monografia de conclusão de curso em Ciências Sociais como o lugar da cidade marcado pela forte presença de sociabilidades voltadas para o consumo e a experiência com música sertaneja.

Minhas primeiras idas a campo foram em três estabelecimentos específicos, de valor mais baixo. A primeira delas foi a *Território Live Music*, que durante todo o meu trabalho de campo cobrou os seguintes preços: chegando até 21h30 na fila, nas sextas-feiras, R\$40,00 para homens e R\$10,00 para mulheres; chegando após as 23h, horário em que a boate abre para o público, o valor subia para R\$60,00 para homens e R\$20,00 para mulheres. Aos sábados, os valores eram R\$50,00 para homens e R\$20,00 para mulheres, geralmente aumentando para R\$80,00 homens e R\$30,00 mulheres. A boate em questão era muito procurada pelo público sertanejo por oferecer a modalidade *open bar*, ou seja, se paga esses valores para beber água, refrigerantes e suco, mas principalmente bebidas alcoólicas, ilimitadamente, até as 03h da madrugada.

Ainda que o valor de entrada fosse inferior ao dos estabelecimentos que descreverei mais abaixo (os do polígono marcado no Mapa 3 na cor alaranjada), era irrealizável conduzir um trabalho de campo no ritmo que eu desejava – de 3 a 4 noites por semana –, em especial nos finais de mês, quando se tornava inviável financeiramente gastar estes valores com entrada

nesses espaços⁴⁰. Isso não era exatamente um problema: eu geralmente ia para essa região e ficava circulando nas ruas, eventualmente conversando com pessoas nas filas desses lugares, com *promoters* de eventos que andavam de um lado para outro nas calçadas procurando atrair frequentadores/as para os seus estabelecimentos de trabalho, com vendedores/as ambulantes de chicletes e balas... essa parte do trabalho etnográfico me rendeu também bastante conversas informais a respeito desse mercado de lazer, sobre expectativas do que encontrar nesses espaços, algumas situações de conflitos entre frequentadores/as, etc, que me ajudaram não apenas a construir certas linhas argumentativas a respeito da música sertaneja, mas auxiliaram também a iluminar diversas questões do meu trabalho de campo no México, como ficará claro.

Em linhas gerais no que diz respeito aos marcadores sociais da diferença, os sujeitos frequentadores destes espaços são predominantemente heterossexuais, brancos (exceto na *Território*, cujo público é bastante diversificado em termos de raça/cor), de classe média, cisgêneros/as⁴¹. A masculinidade hegemônica (CONNELL & MESSERSCHMIDT, 2013) é valorizada. A questão de gênero, inclusive, é central não apenas nesses espaços como também no conteúdo das canções sertanejas, sendo categoria importante para refletir sobre diversas questões ao longo da Tese. O público frequentador compreende sujeitos de 18 a 40 anos majoritariamente. Em termos de classe, o público da *Território* é mais diversificado, tendo em vista que “vale a pena”, segundo eles/as, pagar os valores acima mencionados para “beber à vontade”. Obviamente, frequentadores/as das baladas mais caras geralmente vêm de classes médias altas. Na *Pecuária* de Goiânia o público também é bastante diversificado, seja porque o valor da entrada é menor, seja porque se trata de uma festa tradicional em Goiânia, frequentada por pessoas dos mais diversos setores da sociedade, mas também segmentado em termos de classe: os “camarotes” cobravam um preço bem mais alto, além do fato de alguns deles serem exclusivos para pessoas convidadas.

A *Território*, como era comumente chamada pelos/as frequentadores/as, ficava praticamente em uma esquina. Ao atravessar a rua, em direção à região mostrada no mapa na cor alaranjada, já se estaria praticamente na porta de um outro estabelecimento, a Rodeo Rock Bar⁴². Ao atravessar a rua desse segundo estabelecimento, também poucos metros distantes da

⁴⁰ Por mais que eu tivesse ficado relativamente conhecido dos donos dos estabelecimentos, tendo entrevistado informalmente três deles para a pesquisa – muito brevemente e após muita insistência de minha parte –, me era negada a possibilidade de entrar gratuitamente. Em raras ocasiões, eu conseguia algum desconto, a depender do *promoter* e da ocasião.

⁴¹ Conceito guarda-chuva que abrange as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi determinado quando de seu nascimento (JESUS, 2012).

⁴² Frequentei a Rodeo Rock Bar algumas vezes, no entanto, no meio do trabalho de campo, no primeiro semestre de 2018, ela foi vendida para dar lugar a uma conhecida boate voltada para o público LGBT, que se localizava no

Território, encontravam-se duas boates que não tinham música sertaneja como foco, no entanto frequentei uma delas algumas vezes, a convite de um dos promotores da Território, que era amigo de funcionários da mesma – a *Pink Elephant*. Uma quadra abaixo da *Pink Elephant* havia uma outra “balada” sertaneja, a Boate Toro, também de música sertaneja, que cheguei também a frequentar várias vezes.

A dinâmica entre estes estabelecimentos era bastante interessante. Pela proximidade entre eles, a movimentação nas ruas era intensa, em especial dos *promoters*, que passavam a noite andando pelas filas dos concorrentes na tentativa de convencer a clientela a entrar para os lugares em que trabalhavam. Para os grupos de mulheres geralmente eram oferecidos altos descontos no valor de entrada. Por essas razões, a estratégia de muitas vezes ficar do lado de fora me rendia mais conversas do que quando eu estava dentro dos próprios estabelecimentos.

A algumas quadras dali havia também dois bares muito conhecidos e frequentados pelo público sertanejo: o Bahrem Bar, talvez o principal e mais reconhecido bar sertanejo da cidade, e o Barzin, também bastante frequentado e referendado. Como nesses espaços a sociabilidade se dá em grupos mais reservados, separados por mesas e regidos por uma etiqueta de não se incomodar as mesas vizinhas, eu quase sempre privilegiava o trabalho de campo nas boates, onde era possível observar maiores interações. Nessa mesma mancha há diversos outros estabelecimentos semelhantes – cerca de vinte outros –, mas que tocam desde música eletrônica a música pop estadunidense, ainda que em toda noite haja espaço para a música sertaneja. Em alguns deles cheguei a ir sem objetivos exatamente de trabalho de campo, sendo estes momentos muito importantes para que eu pudesse estabelecer algum tipo de comparação com aquelas que eu já vinha frequentando com um olhar mais interessado etnograficamente. Ainda a esse respeito, é importante dizer que nos estabelecimentos por mim mais frequentados, que tinham como foco a música sertaneja, também tocavam outros estilos musicais. Notadamente música eletrônica no início da noite e, após várias horas de música sertaneja, passava-se ao *funk*.

Aqui, vale citar que o gênero enquanto um marcador social da diferença, interseccionado com classe, foi especialmente relevante na minha dificuldade de inserção nesses espaços. O fato de eu ser homem automaticamente me levava a pagar quase sempre um valor maior que o dobro que mulheres pagavam; e o fato de eu ter como renda apenas uma bolsa

Setor Oeste, porém teve que encerrar as atividades por lá – a Diesel Lounge. Curiosamente ou não, a Diesel teve poucos meses de existência ali e acabou encerrando suas atividades definitivamente. No período em que eu já estava no México, fui informado que a Rodeo Rock Bar havia retornado às atividades. Hoje ela não mais existe – o terreno dará lugar a um empreendimento imobiliário residencial de uma grande empreiteira, fenômeno de nos últimos anos tem-se expandido na região.

de Doutorado tornava simplesmente inviável que eu frequentasse esses espaços de quinta a sábado ou de quinta a domingo por um longo período de tempo, considerando não apenas o valor da entrada, mas também o valor de deslocamento até o Setor Marista.

A dificuldade de me fazer presente nesses estabelecimentos com a frequência que uma etnografia exige me deixou frustrado por algum tempo. Nas minhas primeiras visitas preferi não falar imediatamente com os proprietários, a fim de ser visto e também de conhecer a rotina de trabalho da portaria, de *promoters* dos eventos, da gerência etc. Depois de algumas idas a campo, decidi entrar em contato com *promoters*, a fim de explicar meus objetivos de pesquisa, chegando inclusive a falar com o proprietário da *Território* algumas vezes. Contudo, ainda que explicasse que minhas idas à boate tinham como objetivo a realização da pesquisa e que eu não conseguiria realizá-la sem a redução do preço de entrada, infelizmente não me foi dada a opção de frequentar os espaços por um valor menor e, muito menos, de forma gratuita⁴³.

Ainda assim, sempre que conversava com frequentadores/as eu os/as informava o porquê de eu estar ali. Em algumas noites eu conseguia conversar com diversas pessoas, em outras eu passava algumas horas apenas observando as sociabilidades, sem muito sucesso de estabelecer conversas mais duradouras. O fato de o consumo de álcool ser excessivo nas boates fazia com que eu enfrentasse alguns problemas de ordem prática da pesquisa e, em alguma medida também, de caráter ético.

No que diz respeito ao primeiro caso, mesmo com aquelas pessoas com as quais ficava diversas horas conversando, dançando, rindo e até mesmo bebendo durante toda a noite, não conseguia manter um contato mais prolongado. Isso se devia aos mais diversos fatores. Na maioria dos casos de mulheres que me abordam pela primeira vez, geralmente o interesse era sobretudo de ordem erótico-sexual: ou queriam “ficar” comigo, ou diziam que alguma amiga o queria. Sempre me explicava imediatamente dizendo que estava ali “a trabalho”, fazendo pesquisa de campo para meu Doutorado.

Nas situações mais positivas, elas acabavam se interessando e colaboram me fornecendo histórias muito interessantes sobre situações pelas quais elas já passaram nesses lugares, sobre músicas que elas mais gostam e que as tocam, sobre vivências das mais diversas. Em outras situações, elas insistiam nas investidas quase sempre dizendo algo como “você está aqui a

⁴³ Apenas muito tardiamente, em agosto de 2018, pouco antes da minha ida ao México, foi aprovada minha entrada (com muita facilidade, até) na boate pelos valores praticados para o público feminino. Consideraram que assim eu poderia realizar minha pesquisa e, nas palavras do gerente, “eu poderia também me divertir” (diversão aqui está, conforme falarei mais à frente, estritamente ligado ao ato de consumir bebida alcoólica). Atribuo essa facilidade à mudança na gerência do estabelecimento ocorrida semanas antes, momento em que eu havia parado de frequentar o lugar por ocasião da escrita da Qualificação de Tese, apresentada e aprovada no início de setembro de 2018.

trabalho, mas também pode se divertir, né?”, ao que eu respondia: “estou me divertindo, só não acho que seja o caso de ficar com você [ou com a amiga, quando é o caso], uma vez que estou aqui realmente para conduzir uma pesquisa”. Em muitas ocasiões, fui franco dizendo que sou *gay* e que, inclusive, namoro. Contudo, em todos esses casos, mesmo trocando contatos de telefone em algum momento da noite e entrando em contato no dia seguinte, ou eu não era respondido ou as conversas não tinham prosseguimento.

Por diversas vezes, cheguei a questionar a qualidade do meu desempenho enquanto pesquisador, perdi a paciência com esses lugares pela dificuldade de conseguir estabelecer vínculos mais estreitos, e mesmo cogitei não mais frequentá-los. Todavia, depois de algum tempo foi me caindo a ficha de que, afinal de contas, aquela era uma característica intrínseca da dinâmica daquelas sociabilidades: a efemeridade das relações ali estabelecidas, assim como a interação com desconhecidos/as com vistas a um envolvimento íntimo com conotação erótica. Na maioria dos casos, as pessoas vão a esses lugares com grupos de amigos/as já estabelecidos e, se querem conhecer pessoas novas, sem dúvida não é para ficar apenas conversando a noite toda. Um outro ponto central é: nos dias seguintes, muitas pessoas pareciam não se lembrar de mim, ou se lembrar vagamente das conversas, pelo fato de termos conversado em momentos nos quais “o álcool já tinha subido à cabeça”.

Esse fator é o que mencionei acima com relação aos possíveis problemas éticos que enfrentava em campo: se essas pessoas conversam comigo quase sempre sob efeito de álcool – fator central não apenas nas sociabilidades como também no conteúdo das canções sertanejas, conforme já dito –, seria ético, do ponto de vista antropológico, usar as informações obtidas nesses pequenos e curtos encontros etnográficos no corpo da descrição etnográfica?

Essa questão não passa apenas pela relação entre “sujeito de pesquisa” e “sujeito pesquisador” enquanto entidades abstratas. Ela passa, obviamente, por diversos marcadores sociais que estão em jogo e que orientam relações de poder presentes nas interações sociais. No caso que decidi narrar aqui, optei por mostrar minha relação enquanto homem pesquisador e mulheres que ao longo do trabalho de campo me forneceram informações relevantes. O que quero dizer é: as sociabilidades de música sertaneja, muitas vezes exacerbam as desigualdades geradas a partir das distinções de gênero e, frequentemente, eu me via sendo colocado nesse jogo de performances e performatividades de gênero (BUTLER, 2010).

Resumindo bastante aqui a experiência desses sujeitos, assim como as minhas, no que diz respeito a essa questão, é possível dizer que, em linhas gerais, essas mulheres conversavam comigo porque nutriam a expectativa de que, em algum momento da noite, “alguma coisa aconteceria entre a gente”. Como eu acabava não correspondendo a essas expectativas, no final

das contas eu acabava não sendo uma pessoa tão interessante a sim de “ser lembrada”. Essa expectativa, vale dizer, só existia porque naquele contexto espera-se que os homens estejam ali investidos de iniciativas diversas que possibilitem a condução de relações íntimas, assim como espera-se que os mesmos estejam prontamente dispostos a levá-las a cabo quando abordados pelas mulheres. Dessa forma, minhas corporalidades indicavam e informavam a essas mulheres, antes de elas virem conversar comigo, que eu supostamente embarcaria no jogo dessas relações.

A característica fortemente heteronormativa desses espaços fez com que uma das minhas principais dificuldades fosse também a de me aproximar, ou de mesmo iniciar conversas, com esses mesmos homens. Se no jogo dessas relações o principal agenciamento é afetivo-sexual, como abordar homens que performam masculinidades hegemônicas, cujo fantasma principal reside na eterna ameaça de serem lidos enquanto homossexuais? Isso não quer dizer que eu não tenha conversado com diversos homens em campo, mas sim que havia uma indisposição de certa maneira generalizada em demonstrar interesse em estabelecer qualquer tipo de vínculo com um homem desconhecido (no caso, eu) naquele contexto. Falarei a respeito dessas questões em torno de masculinidades (nas sociabilidades e também nas canções) na Parte 2.

Todas essas dificuldades se articulam também, importante dizer, com minhas próprias questões subjetivas em torno de certa dificuldade de estabelecer vínculos com sujeitos que frequentemente expressavam ideias, pensamentos e perspectivas bastante distintos dos meus no que diz respeito, em especial, a questões de ordem política. Aqui me refiro não apenas ao fato de que este é um campo permeado de sujeitos que apoiam abertamente candidatos e partidos políticos de extrema-direita, fenômeno que ficou ainda mais explícito após o resultado das eleições presidenciais de 2018, mas também que criticam e se posicionam contra a própria noção de Direitos Humanos, materializada por exemplo em lutas sociais ligadas às questões feministas, LGBT (lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais), dos movimentos negros e indígenas, entre tantos outros. Em outras palavras, assumo aqui a responsabilidade de que em algumas situações eu mesmo preferi cortar relações com alguns dos sujeitos com os quais conversei em campo.

A esse respeito, devo mencionar que no Mapa 3, já no círculo branco mais à direita, há também uma marcação vermelha. Trata-se de uma boate voltada para o público gay, considerada, nas redes de sujeitos LGBTQIA+ da cidade, como muito elitizada⁴⁴, de público majoritariamente masculino, homossexual e branco, com altos valores de entrada. Entre 2017

⁴⁴ Conferir importante artigo de Camilo Braz (2014) sobre espaços de lazer e sociabilidade voltados para o público LGBT, dentre os quais esta boate faz parte do corpo etnográfico trazido pelo autor para realizar suas reflexões.

e meados de 2018, nas quintas-feiras a noite era dedicada para a música sertaneja. Visitei o lugar algumas vezes, e diferentemente de todos os outros que descrevi até agora, na primeira vez que entrei em contato com um promotor dizendo que se tratava de uma pesquisa, passei a frequentar todas as noites gratuitamente – o valor de entrada era R\$35,00 até determinado horário, geralmente 00h, e depois subia para R\$40,00 ou até R\$60,00, dependendo da noite. Conversando com frequentadores/as, promoters e funcionários/as, a justificativa principal para a existência girava em torno do fato de aquele ser um espaço onde pessoas não heterossexuais pudessem ter a possibilidade de escutar música sertaneja sem ter que frequentar as “baladas do Marista”, ressaltando sempre episódios de machismo e LGBTfobia naqueles espaços. Falarei mais a esse respeito na última seção da Tese, dedicada ao que vem sendo chamado de *queernejó*.

Voltando ao Mapa 3, parto agora para o polígono alaranjado. Durante o tempo que realizei trabalho de campo, esta metade do Setor Marista passou a abrigar diversos estabelecimentos comerciais voltados para o público sertanejo. Não que alguns já não existissem, no entanto é inegável que entre 2016 e 2018 houve um crescimento vertiginoso desse tipo de comércio nessa região. O “diferencial”, pelo que fui observando ao longo da pesquisa, era sobretudo em termos de classe: da mesma maneira que a boate *Villa Mix* – que posteriormente teve sua gerência mudada, passando a se chamar *Vilão* – e *Santa Fé Hall*, as boates sertanejas mais conhecidas da cidade, os estabelecimentos do que diversas vezes ouvi em campo como sendo o “alto Marista” tinham um valor superior no valor de entrada e no consumo de bebidas. Da mesma maneira, a indumentária (os modos de se vestir) do público frequentador necessariamente indicava um alto poder aquisitivo.

Assim, nesses lugares, se a questão mais ligada às dinâmicas que narrei do ponto de vista do gênero e da sexualidade eram mais ou menos as mesmas, as questões de classe falavam ainda mais alto. Os valores para a entrada de homens, ao longo do trabalho de campo, iniciavam na faixa dos R\$50,00 sem a opção de *open bar*⁴⁵ (e na maioria das noites, sobretudo as que tinham *show* ao vivo de duplas sertanejas, esse valor aumentava para R\$70,00 ou mais), ao passo que menos da metade disso para mulheres. Inclusive, o preço das bebidas nesses espaços (tanto nas mais caras quanto na própria *Território Live Music*, quando não oferece *open bar* – geralmente nas quintas-feiras) é, pra ficar em um adjetivo um tanto quanto vago, bastante alto.

Por tudo isso, minha incursão nesses lugares se limitou a algumas visitas em cada um deles, me impedindo de reunir elementos empíricos para uma observação densa dos mesmos. Em todo caso, ao longo de toda a pesquisa tive a oportunidade de conversar com um grande

⁴⁵ O que pressupunha que, além de pagar um alto valor apenas pra entrar, a pessoa teria que gastar uma alta quantia em dinheiro se também fosse consumir bebidas.

volume de pessoas, em especial as que frequentavam a zona marcada em vermelho no Mapa 3, a respeito de suas experiências nesses estabelecimentos. Um relato marcante e emblemático das questões de classe enfrentadas por muitos sujeitos nesses espaços é o de Alessandra [mulher, parda, 34 anos, heterossexual, vendedora], interlocutora que conheci na Território. Em uma de nossas primeiras conversas, ela me contou sobre uma experiência marcante no VillaMix. Ela, que costumava frequentar mais as boates do “baixo Marista”, em determinada ocasião decidiu “se aventurar”, como ela mesma disse, no VillaMix. A “aventura” dizia respeito sobretudo ao maior investimento de recursos financeiros para aquela noite.

Ela havia combinado de se encontrar com mais três amigas aquela noite. Tendo chegado primeiro e levando em conta que era ainda começo de mês (ou seja, ela havia recebido seu salário naquela semana), decidi que reservaria uma mesa na área do camarote, dividindo o valor com as três amigas, pois o valor de entrada naquele espaço era bem superior – além do valor de entrada na boate. Somou-se aos seus gastos iniciais um “baldinho” com uma garrafa de *vodka* e algumas latas de energético. Após cerca de uma hora estando lá dentro, as amigas disseram que não mais poderiam ir. Ela ficou bastante preocupada porque aparentemente teria que pagar sozinha os custos daquilo que já havia pedido. “A sorte”, disse ela, “é que eu tinha meu cartão de crédito emergencial. Mesmo que eu tivesse dinheiro na minha conta [bancária], eu tinha muita conta pra pagar ainda. Fiquei lá no máximo duas horas, fui embora e saí com um prejuízo de R\$800,00 no meu cartão. Nesse mês e no seguinte eu não saí para lugar nenhum, porque fiquei ‘zerada’ por conta dessa ‘brincadeira’. Nunca mais eu voltei no VillaMix!”.

Avançando no Mapa 3, aponto uma Avenida marcada pela cor verde. Trata-se da Jamel Cecílio, que é uma continuação da Rua 136 (que marca a divisão entre o “baixo” e o “alto” Marista) e que liga o Setor Marista ao Jardim Goiás. Nesse caminho, há dois quadrados em amarelo. Eles dizem respeito a dois viadutos recentemente construídos. O primeiro deles, mais próximo ao Setor Marista, foi iniciado no início do ano de 2019 e concluído em dezembro do mesmo ano⁴⁶. Em 2018, muito se especulou entre pessoas com quem eu conversava em campo sobre a possibilidade de se instalar ali um monumento em homenagem à música sertaneja. Ora se falava em uma viola, ora em um “violeiro”. No final das contas, esta obra ficou sem monumento algum e acabou sendo transferida para o viaduto mais próximo ao Jardim Goiás. O projeto inicial dessa segunda obra, bem mais complexa do ponto de vista arquitetônico e urbanístico por conectar uma avenida de grande movimento à Marginal Botafogo, previa um monumento que representava uma mão “segurando” uma das vias (que por sua vez

⁴⁶ Conferir: <<https://www.podergoias.com.br/materia/2012/obra-da-trincheira-da-rua-90-no-setor-sul-e-finalizada-em-goiania>> (Acesso em 11/08/2021).

representaria o braço de um violão), em homenagem ao cantor Leandro, da famosa dupla Leandro & Leonardo, recordista de sucessos nos anos 1990, quando da morte do primeiro cantor.

Figura 4 – À esquerda, projeto arquitetônico do monumento em homenagem à música sertaneja inicialmente pensado; à direita, sua proposta de reformulação, ainda sem conclusão



Fonte: TV Anhanguera

Na Figura 4, vê-se uma imagem do que seria o monumento, à esquerda. No entanto, alegando redução de recursos⁴⁷, a Prefeitura de Goiânia optou por alterar o projeto inicial e, com isso, manter a homenagem à música sertaneja apenas no nome: Complexo Viário Luís José da Costa, nome de registro do cantor Leandro⁴⁸. A manutenção da proposta de homenagem à música sertaneja é um fato que colabora para o imaginário da cidade de que aquela é, de fato, uma “rota sertaneja” goianiense.

Nessa mesma avenida, geralmente os cantores sertanejos amadores com quem dialoguei em campo, que cantam nos cruzamentos durante o “sinal vermelho”, costumam se posicionar. Três, em especial (Luís, Felipe e Carlos), me renderam boas conversas e 1 entrevista gravada

⁴⁷ Outras versões dessa controvérsia, bem menos oficiais e que foram alvo de diversos comentários na internet, apontam para o fato de que o monumento faria menos alusão à música sertaneja e mais ao que poderia ser entendido enquanto um ato sexual masturbatório. Essa versão, de caráter especulativo e jocoso nunca foi comentada pelo poder público da cidade.

⁴⁸ Conferir: <<https://g1.globo.com/go/goias/noticia/2020/12/10/monumento-de-viaduto-da-jamel-cecilio-e-alterado-para-reduzir-o-custo-da-obra-em-goiania.ghtml>> (Acesso em 11/08/2021).

sobre o mercado da música sertaneja e a dificuldade de cantores/as amadores/as de se estabelecerem no mesmo. Acompanhei Rafael e Luis Gustavo, principalmente. Ambos tinham entre 22 e 24 anos à época da pesquisa e cantavam profissionalmente em diversos pontos do cruzamento da Avenida Jamel Cecílio. Tratava-se de performances que consistiam em cantar trechos de canções sertanejas com um microfone ligado a uma caixa de som portátil, com bateria carregável. A duração da performance era estabelecida pelo tempo do “sinal vermelho”: por cerca de um minuto e meio, cantavam e, pouco antes de o sinal abrir, passavam por entre os carros para eventualmente receber alguma quantia em dinheiro espontaneamente oferecida pelos/as motoristas.

A principal justificativa que eles me davam para cantar justamente naquela avenida é que ela é sempre muito frequentada por produtores ou mesmo cantores/as famosos/as do campo da música sertaneja, afinal de contas ela é a principal via de acesso para a região dos condomínios fechados, parcialmente marcada no mapa por um polígono verde, principal região de moradia em Goiânia dessas “celebridades”. A estratégia tinha como objetivo “ser visto” por esses/as cantores/as e, eventualmente, conseguir algum tipo de contato direto para eventualmente passarem a ter suas carreiras geridas pelos escritórios dos mesmos. Por diversas vezes, eles chegaram a conversar rapidamente com algumas dessas pessoas, que inclusive falavam coisas como “procure meu agente, fale com tal pessoa”. No entanto, esses contatos nunca resultaram, ao menos durante o período que realizei o campo, em contratos ou parcerias efetivas, ainda que muito se elogiasse a qualidade vocal deles. Nossas conversas foram fundamentais para as reflexões que serão realizadas no último tópico da Parte 1.

Chegando ao Jardim Goiás, ainda na “rota sertaneja”, passo a uma outra dimensão do meu trabalho de campo. O círculo verde com um centro azul diz respeito ao local onde morei entre 2017 e 2018, em um apartamento cedido pela mãe de Marcello, meu namorado. No mesmo edifício, no térreo, encontra-se a produtora de um famoso artista sertanejo. Da mesma maneira, os outros três círculos verdes – assim como o que está próximo ao viaduto do Setor Marista – referem-se também a importantes produtoras sertanejas⁴⁹. A proximidade do meu local de residência à época com estes estabelecimentos me fez, obviamente, tentar contactá-los para eventualmente conseguir entrevistas de pessoas que estavam intimamente ligadas ao mercado da música sertaneja e que poderiam me oferecer informações importantes a respeito

⁴⁹ São elas: Talismã (do cantor Leonardo), Balada Eventos (do Cantor Gustavo Lima), WorkShow (que gerencia carreiras de famosos/as artistas, tais como Marília Mendonça, Maiara & Maraisa, Henrique e Juliano, Naiara Azevedo, entre outros), AudioMix (maior produtora sertaneja já há muitos anos, responsável pela carreira de Simone & Simaria, Cleber & Cauan, entre outros, além de até pouco tempo atrás ser a produtora de Jorge & Mateus

do campo da produção musical, da rotina de trabalho dessas pessoas, assim como de outros elementos que não estivessem pautando minha agenda de pesquisa e que poderiam eventualmente se revelarem interessantes para a condução do trabalho etnográfico.

Por alguns meses, tentei diversas visitas nas três que se localizavam mais próximo ao meu local de moradia. Certo de que teria dificuldades nesse acesso nas duas maiores, AudioMix e *Workshow* – embora fossem as que mais me interessassem à época –, centrei meus esforços, inicialmente, nessas duas. A grande dificuldade dizia respeito a dois elementos em especial: 1) eu certamente seria confundido com algum fã querendo ter acesso à rotina e à vida dos/as artistas, ou mesmo ser confundido com algum jornalista mal intencionado, ou algo do tipo; 2) o acesso a estes estabelecimentos era difícil, pois eles estão localizados em prédios comerciais, de maneira que eu precisava de algum acesso prévio, de uma credencial, ou algo do tipo, para apenas então poder passar da recepção do edifício, que nada tinha a ver, a priori, com as produtoras.

Minhas tentativas iniciais foram ir diretamente na recepção dos edifícios, na esperança de conseguir falar com alguém com quem eu pudesse explicar minhas intenções de pesquisa. Não tive sucesso. Liguei na recepção das próprias gravadoras e mandei e-mail. Aos e-mails, não obtive resposta. Com as ligações, recebi apenas a resposta de que “infelizmente” as recepcionistas, que eram as pessoas que obviamente atendiam as ligações, não poderiam me ajudar. Por fim, solicitei ao Professor Luis Felipe Kojima Hirano, à época coordenador do PPGAS/UFG, que elaborasse uma declaração personalizada informando que meus interesses naquele contato eram exclusivamente de pesquisa acadêmica, e deixei nas recepções, com a promessa das recepcionistas de que encaminhariam para as produtoras. Também, nenhum retorno.

Decidi, portanto, investir no estabelecimento localizado no prédio em que eu vivia, que era mais um escritório/estúdio de gravação de um cantor. Nas primeiras tentativas, ao tocar o interfone, eu recebia igualmente respostas evasivas. No entanto, quando eu já havia entendido que as portas para aquele campo estavam fechadas – literal e metaforicamente –, uma situação inusitada ocorreu. Eu participava da reunião de condomínio do edifício na qualidade de morador. O diferencial daquele prédio em relação aos prédios residenciais em geral é que ele consistia em uma torre residencial, a que eu vivia, e uma comercial, além de uma área comercial no térreo, onde localiza-se o tal escritório. Um dos pontos de pauta era um imbróglio específico com aquele estabelecimento, que não interessa para a discussão aqui realizada. Naquele momento, tive a ideia de me anunciar na portaria do escritório sertanejo como morador e, ao falar com a recepcionista, me apresentaria também como pesquisador.

Essa “sacada” me permitiu, de fato, passar pela porta de entrada e falar pessoalmente com a recepcionista. Ao me apresentar como pesquisador da música sertaneja, ela se mostrou reticente, mas disse que queria apenas conversar um pouco, sem gravador, para entender melhor o fenômeno da música, ao que ela me respondeu que tentaria “conseguir alguma coisa” para mim. Fiquei mais de uma hora sentado no sofá esperando ser atendido por alguém e, no final das contas, consegui. A conversa com um funcionário será descrita no tópico 5 da Parte 1. Por ora, menciono apenas que aquela conversa de cerca de trinta minutos, segundo a pessoa com quem conversei, era o necessário para eu compreender a música sertaneja atual. Quando perguntei se seria possível conversar com o dono do estabelecimento, o famoso cantor, me disseram algo como “aí é bem mais difícil”.

De fato, a conversa foi bastante produtiva para eu compreender não apenas alguns meandros dos bastidores do mercado da música sertaneja, mas também para saber um pouco mais sobre as tecnologias de segurança colocadas pelos seus agentes em torno dos/as artistas, fator sempre comentado por fãs em *shows* ao vivo. Ao final das contas, decidi não mais investir nesse eixo de investigação, com a esperança de que em pesquisas futuras eu pudesse ter algum êxito.

O fato de eu morar naquela localidade, no entanto, me fez ter acesso a algumas pessoas que muito contribuíram para minhas reflexões. A certa altura do segundo semestre de 2017, passei a notar a recorrência de festas na área de lazer do edifício não apenas com música sertaneja tocando ao longo de todo o dia nos aparelhos eletrônicos, mas também de pessoas que passaram a tocar violão e cantar música sertaneja com ótima qualidade vocal. Em determinada ocasião, fui até lá e me apresentei como pesquisador e morador do prédio, perguntando se podia estar ali com eles e elas para participar da “resenha”⁵⁰, ao que me responderam que sim.

Nos meses que se seguiram, participei de diversos momentos de sociabilidade com Rodrigo [homem, 25 anos, moreno, heterossexual, compositor], Marcos [homem, 26 anos, branco, heterossexual, compositor], Eliane [mulher, branca, 33 anos, heterossexual] e Joice [mulher, branca, 30 anos, heterossexual], principalmente. Sempre apareciam outras pessoas, mas essas eram as que quase sempre participavam. Eliane era moradora do prédio e recém-chegada em Goiânia, para onde se mudou por conta de seu trabalho. Joice me foi apresentada como uma amiga que ela havia feito recentemente em um bar. Ela era amiga de Rodrigo, que

⁵⁰ No contexto do meu trabalho de campo, “resenha” é uma festa, ou reunião informal de pessoas, com vistas a atividades de sociabilidade. Basicamente, os elementos principais são: música (escolhidas espontaneamente entre os/as presentes por meio de aplicativos de celular, ou então música ao vivo informal, performada entre os próprios sujeitos do grupo), bebida alcoólicas (geralmente cerveja e *vodka*, raramente *whisky* e, mais recentemente, *gin*) e aperitivos.

por sua vez era amigo de Marcus. Desde esse primeiro encontro, descobri que os dois eram compositores de música sertaneja, tendo Rodrigo inclusive “emplacado” uma de suas canções, escrita em parceria com outras pessoas.

O resultado desses encontros será parcialmente descrito ao longo da Tese. Um dos desdobramentos dessas relações estabelecidas ocorreu duas semanas depois do meu retorno ao Brasil, quando Rodrigo me chamou para comemorar seu aniversário, na mesma área de lazer onde nos encontrávamos – não voltei a morar no mesmo prédio depois do meu retorno do México. Naquela ocasião, conheci Mônica [mulher, branca, heterossexual, 32 anos, dentista], moradora do prédio, que estava na área da piscina naquele mesmo dia. Os detalhes desse encontro serão melhor descritos no tópico 1 da Parte 2, em que narro minhas experiências com fãs da dupla Jorge & Mateus. Mônica, uma dessas fãs, me apresentou a três outras, Thaís [mulher, heterossexual, 35 anos, trabalhadora informal], Carla [mulher, heterossexual, 30 anos, trabalhadora informal] e Juliana [mulher, heterossexual, 26 anos, estudante]. A partir do encontro com elas, pude ter um contato mais próximo e direto com fãs de música sertaneja.

Por último, menciono o polígono roxo no Mapa 3, também na região do Jardim Goiás. Trata-se do estádio Serra Dourada, local onde sempre se realiza o Villa Mix Festival, da produtora AudioMix. Deixarei a narrativa sobre a experiência nesse festival em específico para a última seção deste capítulo, pois ele é fundamental para uma linha argumentativa a respeito da música sertaneja e da banda sinaloense que se conecta à ideia inicialmente desenvolvida no início do capítulo a respeito do caráter multicultural destes estilos musicais. Ainda assim, destaco que ali conheci um grupo de amigos/as com os quais passei a interagir mais fortemente no ano de 2018 e também nos meses que se seguiram à minha chegada do México até o início da pandemia de coronavírus, em 2020. A rede de relações desse grupo era vasta, mas minha interlocução foi mais intensa com cinco pessoas em especial: Gabriel [24 anos, branco, homossexual, trabalhador informal], seu namorado Lucas [25 anos, branco, homossexual, estudante de graduação], Vanessa [22 anos, branca, heterossexual, estudante de graduação] e Nicole [26 anos, negra, heterossexual, trabalhadora informal]. Com esse grupo, frequentei sobretudo bares da região do Setor Marista para além do VillaMix, além de festas privadas na casa deles e delas. Embora boa parte das interações tenham me rendido reflexões para além da música sertaneja, suas contribuições estão também contempladas nas discussões presentes nessa Tese.

3 Banda nos caminhos entre o Centro Histórico e a Colonia Reforma

Cheguei a Oaxaca com a cabeça cheia de ideias, o coração acelerado e, principalmente, os ouvidos bem abertos. Naturalmente, eu havia pesquisado muito sobre Oaxaca antes de chegar: dados como tamanho da cidade e da população, datas importantes, possíveis lugares para morar, locais de lazer e sociabilidade por meio dos quais eu poderia dar início ao trabalho de campo, entre outros. Nesse meio-tempo, Marcello, que depois de algumas semanas viajaria para morar comigo, também fazia suas buscas e acabou fazendo contato via Instagram com Alejandro, um morador da cidade, que prontamente se colocou à disposição para ajudar-nos no processo de instalação na cidade. Desde esse primeiro contato, ele fez questão de se tornar um excelente anfitrião, com o objetivo, segundo suas próprias palavras, de nos mostrar o que Oaxaca e o México têm de melhor. Desde o princípio tive muita curiosidade em saber o que aquilo significava. Ele acabou sendo a pessoa que me buscou no aeroporto de Oaxaca quando cheguei e quem também me deixou no mesmo lugar no dia de meu retorno ao Brasil.

Eu esperava que, na melhor das hipóteses, surgiria ali talvez uma amizade, ou um contato em Oaxaca com quem seria possível conversar e conviver nos momentos em que eu não estivesse estritamente realizando trabalho de campo com a banda sinaloense. O que não imaginava, tanto antes de lá chegar quanto nos primeiros dias, era que, no final das contas, a minha experiência de campo no México se confundiria absolutamente com a amizade que fomos aos poucos construindo.

Tive a felicidade ou a infelicidade de chegar no México exatamente no final de semana em que se celebra o Dia da Independência daquele país. Foi uma felicidade porque, estando lá, descobri o quanto a banda sinaloense é uma referência musical que tem certo caráter de integração nacional, ou seja, da própria definição de uma certa *mexicanidade*. No “mês pátrio”, como é chamado o mês de setembro, a música ocupa um lugar de centralidade nas festividades. Aciona-se como ícone também a música de *marachi*, que por muitas décadas exerceu um papel de pretensa unidade cultural mexicana – hoje ela já não é entendida dessa forma, sendo mais comumente acionada por meio de discursos mais histórico sobre a musicalidade mexicana. Enfim, foi uma felicidade porque cheguei a campo com o “caldeirão fervendo”, por assim dizer, isto é, com um turbilhão de informações ao meu redor a respeito de questões que aguçavam minha curiosidade antropológica.

Refiro-me a certa infelicidade porque, mesmo tentando absorver toda aquela atmosfera de celebrações em torno do feriado da independência, *tudo* ali era muito novo. Foram duas semanas de muitas anotações em diário de campo e também de muita sola de sapato gasta

conhecendo a cidade e me adaptando àquela rotina, o que não é de maneira alguma um fato negativo. No entanto, alguns meses depois fui perceber que se eu tivesse chegado, talvez, um mês antes, eu já estaria mais preparado sobre em que me concentrar durante aquele mês. Um exemplo disso se deve ao fato de eu ter perdido a oportunidade de ir a dois *shows* que aconteceram naquele mês de famosas bandas sinaloenses no Auditorio Guelaguetza⁵¹. Lembro-me de estar no terraço do local onde eu estava hospedado na primeira semana, a alguns quilômetros de distância, e escutar nitidamente o som ruidoso do que pareciam ser milhares de instrumentos de sopro ecoando de lá. Uma amiga mexicana que conheci na pensão onde eu estava hospedado na mesma pensão me contou que se tratava do show de uma famosa banda sinaloense. Quando lamentei que eu deveria estar lá, ela me falou, rindo: “mesmo que você quisesse, seria difícil, pois os ingressos de entrada esgotaram há muito tempo atrás”⁵².

Em todo caso, pesaram mais os fatores positivos. Já no segundo dia estando no México, Alejandro me convidou para uma festa na casa de sua prima, Anahí, donde haveria uma grande celebração por ocasião do feriado. Afora a gafe que cometi por ir de calça jeans e camiseta preta – para qualquer mexicano, é óbvio que nessas festividades se usa algum traje típico ou ao menos uma roupa das cores da bandeira, verde, vermelho ou branco –, naquele dia tive contato com um grupo de pessoas que me revelou amar música de banda sinaloense. Em especial, a própria Anahí, que é natural do estado de Tamaulipas, no norte do México, região com forte presença de banda sinaloense; Wulfrano, que eu já havia conhecido porque ele acompanhou Alejandro ao aeroporto, no dia que cheguei, natural do estado de Veracruz, que se localiza entre Oaxaca e o Golfo do México; Fati, prima de Anahí, que voltou a viver em Tamaulipas poucas semanas depois; Jackie, que embora tivesse outros estilos musicais como favoritos, havia morado parte considerável de sua vida em Los Angeles como imigrante e, além de se tornar também uma grande amiga, me contar muito sobre sua experiência com banda sinaloense e música mexicana em geral em contextos “gringos”; e seu namorado, Luis, natural de Oaxaca, que assumia para poucas pessoas seu gosto por banda sinaloense. O próprio Alejandro também tinha esse discurso, que me parecia muito semelhante ao de várias pessoas brasileiras que conheço no Brasil e que apenas muito recentemente passaram a “assumir” seu gosto por música sertaneja,

⁵¹ O Auditório Guelaguetza é o principal palco de eventos da cidade. Leva esse nome por ser o local onde anualmente se celebra a Guelaguetza, festa tradicional do estado de Oaxaca em que povos indígenas de todas as regiões do estado ali se encontram no mês de julho para apresentações de seus costumes e suas tradições. Atualmente, grupos locais têm se organizado para que se reconheça na UNESCO a Guelaguetza como Patrimônio Mundial (CORBAR, 2021, no prelo).

⁵² O mesmo ocorreu com o show da Banda MS, a mais referendada do estilo já há muitos anos, que realizou o único show no período que estive no México em 20 de outubro, um mês após minha chegada. Os ingressos também já haviam acabado semanas antes.

bastante influenciadas pelos novos subgêneros que foram surgindo desde pelo menos 2015 – o principal deles, certamente, é o *feminejo*.

Aquele grupo, que se encontrava periodicamente, me pareceu muito interessante para ser acompanhado em seus cotidianos de sociabilidade, por assim dizer. Nas semanas que se seguiram, me encontrei com eles e elas diversas vezes, sobretudo em bares que tinham um karaokê como catalisador das sociabilidades e de consumo de álcool, e cada vez mais eu tinha a certeza de que estava ali abrindo não apenas uma rede de contatos de pesquisa e amigos, mas também a possibilidade de os conhecer mais a fundo em suas subjetividades, podendo assim estabelecer pontes entre práticas de sociabilidade, gosto musical e emoções.

Parte considerável de minha preocupação no trabalho de campo em Oaxaca dizia respeito ao tempo relativamente curto de pesquisa em comparação com o que eu já havia acumulado sobre música sertaneja. Para além do fato de um receio inicial de, por conta de um domínio incompleto da língua e pelo fato de ser estrangeiro, acabar realizando um trabalho superficial, o fato de haver um descompasso entre o nível de envolvimento que Goiânia tinha com música sertaneja e o que Oaxaca tinha com banda sinaloense, me fazia refletir sobre as possíveis dificuldades metodológicas no momento da escrita da Tese.

Pouco depois de chegar a Oaxaca eu já havia sido informado de certa escassez de *shows* de bandas sinaloenses conhecidas, de maneira que a atenção que eu havia dado até então a momentos de campo em grandes shows sertanejos não poderia ser prestada, naquele momento, ao estilo musical mexicano. Por isso, adotei como estratégia metodológica focar em encontros com aquele grupo de amigos e frequentar os espaços de lazer e sociabilidade em Oaxaca que pudessem me oferecer possibilidades de observação etnográfica sobre música de banda sinaloense.

Conforme brevemente mencionado na Introdução, a música de banda sinaloense é um estilo musical regional mexicano baseada em instrumentos de sopro (geralmente tuba, trompete, saxores, clarinete, trombone) e percussão (tarolas, campanas e pratos), além da *tambora*, instrumento composto por um grande tambor com um prato em cima tocado com um *mazo*, bastante característico e que marca parte da identidade desse estilo musical dado o seu destaque. A formação da banda conta com uma grande quantidade de músicos, quase sempre homens, que podem chegar até cerca de 20 componentes. Surgiu nas décadas finais do século XIX a partir da influência de ritmos europeus como a polka, mas só foi se consolidar como tal em meados dos anos 1920 e 1930 – volto a dizer que esse período coincide também o processo de ascensão da música sertaneja. Seu primeiro momento de auge se deu nas décadas de 1980 e principalmente 1990, quando passou a fazer bastante sucesso nos Estados Unidos, sobretudo

em regiões com maior população mexicana, passando a se configurar enquanto um estilo musical transregional. Por volta do final da década de 2000 e início de 2010, a banda sinaloense novamente voltou a lugar de destaque no cotidiano musical de milhares de mexicanos/as.

A esse respeito, alguns depoimentos colhidos em entrevistas, para além das dezenas de conversas informais que tive no México, são especialmente interessantes. Início essa sequência com Alejandro:

Matheus: Cuándo dices “banda”... qué significa eso para ti? Porque “banda” en un sentido más general, por ejemplo... los Beatles eran una banda.

Alejandro: Exacto. Si nos vamos a los Rolling Stones, son otra banda.

M: Pero en México hay una particularidad con el término.

A: Anteriormente, en México las bandas famosas eran bandas de rock en español: Los Caifanes, El Tri, que tuvo un *boom* también... Y eso eran como las bandas representativas. Peri viene también con los años 90 una segmentación donde lo que es Banda El Mexicano, Banda Machos, El Recodo... empiezan a posicionarse en el gusto del público, se empieza a poner en las fiestas y todo... entonces, se crea una diferencia entre lo que es una banda y lo que es un grupo. ¿Ok? ¿Qué pasa? Un grupo... Ángeles Azules es un grupo. Tocan una música muy diferente a pesar de que muchos de los instrumentos son similares. Banda... bueno, yo crecí en una comunidad semi rural, semi urbana. Ahora ya está urbanizada. Pero una comunidad en la que es normal la banda de viento. El trombón, la tuba, el clarinete, los tamboritos y la tambora. Entonces, siempre que hay una fiesta, hay este tipo de bandas que tocan. Desde las fiestas de cuando se bautizan una persona, hasta cuando se casan o cuando se mueren. O sea, va la banda. En Oaxaca es más común que vaya la banda que vaya el mariachi, como en otras partes del país. Cuando a alguien lo entierran, lo entierran con la banda.

M: ¿En qué parte es más común el mariachi?

A: En el norte es más común el mariachi. Por cuestión cultural, creo yo. Pero más al norte que en occidente. Porque si vamos a Sinaloa o eso, llevan la banda. La banda es lo básico. Aquí hay una diferencia: la banda oaxaqueña, o del sur, llevan los mismos instrumentos y el mismo modo de tocarlo. Cambia en el sentido de que en la banda del norte se toca un poco más rápido, más alterado. Que es lo que conocemos, así como... bueno, las canciones de los corridos son banda norteña. Norteño-banda. Bueno... entonces, esa es una parte importante dentro de la cuestión cultural. Cuando dices “banda” ya lo asocio... Si vemos desde la manera visual, son chicos que ocupan ropa muy ajustada, por lo regular sacos, muy vistosos, y todo eso... y son muchos. ¡Muchos! Las bandas son de quince, veinte. ¿Ok? Entonces, eso es algo muy importante. Por eso, yo te digo... si tú me dices que Rolling Stones puede ser una banda... Si, pero en México si tú dices “me gusta la música de banda”, se está entendiendo que es banda de viento. Porque hay un contexto.

Por ejemplo, en 2004, 2005, 2006... se posicionó un movimiento que se llamaba “duranguense”, que es un tipo de banda, pero que es un poco... su tono melódico es diferente. Porque ocupa más como lo que son cuerdas, más que lo de viento. Entonces el duranguense también se posicionó mucho, y hoy en día también se escucha, pero no tanto. A los grupos de duranguense se absorbió los grupos de banda, entonces... Y pues en México también tenemos otra parte, más allá, que es el cantante ranchero. El cantante ranchero canta con pista de banda, pero es muy diferente porque por lo regular el ranchero canta solo. Y en la banda hay casi siempre dos o tres voces. ¡O más!

M: Hay la figura del cantante más que en las bandas.

A: ¡Exacto! El cantante ranchero también tiene un personaje. No es tanto del traje y la ropa vistosa, sino que es más el sombrero, el traje similar al del charro o al del caporal: sombrero, bota, el pantalón ajustado, chaquetón corto, o sea... el ícono es Vicente Fernández. Si nos vamos más atrás, pues Alfredo Giménez, que es cantante de ranchera. Si nos vamos por el lado de mujeres... incluso en México tenemos un personaje muy famoso que fue cantante ranchera no siendo mexicana, que es Chavela Vargas. Entonces es un ícono de la música ranchera y no necesariamente tuvo que ser mexicana. Ella se nacionalizó como mexicana (Alejandro, 25 años, bacharel em Ciências da Educação, branco/mestiço, homosexual, morador de Xoxocotlán, zona metropolitana de Oaxaca de Juárez. Entrevista concedida em Oaxaca de Juárez, 05/07/2019).

Alguns pontos dessa fala são interessantes para uma descrição sobre a música de banda sinaloense desde o ponto de vista das pessoas com quem conversei em Oaxaca. Minha provocação inicial foi perguntar o que seria “banda” para ele destacando a necessidade de delimitar os sentidos dessa palavra. Isso porque, em campo, muito raramente eu escutava o termo “banda sinaloense” como tal. Ou se usava “sinaloense” e “estilo sinaloense” para se referir a este gênero musical, ou então, e muito mais frequentemente, apenas “banda”. Quando cheguei a Oaxaca, rapidamente percebi que existiam vários tipos de gêneros tocados com instrumentos de vento. Demorei um pouco para distinguir aquilo que seria exatamente banda sinaloense do que seria, por exemplo, um estilo mais regional oaxaquenho, ou um “norteño-banda”. Um detalhe adicional dizia respeito ao fato de que uma mesma banda, em Oaxaca, pode tocar numa mesma noite mais de um gênero musical.

Não apenas a entrevista gravada, mas sobretudo as conversas com Alejandro e outros/as parceiros/as da pesquisa ao longo dos quase doze meses em que vivi no México, me ensinaram muito sobre as distinções mais ou menos sutis entre os diversos estilos ou gêneros musicais populares no México. Toda a discussão trazida por Raffa sobre a distinção entre *bandas* e *grupos* será melhor trabalhada na seção seguinte, que se deterá em aspectos mais históricos sobre a trajetória da banda sinaloense. Como ficará claro, o advento da *música grupera* mencionada por ele será fundamental para o estabelecimento da banda sinaloense no gosto de uma audiência pertencente a camadas mais urbanas e para além da região norte do México. Por ora, é importante reter de sua fala um elemento em especial: quando se fala *banda*, no México, se trata quase sempre de banda sinaloense.

Parto agora para a fala de Wulf, outro importante parceiro de diálogo durante a pesquisa no México. Professor de escola primária, migrante vindo de Veracruz (estado vizinho) mas com família no interior de Oaxaca, ele constantemente se apresentava, orgulhosamente, como alguém que vem “de rancho”, ou seja, da área rural de uma pequena cidade do interior de Veracruz. Esse elemento, que diz respeito à sua origem, era sempre agenciado no sentido de estabelecer certas distinções de classe em relação ao grupo de amigos com quem eu mais

dialoguei em campo – grupo esse que ele passou a fazer parte depois de conhecer Alejandro, anos antes, quando da sua chegada em Oaxaca. Trago um trecho da entrevista gravada realizada com ele:

Matheus: ¿Qué es la banda para ti? La banda sinaloense, especialmente.

Wulf: Para mí la banda sinaloense es música muy alegre, en lo particular. Desde pequeño la he escuchado con mi familia. Tengo una hermana que en especial le encantaba la banda El Recodo. Y a lo mejor en esa época, de pubertad, de la adolescencia de mi hermana, lo escuchaba tal vez porque tenía alguna decepción amorosa. Yo creo y considero que la banda es para cualquier tipo de emociones. Música con muchos instrumentos, muchos integrantes... ¡son bastantes! Yo creo que este género en el cual muy pocos hay tantos integrantes y pues tantos instrumentos. Muchos vocalistas. Para mí es música alegre. Alegre en el sentido de poder cantar, bailar, dependiendo yo creo que el sentido que tú sientas por esa canción.

[...] La mayoría de las personas tenemos la concepción de que la música de banda solamente la puede tocar o hacer o cantar como tal los oriundos nativos de Sinaloa. ¡Pero no! Yo creo que la música de banda sinaloense ha trascendido, pues que, hasta aquí en Oaxaca, que es un estado muy cultural, con una música muy distinta, la hemos adoptado. Y lo digo porque Julión Álvarez es de Chiapas, uno de los cantantes más importantes de la actualidad de banda sinaloense, que claro... fíjate que lo que he notado es que la música de banda sinaloense ha evolucionado. Se ha fusionado con la norteña. Y aparte de eso, también han salido solistas en el cual han ocupado el requinto, que es un instrumento que le da un toque distinto y que pues uno igual disfruta. [...] Por ejemplo, la canción *La Sonrisa Obligatoria*. La escuché de una amiga de un status social alto, la cual me sorprendí que como una chica con mucha educación... porque dicen que la música de banda sinaloense la escuchamos cierto nivel social. Pero me sorprendí...

M: ¿Qué nivel social?

W: Por ejemplo. Dicen, comentan, argumentan, que la música de banda es simplemente para el nivel bajo, y el nivel medio. Porque es gente que no estudió, gente que a lo mejor solo viven en las fiestas, tomando, que no saben administrar su dinero y por lo tanto es como un desahogo de sus penas. Bebe y escucha la música de banda. Cuando yo me topo con esta persona, con esta amiga, de 40 años, ¡me sorprende! Porque dije: “o sea que esto es mentira, ¡esto es un mito!”. Porque cualquier tipo de persona lo escucha. Y no depende del nivel social. Y creo que esta mujer sí la escuchaba porque se identificava con la canción. ¡Lloraba! Y no había momento que no quisiera repetir y repetir y repetir. Y con un sentimiento que la escuchaba y creo que se visualizaba en lo que estaba pasando en ese momento. Visualizaba su vida. [...] Me sorprendió cuando esta mujer, de un nivel económico y social muy alto, una mujer muy preparada, una mujer que viene de cuna de oro, como vulgarmente decimos aquí en México, de hecho, también escucha la banda. Pero de hecho en México no hay persona que no resista a cantar o a bailar banda sinaloense. ¡Esto es de ley! En todos quinceaños, bautismos, bodas, calendas, radio, televisión... en todo momento la banda está sonando.

Algumas questões trazidas por Wulf são fundamentais para as compreensões nativas sobre o que seria a música de banda sinaloense. Em primeiro lugar, ele traz a percepção de que *banda* é um estilo alegre, dançante, animado. De fato, o estridente som produzido pelos instrumentos de sopro, aliados à proeminência da percussão na formação das bandas sinaloenses certamente confere a esse estilo musical um caráter vibrante. Ao mesmo tempo, no entanto, Wulf traz dois casos que caracterizam o que percebi ser fundamental na banda

sinaloense e que a conecta à música sertaneja: o sofrimento, a partir da narração sobre sua irmã e a experiência de desilusão amorosa vivida por ela na adolescência, e uma outra situação, envolvendo sua amiga, que se emocionou bastante em determinada ocasião ao escutar música de banda sinaloense.

Essa segunda narrativa trazida por Wulf, além de trazer um contraponto à perspectiva de uma “música alegre”, ou seja, que também aciona emoções que giram em torno do sofrimento (especialmente amoroso), traz consigo um segundo elemento – o que mais escutei em campo, inclusive –, que diz respeito a um forte caráter de classe que marcaria a audiência desse gênero musical. Wulf se surpreende porque sua amiga nasceu em “berço de ouro”, ou seja, pertence a uma elite econômica – após a entrevista, ele me identificou quem seria a pessoa, e era alguém que eu inclusive já havia conversado em campo –, e se emocionou com música de banda sinaloense. Sua conclusão é curiosa: se existe um senso comum sobre o fato de a banda sinaloense ser experienciada, ou estar muito presente em camadas mais baixas da sociedade mexicana em termos de classe, ele percebeu que isso “é mentira, é um mito!”, chegando à conclusão de que é um estilo musical escutado por todas as camadas da sociedade, e que “não há pessoa que não resista a cantar ou dançar banda sinaloense”. Essa percepção se coaduna com as minhas observações mais gerais a partir do trabalho de campo que realizei em Oaxaca, tendo em vista que a banda sinaloense está presente tanto em boates frequentadas por pessoas de “nível social alto”, como sempre me era dito, quanto aquelas que costumavam receber pessoas com menos poder aquisitivo. Esse argumento geral de que a “banda sinaloense é para todos”, ou que “toca em todos os lugares”, será retomado no último tópico da Parte 1.

Para concluir esta etapa, trago a fala de Cristóbal, músico e percussionista, além parceiro de diálogo durante meu trabalho de campo no México:

Matheus: ¿qué significa la banda sinaloense para ti?

Cris: Pues yo vengo tocando en banda hace unos 7, 8 años...

M: ¿Con qué edad empezaste?

C: como con 11 años, doce años. Bueno, yo veo la banda como un trabajo. Soy percussionista. En cuanto a mi instrumento, pues te puedo decir que tocar banda es muy divertido, es muy diverso, te puedes explayar mucho. Los estilos de banda son muy libres, como que para hacer lo que tu quieras con el instrumento, sobre todo con la percusión porque tienes que reinar mucho en ciertos ritmos.

M: Pero específicamente sobre la banda o el tamborazo...

C: Sí, en los tamborazos y más cuando son ritmos más bailables como la quebradita o ritmos para zapatear y cosas así... la percusión es muy importante. Es fundamental para el ritmo.

M: Y ¿qué puedes decir sobre la tambora?

C: La tambora es la basis, ¿no? Es muy importante. Yo creo que la banda se caracteriza por la tambora y la tuba. La tuba y los vientos, los metales.

M: Pero hay muchos otros géneros en México que también llevan tambora, tuba y otros instrumentos de viento... ¿cuál es la diferencia del estilo sinaloense y los demás?

C: creo que el estilo más que nada. El estilo y el tipo de música que se toca. Porque si suele ser un tipo de música de escaparate, como que, para relajarte, divertirse, echar un poco de relajo, tomar unas chelas, no sé... bueno, aquí se asocia mucho la música con el alcohol, cualquier fiesta lleva alcohol. Y banda es exactamente eso porque incluso hace alusión en sus canciones al consumo de alcohol.

Aqui, Cris traz um pouco de sua experiência enquanto músico em bandas. Destaco dois aspectos fundamentais desse trecho de entrevista. O primeiro é sobre a especificidade da tambora como o instrumento que marca o estilo sinaloense, juntamente com a tuba. Segundo ele, justamente pela percussão ser fundamental para marcar a identidade musical da banda sinaloense, o gênero torna-se mais dançante, para “relaxar”. O segundo, diz respeito ao conteúdo das letras: assim como na música sertaneja, a banda sinaloense é um estilo musical que tematiza o consumo de álcool. Mais à frente na entrevista, Cris falará sobre a ênfase no amor:

Matheus: ¿Y ahora? En tu visión, ¿de qué se habla más en las canciones de banda sinaloense hoy?

Cris: Creo que depende mucho de las tendencias. Ahora está hablando mucho de echar fiesta, dolor, alcohol... yo creo que eso engloba siempre esos temas. Donde haya mujeres, van a haber canciones, creo, para los autores. Y todas las piezas se adaptan. [...] Ahora se toca mucho sobre amor. Y creo que a la industria, creo que lo que le conviene es vender canciones, entonces te pide un tipo de material para producir y ciertas disqueras producen con bandas con muchas canciones románticas. Y eso es simplemente otro género de música, pero la banda sigue llamando banda sinaloense aunque toque música romántica.

Cristóbal traz aqui uma interessante distinção entre “gênero romântico” e “gênero sinaloense”. De fato, conforme aponta Simone Pereira (2016), a canção romântica, ou os gêneros românticos, devem ser entendida no contexto latinoamericano como uma matriz cultural do melodrama, no sentido atribuído por Martín-Barbero (1997), ou seja, “como uma narrativa do exagero, do paradoxo e do registro ético em que as diferenças sociais e desigualdades políticas, assim como as dores e penas de amor aparecem como expressões exemplares de situações fatalistas que revelam vícios e virtudes (PEREIRA, 2016, p. 25).

Trago essa discussão aqui, ainda que eu vá tratar mais detidamente a esse respeito mais à frente, porque ela diz respeito a muito do que vivi durante o trabalho de campo no México. Se há algum senso comum sobre a sociedade mexicana que pude confirmar durante o tempo que lá estive, certamente foi o traço cultural profundamente melodramático presente em

diferentes esferas da vida social daquele país. Seja nas canções, na mídia, nas relações interpessoais mais corriqueiras ou no modo como se expressar publicamente após algumas doses de bebida alcoólica... em quase tudo, há uma tônica na forte expressão emocional nas performances cotidianas entre os sujeitos com quem mais convivi no México. Essa observação é fundamental porque muito do que escutei em campo, como tento tentado mostrar, é que a banda sinaloense sempre me era apontada como uma síntese, ora velada, ora explícita, do que o México é.

Com efeito, trago abaixo um organograma das pessoas com quem mais dialoguei no trabalho de campo conduzido no México. Trata-se menos de apreender a totalidade de “interlocutores”, até mesmo porque seria difícil enumerar a quantidade de conversas informais com pessoas que frequentavam os estabelecimentos de lazer e sociabilidade e que, por diversos motivos, não vieram a compor um diálogo mais denso, e mais de apontar os sujeitos com quem dialoguei intensamente e que puderam me apresentar um pouco da diversidade musical mexicana, além das suas próprias percepções sobre a música de banda sinaloense.

Figura 5 - Organograma de interlocutores/as em Oaxaca



Fonte: arquivos do pesquisador. Foto de fundo: show realizado pela *La Mezcalera Banda SB*, em agosto de 2018 (acervo do pesquisador)

Conforme já mencionado anteriormente e na Introdução, inicio minha “rede” a partir de Alejandro, um garoto homossexual de 25 anos à época, formado em Ciências da Educação e que durante minha estadia em Oaxaca trabalhava inicialmente dando aulas de Literatura e, posteriormente, passou a compor o quadro de funcionários de um setor de Recursos Humanos de uma empresa privada. Vive em Xoxocotlán, uma pequena cidade que se localiza ao sul de Oaxaca, compondo a zona metropolitana de Oaxaca, e vem de uma tradicional família católica dessa mesma cidade. Ali vive desde seu nascimento.

Alejandro me apresentou, logo nos primeiros dias no México, a um grupo de pessoas com quem ele se encontrava com frequência, em especial Wulf (já apresentado) e Anahí, sua prima. Anahí já morava há alguns anos em Oaxaca, mas vinha do estado de Tamaulipas, no norte do México. Tinha 32 anos na época da realização dessa pesquisa e morava no bairro de San Felipe del Agua, na área mais elitizada da cidade. Seu estilo de vida abastado, que incluía sempre a realização de festas em sua casa, se devia principalmente ao fato de ser empresária no ramo de extração de pedras. Se declarava amante de música de banda sinaloense, seu estilo de vida favorito. Anahí, na primeira dessas festas em que estive presente, já no dia seguinte à minha chegada ao México, me apresentou a Marci, sua “comadre”, e Jacqueline (Jackie), sua prima – e, conseqüentemente, fui apresentado também a Luis, namorado de Jackie.

Marci é uma mulher com 40 anos de idade, também pertencente a uma família rica da cidade. Seu pai é dono de uma universidade privada, onde ela trabalha como gestora/administradora. Por conta de sua vida bastante voltada ao trabalho, foi uma das interlocutoras com quem menos pude ter contato mais rotineiro, muito embora sempre nos encontrássemos nas festas na casa de Anahí ou nos bares da cidade. Nas várias vezes que nos encontramos pude aprender muito com seu conhecimento vasto sobre a música de banda sinaloense e as histórias acumuladas em anos de *peda* (de “bebedeira”).

Jackie foi, além de interlocutora, uma das grandes amizades que construí no México. Prima de Anahí, havia se mudado poucos anos antes para Oaxaca, tendo vivido praticamente toda sua vida em Los Angeles, onde sua mãe ainda morava, na condição de migrante. Com 23 anos de idade, foi morar em Oaxaca para cursar a faculdade de Letras. Lá conheceu Luis, seu namorado/noivo, que tinha 21 anos. Ambos declaravam não gostar muito de banda sinaloense, mas em nossas muitas noites de karaokê, após várias garrafas de cerveja, acabavam se rendendo a cantar diversas canções clássicas de banda, ou mesmo de outros estilos regionais mexicanos.

Para concluir essa etapa, preciso comentar também que Alejandro, além de me apresentar para esse grupo, me inseriu também em outras redes de amizade, com quem acabei tendo menos contato, mas que me renderam excelentes diálogos sobre música. Incluo nesse

“quadro geral” Ana, sua amiga de adolescência, que durante todo meu trabalho de campo era funcionária de um bar/boate, localizado no Centro, em que a música de banda sinaloense tinha certa centralidade. Ana tinha 25 anos na época da realização da pesquisa e, além de ser uma pessoa bastante vivaz, me ensinou bastante, sobretudo nos primeiros meses da minha estadia no México, sobre as dinâmicas de seu local de trabalho, assim como muito sobre a música produzida naquele país em tempos atuais.

Após os 3 primeiros meses de ambientação no México, senti a necessidade de expandir minha rede de contatos também para os músicos. Assim, o trabalho de campo com pessoas mais ligadas à execução de música de banda sinaloense se deu a partir de três frentes principais. A primeira delas ocorreu por acaso, em um dia que eu havia ido para a boate Celsius⁵³ apenas na companhia de Marcello, meu companheiro, para um show da banda sinaloense *La Mezcalera Banda SB*. Na ocasião, encontrei Wulf por acaso, que ali estava com um grupo de amigos que eu até então não conhecia. Ele me apresentou a Edgar (Ed), que por sua vez era amigo muito próximo de Mario, o vocalista daquela banda. Perguntei, então, se ele poderia me colocar em contato com a banda.

Imediatamente após o *show* fui apresentado a Mario, que prontamente aceitou colaborar com a pesquisa. Nas semanas seguintes, tivemos alguns encontros para conversar a respeito da música de banda sinaloense, da Mezcalera e de muitos outros assuntos. Mario, que tinha 27 anos na época da realização da pesquisa, morou boa parte de sua vida em Monterrey, capital do estado de Nuevo León, no norte do México, com sua família materna. Já na vida adulta, após se formar em Direito, voltou para a cidade de sua família paterna, San Pablo Huixtepec, localizada a cerca de 31 quilômetros ao sul da capital de Oaxaca, de onde origina-se a Mezcalera. Esta certamente foi a banda sinaloense que mais acompanhei no período que estive no México, tendo a oportunidade não apenas de assistir às suas apresentações em cerca de 15 ocasiões, mas também de conversar com muitos de seus integrantes, ainda que eu tivesse acesso mais cotidiano apenas a Mario. Um dos momentos mais significativos dessa relação foi quando fui convidado pela banda a acompanhar seu cotidiano na festa agropecuária de Huixtepec. Ao final do trabalho de campo, tive a certeza de também ter selado ali uma bela amizade.

⁵³ Narrarei os locais de realização da pesquisa mais à frente.

Figura 6 – Apresentação da Banda Mezcalera SB



Fonte: arquivo pessoal

A segunda frente de acesso aos músicos se deu por meio de David, que me fora indicado pelo Prof. Sérgio Navarrete, supervisor dessa pesquisa no México. David tocava em um conjunto chamado “Siete Machos”, que tinha como repertório música instrumental, mesclando temas de música regional oaxaqueña, composições de caráter experimental, e trilhas sonoras de filmes⁵⁴. Ainda que não tivessem eu seu repertório o estilo sinaloense como tal, a banda Siete Machos brincava com um certo imaginário “cowboy” muito comumente acionado pelo estilo sinaloense. No início de todas as suas apresentações, o vocalista falava: “somos a Banda Siete Machos... não somos sete, nem machos, mas espero que gostem da festa que vamos fazer hoje...”. De fato, a banda era composta na verdade por 8 homens e eles, ainda que tivessem como “identidade visual” da marca da banda a representação de um homem “meio vaqueiro, meio bandido”, suas corporalidades passavam longe desse tipo de representação de masculinidade: eram jovens entre 20 e 30 anos que vestem apenas calças compridas e camisetas, por vezes usando camisas sociais e, quando muito, chapéu de “cowboy”.

⁵⁴ Não faltava no repertório de apresentações ao vivo da banda, por exemplo, a canção Misirlou, de Dick Dale, que ficou conhecida por compor a trilha sonora do filme Kill Bill, de Quentin Tarantino.

Figura 7 – Banda *Siete Machos*

Fonte: arquivo pessoal

O trabalho de campo com a banda *Siete Machos*, que acompanhei por meses em suas apresentações na cidade de Oaxaca, me proporcionou, desde o primeiro encontro, um contato mais direto com Cris, um dos percussionistas da banda. Na época, dentre todos os integrantes ele era o que possuía mais experiência em bandas sinaloenses, tendo tocado em três até então. Estudante universitário no curso de Belas Artes na Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO), com ênfase em música, Cris me transmitiu muito de seu conhecimento a respeito de música em geral, dos diferentes ritmos que compõem os estilos musicais *de viento*, em especial a banda sinaloense.

No período em que estive no México, ele estava atuando apenas na *Siete Machos*, embora vez ou outra substituísse algum músico em outras bandas da cidade. Mais ao final do meu trabalho de campo, ele foi convidado a participar de um novo projeto: a Banda Convite, que se propunha a ser uma *banda de viento* com repertório variado, mas com apresentações de canções consideradas “clássicas” da música oaxaqueña e mexicana, dentre elas também do estilo sinaloense. Infelizmente, os primeiros ensaios passaram a acontecer apenas duas semanas antes do meu regresso ao Brasil. Contudo, pude participar de dois ensaios e consegui, também, entrevistar informalmente o maestro Emmanuel, que coordenava os trabalhos da banda, composta unicamente por jovens músicos. Na ocasião, a pedidos, aprendi um pouco de como tocar a tambora. Ainda que aprender o instrumento não fosse parte das minhas ambições de pesquisa naquele contexto, as poucas e breves aulas que tive me ajudaram a entender alguns

pontos que ainda me eram um pouco nebulosos, como por exemplo a justificativa de que as *bandas de viento* são compostas unicamente por homens: supostamente a razão se daria pelo fato de os instrumentos serem “muito pesados”. De fato, o prato que se segura com a mão esquerda tem um peso significativo, contudo, de forma alguma, esse simples fato justificaria a alegação de que seria um impeditivo para que mulheres pudessem integrar *bandas de viento* ou mesmo sinaloenses.

Figura 8 - Ensaio da *Banda Convite*



Fonte: Acervo do pesquisador

Tal fato me leva à descrição da última, embora não menos importante, frente de trabalho de campo no México: meu contato com Amaranta, recém-formada em Belas Artes, também pela UABJO. Ela também me fora apresentada pelo professor Sérgio Navarrete Pellicer, que frisou a importância de conversar com ela a respeito das *Reinas Oaxaqueñas*, banda sinaloense de Oaxaca formada unicamente por mulheres – e, até onde pude saber por meio de pesquisas na internet e nas diversas conversas informais (além de entrevista gravada) com Amaranta, uma das únicas do México. Infelizmente, a banda se desfez logo antes da minha chegada ao México, entretanto, pude reunir diversos elementos sobre a experiência das musicistas e a trajetória da banda, que por alguns anos ao longo da década de 2010 esteve em atividade no México.

Apenas a título de comentário, é preciso destacar a relevância do conceito *banda* no México, inicialmente esboçado a partir de falas de interlocutores mexicanos. Georgia Flores Mercado (2015) nos explica que “las bandas de aliento o de viento, como se les conoce em

México, son una agrupación musical que no puede pasar desapercibida, dada sua amplia y diversa presencia en nuestro país” (MERCADO, 2015, p. 09). O termo *banda*, ainda que denote um expressivo fenômeno musical mexicano, geralmente diz respeito, atualmente, de maneira específica para se referir à banda sinaloense. A autora, no entanto, deixa clara a heterogeneidade e a diversidade dos possíveis agrupamentos do termo:

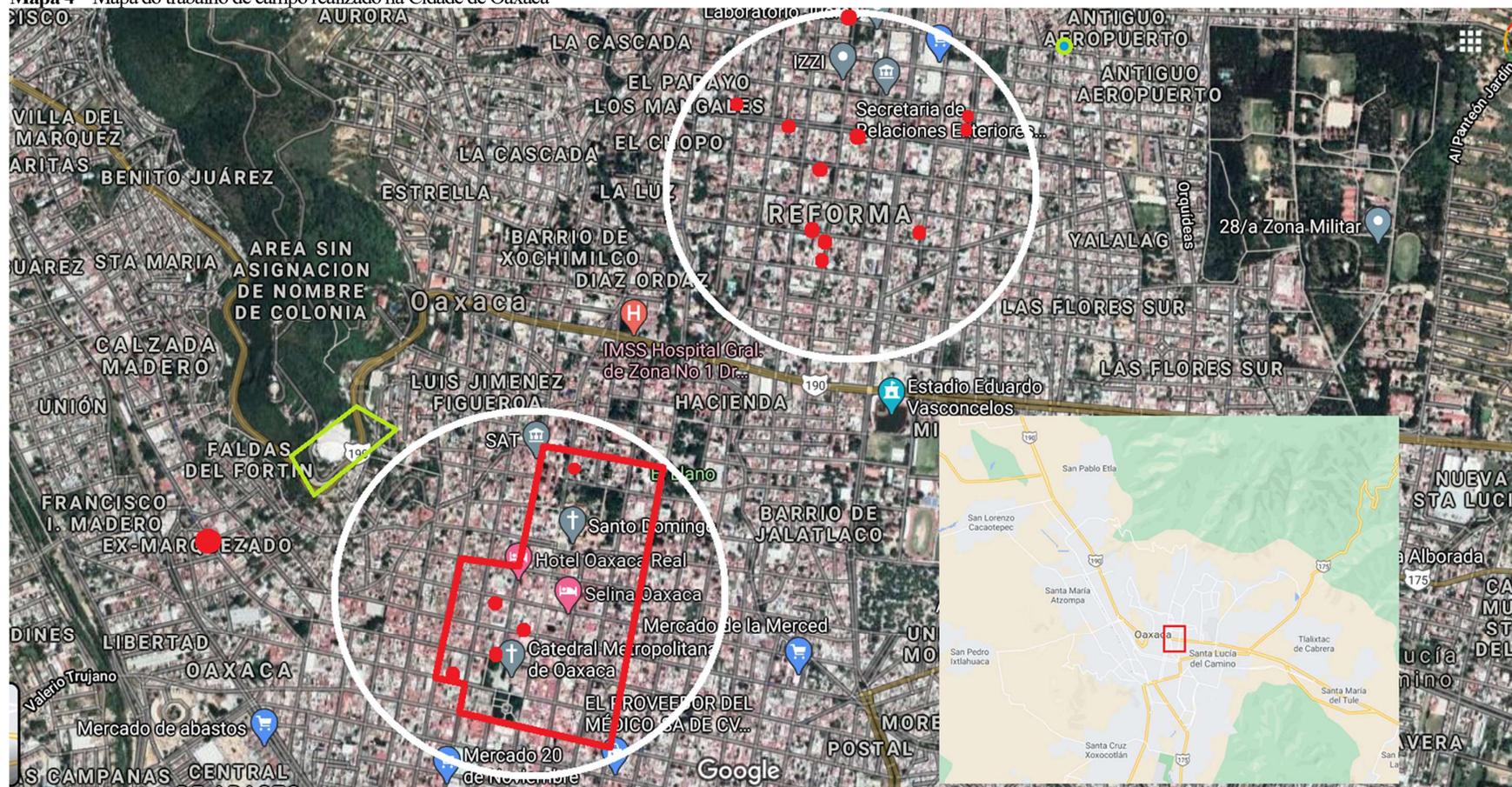
podemos arriesgarnos y construir cuatro grandes categorías para caracterizarlas: *a)* bandas institucionales, constituidas desde alguna institución y que en su quehacer musical legitiman y visibilizan a la institución que representan; *b)* bandas culturales o tradicionales, las cuales reproducen la cultura y la identidad comunitaria a través de un repertorio musical considerado tradicional; *c)* bandas comerciales regionales, resultado de la agrupación de músicos de pueblos rurales, indígenas o colectividades urbanas con fines económicos para la subsistencia, que, aunque reconocen su pertenencia comunitaria, su principal motor es obtener una ganancia económica por la música popular que interpretan; *d)* bandas de mercado global, insertadas en las industrias musicales tanto a nivel nacional como transnacional con fines netamente de lucro. Esta clasificación —como todas las clasificaciones— es arbitraria y seguro deja *fuera* a otro tipo de bandas; sin embargo, nos permite identificar posiciones y significados que tienen las bandas y afirmar que en México “no hay una sola banda”⁵⁵. (MERCADO, 2015, p. 8-9, grifos meus).

Concordando com essa classificação, ressalto que as bandas com as quais tive mais contato, e essas que mencionei mais detidamente nos últimos parágrafos, estão classificadas no agrupamento C esboçado na classificação de Mercado (2015). No entanto, não posso deixar de comentar que parte significativa dos dados que trago ao longo da Tese se referirão também às bandas do agrupamento D, notadamente a *Banda MS, La Arrolladora Banda El Limón, El Recodo e Jenni Rivera*. Este comentário é importante não apenas porque as bandas sinaloenses locais de Oaxaca geralmente fazem uso das canções dessas “bandas comerciais” como parte de seu repertório, como também são as bandas mais tocadas e mais acionadas quando se fala em banda sinaloense atualmente.

Para além da descrição mais específica dos sujeitos com quem convivi em Oaxaca, gostaria de narrar brevemente os lugares em que realizei pesquisa na cidade de Oaxaca, assim como o fiz com relação ao trabalho de campo em Goiânia.

⁵⁵ “Podemos nos arriscar e construir quatro grandes categorías para caracterizá-las: *a)* bandas institucionais, constituídas a partir de alguma instituição e que no seu fazer musical legitiman e visibilizam a instituição que representam; *b)* bandas culturais ou tradicionais, as quais reproduzem a cultura e a identidade comunitária através de um repertório musical considerado tradicional; *c)* bandas comerciais regionais, resultado da agrupação de músicos de povos rurais, indígenas ou coletividades urbanas com fins econômicos para a subsistência, que, ainda que reconheçam sua pertença comunitária, seu principal motor é obter ganhos econômicos pela música popular que interpretam; *d)* bandas de mercado global, inseridas nas indústrias musicais tanto em nível nacional como transnacional, com fins puramente de lucro. Esta classificação —como todas as classificações— é arbitrária e com certeza deixa *de fora* outros tipos de bandas; no entanto, nos permite identificar posições e significados que as bandas possuem e afirmar que no México “não há somente uma banda” (tradução livre).

Mapa 4 – Mapa do trabalho de campo realizado na Cidade de Oaxaca



Fonte: Google Maps, 2021.

Da mesma forma que na descrição do campo em Goiânia, destaco no mapa acima, referente à cidade de Oaxaca de Juárez, duas áreas principais. A primeira delas, localizada mais abaixo do Mapa 4, diz respeito à área central da cidade. O polígono vermelho diz respeito especificamente à área que foi reconhecida pela UNESCO como Patrimônio Mundial, em 1987. Nas primeiras semanas, estive baseado em uma pensão que se localizava na região, de maneira que os primeiros lugares em que fui levado a conhecer – e que continuei frequentando até meus últimos dias de intercâmbio – localizam-se nesse primeiro círculo: 1) o bar *Barbarosa*, certamente o que mais frequentei com meus interlocutores pelo fato de ser, segundo o que sempre me era dito em campo, como um dos melhores lugares para “beber, conversar e cantar karaokê”. É o que eles chamam de *terraza*, que nada mais é do que um bar que fica no terraço (segundo andar) de um outro estabelecimento comercial. De fato, muito do que aprendi sobre o repertório musical mexicano, inclusive banda sinaloense, e também sobre as escolhas musicais desse grupo de interlocutores, teve lugar no *Barbarosa*;

2) a boate *Txalaparta*, uma das principais da cidade, que faz sucesso também por ser um estabelecimento muito frequentado por turistas, tendo em vista que fica em uma região de muitos hotéis. frequentei o lugar muitas vezes na companhia do principal grupo de interlocutores, mas também, em diversas noites, ali estava para acompanhar os shows dos *Siete Machos*. Em duas oportunidades, a banda *Mezcalera* também se apresentou, trazendo “puro sonido de banda” para o lugar, que tinha um repertório bastante eclético, sobretudo para atender ao público diversificado (incluindo turistas estrangeiros), conforme me foi informado algumas vezes por funcionários;

3) a *Mezcalerita*, bar de consumo prioritário de *mezcal*, destilado de agave muito consumido em Oaxaca por ser tradicional da região. frequentei bastante o lugar nos 3 últimos meses de estadia no México, por ocasião de um de meus interlocutores – que não foi mencionado anteriormente por não ter sido um dos principais – passou a trabalhar no local. Antes, ele trabalhava no Los Juanes, na região do bairro Reforma, que descreverei mais à frente. Em geral, era um lugar que tocava música ambiente, geralmente eletrônica, mas que eu sempre podia encontrar alguém da minha rede de conhecidos e conversar um pouco sobre assuntos variados, dentre eles música em geral;

4) a boate *El Rincón de la Alameda*, que tinha noites dedicadas à música de banda sinaloense. Era um lugar pouco frequentado por praticamente todos os meus interlocutores, por ser considerado “muito perigoso”, tendo frequentadores muito ligados a grupos de narcotráfico no estado. Por essa razão, as vezes em que fui estava sozinho, e conseqüentemente acabei frequentando menos vezes.

Certamente, há outros espaços nessa área que frequentei, embora com menos assiduidade, de maneira que não os mencionarei, ainda que seja importante fazer o destaque de que minha prioridade no trabalho de campo era acompanhar o máximo possível o grupo de interlocutores que estavam colaborando com a pesquisa. Nem sempre eles me convidavam para os mesmos lugares, ainda que houvesse aqueles preferenciais, conforme mencionei acima. Suas escolhas de quais estabelecimentos frequentar foram tomadas não apenas como critério metodológico, mas também como dado de pesquisa: assim como o público majoritário com o qual conduzi pesquisa em Goiânia, tratava-se de um grupo que estava classificado como pertencente a camadas de classe média em contextos urbanos.

Os valores de entrada nesses ambientes eram quase inexistentes, e quando havia, giravam entre o equivalente a R\$5,00 e R\$10,00. O preço de consumo de bebidas alcoólicas também era bem menor do que nos estabelecimentos que visitei em Goiânia: se nessa cidade uma *long neck* (garrafa de pouco mais de 300ml de cerveja) facilmente pode custar entre R\$13,00 e R\$14,00, em Oaxaca o valor variava entre R\$4,00 e, no máximo, R\$10,00⁵⁶. Ainda assim, o público frequentador era majoritariamente classificado pelo grupo em questão como de classe média. Da mesma maneira, ainda que o público frequentador, em especial meus interlocutores, se autodeclarassem *mestizos*, eu claramente observava que a cor da pele nesses estabelecimentos era, em geral, muito mais clara que a que comumente se percebe ao caminhar brevemente nas ruas de Oaxaca de Juárez – que, por sinal, é a capital do estado mexicano com maior população indígena, além de ter uma significativa população afromexicana, em comparação aos outros estados daquele país⁵⁷. Essa realidade se torna ainda mais evidente quando pulamos para área a representada pelo segundo círculo branco, que está mais acima no Mapa 2: a Colonia Reforma – “colônia” é o termo comumente usado no México para designar “bairro”.

Logo nos primeiros dias em Oaxaca, acompanhei Alejandro para resolver algumas pendências burocráticas que ele tinha em Reforma. A minha primeira impressão foi a de ter sido quase que teletransportado para o Setor Marista, onde eu havia realizado trabalho de campo em Goiânia. Com as devidas ressalvas, claro: tudo o que eu lia em anúncios pelas ruas, além dos nomes dos estabelecimentos, estava em espanhol. Muito do restante que eu via (a

⁵⁶ Além do valor mais baixo de consumo nesses locais, também o valor pago pela Capes para a bolsa de doutorado-sanduíche era maior que a bolsa no Brasil, me permitindo conduzir um trabalho de campo mais contínuo em espaços de lazer e sociabilidade. O acesso a esses locais, tanto no Brasil quanto no México, e, portanto, o nível de frequência nesses lugares, também leva em conta o fator de classe do próprio pesquisador, conforme tentei explorar no item anterior.

⁵⁷ Teço maiores reflexões a respeito do componente racial em meu trabalho de campo no México em França (2021).

construção de avenidas mais largas, algumas delas com canteiros centrais cheios de árvores, a arquitetura contemporânea, que me remetia à recente capital goianiense, fundada na década de 1930, a presença de franquias internacionais como Starbucks e Domino's, por exemplo, e a abundância de estabelecimentos comerciais que aparentemente eram direcionados para um público de classe média), me remetia àquele bairro de classe média alta em Goiânia. O contraste com o centro histórico de Oaxaca, que possui arquitetura antiga, com muitos monumentos datados do início do século XVIII (aqueles anteriores a esse período foram derrubados por conta dos costumeiros tremores de terra que afetam a região), certamente colaborou para o estranhamento.

O fator determinante para que eu abrisse um campo de investigação também em Reforma, no entanto, se deu em especial pela possibilidade de comparação de uma realidade mais ou menos “comparável” com aquela que eu já vinha conduzindo há algum tempo. Embora meu supervisor no México, Professor Sergio Navarrete Pellicer, tenha me dito que eu poderia realizar um excelente trabalho de campo com as bandas que se apresentam nos *pueblos* próximos da capital e menos em espaços mais “comerciais” de Oaxaca, eu sentia que a etnografia em espaços urbanos, em locais semelhantes aos que eu havia frequentado em Goiânia, poderia me render interessantes análises de maneira comparativa. Soma-se a isso a insistência de Alejandro e de outros/as colaboradores/as iniciais da pesquisa em me reforçar que seria importante eu passar a frequentar os bares e as boates de Reforma, pois ali eu encontraria muita música de banda sinaloense, além de serem lugares frequentados majoritariamente por “nativos”, em contraste com os estabelecimentos do Centro, muito influenciados pela necessidade de agradar também o gosto musical estrangeiro e, portanto, com um repertório nem sempre tão voltado ao estilo sinaloense.

Decidi, então, me mudar logo no segundo mês de estadia no México para um apartamento mobiliado (marcado com um ponto verde no alto do Mapa 4) que se localizava próximo de Reforma, tendo em vista que no próprio bairro o valor dos aluguéis era bastante alto. Depois de algumas semanas visitando estes lugares, constatei o que já vinham me dizendo: de fato, os bares e as boates de Reforma eram pouco ou nada frequentados por estrangeiros/as. Além disso, o repertório, embora sempre mesclado com estilos tais como *reggaeton* e *cumbia* majoritariamente, tinham sempre a presença de bandas sinaloenses ao vivo e, em maior medida, como parte da seleção musical dos DJs. O preço de entrada em todos os estabelecimentos era o mesmo praticado nos bares e nas boates do Centro Histórico: quando havia cobrança para entrar, o valor era muito pequeno. O valor das bebidas era basicamente o mesmo.

Comecei frequentando o *Top Club Oaxaca* e a *Cantina Xicatana Mezcalera*, representados pelos dois pontos vermelhos bem próximos um do outro no Mapa 2, sendo os mais próximos do ponto verde, meu local de residência em Oaxaca. O *Top Club* encerrou suas atividades pouco tempo depois de eu chegar ao México. O *Xicatana* é uma clássica *cantina*⁵⁸ da cidade e tinha como trabalhadores fixos um trio de músicos (formado por tuba, trombone e sanfona), que cantavam a pedido das mesas, sempre em troca de gorjetas. A música ambiente sempre tinha um repertório bastante nacional, envolvendo mariachi, norteño e, frequentemente, banda sinaloense.

Na rua abaixo, há três pontos vermelhos: as boates Celsius, Lola e o pub irlandês McCarthy's. O primeiro, Celsius, certamente foi o lugar mais frequentado por mim ao longo do trabalho de campo por se tratar do principal lugar em Reforma, e um lugar de referência na cidade, para a música de banda sinaloense. O público era majoritariamente heterossexual e de pessoas entre 18 e 35 anos. As noites de sexta-feira eram dedicadas exclusivamente a esse estilo musical, tendo sempre uma banda ao vivo tocando ao longo da noite. Nos outros, ainda que no repertório houvesse forte presença também de *reggaeton* e *cumbia*, o estilo sinaloense estava sempre presente. Era muito comum, na sexta-feira, a presença de pessoas vestidas “a caráter”: calça jeans, camisa xadrez e chapéu de cowboy. Nesses dias, também, todos os funcionários se vestiam da mesma forma. Segundo o dono do estabelecimento, com quem tive a oportunidade de conversar algumas vezes, a ideia é que naqueles dias as pessoas pudessem “se sentir como se estivessem no norte do país”. Foi ali também que eu pude observar algumas das formas pelas quais os mexicanos recebem, em contextos de sociabilidade mais ampla, parte do repertório musical brasileiro. Em especial, a música sertaneja (a partir de *Ai, Se eu te Pegou*, de Michel Teló, e *Balada (Tchê Tchê Rerê)*, de Gustavo Lima, canções que fizeram bastante sucesso internacional no início dos anos 2010 e, ao menos naquele contexto, tocam até hoje. Da mesma maneira, quase sempre o funk se fazia presente, quase sempre com as canções *Olha a Explosão*, de MC Kevinho, e *Bum Bum Tam Tam*, de MC Fioti.

Pude viver essa experiência também no segundo ponto vermelho, a boate Lola. De público mais jovem que na Celsius (entre 18 e 25 anos majoritariamente), costumava ter maior presença de pessoas não-heterossexuais. Uma das justificativas que me era dada em campo se devia ao fato da pouca presença de espaços de lazer e sociabilidade (bares e boates) voltados para o público não-heterossexual na cidade. Ainda assim, o lugar era majoritariamente frequentado por heterossexuais. O foco era música pop estadunidense e mexicana, sobretudo

⁵⁸ Trata-se de um tipo de estabelecimento que vende bebidas alcoólicas por doses – não há venda de cerveja, por exemplo. No lugar, as bebidas mais consumidas eram mezcal, tequila, whisky e vodka.

sucessos comerciais de *reggaeton*. Raramente se tocava música sinaloense (embora eu tenha acompanhado duas ocasiões com bandas ao vivo), e uma das justificativas que sempre me era dada por funcionários/as era o fato de que “não era o foco do lugar, sobretudo pelo público”. Minha interpretação, e também de acordo com o que colaboradores/as da pesquisa me diziam, vai no sentido de entender que a banda sinaloense traz em seus repertórios (canções, videoclipes, composições dos grupos musicais, lugares em que geralmente é tocada) traços de certa heteronormatividade. Ainda que a mesma crítica possa ser feita ao próprio *reggaeton*, muito tocado naquele ambiente, a identificação deste gênero musical com a alcunha de “música urbana” pode oferecer alguns elementos para a compreensão dessa maior aceitabilidade.

Por último, menciono o pub irlandês que, se jamais tocou banda sinaloense, era um dos lugares mais frequentados por muitas das pessoas com quem convivi em campo e me trouxe elementos não apenas comparativos de certa sociabilidade em um espaço que tocava puramente *rock* em inglês, mas também de constante aproximação com essas pessoas em suas subjetividades e histórias de vida.

Para finalizar essa etapa de descrição, menciono o ponto vermelho isolado logo abaixo dos locais acima mencionados, o bar *Los Juanes*, e os três pontos vermelhos bem próximos uns dos outros: a cervejaria *Chapultepec*, a boate *Barezzito* e o bar *Palo Mocho*. *Los Juanes* era um bar que eu frequentei algumas vezes, quase sempre na parte da tarde. O gerente do local era Inving, uma das primeiras pessoas que conheci ao chegar em Oaxaca. Não chegamos a ficar próximos no contexto do trabalho de campo, tendo em vista que ele era uma pessoa que declarava não gostar de banda sinaloense e quase não tinha tempo livre para além do trabalho. No entanto, sempre era muito solícito quando eu estava no bar, frequentado por várias das pessoas com quem eu conduzia pesquisa por ali haver uma das melhores *botanas*⁵⁹ da cidade.

A partir de determinado momento, percebi que o lugar não me renderia tanto em termos de campo porque fui percebendo que, além de um lugar que embora tocasse basicamente apenas músicas regionais mexicanas, em especial *cumbia*, o repertório de banda sinaloense era pouco explorado. Ainda assim, incluo o estabelecimento no roteiro aqui apresentado pelo fato de que ali, além das várias visitas, pude enriquecer bastante do meu próprio repertório musical mexicano, tendo em vista que o foco eram canções, muitas vezes românticas, que estavam fora do eixo comercial naquele período, seja porque clássicas ou apenas antigas, seja porque não alcançavam o “topo das paradas” mexicano.

⁵⁹ Basicamente, o termo poderia ser traduzido como “petisco”. No *Los Juanes*, a cada bebida pedida recebia-se uma botana diferente como cortesia. Os pratos variavam entre consomés, *memelas* ou *tacos dorados* (preparos de tortillas de milho com recheios variados) além de eventualmente iscas de peixe ou de frango.

A esquina que compreendia Barezzito, Chapultepec e Palo Mocho era certamente a mais movimentada da região. O primeiro estabelecimento, poderia-se dizer, é equivalente em Oaxaca ao que a boate VillaMix representou durante o trabalho de campo em Goiânia: era o lugar mais caro, o que era frequentado por pessoas de classe média alta da cidade, além de uma maioria “branca” e heterossexual, como poderia ser classificado o público após algumas poucas noites frequentando aquele ambiente. De todas as 6 vezes que frequentei o lugar, apenas escutei os poucos sucessos de banda sinaloense que à época tocavam nas rádios. Por meio destas incursões, pude acumular observações que me ajudaram a colocar os outros estabelecimentos em perspectiva, sobretudo as boates Celsiuz e Lola, assim como o próprio trabalho de campo realizado em Goiânia, notadamente a partir das minhas reflexões à época sobre os marcadores de classe, gênero, geração e sexualidade, mas sobretudo raça.

O bar Chapultepec, parte de uma rede com unidades em outras cidades do México, abriu em meados de abril de 2019. Como era a grande novidade da cidade, todos/as as pessoas com quem eu dialogava em campo acabaram frequentando com muita assiduidade o local. O diferencial, que também era um dos motores da alta frequência no lugar, era o preço: todas as bebidas (cervejas ou doses de mezcal/tequila, além dos drinks com vodka e gim) e comidas (servidas em pequenas porções) tinham o mesmo preço: 20 pesos, o que à época equivalia a cerca de 1 dólar ou 4 reais. O repertório musical variava entre sucessos pop, assim como na *Lola*, no *Barezzito* ou mesmo na *Celsiuz*, mas nas últimas horas da noite sempre havia espaço para canções românticas, notadamente banda sinaloense e cumbias. Somadas ao alto nível de álcool àquela altura, não era raro acontecer performances espontâneas que variavam do canto emocionado à encenação de sofrimento amoroso entre as mesas. Por fim, o bar *Palo Mocho* foi o lugar onde em duas ocasiões pude observar apresentações da banda *Siete Machos*.

4 Música de latão e *de viento*

Ay, ay, ay
 ¡Ay mama por dios!
 Por dios que borracho vengo, que me sigan la tambora
 Que me toquen el "Quelite" después el "Niño Perdido"
 Y por último el torito pa' que vean como me pinto
 Ay, ay, ay
 ¡Ay mama por dios!⁶⁰

(El Sinaloense, composição de Severiano Briseño)

⁶⁰ Link para a canção: <https://www.youtube.com/watch?v=VGiivji2vxl> (Acessado em 26/09/2021).

As raízes da banda sinaloense

Parto, agora, para uma apresentação de cunho mais histórico a respeito da banda sinaloense. Para tanto, tecerei um diálogo bastante estreito com a obra *Banda – Mexican Musical Life Across Borders* (2001), de Helena Simonett. Este livro, resultado de anos de investigação sobre a música de banda sinaloense durante a década de 1990, oferece um excelente panorama histórico e etnográfico sobre este estilo musical, de maneira que boa parte das informações que aqui compartilharei advêm de suas reflexões. Com efeito, eventualmente lançarei mão de dados coletados durante minha própria etnografia para complementar determinadas informações, assim como trazer elementos mais recentes temporalmente a respeito da música de banda sinaloense, além de minhas próprias interpretações com base nos dados apresentados.

Mapa 5 - Mapa do México destacando regiões mais e menos frequentadas durante o século XIX



Fonte: Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI/MX) – os destaques em verdes e em vermelho são de minha autoria.

As raízes do que se conhece hoje no México como a *música de banda* remonta, pelo menos, ao século XIX. Simonett (2001) ressalta que ao longo desse século a região noroeste do país, em especial os estados de *Sinaloa*, *Durango* e *Chihuahua* (identificados pelo polígono vermelho desenhado por mim no Mapa 5), estava quase completamente fora das rotas comerciais e de trânsito nacional/internacional em território mexicano, que tinham o litoral leste, banhado pelo Golfo do México, como principal região de conexões – principalmente com o continente europeu. Cidade do México no centro do país, *Oaxaca* ao sul, *Yucatán* no sudeste, *Guanajuato* ao norte e *Guadalajara* no oeste (identificados pelas estrelas verdes no Mapa 5) eram os principais destinos de estrangeiros após atracarem em *Veracruz* (marcada com uma seta verde no Mapa 5), onde ainda localiza-se o principal porto do país. De fato, o noroeste do México só passou a ser mais frequentado por forasteiros após mercadores, sobretudo europeus, passarem a ver a região como lucrativa, uma vez que eram ainda bastante “inexploradas”⁶¹. Ainda assim, as rotas por meio das quais eles acessavam a região era por via marítima, uma vez que por terra o caminho era bastante inseguro e incerto; dessa maneira, os laços de Sinaloa com o restante do México continuou a ser bastante fraco durante todo o século XIX⁶² (SIMONETT, 2001, p. 101).

Ao longo do século XIX, portanto, o crescimento de movimentos migratórios e de transações comerciais entre países europeus (notadamente Inglaterra, França e Alemanha) e Estados Unidos, sobretudo por meio do porto de *Mazatlán*, provocou o rápido “desenvolvimento” da região, em especial da própria cidade de *Mazatlán*. Simonett (2001) elenca diversos relatos de viajantes que, à época, relatavam suas impressões a respeito da cidade e do estado de Sinaloa. Um deles, datado do ano de 1846, merece destaque: “Some of us had seen Mazatlán in 1832... but Mazatlán itself was no longer a rural village, but a commercial town, full of busy merchants and bustling traders; the apathy of the indolent Creole was supplanted by the activity of the English, the German, the French, and the American”⁶³ (SIMONETT, 2001, p. 103).

⁶¹ Tomo o cuidado de usar aspas porque, obviamente, não se pode deixar de levar em conta a ocupação da região desde séculos antes por povos nativos.

⁶² Em termos históricos, é importante lembrar que o processo de independência do México com a coroa espanhola teve um fim no ano de 1821. Somente então a região noroeste do México, até aquele momento isolada do restante do recém-criado Estado-nação, passou a estabelecer relações de comércio com mercadores da Europa e dos Estados Unidos, por exemplo.

⁶³ “Alguns de nós havíamos visto Mazatlán em 1832... mas Mazatlán mesmo não era mais um vilarejo rural, mas uma cidade comercial, cheia de comerciantes ocupados e agitados. A apatia dos creoles [crioulos, colonos brancos] indolentes foi suplantada pela proatividade dos ingleses, dos alemães, dos franceses dos estadunidenses” (Tradução livre).

De fato, muitos dos relatos da época apontam para um crescente processo de urbanização tanto de *Mazatlán* quanto de *Culiacán*, as duas maiores cidades do estado de Sinaloa até hoje, embora tais relatos registrem um profundo “gap” entre estes dois polos mais urbanizados, distantes pouco mais de 220 quilômetros entre si. Como afirmado anteriormente, as vias de transporte terrestres eram quase inacessíveis, sobretudo em épocas de chuva, dificultadas também por conflitos na área rural provocados por saqueadores e, também, com povos originários da região. A esse respeito, Simonett destaca que “the poor and unsafe transportation system unfavorably affected not only business and economy but also any cultural interaction between urban and rural Sinaloa”⁶⁴ (SIMONETT, 2001, p. 104).

Em Mazatlán, então, forma-se uma pequena elite ao longo de meados do século XIX que se constituía sobretudo por europeus imigrantes, que se contrastava diretamente com a “falta de civilização” (SIMONETT, 2001, p. 105) dos nativos. À época, as atividades de sociabilidade eram promovidas em especial pela Igreja Católica nos feriados religiosos, e a proximidade entre elite (donos de minas e outros estabelecimentos maiores) e trabalhadores, nessas ocasiões, era mal-vista pelos primeiros, assim como por visitantes estrangeiros. De fato, em certo momento, a própria Igreja começou a ser criticada por setores dessa elite, uma vez que as citadas atividades de sociabilidade nos feriados católicos eram levadas a cabo acompanhadas por eventos seculares, tais como touradas, jogos de azar, eventos de música e dança, etc, nos quais “uma ou mais pessoas acabava saindo ferida”.

A importância de contextualizar historicamente – ainda que brevemente – o estado de *Sinaloa* no século XIX se deve ao fato de que é nesse momento, em que principalmente *Mazatlán* passa a se tornar um polo estratégico no comércio com países estrangeiros, que ela se torna também uma cidade de guarnição militar – mais precisamente em 1844⁶⁵. Assim, a vida cotidiana de seus habitantes passa a receber a presença, além de militares, de suas respectivas bandas. Era comum que tais bandas realizassem apresentações para além de suas atividades estritamente militares, passando a compor a rotina de lazer de habitantes locais. Ainda segundo relatos de viajantes, agora de um dos oficiais da ocupação militar estadunidense da cidade em 1847, “the townspeople began to look less gloomily upon their invaders... and the women... sought the main plaza in the afternoons, arrayed in tastefully flowing robes [...], whilst their

⁶⁴ “O sistema de transporte precário e inseguro desfavoravelmente afetou não somente os negócios e a economia, mas também qualquer interação cultural entre a Sinaloa rural e a urbana” (Tradução livre).

⁶⁵ Vale destacar que além da ocupação militar estadunidense e a presença de diversos empreendedores estrangeiros, sobretudo alemães, o exército Franco-Austriaco também se fez presente (1864-66), aumentando a diversidade musical estrangeira que os/as habitantes de Sinaloa, em especial Mazatlán, passaram a ter acesso (SIMONETT, 2001, p. 106).

surprisingly diminutive feet beat time to the music from our bands”⁶⁶ (SIMONETT, 2001, p. 106).

A partir de finais da década de 1860, começam a surgir oficialmente bandas militares mexicanas, ainda que essas já existissem pelo menos desde as primeiras décadas do século XIX, em caráter extraoficial. Muito rapidamente, o México já contava com um grande número dessas bandas, de excelência, formada por músicos civis recrutados por todo o território nacional. Suas apresentações abertas, as *serenatas*⁶⁷, tinham como principal objetivo entreter as elites urbanas, contudo todas as pessoas tinham acesso à música por elas executada. O repertório era composto por marchas, música clássica (*mazurkas* e *polkas*, por exemplo), *pasodobles* (muito tocados nas *toradas*), música de salão mexicana, entre outros. Por volta de finais do século XIX, o repertório passou a diversificar ainda mais, incluindo sons de música popular, assim como melodias nacionais e patrióticas (SIMONETT, 2001, p. 107).

A diversificação musical era de grande interesse para os comerciantes alemães, pois eles vendiam, dentre outras coisas, vários instrumentos musicais importados do continente europeu. Igualmente, cada vez mais influências alemãs passavam a povoar a paisagem sonora de *Mazatlán* e de *Sinaloa*, de maneira que os eventos musicais públicos eram marcados por estilos e sons daquela região da Europa. Vale ressaltar também que a finais do século XIX, a expansão do modo de produção capitalista provocou uma nova forma de desigualdade de classe não somente em *Sinaloa*, mas em demais localidades urbanas no México: as elites passaram a ter acesso à escuta de música em ambientes privados, enquanto as classes mais baixas só podiam ouvir música em ambientes públicos: praças, igrejas⁶⁸, na rua etc. Ainda que os eventos musicais fossem voltados para a elite, toda a população podia assisti-los, e assim ocorria (SIMONETT, 2001, p. 107-108).

⁶⁶ “A gente da cidade começou a olhar menos melancolicamente para seus invasores... e as mulheres... procuravam a praça principal nas tardes, arrumadas com vestes de bom gosto [...], enquanto seus pés surpreendentemente diminutos marcavam o tempo da música de nossas bandas” (Tradução livre).

⁶⁷ A respeito das *serenatas*, Rafael Torres (2015) aponta que “uma parte fundamental das funções das bandas militares era a *serenata*, também conhecida como ‘retreta’, que eram oferecidas em praças, calçadas e jardins públicos. A serenata era executada na praça principal, na calçada, no jardim ou, como antigamente, em frente ao quartel militar” (TORRES, 2015, p. 30).

⁶⁸ Vale ressaltar que no caso de *Sinaloa*, em especial de *Mazatlán*, a música secular era bem mais escutada do que a música sacra. A troca e o comércio, naquele contexto, ocupavam lugar visual e ideológico com maior intensidade do que o poder das tradições religiosas da Espanha Católica. Forte indício disso é o fato de que somente em 1842 foi oficialmente constituída a primeira Igreja Católica em *Mazatlán*, e sua primeira catedral em 1899 (SIMONETT, 2001, p. 108). Esse é um caso bastante particular, tendo em vista que em diversos outros lugares do país a música sacra ocupa um lugar de especial importância na história da música em território mexicano. Um claro exemplo dessa complexa questão está documentado na excelente coletânea *Ritual Sonoro em catedral y parroquias* (2013), coordenado por Sergio Navarrete Pellicer.

Com o avanço e a modernização do espaço urbano de Mazatlán, ainda em finais do século XIX, as elites locais passaram a investir também na construção de teatros, cujas apresentações musicais, se não eram restritas a esse menor grupo, certamente eram por ele mais frequentadas. Simultaneamente, as bandas continuavam tocando nas ruas e em eventos privados, como aniversários, casamentos, batismos. Não apenas as bandas, mas também as *orquestas* (grupos musicais que passaram a surgir, formados por três ou quatro músicos tocando geralmente violino, violoncelo, violão, *jarana* – espécie de violão de oito cordas, muito popular no estado de Veracruz –, entre outros). As *orquestas* passaram a fazer muito sucesso, tanto pela elite quanto por trabalhadores, frequentemente substituindo as bandas militares nos teatros e em eventos privados, assim como nas serenatas (chamadas à época de *andar de gallo*) (SIMONETT, 2001, p. 11), ainda que seu repertório não fosse tão diferente delas: marchas, *mazurkas*, *polkas*, *pasodobles*, valsas, fantasias etc. No mesmo contexto, mais precisamente na virada do século, outra forma de organização social e musical que “estava muito na moda” conforme aponta Simonett, eram as *kermesses*, “a type of social gathering that was very much in fashion in the late nineteenth century among ‘la culta sociedade de Mazatlán’” (SIMONETT, 2001, p. 110), cuja atração musical principal eram justamente as *orchestras* e as bandas militares.

Na virada do século, com o avanço da modernização mexicana advinda da capilarização do modo de produção capitalista, as classes operárias, setores do campesinato e as camadas pobres urbanas mexicanas passaram a reivindicar bens e serviços que anteriormente uma minoria privilegiada havia monopolizado; um resultado imediato disso foram medidas de controle social burocrático e legal da população, proibindo “indecências” e “excessos” de todo tipo – o foco dessa política moral, baseadas nos ideais de modernização do porfiriato⁶⁹, eram sujeitos considerados “abjetos”, tais como bêbados, prostitutas, pedintes, entre outros (SIMONETT, 2001, p. 114). Rafael Torres (2015), por sua vez, destaca que foi no porfiriato que houve grande modernização e profissionalização do Exército Federal mexicano, e as bandas militares não ficaram de fora desse processo, uma vez que foram, inclusive, alçadas como parte da “educação cultural” do povo mexicano à época, dentro desse espírito moralizante da passagem do século XIX para o século XX.

Desse argumento, o que importa reter aqui é que, ao menos no estado de Sinaloa, manifestações populares tais como festas passaram a ser proibidas por decretos. Um exemplo

⁶⁹ O porfiriato foi um período de 30 anos em que o general Porfirio Díaz governou o México entre 1876 e início do século XX. Foi um momento de expansão da rede ferroviária mexicana, conexão entre rede marítima e redes terrestres, além de intensificação do desenvolvimento econômico do país. Porfirio Díaz renunciou à presidência pela forma da Revolução Mexicana, liderada por nomes como Francisco Madero e Emiliano Zapata.

disso são os *mariachis* – trata-se aqui não do gênero musical que ficou internacionalmente conhecido décadas mais tarde, mas sim danças populares que aconteciam nas periferias das grandes cidades nos domingos. A importância de se destacar tais imposições morais se deve ao fato de que é nesse contexto que grandes festividades populares passam a ganhar destaque e se tornarem tradição em Sinaloa, donde as bandas passam a ganhar ainda mais destaque no cotidiano das sociabilidades locais. Uma dessas festas que merece destaque aqui são os *carnavales*.

Cerca de um mês depois de ter chegado ao México, fui perguntado sobre o que eu achava que sentiria mais falta do Brasil após o período de quase um ano fora. Respondi que era cedo para ter qualquer certeza, mas que certamente sentiria falta de algumas comidas e algumas festas. Após ser interpelado por maior detalhamento, respondi que a falta de polvilho (destaco que demorou bastante para eu conseguir explicar o que raios era polvilho) me faria sentir muita falta do pão de queijo, que é típico do meu estado de nascimento. Das festas, destaquei que eu não poderia estar presente a um festival de música alternativa que gosto muito, o Bananada, e certamente passaria por uma experiência diferente ao não poder experimentar, pela primeira vez na vida, um mês de fevereiro sem carnaval, ainda que apenas muito recentemente eu havia começado a participar das festividades de carnaval em Goiânia.

Diante disso, fui imediatamente repreendido. Em um espírito de competitividade típico dos mexicanos, que eu testemunharia em inúmeras outras ocasiões nos meses seguintes, fui advertido de que o México também era conhecido por suas festas de Carnaval. Meu interlocutor nessa ocasião é nativo do estado de Veracruz, cujo carnaval é nacionalmente conhecido. “Especialmente por la putería, igual en Brasil [risos]”, mas que se eu quisesse presenciar um carnaval com bastante música, certamente eu encontraria uma grande festa em Sinaloa. Apesar do comentário jocoso carregado de estereótipos e preconceitos, a fala me indicava que eu precisava desnaturalizar certas concepções sobre o que eu considerava algo “tipicamente” mexicano e, por exemplo, “tipicamente” brasileiro.

Não tive a oportunidade de ir ao carnaval de Sinaloa nem no de Veracruz por outros compromissos em Oaxaca (cujas festas de carnaval existem, mas ocorrem sobretudo em cidades do interior e possuem um caráter majoritariamente folclórico). Em todo caso, parte da bibliografia que li no México dá conta de um panorama sobre a importância dos carnavais para a estruturação de um cenário musical regional em Sinaloa, primordial para a constituição de um estilo “genuinamente” sinaloense, conforme me fora apontado diversas vezes durante trabalho de campo.

De fato, na passagem do século XIX para o XX, os carnavais no México estavam concentrados em cidades portuárias da costa leste, especialmente Veracruz, Tampico e Mérida (SIMONETT, 2001, p. 120), em decorrência do fluxo migratório entre Europa e aquela região – lembrando que as celebrações carnavalescas foram trazidas sobretudo por ocasião da colonização espanhola e portuguesa no continente. Um fato importante trazido por Simonett é que, ao menos em Mazatlán ao longo do século XIX, o desenvolvimento de festividades pré-quaresma se deu concomitante a outras festividades latino-americanas e caribenhas, notadamente levadas a cabo por pessoas negras e “mulatas”, que constituíam cerca de 60% da população da cidade já no início do século XIX. Nesse sentido, “as Rafael Valdéz Aguilar (1993: 13) has argued, [...] blacks and mullatoes had a significant impact on the regional music, songs, dances, and carnivalesque festivities” (SIMONETT, 2001, p. 121). Esse é um dado ausente nos discursos mais recorrentes sobre a história da música de banda sinaloense, que costumam tratar o estilo musical como oriundo apenas de camadas rurais do noroeste mexicano por influência europeia, invisibilizando-se as contribuições e influências de populações negras nessas formas expressivas.

Em todo caso, a profusão de festas populares à época não apenas em Sinaloa mas também em todo o México tinha como foco também a tentativa de certa “unificação” da população mexicana, poucas décadas após a independência do Império Espanhol, na guerra que perdurou entre 1810 e 1821. Por esse motivo, as festividades tinham como foco datas cívicas, muitas delas inclusive criadas à época, sendo a principal delas o feriado da Independência, comemorado em 16 de setembro. O argumento principal disso, conforme bem demonstra Simonett (2001), seria que “the masses had to be reminded over and over again that they too were part of the Mexican nation-state. The elite seemed to recognize that the integration of the lower classes into society was best done on a cultural level” (SIMONETT, 2001, p. 117). Isso não quer dizer, no entanto, que as classes mais baixas se reconheciam nesse discurso de “integração”; no limite, elas se contentavam com o espetáculo das festas, das bandas, conquanto o significado mais profundo, ou melhor, o que se pretendia significar com aquelas celebrações, se resumia à “*gente de razón*”, conforme se autodenominavam as pessoas que se consideravam mais “esclarecidas” à época. Para que esse sentido de unidade da nação fosse de fato incorporado em uma coletividade mais ampla, seria necessário um discurso mais profundo. Mais que uma integração cultural das “massas”, era necessário desenvolver uma categoria mais agregadora. Conforme ficará claro mais à frente, a ideologia da mestiçagem racial cumpriu essa função, e a música enquanto referência cultural teve papel fundamental nisso.

Por ora, para os objetivos aqui propostos, basta saber que a profusão de festividades gerou a necessidade de que mais bandas fossem formadas para dar conta da alta demanda, e foram justamente as bandas formadas nos pequenos vilarejos da área rural que, como dito anteriormente, já existiam há décadas, passaram a ganhar mais e mais destaque nas festividades urbanas, sobretudo em fevereiro (carnaval) e setembro (independência). Cabe salientar o caráter popular dos carnavais sinaloenses à época, que de certa maneira se opunham, por exemplo, aos bailes de máscaras em salões frequentados pelas camadas mais abastadas, que não se identificavam com a “algazarra” promovida pelas festividades de rua. Música estridente, alto consumo de álcool e, conseqüentemente, corriqueiros episódios de violência urbana eram críticas frequentes direcionadas às sociabilidades festivas que ocorriam nas ruas. No que diz respeito à música principalmente, parte das críticas se dirigia ao fato de que as bandas que vinham do interior não tinham a “qualidade” das *orchestras* e das bandas militares: “in the opinion of the elite, the tambora was still only a shabby imitation of their sophisticated military bands. They were not yet able to hear that the popular bands had made this music their own, investing it with a new and lasting identity” (SIMONETT, 2001, p. 125).

As *bandas de latão*, conforme eram chamadas à época, passaram a ganhar bastante espaço no cotidiano musical da região graças aos avanços na manufatura de instrumentos de latão nos anos 1840. Por serem instrumentos melódicos e bastante duráveis, além de muito barulhentos, eram ideais para performances em espaços abertos, em festivais e nas ruas, para grande número de pessoas (SIMONETT, 2001, p. 126). Soma-se a essa praticidade o fato de que a maioria desses instrumentos podiam ser tocados com peças de boca e de dedos intercambiáveis, podendo ser compartilhadas entre músicos de acordo com as necessidades do conjunto musical. Vale destacar que não eram músicos com formação teórica, e tocavam decorando peças inteiras de músicas, ou então decorando alguns padrões harmônicos e tocando aleatoriamente para dar suporte às linhas melódicas. Esses eram mais argumentos para acusar os músicos e as bandas do interior como menores, inferiores, ou apenas “barulhentas” (SIMONETT, 2001, p. 127-128).

Interessante notar que as *bandas de latão* não estavam desconectadas daquelas militares mencionadas anteriormente. No entanto, certamente tinham mais liberdade para escolher seu repertório e também a audiência onde poderiam tocar: “despite ‘cultured’ people’s complaints about the continuing ‘noise’, the economic survival of such bands probably depended much on ‘eccentric drunken villagers’⁷⁰” (SIMONETT, 2001, p. 128). Ainda assim, conforme apontam

⁷⁰ “Apesar das reclamações de “pessoas com cultura” sobre o contínuo “barulho”, a sobrevivência econômica dessas bandas provavelmente dependeu em muito dos “moradores excêntricos dos vilajeros” (tradução livre).

tanto Torres (2015) quanto Simonett (2001), a hierarquia entre a música “popular” e a música “oficial” (ou erudita) foi objeto de disputa no início do século XX, com o advento da Revolução Mexicana, ocorrida entre os anos de 1910 e 1920.

Não pretendo aqui fazer um relato exaustivo da presença de bandas durante os anos de conflito armado ao longo de toda a Revolução Mexicana. Mais que isso, o que é fundamental destacar para o interesse dessa tese é o forte componente populista e nacionalista que se propagou no México nas décadas seguintes. Torres (2015) comenta que

a nivel cultural, en las décadas de los veinte y treinta se impusieron el populismo y el nacionalismo. Así lo ejemplifica el trabajo de los muralistas, el cine con temas campiranos, la novela de la Revolución y la música académica con temas prehispánicos y folclóricos. En esos años también se empezó a dar más atención a la música popular y tradicional, que llegaría a su auge en los cuarenta y cincuenta, gracias a la radio y el cine. La década de los veinte fue prolífica en conjuntos de música militares; en 1925, el ejército contaba con 65 bandas, de las cuales 55 eran oficiales, es decir, su haber salía del presupuesto federal, en tanto que las 10 restantes eran “económicas” y su mantenimiento recaía en las propias corporaciones⁷¹ (TORRES, 2015, p. 40).

Com efeito, Torres (2015) nos comenta que ao longo dos anos pós-revolucionários, as bandas militares passaram a ter cada vez menos impacto e participação entre setores populares e “na vida nacional”. Se um dos objetivos da Revolução Mexicana acabou sendo também o de esboçar uma síntese da identidade cultural (HALL, 2001) mexicana, nos moldes de uma comunidade imaginada (ANDERSON, 2008), certamente esse projeto tinha a música como ferramenta fundamental.

Ao dar continuidade da historicização da banda sinaloense, Simonett (2001) faz uma parada obrigatória nesse momento histórico para discutir sobre música e identidade nacional, em que o *mariachi* ocupou lugar central no cenário cultural e musical mexicano por muitas décadas após a Revolução Mexicana. Parte significativa desse esforço de compor uma característica que unificasse a identidade nacional mexicana passou, assim como em outros países latino-americanos, pela modelação de práticas culturais tradicionais de populações rurais. Em sintonia com o que propõe Torres (2015), a autora comenta que a emergência de estudos sobre folclore no México esteve intimamente relacionada ao movimento romântico nacionalista que se seguiu após a Revolução de 1910. Ela ressalta, no entanto, a ironia de que

⁷¹ Em um nível cultural, nas décadas de vinte e trinta se impuseram o populismo e o nacionalismo. Um exemplo é o trabalho dos muralistas, do cinema com temas do campesinato, a novela da Revolução e a música acadêmica com temas pré-hispânicos e folclóricos. Nesses anos, também se começou a dar mais atenção à música popular e tradicional, que chegaria em seu auge nos anos quarenta e cinquenta, graças à rádio e ao cinema. A década de vinte foi prolífica em conjuntos de música militares; em 1925, o exército contava com 65 bandas, das quais 55 eram oficiais, quer dizer, seus ganhos saíam do orçamento federal, tanto que as 10 restantes eram “econômicas” e sua manutenção recaía nas próprias corporações” (tradução livre).

o movimento revolucionário (que supõe uma quebra com o passado) tenha se baseado nas tradições do campesinato (que de alguma maneira conectavam aquele mesmo presente a um passado). Nesse sentido, a autora vai dizer que “existing traditional practices were modified and institutionalized for the new nationalism. The reason for selecting folk dances as one of “the tradiciones” was intimately linked to the political motivation of establishing a collective symbol of identity”⁷² (SIMONETT, 2011, p. 135).

É nesse contexto que o *mariachi* foi, então, alçado como símbolo da identidade mexicana. É claro que a bibliografia temática, como acontece com diversos gêneros musicais populares e rurais na passagem da primeira para a segunda metade do século XX sob os efeitos de intensificação da industrialização, anunciará uma diferenciação entre dois tipos de música *mariachi* que passaram a existir a partir da década de 1940: uma, considerada tradicional ou “original”, que consiste em instrumentos de corda apenas, que ainda podem ser encontradas em áreas rurais do México; e outra, considerada comercial, que passou a surgir nessa época nas camadas urbanas do país, incorporando instrumentos *de viento*. Ocorre que, para as elites, a imagem do *mariachi* tradicional ainda estava muito ligada à figura dos homens pobres e bêbados (SIMONETT, 2001, p.137). Era preciso constituir um corpo cultural ligado a esse gênero musical, e o figurino passou a ser elemento fundamental na caracterização romântica do “mestizo” que então passava a identificar culturalmente os mexicanos. Assim, a figura do *charro* se tornou a indumentária que passou a caracterizar os músicos *mariachis*, composta por jaqueta curta bem adornada, calça justa também com adornos e *sombrero*⁷³: “like the music they played, the costume for the musicians had to be a mestizo product in order to represent Mexico’s national spirit”⁷⁴. (SIMONETT, 2001, p. 137).

No que diz respeito à banda sinaloense, após Revolução Mexicana, as *bandas de viento* narradas há pouco passaram a ter cada vez mais penetração no território mexicano. Em Sinaloa, ficou comum que o som dessas bandas ganhasse o termo *tambora* em Sinaloa (assim como *tamborazo* em Zacatecas, pela forte presença desse instrumento aliado ao som dos instrumentos de vento, tais como clarinetes, trompetes, trombones, saxofones, tubas e tarolas). Na década de 1930, ainda que com variações em termos de quantidade de músicos (de 10 a 30 integrantes) e instrumentos, já era possível identificar um “estilo” próprio da música produzida naquele

⁷² “Práticas tradicionais existentes foram modificadas e institucionalizadas para esse novo nacionalismo. A razão em selecionar danças populares como uma das “tradições” estava intimamente conectada com a motivação política de estabelecer um símbolo coletivo de identidade” (tradução livre).

⁷³ Aqui, faço um parêntese para destacar que em 2011 o *mariachi* recebeu da Unesco a outorga de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

⁷⁴ “Como a música que eles tocavam, a vestimenta dos músicos tinha que ser um produto mestizo de maneira a representar o espírito nacional do México” (tradução livre).

estado, marcada pela influência da Banda de Música del Estado, já em atividade desde a década de 1910. Após encerrarem a banda, já na década de 30, muitos de seus membros viraram professores de música ou compositores e iniciaram outras bandas, dentre elas El Recodo, em atividade até hoje, ou mesmo a Banda Los Guamuchileños, que, em 1952, fez a primeira gravação de uma canção de banda sinaloense (SIMONETT, 2001, p. 143). Nessas décadas, entre 1920 e meados da década de 1950, as canções eram sobretudo instrumentais, mas era muito comum que as bandas sinaloenses cantassem, a seu estilo, canções clássicas da música de mariachi, tais como *Cielito Lindo*, *La Guacamaya*, *La Ardilla*, *El Palo Verde*, entre outras.

Naquela época, ainda que parte significativa da identidade *mestiza* mexicana estivesse pautada na romantização do campesinato, os músicos sinaloenses ainda sofriam de forte estigma em relação à sua origem social. Se o mariachi, as *orquestas* e mesmo a *marimba*⁷⁵ (comum no sul do país) eram dignas de representar o “espírito nacional mexicano”, “banda, on the other hand, the regional ensemble right on their doorstep, was ignored – and this despite the fact that some of the echoes in Sinaloa’s countryside, mountains, and valleys were most likely produced by banda musicians. [...] banda may not have been considered noble enough to “express the national soul”. Maybe its instrumentation was too loud, too vulgar”⁷⁶ (SIMONETT, 2001, p.150). A isso se devia principalmente uma camada intelectual urbana que impunha seus critérios de julgamento estético sobre as tradições de povoados/cidades do interior (SIMONETT, 2001, p.151-152).

Foi somente após 30 anos da primeira a ida de um conjunto *mariachi* para tocar no exterior que uma banda sinaloense tocou oficialmente nos Estados Unidos para um grupo de mexicanos que havia para lá migrado. Da mesma maneira, foi somente após quase meio século depois de a primeira canção *mariachi* ser gravada, que uma canção de banda sinaloense recebeu uma primeira gravação. Por fim, o primeiro reconhecimento em nível nacional à banda sinaloense só foi ocorrer em 1953, quando Alfredo Giménez, um clássico cantor de música *ranchera*, gravou uma de suas canções com a *Banda El Recodo*, *Corrido de Mazatlán*.

A esse respeito, Simonett comenta que a banda e o *mariachi* seguiram, portanto, caminhos diferentes: enquanto o *mariachi* hoje em dia pertence ao “reino” da música folclórica, da música *ranchera* (seja em seu estilo ‘feroz’, dominado por trompetes, seja seu estilo

⁷⁵ A marimba é um instrumento similar ao xilofone e é muito comum até hoje no México, sobretudo em Oaxaca e Chiapas. Para um estudo completo, conferir Pellicer (2005).

⁷⁶ “A banda, por outro lado, o conjunto regional que estava bem ali, na porta, foi ignorado - e isso apesar do fato de que alguns dos ecos no campo, nas montanhas e nos vales de Sinaloa foram provavelmente produzidos por músicos da banda. [...] banda pode não ter sido considerada nobre o suficiente para “expressar a alma nacional”. Talvez sua instrumentação fosse muito alta, muito vulgar” (tradução livre).

‘sentimental’, dominado por instrumentos de corda), tendo estagnado em certa medida seu desenvolvimento musical, a banda sinaloense se tornou um estilo altamente popularizado e comercial, acompanhando as “modas” de momento (SIMONETT, 2001, p. 154).

A moderna banda sinaloense

Um primeiro momento das adaptações pelas quais passou a banda sinaloense remonta à década de 1950, época em que ondas de violência urbana, que culminaram na morte do governador de Sinaloa em 1944, impactaram eventos públicos, tais como os carnavais e os bailes em ambientes fechados, por alguns anos. Nesse contexto, as *orchestras* foram bastante impactadas, e juntamente à crescente penetração de gêneros musicais estadunidenses via rádio e cinema, diversos grupos de bandas populares passaram a ocupar bares e ambientes fechados de lazer e sociabilidade.

As bandas sinaloenses, no entanto, não foram tão impactadas: “on the contrary, some bandas slowly began to take advantage of modern technology: they played on local radio from the mid-1940s on and eventually caught the attention of the (inter)national recording industry, which was on the search for new, (that is, unfamiliar), sounds in popular music”⁷⁷ (SIMONETT, 2001, p. 177). Como resultado, os músicos de *orchestra* desempregados acabaram passando a compor grupos de bandas sinaloenses.

É nesse contexto que a Banda El Recodo ganha destaque. Praticamente qualquer pessoa no México, como me disseram várias vezes, sabe que esta é a banda de maior projeção histórica, com quase 100 anos em atividade. Fundada por Don Cruz Lizárraga em 1938, filho de Teófilo Lizárraga, um camponês sinaloense, a Banda El Recodo atravessou o século XX, assim como a passagem para o novo século, sempre se reinventando. Assim como a realidade de muitos jovens entre as décadas de 1940 e 1950, Don Cruz Lizárraga deixou seu vilarejo para “tentar a sorte” na cidade. O fluxo migratório do campo para a cidade, tão narrado nas trajetórias históricas da música sertaneja, também está presente na biografia deste e de tantos outros cantores sinaloenses. Atualmente, a Banda El Recodo é liderada por Luis Alfonso Lizárraga,

⁷⁷ “Ao contrário, algumas bandas aos poucos começaram a tomar vantagem da tecnologia moderna: elas passaram a tocar em rádios locais a partir da década de 1940 em diante e eventualmente tomaram a atenção das gravadoras (inter)nacionais, que estava à procura de novos (isto é, desconhecidos) sons de música popular” (tradução livre).

um de seus filhos. Antes dele, a banda foi comandada pelo filho mais velho de Don Cruz Lizárraga, quando da sua morte⁷⁸.

Outro personagem marcante nessa pequena história é Isidoro “Chilolo” Ramírez Sánchez, que tocou na Banda El Recodo por cerca de 20 anos, até 1992, quando se aposentou. Na década anterior, havia fundado a Banda Los Recoditos, para dar aos filhos e outros jovens familiares dos membros da Banda El Recodo uma oportunidade de aprender e praticar música de banda sinaloense (SIMONETT, 2001, p. 160). Los Recoditos também é uma banda que segue com certa expressão até hoje, tendo tido seu auge nos anos 1990 e meados de 2000. Para completar a trajetória da família Lizárraga no eixo comercial desse gênero musical, é preciso destacar também a *La Original Banda El Limón*⁷⁹, comandada por Salvador Lizárraga, irmão de Don Cruz, e a Banda MS⁸⁰, certamente a mais escutada banda sinaloense atualmente, fundada por Sérgio e Alberto Lizárraga, netos de Don Cruz Lizárraga.

O início do sucesso (em termos regionais ou mesmo nacionais) da música de banda sinaloense se confunde, portanto, com a própria trajetória da Banda El Recodo e do próprio Don Cruz Lizárraga. Conforme aponta Simonett (2001),

Cruz Lizárraga recognizes the great commercial potential of banda music, and he set about improving the level of performance. The key to success, Lizárraga believed, was the musicians’ ability to accommodate their music to an urban audience of the upper social strata. This meant that they had to adjust their performance in terms of sound as well as of sight [...]. Since danceability had always been banda music’s strongest allure, Lizárraga and his musicians began to explore a musical terrain that appealed to the musical taste of middle- and upper-class urban audiences of the 1950s: the repertory of the American big bands (Glenn Miller, Benny Goodman, Tommy Dorsey, and Artie Shaw) and the great Mexican *orchestras* (Luis Arcaez, Pablo Beltrán Ruiz and Ismael Díaz) [...] Banda El Recodo, which used to play in the billiard saloon El Toro Manchado and at village fairs, got contracts to play at elite dance events⁸¹ (SIMONETT, 2001, p. 171).

⁷⁸ É digno de nota que uma característica marcante das bandas sinaloenses de maior expressão é a vinculação com lógicas de parentesco. A “dinastia Lizárraga” domina, desde os anos 1950, o eixo comercial de música de banda sinaloense, conforme ficará claro. Essa também é uma característica historicamente marcada na música sertaneja, cujos artistas geralmente se organizam em duplas formadas por irmãos (e, em menor medida, também por irmãs), ou mesmo primas/os.

⁷⁹ O termo “original” se deve ao fato de que, nos anos 1990, a banda foi comandada temporariamente por René Camacho, quando era apenas La Arrolladora Banda El Limón. Camacho, aproveitando o sucesso, lançou em 1997 uma banda com mesmo nome. No mesmo ano, Salvador Lizárraga volta à direção da banda, agora agregando “La Original” no início.

⁸⁰ “MS” diz respeito às iniciais de Mazatlán, Sinaloa, onde a banda foi fundada, em 2003.

⁸¹ “Cruz Lizárraga reconhece o grande potencial comercial da música de banda e se empenha em melhorar o nível de performance. A chave para o sucesso, acreditava Lizárraga, era a capacidade dos músicos de acomodar sua música a um público urbano de camadas sociais superiores. Isso significava que eles tinham que ajustar seu desempenho em termos de som e visão [...]. Como a dança sempre foi a atração mais forte da música de banda, Lizárraga e seus músicos começaram a explorar um terreno musical que agradava ao gosto musical do público urbano de classe média e alta dos anos 1950: o repertório das big bands americanas (Glenn Miller, Benny Goodman, Tommy Dorsey e Artie Shaw) e as grandes orquestras mexicanas (Luis Arcaez, Pablo Beltrán Ruiz e Ismael Díaz) [...] Banda El Recodo, que tocava no salão de bilhar El Toro Manchado e em feiras de vilas, conseguiu contratos para tocar em eventos de dança de elite” (tradução livre).

Entre os anos 1950 e 1980, a banda sinaloense passou, portanto, a ganhar certo destaque regional no norte do México e também no cenário nacional como um todo. Parte desse sucesso, para além dessa habilidade dos Lizárraga em se adaptarem à crescente presença da indústria de discos no México, se deveu a outro favor em especial: a emergência da figura do narcotraficante, do *bandido*, como parte do imaginário popular mexicano. A presença do que tem sido chamado há décadas de *cultura narco* no México, ou mais precisamente a própria noção de *música narco*, seria merecedora de um tópico à parte, especialmente no que diz respeito aos *corridos*, ou, ainda, aos *narcocorridos*. Bem mais amplamente estudados e analisados em diversas dimensões que a banda sinaloense, os *corridos* já foram temas de diversos trabalhos (ASTORGA, 1995; IRURETAGOYENA, 2016; BURGOS, 2011, 2012; EDBERG, 2004; MONDACA, 2004; SIMONETT, 2002, 2004, 2008; SOLIS, 2005; VALDEZ, 2014; WALD 2001).

Destaco aqui os robustos estudos de Solís (2005) e de Simonett (2001, 2002, 2004, 2008), respectivamente sobre a narcocultura e a narcomúsica, que igualmente afirmam que a atividade comercial de produção e tráfico de drogas (ilícitas) no México remonta ao século XIX, adquirindo cada vez mais relevância nas primeiras décadas do século XX. Em Sinaloa, essa indústria chegou, em determinados momentos, a ser vista como a principal atividade econômica do estado. Parte dessa demanda, em meados do século XX, passou inclusive a suprir o mercado dos Estados Unidos. Realizada entre as décadas de 1960 e 1980, a Operação Condor, que no México teve como principal foco o combate a grupos de narcotráfico, é descrita na bibliografia temática como um marco (definitivamente negativo) na história do país, uma vez que ocasionou a morte de milhares de camponeses mexicanos, deixando sequelas em inúmeras famílias, além de provocar um aumento exponencial dos índices de violência, inclusive urbana, em especial no estado de Sinaloa (SOLÍS, 2005, p. 451-453).

Nesse contexto, pouca não foi a disseminação, em meios midiáticos e sensacionalistas, de uma imagem estigmatizante da região noroeste do México, notadamente Sinaloa, como uma “região narco”: “(...) la atención giró en torno a la delincuencia, la muerte y la transgresión, que se constituyeron em legado presente, testimonio, impronta, huella y marca de um periodismo que contribuyó substantiva y paulatinamente en la construcción de um rostro y um estigma sociocultural para toda una región y toda una población”⁸² (SOLÍS, 2005, p. 453-454). No

⁸² “A atenção se voltou para a delinquência, a morte e a transgressão, que se constituíram em um legado, testemunho, carimbo, impressão digital e marca de um jornalismo que contribuiu substantiva e paulatinamente na construção de um rosto e um estigma sociocultural para toda uma região e toda uma população” (tradução livre).

entanto, como apontam Solís e Simonett, entre outros, para além dos discursos estigmatizantes, a forte presença do narcotráfico no cotidiano daquela região (e posteriormente também em todo o país) provocou um efeito também de elogio à violência e ao narcotráfico. Parte dessa eficácia positiva se deveu em grande medida pela popularização dos *corridos* que passaram a realizar verdadeiras narrativas épicas sobre o funcionamento dos grupos de narcotráfico e também sobre a trajetória de destacados narcotraficantes.

Vale aqui destacar mais uma vez que os *corridos* são um gênero musical que remonta ao século XIX e que ganharam grande impulso no México no contexto da Revolução Mexicana, servindo como um registro não-oficial dos eventos que marcaram o período, sobretudo por se tratar de um gênero musical de caráter declamatório, extremamente detalhista em datas e nomes, com foco em transmissão de notícias, eventos e situações familiares à audiência. Conforme aponta Simonett, “in contrast to the emotional style of ranchera singers the corridista uses a deadpan language and performative style. Even the most melodramatic incidents are described in this matter-of-fact manner”⁸³ (SIMONETT, 2001, p. 223). Assim, os *corridos* deram origem ao que é chamado de *narcocorrido*, destacando que essa temática não é exclusiva desse gênero, ainda que fortemente presente.

Solís (2005) comenta que os primeiros corridos voltados ao narco não foram oriundos de Sinaloa, mas “la problemática del estado fue como una caja de pandora para que el género encontrara adeptos entre la población. Y más: las tradicionales bandas y tamboras adoptaran las letras, las notas y los acordes epopéyicos como parte de su repertorio” (SOLÍS, 2005, p. 18). De forma equivalente, Simonett (2001) menciona que no auge do “narcoterror” dos anos 1970, “shoot-outs were often credited to gomeros [drug dealers] who got drunk while listening to tambora music. The connection between the banderos and the narcos was no secret: those years were the ‘ten fat years’ in banda’s history”⁸⁴ (SIMONETT, 2001, p. 219).

Iruretagoyena (2016), por sua vez, reflete sobre o que chama de *nuevos corridos*, ferramenta conceitual para compreender como este gênero musical vem sendo reconfigurado há cerca de quinze anos em termos de estruturas musicais (hibridizando-se com outros gêneros), no campo da distribuição musical (fortemente impulsionado por novas tecnologias de reprodução) e o papel dos corridos na sociedade mexicana atual (mais voltados para uma “cultura juvenil” que também simpatiza com o *rap* ou *punk*). Nesse contexto, afirma o autor,

⁸³ “Em contraste ao estilo emocional dos cantores rancheros, o corridista usa uma linguagem impassível e um estio performativo. Mesmo os mais melodramáticos incidentes são descritos dessa maneira prática” (tradução livre).

⁸⁴ “Tiroteios eram frequentemente creditados aos *gomeros* [traficantes] que ficaram bêbados enquanto escutavam música de *tambora*. A conexão entre banderos e narcos não era segredo: aqueles anos foram os “dez anos gordos” na história da banda” (tradução livre).

“considero que los NC [nuevos corridos] ocupan um ‘lugar de equivalencias’ derivado de uma cadena de elementos: ritmo acelerado, técnicas instrumentales de mayor complejidad y las imágenes de la transgresión que emulan” (IRURETAGOYENA, 2016, p. 110).

A partir desses breves comentários, vê-se, portanto, que o início da segunda metade do século XX, em especial os anos 1970 e 1980, foram marcados por uma relação estreita entre a banda sinaloense e a chamada *narcocultura*. Tal percepção perdura até os dias de hoje e orienta parte das afirmações que escutei em trabalho de campo, fortemente despectivas em relação à banda sinaloense no que diz respeito às “suspeitas” vinculações do narcotráfico mexicano. O ponto mais central dessa discussão talvez seja o de que, quando a banda sinaloense passa a ganhar destaque nacional, a partir de 1970, houve uma mudança significativa no cenário musical mexicano também em relação à música *ranchera*.

Se a *ranchera*, ou o *mariachi*, serviu como imagem nacionalista por décadas no período pós-revolucionário, trazendo uma visão patriótica da *nação* e um lirismo idealizado que tomava a vida rural como romântica e alheia a movimentos políticos e sociais, a partir dos anos 1970, contudo, diante do contexto acima apresentado, as mudanças sociais mais amplas no México passaram a exercer mais efeito na música popular, em que a visão romântica de camadas rurais começou a se dissolver, alçando os corridos e a banda sinaloense a um patamar mais elevado (SIMONETT, 2001, p. 213). Nos anos 1980 e sobretudo 1990, bandas sinaloenses comerciais já não podiam escapar da exigência do público a respeito da necessidade de expansão de seus repertórios no sentido de incluírem mais e mais canções voltadas ao *narco*. A própria Banda El Recodo chegou a contratar, nos anos 1990, um novo vocalista que tinha interpretações mais “substantivas”, no sentido mesmo de “trazer realismo à canção”, quando de suas interpretações de canções que remetessem ao *narco* (SIMONETT, 2001, p. 221)⁸⁵.

Foi nos anos 1980 também que a banda sinaloense realizou uma passagem do status de música regional mexicana para o de música *transnacional*. Fator predominante para isso foi o fator migratório entre México e Estados Unidos ocorrido nas décadas anteriores e que continuou nos anos posteriores. Em especial porque a migração mexicana para além da fronteira ao norte, até aquele momento, era realizada sobretudo por habitantes da região norte do país. A instalação de comunidades latinas⁸⁶, com forte presença mexicana, formadas por antigos habitantes dos

⁸⁵ É importante notar que é somente na década de 1990 que se insere, oficialmente, a figura do vocalista na formação da banda sinaloense: até então, seu repertório musical era predominantemente instrumental, em especial em contextos tradicionais ou mais locais, onde a música que exigia letra era geralmente cantada pela própria audiência, não exigindo vocalista. Em outros casos em que as canções exigiam letra, ao menos desde os anos 1950, as bandas sinaloenses geralmente eram acompanhadas por cantores *rancheros* (SIMONETT, 2001, p. 261).

⁸⁶ Simonett comenta que nos anos 1990, 40% da população total de Los Angeles era composta por migrantes latinos (SIMONETT, 2001, p. 33).

estados de Sinaloa, Sonora, Chihuahua, entre outros, no sul dos Estados Unidos, passou a fazer com que mais e mais estilos *norteños* tivessem lá maior penetração, notadamente os *corridos*, mas também a canção *ranchera*, assim como, conseqüentemente, a banda sinaloense.

Um segundo motivo fundamental para a estabilização da banda para além da fronteira norte se deveu a um segundo momento igualmente importante: o advento da chamada *technobanda*, na passagem dos anos 1980 para 1990, que se tratava, em linhas gerais, de bandas sinaloenses despidas dos instrumentos *de viento*, que eram substituídos por baixo elétrico e sintetizadores (SIMONETT, 2001, p. 27). Naquela década, o país assistia a uma profusão do que se habituou chamar pela categoria guarda-chuva *música gruper* ou apenas *gruperos*, assim chamada porque se tratava de conjuntos musicais que tinham o nome a partir de substantivos no plural. De maior expressão à época necessariamente devem ser mencionados os *Los Bukis*, *Los Temerarios*, *Los Fugitivos*, *Los Baby's*, entre muitos outros. De diferentes gêneros musicais, de diversas partes do país, as bandas *gruperas* eram especialmente influenciadas pela força do *rock* estadunidense e da chamada música tropical, desde a salsa até a cumbia, com uso de instrumentos sintetizados e vocalistas, com repertório marcado pela diversidade temática e por estruturas musicais e letras – que geralmente remetiam a conteúdos de duplo sentido, geralmente com conotação sexual – que facilmente ganhavam o apreço da audiência.

A *technobanda* provocou uma mudança fundamental no modo de se experienciar a música de banda: por seu ritmo acelerado, facilmente se distinguiu da estrutura musical mais tradicional da banda sinaloense, trazendo a dança como elemento fundamental. É aí que surge a *quebradita*, que naquele momento disputou, com bastante afinco, o lugar de “principal dança latina” em bares e boates do México e dos Estados Unidos com ritmos tais como lambada, cumbia, salsa e flamenco (SIMONETT, 2001, p. 52). Em linhas gerais, é um tipo de dança rápida, cuja característica principal, que a distingue de outros tipos de dança, consiste em um ato corporal em que geralmente o homem executa um movimento de levar a mulher por detrás de seu ombro, segurando-a por um braço, para em seguida segurá-la próximo ao chão⁸⁷.

No campo da *technobanda*, as bandas comerciais de maior sucesso foram: Banda Machos, Banda Maguey, Banda Móvil e Banda R-15. Ao longo dos anos 1990, a *technobanda* tinha presença fortemente marcada nas rádios da Califórnia, em especial em Los Angeles⁸⁸.

⁸⁷ Dada a dificuldade de descrever a *quebradita* com precisão, e levando em consideração que não se pretende aqui realizar uma extensa descrição desse fenômeno, deixo como exemplo um vídeo contendo um *duelo de quebradita*: <https://www.youtube.com/watch?v=OCgyY0-xdk&ab_channel=Fusi%C3%B3nSalsafest> (Acessado em 28/08/2021).

⁸⁸ Nesse contexto, é digna de nota a KLAX 97.9 FM, em Los Angeles, de maior sucesso ao longo dos anos 1990, amplamente descrita por Simonett (2001) em seu estudo. A importância das rádios que passaram a tocar

Certamente, o sucesso e a profusão da technobanda angariou adversários e acumulou críticas nos anos em que esteve em seu auge. Talvez a principal tenha sido a da Banda El Recodo, que se posicionava “em favor da tradição” da banda sinaloense, afirmando que aquele não era um estilo que poderia ser considerado como sinaloense e, no limite, como banda de uma forma geral. “Se a parte elétrica some, a banda toda some junto”, diria Cruz Lizárraga a certa altura (SIMONETT, 2001, p. 256).

Eventualmente, mesmo as bandas sinaloenses mais tradicionais não puderam ignorar o sucesso e a disseminação da technobanda e passaram a incorporar, sutilmente, elementos elétricos no campo da produção musical. Já não era mais possível ignorar a significância da technobanda e sua habilidade de transcender fronteiras: “If Sinaloa’ commercially oriented, high-profile bandas wanted to get their share, they had to adjust to the standards set by the mass media and culture industry, in particular to the predominance of the visual and the verbal”⁸⁹ (SIMONETT, 2001, p. 257). Nesse sentido, bandas sinaloenses comerciais passaram também a adotar um formato de apresentação, em termos de performances artísticas, que incluíam jogos de luzes, fumaça, entre outros elementos espetaculares.

Se a *Banda El Recodo*, décadas antes, havia sido alvo de críticas por parte de setores tradicionalistas que se indignavam com o fato de Cruz Lizárraga ampliar o raio de atuação das bandas sinaloenses, agora foi sua vez de buscar algum tipo de adaptação à nova realidade do mercado. Mais do que mera demanda da indústria cultural, observa Simonett (2001), é importante considerar que o sucesso da technobanda entre jovens latinos que viviam nos Estados Unidos, muitos deles nascidos em território estadunidense, era uma forma, também, de se conectarem com o país de origem, com aquilo que consideravam uma possibilidade de se viverem sua *latinidade* por uma via musical.

Ainda nos anos 1990, mais precisamente em 1996, a popularidade da *technobanda* passou a declinar. Ainda assim, Simonett (2001) observa que a *technobanda* é “mais do que uma nota de rodapé” na história da música de banda. Sua popularidade nos Estados Unidos exerceu um papel fundamental de legitimação do gênero musical como um todo, “(...) opening the door for tradicional banda to enter mainstream Mexican culture. Technobanda broke the

technobanda nesse período, nos Estados Unidos, foi fundamental para a disseminação da banda sinaloense de maneira geral nos dois lados da fronteira.

⁸⁹ Se as bandas de alto perfil e comercialmente orientadas de Sinaloa quisessem obter sua parte, teriam de se ajustar aos padrões estabelecidos pela mídia de massa e pela indústria cultural, em particular à predominância do visual e do verbal” (tradução livre).

hegemony of Mexican common-denominator popular music by catapulting a regional music onto center stage”⁹⁰ (SIMONETT, 2001, p. 270).

Assim, nesse movimento de entrada no mercado internacional da música ocorrido principalmente na década de 1990, as bandas sinaloenses mais comerciais precisaram se adequar às tendências do mercado da música, notadamente dado o decaimento de popularidade da “onda” da *technobanda*. Assim como amplamente comentado entre interlocutores em Oaxaca, músicos ou não, Simonett evoca duas das principais características da banda sinaloense que proporcionaram a continuidade do gênero musical no *mainstream*: “the driving force of Sinaloan banda music and its strength in coping with changing fashions and cultural trends can be ascribed to its versatility and adaptability. As a popular dance music, it has always had a tendency toward eclecticism”⁹¹ (SIMONETT, 2001, p. 260). Nesse contexto, gravações marcantes como a da Banda El Recodo com Juan Gabriel, em 1998, e o disco da Banda La Costeña *Secreto de Amor*, em 1997, indicaram uma virada do estilo musical às matrizes das canções românticas, tão populares no México.

Tal popularidade das canções românticas, a título de comentário, se devem sobretudo às canções *rancheras* desde a década de 1930. O sucesso desse gênero, conforme já comentado, foi também o que impactou muitas das mudanças da própria música sertaneja, no Brasil, a partir dos anos 1950. Outras influências, que também impactaram a música produzida em contextos latino-americanos na segunda metade do século XX, inclusive a sertaneja, foram os *boleros*. Simonett (2001) aponta que naquele contexto, o termo usado para esta entre tantas vertentes da banda sinaloense que passaram a ter lugar naquela década, foi *banda romántica*.

Ao longo dos anos 2000, a banda romântica passou a prevalecer no repertório musical da banda sinaloense. A Banda El Recodo, adaptando-se à nova moda, continuou sua hegemonia como a principal banda de referência no gênero; um dos indícios que confirmam tal feito foi a sequência de conquistas do *Grammy Latino* na categoria *Mejor Álbum de Música Banda* nos anos de 2000, 2001, 2004, 2005 – na década de 2010, foi premiada nos anos de 2010, 2014, 2015, 2016 e 2018. É nesse período também que surge, com força, a figura de Jenni Rivera como “*la diva de la banda*”, única representante feminina de expressão na banda sinaloense, que será tema de reflexão mais aprofundada na Parte 2 da Tese. Jenni Rivera, para além de

⁹⁰ “(...) abrindo as portas para a tradicional banda entrar no mainstream da cultura mexicana. Technobanda rompeu com a hegemonia da música popular mexicana de denominador comum ao catapultar uma música regional para o centro do palco” (tradução livre).

⁹¹ “A força-motriz da música de banda sinaloense e sua força para lidar com as mudanças da moda e tendências culturais podem ser atribuídas à sua versatilidade e adaptabilidade. Como uma música de dança popular, sempre teve uma tendência ao ecletismo” (tradução livre).

canções de cunho romântico, trazia em seu repertório também narrativas sobre o narcotráfico, cantando também estilos como *corrido* e *ranchera*.

Segundo o que me foi relatado em campo, durante a segunda metade dos anos 2000 esteve *de moda* um estilo chamado *duranguense*, conhecido principalmente pelo *pasito duranguense*⁹², dança fortemente influenciada pela *quebradita* da *technobanda*. Os instrumentos usados basicamente derivavam da composição da banda sinaloense, como a tambora, saxofones, trombones, além de instrumentos elétricos como teclado, percussão eletrônica e vocais⁹³. O repertório geralmente trazia temáticas românticas, mas abordava também narrativas que remetiam à região do estado de Durango, que se localiza no norte do México, ou mesmo temáticas do cotidiano urbano, conforme aponta Díaz (2008) abaixo. Nascido ainda nos anos 1990 na cidade de Chicago (EUA) entre jovens *latinos* cujas famílias, nos últimos trinta anos, havia migrado para aquela cidade, sobretudo advindas de Durango (DÍAZ, 2008). No entanto, em território mexicano ganhou forte expressão apenas por volta dos anos de 2005 e 2006, exercendo forte presença por alguns poucos anos, até meados de 2009 e 2010. Afirma Díaz (2008) que “while other forms of Mexican music, such as banda, Quebradita, and norteñas have carried elements of agrarian life through them, Duranguense uses U.S. backdrops to stipulate the reality facing the hundreds of Mexicans who are continually in the process of forming their live in this”⁹⁴ (DÍAZ, 2008, p.6).

Já no final dos anos 2000, a música de banda sinaloense *absorveu* (esse era o termo sempre usado, como é expresso na fala de Alejandro no tópico anterior) o estilo duranguense, cooptando suas bandas para o mercado mais estrito do estilo sinaloense, que foi se consolidando, ao longo dos anos 2010, como um dos principais estilos musicais tocados no México. A partir de 2015, com a presença de bandas como Banda MS, Banda El Recodo, “La Arrolladora”, “La Adictiva”, entre outras, se consolidou como o estilo musical comercial mais referendado no país, compartilhando com a onda do *reggaeton*, que tem firmado sua presença também muito expressiva em diversos países da América Latina.

⁹² Este vídeo me foi apontado como muito representativo do que foi o *pasito duranguense*, que não cheguei a observar diretamente em campo: <https://www.youtube.com/watch?v=LL-ZFvXR-3I&ab_channel=EmilioHern%C3%A1ndez> (Acessado em 20/09/2021).

⁹³ Dentre as canções que sempre me eram apontadas como ícones do movimento duranguense, destaco *Camino a Tepehuanes* (da banda Montez de Durango), *Por Tu Amor* (banda Alacranes), e *Mi Amor Por Ti* (Los Horóscopos de Durango).

⁹⁴ “Enquanto outras formas de música mexicana, como banda, quebradita e norteñas carregaram consigo elementos da vida agrária, o duranguense usa os EUA como pano de fundo para estipular a realidade enfrentada por centenas de mexicanos que estão continuamente em processo de formar suas vidas naquele contexto” (tradução livre).

5 Música de corda

Entre caipiras e sertanejos

Conforme mencionei na Introdução deste trabalho, nasci e fui criado, durante toda a minha infância, no interior de Minas Gerais, na fronteira com o estado de São Paulo. No entanto, ao menos uma vez ao ano, eu saía de viagem com meus pais para visitar meus avós paternos, que viviam desde antes de eu nascer na cidade de Goiânia. A viagem, feita sempre de carro e que compreendia sempre cerca de 800 quilômetros, em algum momento passou a ser naturalizada por mim. Um dos momentos marcantes do trajeto acontecia justamente no retorno para a terra natal, mais precisamente na passagem pelo rio Paranaíba, no município de Itumbiara/GO, que marca a fronteira entre Goiás e Minas Gerais. Era quase como uma obrigação ritual: sempre que saíamos da ponte, já em território mineiro, meu pai exclamava, com ironia sagaz: “sejam bem-vindos (de volta) ao Brasil!”.

Eu demorei anos para assimilar o que aquilo significava, ainda que eu tivesse a capacidade de entender que era uma “brincadeira” que marcava uma fronteira simbólica entre o Brasil “moderno”, “civilizado”, e o Brasil “atrasado”, “rural”. Parte da demora em compreender a ironia se devia ao fato de que eu, criança, saía de uma cidade com cerca de vinte mil habitantes, com uma vida muito pacata, para passar as férias em uma cidade grande, com ônibus que andavam apenas na cidade, com cinema, escada rolante, prédios e elevadores! No meu imaginário pessoal, por muito tempo Goiânia simbolizava minhas percepções sobre “modernidade”, ao passo que Minas Gerais e o Sudeste – ou o que eu conhecia dele – dizia respeito a uma paisagem bem mais “tradicional”, “rural”.

Da mesma forma, a música sertaneja se constituiu historicamente a partir deste mesmo trajeto. “Rumo a Goiânia”, da dupla Leandro & Leonardo, narra um pouco desse caminho, contando após passar por Campinas/SP, Ribeirão Preto/SP e a Via Anhanguera: “Uberaba e Uberlândia eu deixei pra trás / Em Itumbiara, entrando em Goiás / Quase que eu decolo feito um avião”. A trajetória da música sertaneja, que tem suas raízes na música caipira, encontra em Goiânia, considerada por muitos “a capital do sertão”, o lugar onde se tornará um estilo musical comercial, altamente popular e economicamente hegemônico no campo da música brasileira. Assim como na minha história de vida, o lugar desse “Brasil que não é Brasil”, o “sertão”, este Outro do pensamento social brasileiro por ser “atrasado”, “primitivo”, “tradicional”, é desestabilizado por narrativas de hegemonia que se constroem em termos musicais e mercadológicos.

Seria difícil contar um pouco da história da música sertaneja sem mencionar, a priori, como a viola foi aos poucos sendo introduzida nas paisagens musicais em território brasileiro⁹⁵. Quase como quem narra um mito de origem, Antunes (2012) nos conta que este instrumento musical surgiu a partir de instrumentos árabes como o alaúde, introduzidos na península ibérica durante o período em que estes estiveram presentes naquela região. A influência de sonoridades e ritmos mouros resultou no desenvolvimento de estilos musicais como o flamenco e o fado, por exemplo.

Assim, a viola teria sido trazida ao continente dito americano via colonização dos povos originários, tendo sido inclusive uma poderosa ferramenta de dominação dos povos que aqui já se encontravam. A esse respeito, o músico e compositor Ivan Vilela (2011) comenta que as missões jesuítas, desde muito cedo, lançaram mão de repertórios melódicos e ritmos indígenas como meio de dar conta do catecismo dos povos indígenas, haja vista a muito rápida percepção dos portugueses de que a música era (e ainda é) um importante fator na relação desses povos com o campo do sagrado (VILELA, 2011, p. 55). Sendo a viola um instrumento bastante popular já no século XVI em Portugal, foi trazida ao Brasil e paulatinamente incorporada no processo de colonização⁹⁶.

A disseminação da viola em “terras brasis” se deveu, portanto e em um primeiro momento, em decorrência da expansão do colonialismo português, materializado principalmente por meio da dominação destes sobre povos originários e negros escravizados vindos do continente africano. Como aponta Lucas Schafhauser (2018, p. 24) em sua dissertação sobre a viola caipira no Brasil, pouco se tem, em termos de registros, os usos deste instrumento na vida cotidiana nos séculos posteriores⁹⁷. Em todo caso, sabe-se que um segundo momento histórico de difusão da viola em território nacional se deu por meio da exploração dos bandeirantes, já desde o século XVI, rumo ao centro do país, considerado um “vazio” geográfico. Comenta Antunes (2012) que

⁹⁵ Conforme bem aponta Edvan Antunes em seu livro *De Caipira a Universitário* (2012).

⁹⁶ Ainda que seja objeto de discussão, pode-se dizer que é desse contexto que datam, por exemplo, certas narrativas sobre os primeiros registros da catira (derivada da dança indígena cateretê), dança típica da região que compreende atualmente os estados de Minas Gerais, São Paulo, Mato Grosso do Sul, Tocantins e Goiás, amplamente presente em celebrações como Folias, Festas do Divino, entre outras (MAIA, 2005, p. 10-11). José de Anchieta teria incorporado textos litúrgicos à dança e às melodias originalmente indígenas (VILELA, 2011, p. 122). No entanto, outras narrativas apontam para uma origem africana desse repertório cultural (MAIA, 2005).

⁹⁷ Vale a pena aqui fazer eco à observação feita pelo autor (SCHAFHAUSER, 2018, p. 26) a respeito da “Decisão s/n de 14 de dezembro de 1890”, de autoria de Rui Barbosa, que consistiu em “mandar queimar todos os papeis, livros de matrícula e documentos relativos à escravidão, existentes nas repartições do Ministério da Fazenda”. A tônica histórica brasileira na tentativa de recusar seu passado escravocrata teve como consequência nesse caso, além do apagamento da ancestralidade dos povos escravizados, o apagamento de registros importantes sobre a trajetória da viola no Brasil.

o sucesso da viola junto ao nosso povo foi confirmado por um censo realizado no século XIX que apontou o instrumento como o mais popular do país; nessa época, a viola já havia ganhado vários sobrenomes diferentes, sobretudo em cidades do interior: viola de pinho, viola caipira, viola sertaneja, viola de arame, viola nordestina, viola cabocla, viola cantadeira, viola de dez cordas, viola chorosa, viola serena – entre outras denominações (ANTUNES, 2012, p. 13-14).

No entanto, ainda que fosse um instrumento altamente difundido, o repertório cultural que o acompanhava não gozava de prestígio entre as elites. Tal fato é muito bem observável a partir do século XIX, quando da vinda da família real portuguesa para o Brasil. Segundo Schafhauser (2018),

Para Fausto (1995), a vinda da família real acaba transferindo toda a parte administrativa da Colônia para o Rio de Janeiro, alterando parte da fisionomia da cidade, bem como os costumes. Dentre os aspectos que mudam com a vinda da Coroa Portuguesa, podemos ressaltar que se esboçou, nesse momento, uma vida cultural diferente da que se tinha até então, sobretudo uma vida cultural que era baseada nos modismos europeus (SCHAFHAUSER, 2018, p. 25).

Trata-se, claro, de um projeto “civilizatório”, que tinha como objetivo principal “europeizar” a então colônia portuguesa e o posterior Brasil Imperial, a partir de 1822. É nesse momento que se dá a abertura, principalmente no Rio de Janeiro, de teatros, bibliotecas, grandes salões de danças, academias literárias, entre outros, além da Missão Francesa no Brasil, cuja missão era, de fato, modificar radicalmente o cenário das Belas Artes no país. Nesse contexto, a viola passa a dar lugar, em ambientes urbanos, ao que na época era chamado de “viola francesa” (o violão). Em todo caso, fora do “litoral” (em especial o Rio de Janeiro), o uso da viola nos interiores do Brasil continuava forte. Ainda que relegados ao lugar do “incivilizado”, “baixa cultura”, entre outros termos etnocêntricos, no *sertão* a música caipira se disseminava e ganhava ainda mais corpo.

Na bibliografia citada até agora, de cunho mais histórico, não surge uma discussão que considero de grande importância para uma reflexão antropológica sobre a música sertaneja, ainda que ela esteja presente nas entrelinhas de cada um dos textos: o poderoso substantivo que adjetiva o estilo musical em questão enquanto sertanejo. Com isso, quero defender o ponto de vista de que para uma melhor compreensão dos caminhos que levaram a música sertaneja ao que ela é hoje, é necessário que se atente para os signos que envolvem a própria noção de *sertão*.

A antropóloga Custódia Selma Sena (1998) analisa a recorrência da categoria *sertão* na produção artística brasileira, especialmente no campo da literatura⁹⁸. Assim, a autora privilegia

⁹⁸ A justificativa para essa empreitada etnográfica é digna de nota: “Ao longo de sua obra Antonio Candido várias vezes afirmou que, no Brasil, a literatura, mais do que a filosofia ou as ciências humanas, constitui o fenômeno central da vida do espírito e que as melhores expressões do pensamento e da sensibilidade assumiram aqui forma

três obras icônicas a respeito da temática: *Os Sertões*, de Euclides da Cunha; *O Tronco*, de Bernardo Élis; e *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Para ela, a partir de tais obras, a ideia de sertão apresenta-se mais do que como um espaço geográfico. Também é mais que um tempo, um conjunto de características culturais ou ainda um lócus de nacionalidade. A própria rica vagueza de significados com que o personagem-narrador de Guimarães Rosa define o sertão em diversos momentos, como por exemplo “o sertão é o sertão”, “o sertão, ah, o sertão está em toda parte”, “o sertão está dentro de nós”, ou, ainda, “o sertão é o que não tem fim” (SENA, 1998, p. 22-23), nos convida a refletir sobre o que, de fato, é sertão. No caso da pesquisa aqui apresentada, o próprio jogo de indefinições a respeito do que é de fato música sertaneja remete diretamente a essa imprecisão ontológica. Afinal de contas: o que é sertanejo? Quais os limites daquilo que pode ser definido como música sertaneja? Essas questões permeiam o cotidiano de brasileiros/as e se reflete também nessa tese.

Continua Selma Sena que, não sendo possível defini-lo apenas por referências unicamente geográficas, temporais, culturais ou de nacionalidade, a autora propõe encarar o sertão como um “personagem do mito que narra a conquista da civilização pela sociedade brasileira” (SENA, 2010, p. 38) e no limite a própria construção do Estado-Nação brasileiro. Nesse mito, o sertão ocupa o lugar do atraso, da tradição, em oposição ao lugar de modernidade e civilidade ocupado pelo seu duplo, o “litoral”. O sertão deveria ser entendido, nesse sentido, como “uma categoria de pensamento coletivo ou categoria inconsciente de entendimento de que nos fala Mauss (1974, p. 207-241): situadas no plano do inconsciente, essas categorias operariam como princípios-diretrizes do pensamento, viabilizando ou tornando possível esse próprio pensar” (SENA, 1998, p. 26).

As proposições de Sena apontam para “interpretações dualistas do Brasil” (2003) presentes em diversas obras literárias desde o século XIX, com ênfase nas primeiras décadas do século XX, muito embora Antonio Candido tenha percebido a dualidade enquanto traço característico do pensamento social brasileiro desde as origens coloniais (SENA, 2003, p. 22). Esse traço marcante, aponta a autora, certamente se mostrou um desafio na tarefa de definição de uma identidade nacional:

Traduzido inicialmente pelas oposições local/universal, puro/exógeno, substância/forma, autóctone/transplantado, primitivo/civilizado, sertão/litoral, os intelectuais brasileiros, desde a República, têm-se dedicado à tarefa de reunir, em um todo coerente e unificado, as duas faces antagônicas do Brasil. E, se as tentativas de

literária: no romance, na poesia, na crítica e no ensaio. Durante todo o século XIX e até quase meados do século XX, a literatura, além de sua função estética, cumpriu ainda a tarefa de investigar e refletir sobre o Brasil, e os papéis sociais do romancista e do sociólogo somente se diferenciaram a partir da institucionalização das ciências sociais em nosso país” (SENA, 2003, p. 7).

solução desse dilema brasileiro têm tido várias – da desesperança de um projeto de retorno às origens, como em Policarpo Quaresma, de Lima Barreto, à retumbância do achado de Euclides da Cunha de que o sertanejo seria o depositário de nossa nacionalidade –, o dilema não é nem um objeto de valor arqueológico nem uma teimosa sobrevivência de nossa herança cultural. Pelo contrário, ele tem se recriado constantemente, até nossos dias, nas oposições entre país legal/país real, moderno/tradicional, individualismo/personalismo, igualitarismo/hierarquização, cópia/autêntico, centro/periferia, etc (SENA, 2003, p. 23).

Nesse caso, talvez o mais importante dualismo apontado pela autora seja a suposição de “dois brasis” presente no pensamento social brasileiro diluído nessas diversas dicotomias apontadas acima e manifesto também na obra de, por exemplo, Ignácio Rangel (1978 [1957]), que ressalta a dualidade econômica brasileira enquanto internamente feudal e externamente capitalista, e Jacques Lambert (1967), ao falar sobre o “Brasil arcaico” e o “Brasil novo”, ressaltando os dualismos estruturais econômicos e sociais brasileiros por uma via mais temporal. Igualmente, a mesma premissa está presente em inúmeros estudos no campo das Ciências Sociais no Brasil que partem da premissa teórico-metodológica de trabalhar com o par binário “*folk*/civilização” (SENA, 2003, p. 33), destacando-se Florestan Fernandes, Roberto Schwarz, Roberto DaMatta, entre diversos outros⁹⁹. Segundo a autora, há uma passagem, portanto, de um momento mais literário e ensaístico de narrativas sobre o “Brasil” que é, a partir de meados dos anos 1950, suplantado por interpretações que terão cunho mais científico, voltadas “para a análise dos diferentes grupos e segmentos que compõem a nação a partir de uma concepção de sociedade que enfatiza as discontinuidades sociais” (SENA, 2003, p. 46).

No que diz respeito à música, este último tipo de análise será central na discussão de José de Souza Martins (1975) a respeito da distinção entre a música caipira e a música sertaneja. Antes de passar a essa discussão, no entanto, adianto um “caso” vivido em campo que é particularmente elucidativo sobre o argumento que será apresentado por Martins (1975):

Em meados de julho de 2017, consegui acesso ao escritório de um dos mais famosos cantores sertanejos da atualidade. Localizado em bairro nobre da cidade de Goiânia, este escritório, que serve também de estúdio oficial deste cantor, havia sido então recentemente inaugurado. Eu já estava em vias de desistir de buscar contato com os setores de produção musical na cidade – em especial os dois maiores escritórios de música sertaneja do país, também localizados nesta cidade, amplamente citados por praticamente todos os sujeitos com quem conversei em campo até hoje. Foram várias as tentativas de diálogo com esses

⁹⁹ Pra uma discussão ainda mais detida à crítica às representações do Brasil no discurso da antropologia nacional, recomendo fortemente a leitura de Mônica Pechincha (2006).

estabelecimentos por meio de visitas aos prédios onde se localizam estas produtoras e de possíveis contatos pessoais e profissionais que poderiam me colocar dentro do universo dos “bastidores” da cena sertaneja na cidade, todas elas sem grandes sucessos.

Ora eu era confundido com a figura de jornalistas assediadores, ora enquanto algo como uma espécie de “papparazzi”. Em outros contextos, eu tinha a nítida impressão de que aos olhos das recepcionistas e dos setores de assessoria de comunicação eu não passava de um fã de música sertaneja que estava usando uma “desculpa” para, imagino eu, conseguir estar mais próximo da realidade dos/as artistas sertanejos/as. Ainda que eu tivesse uma declaração formal sobre a realização da minha pesquisa assinada pelo coordenador do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás (PPGAS/UFG), o máximo de retorno que eu tinha era o de que eu deveria “voltar depois” ou de que “não há ninguém aqui que possa ajudar em sua pesquisa”.

Voltando ao escritório/estúdio em questão: naquele dia, fui até lá munido da declaração do PPGAS/UFG disposto a ficar a tarde toda se fosse necessário, desde que eu conseguisse falar com alguém a respeito da pesquisa em questão. Minha insistência se deu pelo fato de que o campo da produção musical é frequentemente citado por sujeitos ligados à música sertaneja seja na mídia, em redes sociais virtuais, ou mesmo nas conversas informais com frequentadores/as de festivais, bares e boates de música sertaneja. Acompanha-se com assiduidade a rotina dos grandes escritórios: quais as novas contratações em termos de artistas ou de compositores; quais os rumores em torno das atrações internacionais para os grandes festivais de música sertaneja, em especial o Villa Mix; quais os bastidores da rotina de trabalho das/os cantoras/es, entre outros aspectos. No limite, meu trabalho de campo inevitavelmente me conduzia para estes lugares, e eu não queria perder a chance de observar mais de perto essa dimensão do campo da música sertaneja.

Toquei o interfone e disse que precisava, com certa urgência, falar com o produtor do cantor sertanejo que é dono daquele escritório. A recepcionista me perguntou o teor do assunto e se eu tinha hora marcada para a reunião. Respondi que eu não estava compreendendo muito bem o que ela dizia por causa do barulho que estava lá fora e, talvez por sorte, ela abriu a porta do escritório para que pudéssemos conversar.

Entrei no escritório. Imediatamente fiquei surpreso com o requinte da arquitetura e da ambientação do mesmo. Com um pé direito duplo (por se tratar de loja localizada no térreo de um edifício comercial), o ambiente tinha uma iluminação indireta amarelada, com a parede em tons de marrom e cinza e, na parede em que ficava a porta de entrada, um jardim vertical com algumas plantas estilo trepadeira. Dois sofás pretos com uma mesa de centro formavam

um L à esquerda, e no chão um tapete felpudo e igualmente preto. Na parede da direita, uma grande TV que naquele momento transmitia a gravação de um DVD do cantor. No fundo, um balcão de recepção com lugar para duas pessoas. Me dirigi à recepcionista e, após ela repetir a pergunta, disse que não havia marcado horário, mas que precisava falar com o produtor a respeito da pesquisa que estou desenvolvendo sobre música sertaneja. Ela me pediu para esperar no sofá e eu prontamente respondi que não tinha pressa, que esperaria o tempo que fosse necessário.

Após cerca de 20 minutos, o produtor disse que não poderia me receber. Perguntei se havia alguém ali com quem eu pudesse conversar brevemente a respeito do campo da produção da música sertaneja e que seria muito importante tendo em vista que se tratava de uma pesquisa que versava sobre aquele tema. Após mais uns 15 ou 20 minutos de espera, a recepcionista disse que me levaria para conversar com um assessor, mas que eu deveria ser breve. Subi as escadas com ela. No andar superior havia uma grande mesa de reunião, e um outro ambiente com sofá, guitarras e violões pendurados na parede, além de uma porta que dava para o que imaginei ser um dos estúdios. Segui pelo corredor, passei por uma sala com parede de vidro onde diversas pessoas trabalhavam em computadores e materiais eletrônicos de edição de áudio e vídeo, e à direita entrei em uma sala que seria uma espécie de diretoria. Lá me encontrei com o assessor.

A conversa foi realmente muito breve, embora ele tenha sido bastante solícito após ler a declaração que eu tinha em mãos e, sobretudo, após eu afirmar que meu interesse principal não era em querer saber valores de shows, de faturamentos e lucros do escritório. Perguntado sobre qual era então meu interesse de pesquisa, respondi que era saber um pouco sobre como funcionava a rotina de um escritório de música sertaneja, quais as principais preocupações em torno da produção musical, sobre como era o processo de composição e gravação das músicas, etc. E eis que ele me respondeu prontamente: na minha sincera opinião, se seu interesse é música sertaneja, então você está no lugar errado.

Por alguns segundos, fiquei em silêncio. Confesso que eu não esperava naquele momento ouvir algo parecido, embora eu já estivesse razoavelmente familiarizado com a disputa de sentidos em torno do que seria o “verdadeiro” sertanejo – discussão que abordarei em breve. Meu espanto se dava mais pela resposta imediata de um produtor musical no sentido de não classificar o trabalho ali realizado enquanto sertanejo, tendo em vista que todo o trabalho do cantor em questão é feito no sentido de se colocar enquanto uma referência atual da música sertaneja.

Questionei, meio que já esperando a resposta que ele prontamente me forneceu, qual seria então o estilo musical com o qual eles trabalham ali. “Aqui fazemos música pop”, ele me disse. E continuou dizendo que a música sertaneja acabou faz tempo. Aquela música que narra a vida no campo, o cotidiano dos trabalhadores rurais, que versa sobre simplicidades e humildade. Segundo ele, atualmente o que se faz no Brasil em termos de música sertaneja é, na verdade, música pop. Respondi dizendo que muitas pessoas com as quais tenho conversado ao longo da pesquisa entendem que essa “música sertaneja que acabou faz tempo” seria música caipira, ou música sertaneja de raiz. E que o que existe hoje é música sertaneja, que se divide em diversas ramificações. Ele falou: cada um entende como quer. Mas eu convivo com o cotidiano da produção, dos bastidores, e na verdade a gente tá preocupado mesmo é em fazer música que venda rápido, que estoure nas primeiras colocações dos rankings, etc. Isso é música pop. Mas é claro que o [cantor para quem ele trabalha] não pode me ouvir falando isso, até porque ele se considera mesmo totalmente sertanejo. Mas na minha opinião, e na opinião de muita gente do meio [de produção musical] sertanejo, o que existe hoje é música pop sendo chamada de sertaneja.

Obviamente, não posso citar aqui o nome do cantor para quem ele trabalha, tendo em vista o tom de sigilo que ficou praticamente explícito nessa breve conversa. Por fim, perguntei se seria possível eventualmente marcar uma conversa com o próprio cantor. Ele disse que seria mais difícil, que eles teriam que conversar a respeito, mas que se ele [o cantor] estivesse em um “dia bom”, talvez ele aceitasse trocar umas palavras comigo. Agradei a possibilidade de conversar e, no final das contas, acabei não conseguindo ter acesso ao cantor.

Como afirmei anteriormente, essa situação é especialmente boa para pensar certos conflitos que permeiam as definições e as fronteiras entre os diversos “tipos de música sertaneja” que existem atualmente, amplamente disseminadas em um fenômeno explosivo de sucesso e popularização. O argumento central desse produtor musical reside basicamente na oposição entre uma música sertaneja mais antiga, o chamado “sertanejo de raiz”, e um guarda-chuva de subgêneros sertanejos que vieram a ter lugar a partir dos anos 1980. Este sertanejo de raiz é, na sua visão, qualificado positivamente. Os/as mais jovens têm muito respeito por ele e pelos “mestres” que inspiraram toda uma geração de artistas contemporâneos, de quem geralmente são fãs. Os/as mais velhos, geralmente quem viveu o período da música sertaneja pré-1980, costumam desqualificar a música sertaneja atual e afirmar que “música sertaneja de verdade é aquela mais antiga, de raiz” e que o que é produzido hoje não tem qualidade.

Conforme já apontado, praticamente todo o meu trabalho de campo com a música sertaneja foi conduzido entre o primeiro grupo: jovens de 18 a 35 anos majoritariamente que apreciam música sertaneja e frequentam espaços de sociabilidade em que esse estilo musical se faz mais presente – sobretudo essa música mais atual, chamada por alguns interlocutores de “música *pop*” brasileira. Inclusive, o termo êmico “música pop”, entre as pessoas com quem dialoguei em campo, frequentemente remete ao que pode ser chamado de música comercial, e não raras vezes de forma pejorativa. “Essa música ficou *pop* demais” era sempre algo comentado entre interlocutores, em especial em festas privadas onde era possível ‘esticar’ um pouco as conversas. Noções de pureza musical não deixavam de estar ali presentes: em muitos casos, quando uma canção era identificada como um “produto comercial” mais do que algo a ser apreciado esteticamente, o termo “*pop*” vinha à tona.

Um caso exemplar é a canção *Cheirosa*¹⁰⁰, de Jorge & Mateus. Em princípio, ela cumpre todos os requisitos para ser uma música sertaneja facilmente identificada como tal: usa a instrumentalização típica da música sertaneja produzida atualmente, traz um conteúdo na letra que trata de sofrimento amoroso, é cantada por uma incontestável dupla sertaneja, e fez bastante sucesso com o público, conforme os números de acesso em plataformas de *streaming* apontavam desde seu lançamento. Entretanto, as fãs da dupla com quem eu tinha contato à época do lançamento criticaram muito a canção, acionando o argumento de que ela havia ficado “pop” demais: Jorge & Mateus teriam lançado aquela canção apenas para rendimento financeiro. Um dos indícios disso seria o refrão pegajoso, com o termo “cheirosa”, de tão repetido, ficando na cabeça mais que a mensagem geral da música. Curiosamente ou não, esse é apenas um dos possíveis sentidos da ideia de “música pop”. Outro sentido muito acionado é o de que a música sertaneja como “música pop” se deve ao fato de, conforme diria Marília Mendonça, ela supostamente diz respeito a experiências cotidianas de um grande número de pessoas, tornando-se algo “popular”.

O músico e escritor Carlos Sandroni (2004) faz uma boa discussão a respeito da noção de música popular no contexto brasileiro. Dirá o autor que até os anos 1940 se usava correntemente no Brasil este termo em um sentido mais ligado à ideia de música folclórica, popular no sentido mesmo do espriamento entre as camadas populares. A partir dos anos 1950, no entanto, o sentido de “popular” aplicado à música foi se modificando, sobretudo a partir do

¹⁰⁰ Para acessar a canção na íntegra:

<https://www.youtube.com/watch?v=YZT1U2rlvyM&ab_channel=Jorge%26MateusOficial> (Acessado em 28/08/2021)

trabalho de intelectuais como Alexandre Gonçalves Pinto, Francisco Guimarães, Almirante e Ari Barroso. Segundo o autor, a distinção que passou a ser feita entre “música popular” e “música folclórica”,

Embora considere a “música popular” como contaminada pelo comércio e pelo cosmopolitismo e reserve à “música folclórica” o papel de mantenedora última do caráter nacional, ela atribui, apesar de tudo, à música de rádio e do disco um ‘lastro de conformidade com as tendências mais profundas do povo’, que é finalmente o que explica o abandono da denominação “popularesca”. Assim, a distinção deixa de ser valorativa e passa ao plano das categorias analíticas: uma, rural, anônima e não-mediada; outra, urbana, autoral e mediada (ou midiática, como se diz atualmente). Esta maneira de conceber a diferença entre ambas se consagrou (SANDRONI, 2004, p. 28).

É nesse sentido que, segundo o autor, a partir dos anos 1960 o termo *música popular brasileira* passou a designar quase que automaticamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos, desde Nelson Cavaquinho a Tom Jobim. Nesse momento, a categorização do termo “MPB” parecia aludir não apenas a critérios estéticos, mas também de um conjunto de valores que identificassem um “povo brasileiro”¹⁰¹ a partir de um esquema ético e político. Tal categoria se tornou tão estritamente demarcada que, ainda segundo Sandroni (2004), em momento posterior, já entre os anos 1980 e 1990, “nas lojas de discos, agora CDs, era possível encontrar uma prateleira ‘MPB’, ao lado das prateleiras ‘brega’, ‘pagode’, ‘sertanejo’ ou ‘axé’” (SANDRONI, 2004, p. 30). Assim, é com essa discussão sobre “música popular” como pano de fundo, que trago parte da bibliografia que tematiza a história da música sertaneja, que perpassa dualidades que a colocam ora como próxima à então chamada música caipira, ora de forma completamente oposta.

De acordo com o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira¹⁰², a música sertaneja “designa a música produzida a partir da década de 20 do século XX por compositores urbanos e rurais e que anteriormente era chamada, de modo geral, de modas, toadas, cateretês, chulas, emboladas e batuques”, surgida em 1929, quando Cornélio Pires realizou as primeiras gravações de histórias e cantos tradicionais rurais da região caipira (interior de São Paulo, norte e oeste do Paraná, sul e triângulo de Minas Gerais, sudeste de Goiás e Mato Grosso). Ainda

¹⁰¹ Em relação à música caipira e à música sertaneja, Gustavo Alonso (2013) observa que “é curioso que grande parte dos setores populares do país tenha caminhado em direção diametralmente oposta a determinadas elites intelectuais universitárias que forjaram a MPB e o epíteto música caipira. Se desde os anos 1950 houve uma série de projetos artísticos entre as esquerdas que saíram a campo “em busca do povo brasileiro”, este mesmo povo-alvo parecia deslizar, indo na direção contrária às expectativas de intelectualidade, que frequentemente usava a crítica à indústria cultural como forma de distinção e demarcação de campos de autenticidade (ALONSO, 2013, p. 124).

¹⁰² Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>> (Acessado em 08/09/2021).

segundo o dicionário, de uma maneira mais ampla a música sertaneja compreenderia também o baião, o xaxado e outros ritmos do interior do Norte e do Nordeste.

Segundo a musicóloga Martha Tupinambá de Ulhôa (1999), a história da música sertaneja pode ser dividida em três fases: de 1929 a 1944, como música sertaneja caipira, ou sertanejo de raiz, ou ainda música caipira; do pós-guerra ao final dos anos 1960 seria um período de transição; e do final dos anos 1960 até a atualidade seria a fase da música sertaneja romântica. Conforme ficará claro, essa é apenas uma das possibilidades de se conceber o que poderia ser chamado de “sistema classificatório” dos subgêneros de música sertaneja. Do ponto de vista dos sujeitos com quem dialoguei em campo, por exemplo, há deslizamentos de conceitualizações em torno dessas categorias. Esses “deslocamentos de fronteira” também aparecem na bibliografia temática.

Rosa Nepomuceno (1999), em clássico estudo sobre música caipira, dirá que “ser caipira ou um moderno sertanejo é uma questão de destino, gosto, herança cultural, expectativas, escolha – cada músico tem sua definição. Não é simplesmente nascer na roça, cantar em terças, tocar viola. Mas entre um e outro passa um rio tão largo e caudaloso quanto o Tietê (NEPOMUCENO, 1999, p. 23). Gustavo Alonso (2015) concordará com essa ponderação, afirmando que “a polarização temática, ou seja, a ideia de que os caipiras abordariam “temas da terra” e os sertanejos, apenas melodramas ingênuos é parcialmente falsa. Essa polarização serve mais para demarcar distinções do que corresponde objetivamente à realidade concreta. Artistas de ambos os lados da ‘fronteira’ estética gravaram os dois tipos de música” (ALONSO, 2015, p. 144).

No que diz respeito ao que observei em campo, para citar um exemplo preliminar, a categoria “sertanejo romântico” apontada por Ulhôa (1999), embora muito marcante nos anos 1990, hoje quase não se faz presente. Geralmente, os artistas e as canções ligados a um sertanejo mais romantizado é acionado, por eles/as, por meio da categoria “modão” (ou, como veremos na Parte 2, por meio do acionamento da categoria “sofrência”). Isso se dá por conta do advento nos anos 2000 do chamado “sertanejo universitário”, que tem uma “pegada”, diriam eles/as, bem diferente da música sertaneja produzida até os anos 1990, abordando outras poéticas que não aquelas ligadas a um amor idílico e idealizado. Por isso, boa parte a produção musical que veio antes do sertanejo universitário e que canta canções românticas, em especial o sofrimento por motivos amorosos, pode vir a ser considerado “modão”. Trocando em miúdos, a categoria modão remete, para aqueles/as com quem tenho conversado, à noção de tradição, ainda que essa “tradição” remeta a momentos distintos da história da música sertaneja. Para finalizar esse breve comentário, devo ressaltar que tais classificações, obviamente, não são consensuais e

permeiam disputas de sentidos tanto no campo de quem apenas ouve música sertaneja, quanto daqueles/as que fazem parte da produção da música.

Tal distinção entre música sertaneja *versus* caipira é também recorrente em praticamente todos os trabalhos acadêmicos sobre o tema¹⁰³. Talvez um dos mais citados e comentados seja o de José de Souza Martins (1975), no qual o sociólogo descreve a música sertaneja como a expressão da alienação (nos termos das teorias marxistas) das camadas médias brasileiras, em detrimento da música caipira, que seria então mais fiel à realidade da vida rural¹⁰⁴. Tal empreendimento teórico revela, por assim dizer, um discurso que produz noções de algo que seja puramente genuíno, pelo acionamento de uma ideia de tradição, em oposição a um estilo musical supostamente não legítimo por se tratar de meio de propagação de alienação ideológica, produto mercadológico modernizado, ou mesmo um fruto da indústria cultural, nos termos de Adorno e Horkheimer (1994).

Com efeito, Allan de Paula Oliveira critica esse argumento em sua tese de doutorado sobre música sertaneja, afirmando que

assim, nesta perspectiva de academia, a música sertaneja que vale como objeto de estudo é a sua versão tradicional, denotada pelas expressões “música caipira” ou “música sertaneja-raiz”. E, aos poucos, um abismo foi criado entre a música sertaneja urbanizada e esta música sertaneja mais tradicional – um abismo de tal ordem que ambas são tratadas como gêneros distintos. A primeira geralmente é descrita com tintas negativas, como expressão da descaracterização das culturas tradicionais impostas pelo capitalismo; a segunda, com tintas positivas, como símbolo de resistência à transformação capitalista. Em suma, um objeto cindido em dois gêneros descontínuos (OLIVEIRA, 2009, p. 18).

Seguindo essa linha de problematização das tensões e diferenças entre a música sertaneja e a caipira, Cavichia Dias (2014) aponta para a responsabilidade da indústria fonográfica na consolidação desses termos, especialmente com o lançamento de dois discos da coleção *Nova História da Música Popular Brasileira*, intitulados *Música Caipira*, de 1978, e *Música Sertaneja*, de 1983. De fato, pesquisas sobre o mercado fonográfico são instigantes para pensar a relação entre este e a produção de imaginários sociais, como bem mostra, por exemplo, o trabalho de Sautchuk (2005) sobre a gravadora Marcus Pereira e seu projeto de nação.

Nesse sentido, aceito a provocação de Oliveira (2009) de que as produções em torno da música sertaneja focam nas discontinuidades da história deste gênero musical como algo

¹⁰³ Ressalto que a tensão envolvendo discontinuidades e cisões entre música caipira e música sertaneja é de fato marcante. Além dos trabalhos que aqui serão citados, menciono a presença desse debate ao menos nos seguintes trabalhos: Melon (2013), Machado e Gutemberg (2009), Ignácio (2007), Oliveira (2003), Rigamonti (2001), Santos (2005), Lima (2007), Almeida (2018) e Rohrmens (2018).

¹⁰⁴ É preciso aqui ressaltar que Martins (1975) está operando aqui com a já citada oposição entre música popular (sertanejo) e música folclórica (música caipira). Dessa maneira, a preocupação do sociólogo está menos centrada nos aspectos rítmicos e estéticos, e mais no papel desempenhado pela música nos seus respectivos contextos de “produção” e execução.

negativo, e concordo que é preciso lançar novos olhares antropológicos sobre este campo. O autor procurou analisar as continuidades entre a música caipira e a sertaneja, no sentido de ponderar que há muito de permanência a ser explorado entre ambos. Contudo, considero também instigante pensar a música sertaneja enquanto fruto de descontinuidades geradas por um processo de hibridização musical (CARVALHO e SEGATO, 1994) – relações com a guarânia e polca paraguaias, a *ranchera* mexicana, o *rock* (ULHÔA, 1999) – pelo qual passou a partir dos anos 60, culminando na música sertaneja “comercial” e de caráter mais romântico.

O trabalho de Gutemberg (2011) sobre a figura da dupla Zé Fortuna e Pitangueira no *limiar* entre a música caipira e a música sertaneja é paradigmático de uma análise que não encerra o debate em dois polos dicotômicos, afirmando que “a inclinação à poética nostálgica na música sertaneja dos anos de 1960 em diante não exclui o olhar sensível para a relação da perda de uma identidade rural-caipira com o processo de migração para as cidades e o contato com as novas experiências social modernas” (GUTEMBERG, 2011, p. 07).

Em todo caso, essa distinção passou a fazer bastante sentido quando a então chamada “música sertaneja” passou a se “modernizar”, para usar um termo caro ao historiador Gustavo Alonso (2015). Esse processo de modernização, cujo auge foram os anos 1980, teve como característica central o conteúdo das canções, que passaram a assumir um forte caráter de “música romântica”, e a incorporação de novos instrumentos, tais como bateria, guitarra, instrumentos de sopro, etc. A canção *Tristeza do Jeca*¹⁰⁵, gravada na década de 1920, embora composta em 1918 por Angelino de Oliveira, é um clássico exemplo do repertório musical caipira – ou, para autores como Tinhorão (1998) e José de Souza Martins (1975) e Waldenir Caldas (1979), o que marca o início da então chamada música sertaneja:

Nestes verso tão singelo / Minha bela, meu amor / Pra você quero contar / O meu sofrer e a minha dor / Eu sô que nem sabiá / Quando canta é só tristeza / Desde um galho onde ele está / Nesta viola eu canto e gemo de verdade / Cada toada representa uma saudade / Eu nasci naquela serra / Num ranchinho beira chão / Todo cheio de buraco / Onde a lua faz clarão / Quando chega a madrugada / Lá na mata a passarada / Principia um barulhão / Nesta viola eu canto e gemo de verdade / Cada toada representa uma saudade / Vou parar cúa minha viola já não posso mais cantar / Pois um jeca quando canta tem vontade de chorar / O choro que vai caindo / Devagar vai se sumindo / Como as águas vão pro mar.

Trago essa canção não apenas a título de ilustração de uma canção que marca a história da música sertaneja, mas também para mostrar que a suposta diferenciação temática entre os

¹⁰⁵ Para acessar a canção na interpretação de Tonico e Tinoco:

<https://www.youtube.com/watch?v=Gx2UwA9h07s&ab_channel=Lorencia> (Acessado em 26/09/2021).

dois estilos ou gêneros (música caipira abordando temas da vida rural e música sertaneja mais recente trazendo temas voltados para a temática do amor) não segue uma rigidez estanque, tendo em vista que esse clássico caipira inicia com o eu lírico se voltando para alguém que ele considera “sua bela, seu amor”. A proposta é cantar seu sofrer e sua dor. Para além da letra, a própria melodia dá contornos de um lamento. Conforme ficará claro a seguir, o sofrimento é mote principal em toda a trajetória da música sertaneja, seja ela de raiz ou aquela mais moderna.

Mesmo nessa canção, a tristeza do Jeca (um dos termos que designa, geralmente de forma pejorativa mas não somente, o homem caipira) recai no saudosismo da vida rural, na saudade de uma paisagem quase mítica que compõe o imaginário da figura do caipira: a serra, o canto dos pássaros, a luz do luar... Segundo Edvan Antunes (2012), essa canção, considerada clássica da música caipira, “refletia com grande realismo a enorme distância entre o mundo rural e o urbano do início do século XX” (ANTUNES, 2012, p. 25). Trata-se, portanto, de uma canção que expressa situações vividas por populações rurais, ou populações urbanas recém-chegadas nas grandes cidades em um contexto de alto êxodo rural. Tal tristeza e saudade é cantada em diversas outras canções, como por exemplo em outro clássico: *Luar do Sertão*¹⁰⁶ (composição de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, gravada em 1914 por Eduardo das Neves).

Não há, ó gente, ó não / luar como esse do sertão / Não há, ó gente, ó não / luar como esse do sertão / Oh! Que saudade do luar da minha terra / lá na serra branquejando folhas secas pelo chão / Este luar cá da cidade tão escuro / não tem aquela saudade do luar lá do sertão / Refrão / Se a lua nasce por detrás da verde mata / mais parece um sol de prata prateando a solidão / E a gente pega na viola que ponteia / e a canção e a lua cheia a nos nascer do coração / Refrão / Mas como é lindo ver depois por entre o mato / deslizar calmo, regato, transparente como um véu / No leito azul das suas águas murmurando / e por sua vez roubando as estrelas lá do céu.

Essa canção, uma das mais gravadas da música brasileira, percorreu vozes como de Luiz Gonzaga, Tônico e Tinoco, Chitãozinho e Xororó, Milton Nascimento, Maria Bethânia, entre tantos outros. Assim como em Tristeza do Jeca, canta-se a saudade de um sertão idílico que possui um luar inigualável. As referências saudosistas às paisagens naturais do campo mais uma vez são expressas em tons de lamento ao longo da canção: “não há luar como esse do sertão”. Canta-se, acima de tudo, a saudade dessa terra, a falta que fazem as “raízes” (termo que

¹⁰⁶ Para acessar a canção na interpretação de Tônico e Tinoco: https://www.youtube.com/watch?v=p9CK6tTCGJc&ab_channel=Lorencia (Acessado em 26/09/2021).

vai se tornar caro para designar o estilo musical em que essa canção se insere) que constituem a identidade do caipira.

José de Souza Martins (1975) nos fornece uma análise que nos dá uma boa dimensão acerca do contexto tradicional de produção e recepção da música caipira. Segundo o autor, “o mundo da música caipira” seria aquele mesmo do campesinato, de condições de existência oscilantes por causa das transformações da natureza (sobretudo estações do ano e épocas de safra), das formas mínimas de sociabilidade (pouco mais extensas do que as da família de origem ou conjugal) e de parentesco efetivo (consanguíneo) ou simbólico (compadrio).

Seriam nessas relações mínimas de sociabilidade que os caipiras significam seu cotidiano, e é por meio delas que são engendradas bases de explicação para os acontecimentos que marcam suas existências. É nesse ponto que o autor entende ser possível uma reflexão sobre a música caipira, uma vez que ela se insere profundamente nos rituais provenientes das regularidades da natureza (ciclos de produção agrícola) e das religiosidades, sobretudo o catolicismo (festas do Divino, de Santos Reis etc) – nessas ocasiões, ocorrem danças e cantos específicos, embalados pela música caipira. Ainda segundo Souza Martins (1975), a música caipira se caracteriza por seu valor de utilidade, “enquanto meio necessário para efetivação de certas relações sociais essenciais ao ciclo do cotidiano do caipira. Sem a música essas relações não poderiam ocorrer ou seriam dificultadas, acentuando a crise da sociabilidade mínima dos bairros rurais” (MARTINS, 1975, p. 112). Assim, a música caipira teria um caráter fundamental na vida social desses sujeitos, podendo esta muitas vezes também assumir um caráter folclórico – e, portanto, popular.

A música sertaneja, por outro lado, guardaria sua diferença com relação à música caipira primeiramente porque o referencial de sua elaboração não se dá a partir da relação direta e integral entre as pessoas que compõem o seu universo. Em segundo lugar, porque a música caipira seria meio para a realização de eventos diversos, enquanto a música sertaneja seria um

fim em si mesmo, destinada ao consumo ou inserida no mercado de consumo. [...] Do que decorre que as relações sociais nas quais a música sertaneja se insere não são relações caracteristicamente derivadas da mediação da música, mas a música é um dos produtos de certo tipo de relação social, a relação mercantilizada (MARTINS, 1997, p. 113).

Se por um lado o autor coloca o público de música caipira como os habitantes de ambientes rurais ou que foram para as cidades em processo de êxodo rural, o público de música sertaneja seria mais diversificado, sendo ele ocupacionalmente diferenciado no que tange ao

poder aquisitivo¹⁰⁷. Vale destacar, nesse sentido, que se por um lado os ciclos em que se conecta a música caipira são aqueles mais ligados ao cotidiano das populações rurais, a música sertaneja, do ponto de vista de Souza Martins (1975), integra circuitos mais abrangentes e comerciais. O autor defende a ideia de que a música sertaneja circula (ou ao menos circulava, na época em que o texto foi escrito) em três grandes campos de apreciação musical: o disco, o rádio e o circo (MARTINS, 1975, p.119). O circo porque até meados das últimas décadas do século XX tinha uma ligação muito forte com a música sertaneja, posto que os cantores realizavam shows nesses lugares a fim de atingir o público de classes mais baixas e de regiões suburbanas; o rádio porque é um dos meios mais acessíveis de acesso à música, permitindo a massificação desse estilo; e o disco, por fim, seria o elemento essencial desse círculo de divulgação comercial da música sertaneja, sendo a fonte principal de renda dos cantores, segundo o autor.

Contudo, é preciso lembrar a crítica que Sidney Pimentel (1997) realiza a respeito dessa dualidade proposta não apenas por Martins (1975), mas também por Waldenir Caldas (1979):

Se se examinar analiticamente a música caipira e a música sertaneja não mais como fenômenos sociológicos mas como fenômenos simbólicos, sem dúvida será possível encontrar diferenças no campo da narrativa mítica do espaço caipira e do espaço sertanejo. Porém, se em vez disso ambas forem percebidas não analiticamente, mas *etnograficamente*, isto é, do modo como, a partir dos significados extremamente condensados de suas letras, são percebidas e explicadas pelos seus consumidores e produtores, aí então a diferença radical proposta por Martins e Caldas não se sustenta (PIMENTEL, 1997, p. 193).

Dessa forma, Pimentel (1997) se aproxima de um ponto de vista, do qual o já citado Oliveira (2009) compartilha, de pensar mais em traços de continuidade entre música caipira e música sertaneja e menos em uma separação estanque entre esses dois campos. Seguindo essa linha de pensamento, Alonso (2015) comenta que um dos marcos do início da música sertaneja, ou da modernização da chamada música caipira, está associado à dupla Milionário e José Rico, os “modernizadores” da música caipira, formada nos anos 1970, que passaram a fazer sucesso nas camadas urbanas por versarem tanto sobre a vida do camponês que foi para a cidade grande em busca de melhores condições de vida, quanto do cotidiano dessas populações urbanas de classe média, com foco nos dilemas das relações amorosas. Ainda segundo o autor, o ponto

¹⁰⁷Souza Martins (1975) arrisca uma generalização a esse respeito, afirmando que em termos de categorias sociais amplas, poderíamos considerar esse público enquanto formado predominantemente por trabalhadores urbanos e rurais assalariados. Isso, claro, em meados dos anos 1970 e 1980.

crítico que separou nitidamente a música caipira da música sertaneja foi *Fio de Cabelo*¹⁰⁸ (gravada por Chitãozinho e Xororó, composta por Darci Rossi e Marciano, 1982):

*Quando a gente ama / Qualquer coisa serve para lembrar / Um vestido velho da mulher amada / Tem muito valor / Aquele restinho do perfume dela que ficou no frasco / Sobre a penteadeira / Mostrando que o quarto / Já foi o cenário de um grande amor / **E hoje o que encontrei me deixou mais triste / Um pedacinho dela que existe / Um fio de cabelo no meu paletó / Lembrei de tudo entre nós / Do amor vivido / Aquele fio de cabelo comprido / Já esteve grudado em nosso suor / Quando a gente ama / E não vive junto da mulher amada / Qualquer coisa à toa / É um bom motivo pra gente chorar / Apagam-se as luzes ao chegar a hora / De ir para a cama / A gente começa a esperar por quem ama / Na impressão de que ela venha se deitar / [Repete o Refrão]***

Ainda que outras canções anteriores tivessem versado sobre a temática do amor, nenhuma até então tivera tanta visibilidade, rentabilidade e disseminação. Até então, as rádios FM só tocavam música sertaneja nas madrugadas, momentos em que a audiência era baixa. Em verdade, nos anos 1980 não se tocava música brasileira nas rádios, salvo em programas e rádios específicos (ALONSO, 2015). Menor ainda era o espaço para a música sertaneja. Foi a partir de *Fio de Cabelo* que “os programadores [de rádio] se viram obrigados a abrir espaço para a música sertaneja. Na primeira metade dos anos 1980, começava uma invasão de sertanejos nas mídias mais poderosas que culminaria no grande *boom* dos anos 1990. Como disse Chitãozinho, quando a porta foi aberta, havia muita gente esperando pra entrar” (TELÓ e PIUNTI, 2015). É a partir de então, portanto, que a música sertaneja passa a ganhar destaque no cenário nacional, fortemente marcada pela tônica do que se poderia chamar de *poética do cotidiano amoroso*.

Voltando rapidamente a Souza Martins (1975), um ponto central que distingue a música caipira da música sertaneja tem a ver também com o tempo da canção. Como em meados da década de 1970 o grande meio de reprodução de música (além do rádio, é claro) era o disco de vinil, havia algumas limitações, por exemplo, para se gravar música caipira em vinil, tanto porque geralmente eram muito longas quanto comumente consideradas monótonas. O autor chega a mencionar o exemplo da “Dança de São Gonçalo”, de longa duração, e que nos discos “fica reduzida a uma adaptação que nada mais tem a ver com a música caipira, isto é, com a dança propriamente, mas que é algo novo circunscrito às imposições e necessidades da indústria do disco” (MARTINS, 1975, p. 123).

¹⁰⁸ Link para a canção:

<https://www.youtube.com/watch?v=IUSjoEJFuDk&ab_channel=Chit%C3%A3ozinho%26Xoror%C3%B3-Topic> (Acessado em 26/09/2021).

Dessa maneira, a música sertaneja, por ter de se adequar aos moldes da indústria dos discos, teria perdido características que tiveram importância na sua origem (a música caipira): a narrativa dos acontecimentos. Isso porque a música de longa duração passou a ser definida como tecnicamente inferior. Este ponto é relevante para o argumento de Souza Martins, que se embasa nas formulações de Adorno e Horkheimer (1994), para quem a questão da técnica é fundamental para a compreensão do funcionamento da indústria cultural. Para eles, “a racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma” (ADORNO, 1994, p. 57). Para os autores, a indústria cultural é como um contra-Iluminismo, posto que este pregava a emancipação do homem por meio da ciência e a razão técnica, contudo a indústria cultural veio mostrar que foi exatamente o oposto que aconteceu: livres do medo e prontos para viver a liberdade, os homens se depararam com a dominação por meio da técnica, que consolidou o processo de “contenção do desenvolvimento da consciência das massas”.

Relembro rapidamente que para Adorno e Horkheimer (1994), a indústria cultural é um aparato do sistema capitalista que explora bens que são considerados culturais e artísticos, como a música, e os transformam em bens de consumo. Subverte-se a ideia de apreciação estética em detrimento de uma lógica que aliena a ideia de arte. A indústria cultural, inserida fortemente na lógica da racionalidade técnica, serve como aparato ideológico do sistema capitalista no sentido de tratar a arte como mercadoria. Na indústria cultural, a regra é a reprodutibilidade de bens ditos culturais e a massificação do acesso aos mesmos; não há sujeitos que os consomem, mas sim objetos de consumo. Assim, nesse processo de massificação, ela homogeneiza o gosto e cria a falsa noção de diversidade e heterogeneidade de estilos artísticos, de opções de apreciação estética, mas que no fundo são alternativas ilusórias dentro de um sistema onde nada mais é arte – no sentido mesmo da fruição estética – e tudo é consumo. Um dos resultados disso é também a falsa ideia de que supre necessidades de um suposto público, contudo na verdade o que acontece é justamente o contrário: a própria lógica da indústria cultural é quem cria demandas de consumo a partir do aumento da insatisfação com determinado produto, que dá lugar a outro produto, e assim sucessivamente.

Todavia, cabe refletir aqui sobre a noção de “pureza” da música caipira frente ao caráter “comercial” da música sertaneja feita por meio da distinção entre tradição (música caipira) e capitalismo (música sertaneja). Parte-se da ideia de que há um grande bloco, um estilo musical que é legítimo por se referir às tradições do universo rural, e outro bloco ou estilo deslegitimado por não necessariamente se remeter a essas tradições, bem como de lançar mão de meios de comunicação de massa para a propagação de suas músicas.

Acredito ser importante pontuar que, inegavelmente, Adorno e Horkheimer partem de um lugar muito específico de análise, que é a Europa da primeira metade do século XX. O próprio conceito de indústria cultural só é possível de ser pensado em relação com a música instrumental erudita, que para estes autores é o que consideram “verdadeira” música. Por isso mesmo, faz-se necessário partir de outros paradigmas para refletir sobre contextos não europeus, no sentido mesmo de descolonizar nossos pensamentos (MIGNOLO, 2006). A partir de uma leitura crítica e distanciada da realidade europeia, poderíamos questionar se suas formulações contemplariam a realidade, por exemplo, da chamada cultura caipira sertaneja. Se Adorno e Horkheimer consideravam música somente aquela erudita, produzida em contextos europeus, como realizar uma análise da música brasileira que não estivesse fatalmente fadada a classificar toda e qualquer produção musical produzida no Brasil como popular (refiro-me ao conceito adorniano de música popular)?

Continuando a narrativa histórica sobre a música sertaneja, pode-se dizer que esse processo de sua “modernização” também se deu no campo das estruturas musicais. Se a viola era o instrumento musical por excelência da então chamada música caipira, a partir desse processo de modernização diversos outros instrumentos passaram a ter centralidade, tais como a guitarra elétrica, a bateria, trompetes. Isso se deveu em especial às influências de outros estilos musicais, tais como a *ranchera* mexicana, a *country music* e o *rock* estadunidenses, a *polca* e a *guarânia* paraguaias, entre outros. O “modão”, conforme entendido por meus interlocutores, que será tema da próxima seção, é a categoria que marca essas canções que cantam os amores, o ciúme, o sofrimento, etc, a partir de um repertório musical fortemente influenciado por outros estilos musicais.

Outro ponto fundamental da chamada modernização da música sertaneja tem a ver com a estrutura dos palcos e das performances dos cantores. Se até os anos 1980 o lugar privilegiado de apresentação de cantores sertanejos eram cidades do interior do Brasil, especialmente em circos e em pequenos eventos agropecuários, a partir dessa década passou-se a investir em uma espécie de “mudança de imagem” das apresentações sertanejas. Em vez de apenas voz e violão, os *shows* sertanejos passaram a contar com tecnologias de luz, som e pirotecnias que se aproximam fortemente de apresentações musicais do *pop* e do *rock* estadunidenses. Foi nesse momento também que a música sertaneja passou a ser escutada pelas elites econômicas e culturais do país e passou a integrar circuitos urbanos. Esse relevante momento é tributário, também, da dupla Chitãozinho & Xororó.

O cantor sertanejo Michel Teló, conhecido mundialmente pelo sucesso “Ai, se eu te pego” no ano de 2011, protagonizou um quadro no *Fantástico*, programa de notícias e

variedades dominical da Rede Globo de Televisão, no qual ele, com a ajuda de diversos/as cantores/as, conta a história da música sertaneja. Esse programa televisivo foi publicado em um livro chamado *Bem Sertanejo – a história da música que conquistou o Brasil* (2015). No livro, Chitãozinho & Xororó contam um pouco sobre como se deu essa mudança de perspectiva em suas apresentações e performances ao vivo:

Xororó: Depois do sucesso de ‘Fio de Cabelo’, começamos a prestar atenção na plateia. Era um público muito jovem, os estudantes, a mulherada, aquela juventude cantando as nossas músicas. Nossas apresentações eram para cinquenta, cem mil pessoas. Nas na hora do *show*, chegava o Chitão, eu, um irmão tocando baixo e um sanfoneiro. Era tudo meio devagar... Vimos que precisávamos dar uma incrementada no nosso som. Tudo o que a gente ganhava com a música, passava a investir em equipamento de som, luz, palco. Durante três anos, levávamos essa estrutura de graça para os contratantes. O cara comprava o nosso show por dez mil, mas nesse valor estava embutido carro de som, luz, tudo.

Chitãozinho: Eles falavam: ‘Não precisa, dupla sertaneja tem de ter só voz e violão, duas vozes. É isso que o povo quer ver’. E a gente falava: ‘Não, você está enganado’. Quando teve o Rock in Rio, veio o Yes, aquela banda de rock, e eles fizeram um show fantástico. Tinha gelo seco que saía debaixo do palco. A gente ficou louco com aquilo lá. Então nós compramos um jogo de luz parecido. Construímos um palco todo vazado com grade, as máquinas por baixo e os retornos embutidos no palco. Nós tivemos de comprar caminhão e ônibus para carregar tudo aquilo e levar pro cara que não queria saber. Foi aí que a música mudou. O conceito de sertanejo deixou de ser só viola e violão.

A partir de então, popularizou-se ainda mais o que Ulhôa (1999) denomina como “sertanejo romântico”. Do ponto de vista das pessoas com quem dialoguei ao longo da pesquisa, esse momento da música sertaneja, em que passou a se cantar massivamente dilemas da vida amorosa, é chamado de “modão”.

Modões

Como mencionado no tópico 2, a certa altura do trabalho de campo passei a encontrar eventualmente um grupo de amigos que se reúne aos finais de semana para tocar violão, cantar sertanejo, beber e conversar. Alguns deles, inclusive, trabalham como compositores de música sertaneja e têm tido certo sucesso em emplacar algumas de suas músicas com cantores de médio e alto reconhecimento nacional. Por esse motivo, parte de suas vidas gira em torno desse estilo musical, seja enquanto gosto musical favorito, seja enquanto, também, parte de suas atividades profissionais.

Em determinada tarde de domingo, como de costume, eu estava com eles, bebendo e acompanhando mais uma sessão musical improvisada à beira da piscina. Geralmente, tocam e cantam sucessos nacionais do momento de artistas sertanejos em alta no mercado, mas muito

comumente incluem no repertório também canções que eles mesmo compuseram, ou que estão em processo de composição. Naquela tarde, no entanto, um dos amigos que havia sido convidado aquele dia soltou o seguinte pedido: “que hora que vocês vão tocar um modão, hein?!”. Imediatamente, o rapaz que estava com o violão começa a tocar a canção *Boate Azul*¹⁰⁹ (composição de Benedito Seviéro, primeiramente gravada pela dupla Joaquim & Manuel, mas amplamente conhecida na gravação de Milionário & José Rico), seguida de *Página de Amigos*¹¹⁰ (composição de Rick Sollo e Alexandre, gravação de Chitãozinho e Xororó), cujas letras reproduzo logo abaixo.

Como acontece com a maioria das canções sertanejas tocadas em aparelhos eletrônicos ou cantadas ao vivo em roda de amigos, em especial as mais conhecidas, todas as pessoas presentes pararam para cantar em alto e bom som os versos e a melodia das duas canções. Por serem clássicas, todos sabiam a letra de cor. Mãos levadas ao peito, como se tentassem segurar ou arrancar o próprio coração; postura corporal levemente curva para a frente, como se o corpo seguisse e sentisse o sofrimento provocado pelo lamento das notas musicais; a expressão facial é ora de um quase-choro, ora de um sorriso de satisfação talvez pela imediata identificação que a música traz com momentos da história de vida de cada um/a que ali está cantando. Em certos momentos, geralmente no refrão, a mão que outrora se ocupava com o coração se fecha em punho firme e faz um movimento de como se segurasse algo com força.

Ao final, como se em tom de coroação daquele momento ritual de expressão dos sentimentos por meio da música, os presentes bebem um farto gole de bebida alcoólica (geralmente cerveja, mas ocorre eventualmente de ser também *whisky* ou *vodka*). Em seguida, muitos dão gritos ora agudos, ora grossos, exclamando frases como “agora é que eu arrasto meu chifre no asfalto!”¹¹¹.

¹⁰⁹ Para acessar a canção na interpretação de Milionário e José Rico: <https://www.youtube.com/watch?v=77LfH30UJ_g&ab_channel=GersonFCampos> (Acessado em 26/09/2021).

¹¹⁰ Para acessar a canção na interpretação de Chitãozinho e Xororó: <https://www.youtube.com/watch?v=9qG5EMrd5rg&ab_channel=Chit%C3%A3ozinho%26Xoror%C3%B3-Topic> (Acessado em 26/09/2021).

¹¹¹ Discutirei melhor essa expressão na Parte 2 da tese. No entanto, não posso deixar de comentar aqui que essa é uma interessante expressão que alia um signo “rural”, o chifre do boi, a um signo urbano, o “asfalto”. Esse é um dos interessantes indícios da convivência entre esses dois “mundos” na subjetividade de jovens da cidade de Goiânia. Trata-se, certamente, de um bom exemplo de como é complexa a formação desse *ethos* sertanejo urbano, sobretudo em uma cidade que mobiliza a ruralidade como parte de sua identidade, entre caminhonetes (idealizadas para circularem na área rural) que se apertam pelas muitas vezes estreitas ruas da cidade para se encaminharem para apartamentos sofisticados em bairros nobres da cidade.

Boate Azul – Milionário & José Rico

*Doente de amor, procurei remédio na vida noturna / Como a flor da noite em uma boate aqui na zona sul / A dor do amor é com outro amor que a gente cura / Vim curar a dor deste mal de amor na boate azul / E quando a noite vai se agonizando no clarão da aurora / Os integrantes da vida noturna se foram dormir / E a dama da noite que estava comigo também foi embora / Fecharam-se as portas sozinho de novo tive que sair / **Sair de que jeito, se nem sei o rumo para onde vou / Muito vagamente me lembro que estou / Em uma boate aqui na zona sul / Eu bebi demais e não consigo me lembrar sequer / Qual é o nome daquela mulher, a flor da noite da boate azul / E quando a noite vai se agonizando no clarão da aurora / Os integrantes da vida noturna se foram dormir / E a dama da noite que estava comigo também foi embora / Fecharam-se as portas sozinho de novo tive que sair / [repete o refrão]***

Página de Amigos – Chitãozinho & Xororó

*Ela ligou terminando / Tudo entre eu e ela / E disse que encontrou / Outra pessoa / Ela jogou os meus sonhos / Todos pela janela / E me pediu pra entender / Encarar numa boa / Como se o meu coração / Fosse feito de aço / Pediu pra esquecer / Os beijos e abraços / E pra machucar / Ainda brincou comigo / Disse em poucas palavras / ‘Por favor entenda / O seu nome vai / Ficar na minha agenda / Na página de amigos’ / **Como é que eu posso ser amigo / De alguém que eu tanto amei / Se ainda existe aqui comigo / Tudo dela e eu não sei / Não sei o que eu vou fazer / Pra continuar a minha vida assim / Se o amor que morreu dentro dela / Ainda vive em mim (Repete tudo)***

Após a pequena sessão de modões, viro pra um deles e pergunto: afinal de contas, o que vocês consideram como modão? Ele me responde que é uma música geralmente sofrida, que fala sobre amor, “bebedeira” e principalmente sofrimento. Questionei: mas por que vocês não consideram as músicas atuais enquanto modões, tendo em vista que elas falam também justamente sobre isso? Ele me contesta dizendo: ah, mas é diferente! As músicas de hoje em dia não têm a ‘pegada’ do modão. “Como assim?”, insisti. Um outro rapaz me diz: “modão são as músicas de antigamente; praticamente não dá pra chamar as músicas de hoje em dia enquanto modão, porque elas mudaram muito o estilo musical, o jeito de cantar, o estilo...”. Nisso, tentei sintetizar: então modão é uma música ‘mais antiga’ que fala sobre sofrimento amoroso? Então a canção *Vou Chorar*, de Leandro e Leonardo, por exemplo, poderia ser considerada um modão? Um terceiro rapaz disse que não necessariamente; que é meio complicado explicar, mas algumas músicas antigas sobre sofrimento são classificadas enquanto modão, e outras não necessariamente. Os demais concordaram e encerraram por ora a discussão para continuar a tocar, cantar e beber.

Eu já era razoavelmente familiarizado com a categoria, até mesmo porque em campo muita gente valoriza os tais modões. Em linhas gerais, o modão é acionado e positivado no sentido de fazer menção à tradição musical sertaneja. Contudo, não passa necessariamente pelas tradicionais músicas caipiras ou sertanejas de raiz; ou seja, não são canções que têm como foco, em geral, o cotidiano da vida rural. Para algumas poucas pessoas com quem conversei, no entanto, “modão” é todo e qualquer tipo de música sertaneja composta, gravada e cantada antes do chamado sertanejo universitário, que será tema da próxima seção. De toda maneira, esse tipo de definição é feito por uma minoria.

Parte considerável das pessoas com quem conversei em campo tem uma percepção bastante semelhante com a dos rapazes mencionados acima. É um tipo de canção que valoriza a temática do sofrimento amoroso, do consumo de álcool em demasia, de idealizações amorosas, de conflitos diversos, mas que praticamente nunca é uma canção recente.

O caso dos modões é paradigmático para refletir sobre algumas definições êmicas dos diversos gêneros musicais dentro do guarda-chuva “sertanejo”. O modão, ao ter a definição deslizada enquanto um tipo de música que pode vir ou não a falar de amor, que pode vir ou não a falar do cotidiano caipira, que pode ou não remeter às canções da “fase de transição” de que nos fala Ulhôa (1999) ou que pode ou não incluir a música sertaneja mais modernizada do anos 1980 e 1990, nos mostra que essa é, acima de tudo, uma categoria em disputa e que, portanto, não pode ter sua definição estancada no presente texto.

Em todo caso, conforme já mencionei, o modão tem uma característica principal: é geralmente uma música tradicional, ou melhor dizendo, é muito frequentemente uma música sertaneja *clássica*. Com isso quero dizer que o modão é um tipo de música que, quando tocada ou cantada em um grupo de pessoas, geralmente vai ser amplamente conhecida, sancionada, escolhida para ser cantada em momentos rituais da vida das pessoas; não apenas no público sertanejo, mas também de quem não é muito familiarizado com esse repertório cultural. Prova disso é que você, leitor ou leitora, muito provavelmente já escutou e sabe cantar pelo menos o refrão de alguns modões mencionados até agora: *Boate Azul*, *Página de Amigos*, *Fio de Cabelo*, e até mesmo a canção que abre a Introdução na função de epígrafe, *Ainda Ontem Chorei de Saudade*.

Nesse sentido, os modões, ao acionarem certos signos da tradição musical sertaneja em forma de canções clássicas, apontam para um período temporalmente difuso da história da música sertaneja (abarcando aqui também o chamado sertanejo de raiz), mas localizado geralmente na segunda metade do século XX, em que essa passou a se popularizar no sentido de ganhar espaço nas rádios, no mercado de discos e no gosto da população brasileira. Tal

popularização já foi parcialmente mencionada na seção anterior ao ser explorada parte da trajetória da dupla Chitãozinho e Xororó. Contudo, é preciso lembrar também de uma dupla clássica e sempre referendada ao se falar sobre modões: Milionário & José Rico. Para Gustavo Alonso (2015),

Mesmo sendo um fenômeno menor que o sertanejo da geração seguinte [Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano, entre outros], não se pode desprezar o sucesso de Milionário & José Rico. Eles moldaram a afetividade de milhões de brasileiros. E nenhuma canção da dupla tocou tanto o público sertanejo quanto “Estradas da Vida”, composta por José Rico, que lhes rendeu a alcunha de “As gargantas de ouro do Brasil” (ALONSO, 2015, p. 66).

A dupla Milionário & José Rico é um ponto central para compreendermos os modões. Se essas canções não têm uma definição exatamente clara acerca das temáticas das letras, ainda que com certo consenso de que estas versem sobre questões românticas, há um elemento que é fundamental para a definição dos modões: as canções identificadas por meio dessa categoria remetem a um momento em que a música sertaneja passou a sofrer fortes influências de outros estilos musicais, sobretudo latinoamericanos. Alonso (2015) sintetiza muito bem essa perspectiva:

Adotando instrumentos “estrangeiros”, como a harpa paraguaia, pistons, trompetes e violões mexicanos (e eventualmente guitarras), a dupla dava continuidade à prática de mediar importações estéticas para embalar canções de amor. A diferença em relação a outras duplas que *mexicanizavam* o som brasileiro estava no visual: Milionário & José Rico se vestiam com roupas de estética entre o hippie dos anos 1970 e o fazendeiro abastado, com correntes exageradas, óculos escuros, anéis e joias espalhafatosas. [...] No Brasil de Milionário & José Rico, o México encontrava o Paraguai (ALONSO, 2015, p. 62-63).

Curiosamente ou não, em campo passei a perceber que a sonoridade dos modões mais famosos remetem à *música de viento* mexicanas. *Estradas da Vida* é um forte exemplo disso. Com isso em mente, levei esta questão quando fui realizar trabalho de campo no México. Em diversas oportunidades pude compartilhar canções de música sertaneja para meus interlocutores, geralmente em festas privadas e, principalmente, em noites de *karaokê*. Na primeira dessas oportunidades, no segundo dia da minha chegada no México, em que participei de uma festa em comemoração ao *Día de la Independencia*, cantei “Estradas da Vida” para tocar no *karaokê* que havia sido improvisado para aquela festa. Durante a música, uma das pessoas que viria a ser um importante interlocutor, exclamou: “*esto es banda en português!!!*”.

Não posso deixar de comentar também da oportunidade de ter recebido, em três momentos distintos durante minha estadia no México, amigos brasileiros que aproveitaram para visitar a mim e a Marcello – durante o ano novo, depois em junho e finalmente em julho. Nas três ocasiões, não me furtei a levá-los nos espaços onde realizava trabalho de campo. Em todas

as situações, causava espanto em meus amigos o quanto a sonoridade das canções de banda sinaloense – assim como, em menor medida, de mariachi e também os *corridos* – remetia quase que imediatamente à música sertaneja. Por fim, voltando ao Brasil, fiz um último exercício de apresentar música de banda sinaloense para amigos/as e interlocutores/as. Ainda que com menos consenso, me era dito o quanto de fato havia “alguma coisa” de música sertaneja naquelas canções.

Cabe destacar que essas relações entre estilos musicais latinoamericanos têm como matriz cultural o melodrama (MARTIN-BARBERO, 1997). Conforme aponta Simone Pereira (2016), a presença da matriz cultural do melodrama nas canções românticas latinoamericanas “é digna de nota, como uma narrativa do exagero, do paradoxo e do registro ético em que as diferenças sociais e desigualdades políticas, assim como as dores e penas de amor aparecem como expressões exemplares de situações fatalistas que revelam vícios e virtudes” (PEREIRA, 2016, p. 25).

Ainda segundo a autora, embasada em Martin-Barbero, o melodrama abarca “uma grande gama de emoções que são conectadas aos indivíduos e inseridas no mundo cotidiano, comum e doméstico” (PEREIRA, 2016, p. 26). Em se tratando de cotidiano, não se pode deixar de lembrar Michel de Certeau (1994) e sua teoria dos usos sociais como operadores de formas de apropriação sob uma perspectiva que conecta a relação entre detalhes das relações cotidianas e processos globais. Dessa maneira, a lógica dos usos, segundo o autor, não necessariamente corrobora com a lógica dominante das instituições.

Com efeito, os modões são frequentemente apontados, em especial por aqueles/as que não têm a música sertaneja como parte de seu gosto musical, como um tipo de música sertaneja “brega”. O mesmo tipo de acusação me era constantemente apresentado entre mexicanos com relação à música de banda, conforme tentei mostrar no tópico 3 da Tese. Tal adjetivação, que num primeiro momento poderia soar de maneira pejorativa por remeter, no senso comum, a uma sonoridade de canções românticas de “baixa qualidade”, não assume aqui um sentido exatamente negativo. Ao apontarem os modões enquanto bregas, meus interlocutores expressam até mesmo certo carinho, dizendo coisas como: “é uma música meio brega, meio povão, que toca o coração de todo mundo porque todo mundo algum dia já sofreu por amor e eles expressam tudo isso”. Trata-se de uma definição que passa, também, por representações que estes sujeitos fazem acerca das afetividades e das narrativas representadas nas canções.

Contudo, nem sempre esse “brega” relacionado aos modões, ou às canções que misturam a música sertaneja com outros estilos latinoamericanos, são ditos em tom positivo. Aponto aqui, mais uma vez, algumas considerações de Alonso (2015) a esse respeito:

Há, de maneira geral, entre as camadas médias e altas do Brasil, certa *vergonha* de determinados ritmos e gêneros latinos. O bolero, a guarânia e a rancheira são frequentemente vistos como “bregas”, “cafonas”, ou esteticamente “inferiores”. Esses gêneros são quase sempre excluídos da noção hegemônica de “bom gosto” cultivada pelas elites culturais do Brasil. [...] A trajetória da música sertaneja transpõe outros rumos, outras matizes, outras influências, outras fusões e outros resultados [...]. Sem distinção de origem, misturaram tudo num caldeirão, colocando em pé de igualdade gêneros importados de países ricos e pobres (ALONSO, 2015, p. 69-70).

“Mato esse amor ou me mata o ciúme”... “Ainda ontem, chorei de saudade”... “Sair de que jeito, se nem sei o rumo para onde vou?”... essas e tantas outras frases marcaram as subjetividades e de certa maneira também moldaram, conforme aponta Alonso (2015), as afetividades de inúmeras pessoas. São clássicas especialmente por tocarem corações de forma bastante profunda a ponto de serem até hoje mencionadas e referidas por sertanejos/as, mesmo aqueles/as mais jovens. Ainda segundo o autor, por muito tempo houve certa dificuldade, por parte de diversos setores de camadas intelectuais e de classes média e alta, que a música sertaneja “se misturasse” com outros estilos, especialmente de outros lugares da América Latina – aqui, pano de fundo é a discussão apresentada na seção anterior sobre o debate “música caipira x música sertaneja”. Curiosamente, no entanto, a notória mistura do samba com o *jazz*, resultando na famosa bossa nova, ou mesmo a mistura de certas musicalidades brasileiras com o rock, não tinham a mesma força de negação.

Foi somente a partir dos anos 1990, momento de estabilização da música sertaneja no mercado nacional, mas principalmente a partir dos anos 2000, com o chamado sertanejo universitário, tendo como auge os anos 2010, que a música sertaneja vai se consolidar enquanto o principal estilo musical brasileiro. São esses processos, então, que passo agora a narrar.

Sertanejo universitário

Nos anos 2000, a música sertaneja passa por outra modificação importante: surge o chamado “sertanejo universitário”. A adjetivação do termo diz respeito à crescente adesão de música sertaneja em festas universitárias ao longo dos anos 2000, que passou a ficar mais forte a partir do momento em que essa deixou de narrar apenas situações de sofrimento amoroso e se conectar mais à realidade e ao cotidiano desses sujeitos. É inegável que parte do contexto sociológico que explica esse fenômeno deve-se ao processo de ampliação das universidades públicas no país a partir de 2003, com forte incentivo à entrada de jovens que não faziam parte apenas nas elites. Nesse processo, a convivência de jovens que muitas das vezes eram os primeiros de suas famílias a ingressarem nas universidades com jovens que tinham maior poder

aquisitivo foi um dos propulsores da popularização da música sertaneja também em camadas mais altas da sociedade em termos de classe.

Com o sertanejo universitário, intensifica-se o foco no discurso amoroso das canções que compõem o modão, contudo agora passa-se a narrar em especial o cotidiano afetivo de jovens (heterossexuais) de camadas médias urbanas, fazendo com que o discurso poético-musical inclua também imagens e espaços de sociabilidade amplamente frequentados por este público, como bares e boates, alto consumo de bebidas como *vodka*, *whisky* e *catuaba*¹¹². Portanto, embora não abandone poéticas em torno do sofrimento amoroso, surgem também discursos que de certa forma tentam resolver, no plano musical, conflitos afetivo-amorosos que têm lugar em situações de ciúme, infidelidade, amores não correspondidos etc.

Alonso (2015, p. 355) muito acertadamente destaca que foi nesse momento também que a música sertaneja passou por um processo que ele chamou de *recaipirização*, em que valores e estéticas da ruralidade voltaram a ser acionados como componentes da música sertaneja, sobretudo a partir de cantores que haviam feito muito sucesso na década anterior e que, no entanto, não costumavam fazer referência ao passado humilde e em meios rurais. Para citar dois exemplos: é o caso de Zezé di Camargo & Luciano, com o lançamento do filme biográfico *Dois Filhos de Francisco*, ou da dupla Leandro & Leonardo, com o muito acessado episódio da série *Por Toda Minha Vida*, da Rede Globo¹¹³.

Em todo caso, trata-se de duas duplas que não exatamente adotam a alcunha de “universitários”. No que diz respeito especificamente ao sertanejo universitário, a dupla mais emblemática dessa nova fase da música sertaneja certamente é Jorge & Mateus¹¹⁴, campeã de venda de discos, recorde de reprodução de suas músicas nas rádios, tem os maiores cachês para *shows* atualmente. E, mais que isso, são reconhecidos por boa parte do público sertanejo enquanto a dupla que mais gera tendências musicais nesse campo. Parte desse sucesso certamente se dá também por serem os principais artistas do *casting* da AudioMix, que se localiza em Goiânia, maior escritório de produção de música sertaneja no país atualmente¹¹⁵.

¹¹² Conferir a dissertação de Daniela Santos (2012) sobre sertanejo universitário entre estudantes da cidade de Itumbiara/GO.

¹¹³ Por esse motivo, distancio-me aqui de análises como a de Viana e Almeida (2013), que resumem o sertanejo universitário à mera reprodução de “valores axiológicos” da classe dominante. Tendo a acreditar que os processos que envolvem a música sertaneja são mais complexos do que explicações como essa.

¹¹⁴ Frequentemente se aponta que os pioneiros do estilo são as duplas João Bosco & Vinicius e César Menotti & Fabiano, mas trago para esse texto a dupla Jorge & Mateus por terem sido frequentemente referendados ao longo do meu trabalho de campo enquanto centrais para o estabelecimento do sertanejo universitário.

¹¹⁵ Em 2020, a dupla anunciou sua saída da AudioMix para gerenciar sua carreira de forma independente a partir de escritório próprio.

No sertanejo universitário, ainda que a tônica no sentimento amoroso e nas relações conjugais não deixe de ter centralidade, elementos discursivos tais como o de certa promiscuidade e um elogio à “solteirice” (ambos em oposição à constituição de relações afetivo-amorosas estáveis) também se fazem presentes. Trago, aqui, duas canções (dentre tantas outras possíveis) que compõem o repertório musical do sertanejo universitário, notadamente porque elas ressoam até hoje na mentalidade e nas atividades de sociabilidade sertanejas, ambas da dupla Jorge & Mateus. A primeira é *Pode Chorar*¹¹⁶ (composição de Dorgival Dantas), lançada em 2007, e a segunda é *Amo Noite e Dia*¹¹⁷ (composição de Humberto, da dupla Humberto & Ronaldo):

Pode Chorar – Jorge & Mateus

*Quase que acabo com a minha vida / Você me pôs num beco sem saída / Por que fez isso comigo? / Me dediquei somente a você / Tudo o que eu podia eu tentei fazer / Mas não, não adiantou / Você não sabe o que é Amar / Você não sabe o que é Amor / Acha que é somente ficar, ficar, ficar / E se rolar rolou / Não se maltrata o coração / De quem não merece sofrer / Não vou ficar na solidão de mão em mão / Assim como você / **Pode chorar, / mas eu não volto pra você / Pode chorar, você não vai me convencer / Pode chorar, / você se lembra o quanto eu chorei por você?***

Amo Noite e Dia – Jorge & Mateus

*Tem um pedaço do meu peito colado ao teu / Alguma chave, algum segredo que me prende ao seu / Um jeito perigoso de me conquistar / Teu jeito tão gostoso de me abraçar / Tudo se perde, se transforma, se ninguém te vê / Eu busco às vezes nos detalhes encontrar você / O tempo já não passa, só anda pra trás / Me perco nessa estrada não aguento mais / **Iê, Iê / Passa o dia, passa a noite tô apaixonado / Coração no peito sofre sem você do lado / Dessa vez tudo é real, nada de fantasia / Saiba que eu te amo / Amo Noite e Dia.***

Sobre essa característica do sertanejo universitário de “jogar” com temáticas amorosas a partir não mais de uma tônica no sofrimento amoroso, Alonso (2015) elenca

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

¹¹⁶ Link para clipe oficial da canção:

<https://www.youtube.com/watch?v=A67FdLWEB8E&ab_channel=Jorge%26MateusOficial> (Acessado em 26/09/2021).

¹¹⁷ Link para clipe oficial da canção:

<https://www.youtube.com/watch?v=nSSceWPREBA&ab_channel=Jorge%26MateusOficial> (Acessado em 26/09/2021).

mais por amor e parte-se para outros relacionamentos aparentemente sem culpa. Essa é a poética do “to nem aí (ALONSO, 2015, p. 395).

A poética do “tô nem aí” passou a ser amplamente difundida à época do primeiro sucesso de Jorge Mateus, materializada na canção *Pode Chorar*. Até então imperava o sofrimento por sentimentos não correspondidos ou por casos de infidelidade; com o sertanejo universitário, o sentimento de “pode chorar, mas eu não volto pra você... você se lembra o quanto eu chorei por você?” passa a ser uma narrativa cada vez mais comum e mais acionada. O interessante dessa canção é que, ainda assim, o sofrimento aparece, mas enquanto algo aparentemente resolvido, ou mesmo algo que “já passou”: “eu sofri muito por amor, agora eu vou curtir a vida”, para lembrar um verso de uma conhecida canção da dupla João Bosco & Vinícius, importante referência no sertanejo universitário, intitulada *Chora, Me Liga*¹¹⁸.

Se a música sertaneja passou a se modernizar a partir de duplas como Milionário & José Rico e Chitãozinho & Xororó, passando por Zezé di Camargo & Luciano e Leandro & Leonardo, foi nos anos 2000, por meio do sertanejo universitário, que a música sertaneja passou a, definitivamente, ocupar centralidade no cenário musical nacional. Com efeito, foi em 2011 que, conforme dizem alguns de meus interlocutores, “o cano estourou de verdade”: as canções *Balada*¹¹⁹, de Gustavo Lima (composição de Cássio Sampaio), e *Ai, se eu te pego*¹²⁰, de Michel Teló (composição de Sharon Acioly, Amanda Cruz, Aline Medeiros, Antonio Dyggs, Karine Vinagre), fizeram sucesso internacional: foram traduzidas em outros idiomas, fizeram os dois cantores realizarem turnês internacionais e ficaram por muito tempo tocando em diversas rádios mundiais:

Balada – Gustavo Lima

Eu já lavei o meu carro, regulei o som / Já tá tudo preparado, vem que o reggae é bom / Menina fica à vontade, entre e faça a festa / Me liga mais tarde, vou adorar, vamos nessa / Gata, me liga, mais tarde tem balada / Quero curtir com você na madrugada / Dançar, pular até o Sol raiar / Gata, me liga, mais tarde tem balada / Quero curtir com você na madrugada / Dançar, pular que hoje vai rolar / Tchê tchererê tchê tchê / Tchererê tchê tchê / Tchererê tchê tchê / Tchererê tchê / Tchê, tchê, tchê / Gustavo Lima e você / Tchê tchererê tchê tchê / Tchererê

¹¹⁸ Link para o clipe oficial da canção:

<https://www.youtube.com/watch?v=tqSr19HNPIM&ab_channel=boscoeviniciusVEVO> (Acessado em 26/09/2021).

¹¹⁹ Link para o clipe oficial da canção: <https://www.youtube.com/watch?v=Z1ZKaR-9Kt4&ab_channel=SomLivre> (Acessado em 26/09/2021).

¹²⁰ Link para o clipe oficial da canção:

<https://www.youtube.com/watch?v=hcm55IU9knw&ab_channel=MichelTel%C3%B3> (Acessado em 26/09/2021).

tchê tchê / Tchererê tchê tchê / Tchereretchê / Tchê, tchê, tchê / Gustavo Lima e você / Se você me olhar, vou querer te pegar / E depois namorar, curtição / Que hoje vai rolar

Ai, Se Eu Te Pego – Michel Teló

Nossa, nossa / Assim você me mata / Ai, se eu te pego / Ai, ai se eu te pego / Delícia, delícia / Assim você me mata / Ai, se eu te pego / Ai, ai, se eu te pego / Sábado na balada / A galera começou a dançar / E passou a menina mais linda / Tomei coragem e comecei a falar / Nossa, nossa / Assim você me mata / Ai, se eu te pego / Ai, ai se eu te pego / Delícia, delícia / Assim você me mata / Ai, ai, se eu te pego / Ai, ai, se eu te pego (Repete tudo).

Penso ser interessante trazer aqui, à luz das canções colocadas acima, uma conversa entre Michel Teló, Gustavo Lima e Luan Santana, no programa *Bem Sertanejo*, a respeito do então chamado “sertanejo de balada”:

Michel Teló: Você gravou “Tchererê” e logo depois eu gravei “Ai, se eu te pego”, e foi aquele sucesso. A gente tem alguma culpa no que aconteceu depois.

Gusttavo Lima: Acho que nós dois somos culpados, acabamos com a música sertaneja. De verdade, antes de a gente gravar isso, não tinha esse tipo de letra, esse tipo de apelo.

Luan Santana: Eu acho que as pessoas se empolgaram e começaram a exagerar um pouco, o caminho não é por aí, mas eu sei que se o povo aprovou, se o povo curte viver escutando aquilo, então tudo bem.

Michel Teló: Essas duas músicas acabaram criando um novo movimento. Movimento de balada, que hoje é muito forte.

Gusttavo Lima: As baladas sertanejas se expandiram pelo Brasil. É algo que nasceu com a nossa geração. A sua música estourou no mundo e a minha acabou indo junto. Fiz muito show lá fora.

Michel Teló: É um negócio meio inexplicável, surreal. Uma imagem pra mim muito forte foi de um show que eu fiz na Croácia, em Pula, num coliseu de 2 mil anos. O coliseu imenso e lotado. Quando abriu a cortina, na hora em que pisei no palco, eu já entrei chorando. Na hora de sair, também chorei. Um país que nem imaginava conhecer um dia, não sabia nada sobre a Croácia. Chegar lá e ter croatas, eslovenos, italianos, todos no meu show. É algo que eu vou guardar para sempre, a sensação é aquela de “cara, eu não estou vivendo isso aqui”.

De fato, o “sertanejo de balada” se espalhou pelo país. Incontáveis duplas sertanejas, assim como cantores solo (uma tendência atual com forte inspiração nos três cantores acima) surgem todas as semanas. Alguns “estouram”, outros permanecem na tentativa de, algum dia, alcançar o sucesso tão esperado. É interessante notar certo pesar nas palavras de Gustavo Lima ao dizer que eles, ao fazerem tanto sucesso com as duas músicas mencionadas acima, “acabaram com a música sertaneja”.

A cena que narrei anteriormente a partir da conversa com um famoso produtor musical versa justamente sobre isso. Quando o ele me diz com todas as letras que ali não se produz música sertaneja, mas sim música *pop*, ele está se remetendo justamente à música produzida nesse contexto, fortemente influenciada por esse “novo movimento” do qual fala Michel Teló. Além do pano de fundo ser a oposição tradição x modernidade materializada em música caipira x música sertaneja, há também uma série de críticas dos próprios cantores (e ouvintes) sertanejos de que muito do que é produzido hoje tem baixa qualidade, é apenas comercial, não tem conteúdo. Isso, segundo eles/as, é música *pop*, não música sertaneja.

A questão que se coloca, portanto, é que, conforme pontua Luan Santana, “o povo” gosta também de ouvir as músicas de “baladas”, especialmente quando estão, afinal de contas, nos ambientes de sociabilidade de música sertaneja. Misturado ao álcool e ao ambiente “profano” daquelas relações, essas canções fazem algum sentido para quem as ouve.

Além disso, não se pode perder de vista que, conforme argumentei, de fato a música sertaneja representa o que pode ser chamado de “*pop* brasileiro”, juntamente com representantes do *funk* carioca, tais como Anitta e Ludmilla, do *funk* paulista, MC Kevinho e MC Livinho, do forró que tem se misturado com a música sertaneja, representados por Wesley Safadão e a dupla Simone & Simaria, entre diversos outros. Nesse sentido, leio a categoria “pop” enquanto um guarda-chuva que designa não apenas um estilo musical massificado e amplamente disseminado nas mais diversas camadas da população, mas também uma forma de associar formas de organização e de apresentação de artistas e de suas canções tomando como referencial a música *pop* estadunidense. É um estilo dançante, animado, escutado por diversas pessoas das mais diversas origens. Mas não só. A música sertaneja hoje, quando lida enquanto música *pop*, traz consigo uma relação peculiar entre artista e público consumidor, entre cantor/a e fã: há toda uma criação simbólica na figura do artista.

Com efeito, para finalizar este tópico, apresento um último termo êmico que marca distinções em torno desses estilos: “abeia” (pronuncia-se “abêia”), que é uma categoria quase sempre acionada de forma acusatória e que se refere a essas pessoas mais jovens, ou então todas aquelas que ouvem música sertaneja universitária e não necessariamente o modão ou as músicas “de raiz”. Abeia, percebi em campo, é um termo que surgiu nas festas de peão, nos rodeios, eventos que são forte expressão das culturas sertanejas e caipiras brasileiras. Refere-se àquelas pessoas que, segundo alguns de meus interlocutores (majoritariamente homens, diga-se de passagem), acreditam que “basta colocar um chapéu, uma camisa xadrez, uma calça jeans e uma bota ou botina para acharem que já são *cowboys*, sertanejos. Esses são os abeia. Acham

que só porque ouvem Michel Teló e Luan Santana já são sertanejos. Não é assim que funciona” (fala de interlocutor homem, 45 anos, heterossexual, residente em Goiânia/GO).

Esse tipo de discurso deixa nítidas as tensões em torno das discussões realizadas ao longo de todo o tópico, dedicado a uma certa historicidade da música sertaneja: há todo um debate em torno daquilo que pode ou não ser classificado como música sertaneja, que são reverberadas em tensões existentes entre o público que experencia a música sertaneja – tensões essas que são acirradas pela presença cada vez mais veloz de novas misturas musicais, novos e novas artistas e, conseqüentemente, novas tendências. O consenso parece ser apenas o de que, a despeito de falas que defendem purismo musical como as mencionadas no parágrafo anterior, a música sertaneja de fato estaria em todos os cantos, assim como a banda sinaloense seria um estilo musical que, apesar de ser apontado como muito “popular” (no sentido classista do termo), acaba sendo “para todos”.

6 Revisitando “*todos os cantos*”, ou “*A música é mix*”, “*la banda es para todos*”

“Nada se assemelha mais ao pensamento mítico que a ideologia política. Em nossas sociedades contemporâneas, talvez essa tenha-se limitado a substituir aquele”.
(LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 241).

Em todos os cantos?

Gostaria de fechar o “arco” da primeira parte da Tese retomando o primeiro tópico: *em todos os cantos*. Após tecer algumas narrativas sobre a ideia de um estilo musical que se declara e se propõe a estar em “*todos os cantos*”, nas duas acepções possíveis do termo, e dedicar dois outros tópicos para narrar um pouco do processo de construção do trabalho de campo e introduzir das concepções êmicas da música sertaneja e da música de banda sinaloense que se escuta hoje em bares, boates e *shows* de ambos os estilos musicais, e mais dois tópicos para abordar a trajetória histórica dos mesmos, finalizo essa etapa concluindo este primeiro grande argumento central: do ponto de vista das pessoas com quem convivi em campo, além de certos enunciados veiculados pelos/as próprios/as cantores/as (inclusive os/as mais referendados pelo público, pela mídia e pelo mercado), tanto a *banda* quanto o *sertanejo*, enquanto referências culturais, parecem indicar sínteses de reiteraões performativas de um discurso baseado em argumentos multiculturalistas conservadores, liberais e comerciais.

Stuart Hall (2003) apresenta a noção de multiculturalismo¹²¹ como sendo um termo que descreve uma série de processos inacabados que, no entanto, passariam certa noção de estabilidade conceitual. Ao distinguir alguns “tipos” de multiculturalismo, o autor dirá que "o multiculturalismo conservador segue Hume para insistir na assimilação da diferença em relação às tradições e aos costumes da maioria. O multiculturalismo liberal busca integrar os diferentes grupos culturais o mais rápido possível na sociedade majoritária, com base em uma cidadania individual universal, tolerando práticas culturais particulares apenas no domínio privado", já "o multiculturalismo comercial pressupõe que se a diversidade de indivíduos em diferentes comunidades for publicamente reconhecida, então os problemas de diferença cultural serão resolvidos (e dissolvidos) no consumo privado sem a necessidade de redistribuição de poder e recursos" (HALL, 2003, p. 53).

De fato, ao descrever brevemente as trajetórias históricas do sertanejo e da banda sinaloense, percebe-se que há um movimento de tensionamento entre elementos de tradição e modernidade jamais encerrados em polos opostos e binários. Um dado importante a esse respeito é a quantidade de trabalhos mais recentes que tomam como objetivo o escrutínio do debate “música caipira x música sertaneja”, que parece estar longe de estar encerrado em suas controvérsias. O fenômeno mais recente que Alonso (2015) aponta como *recaipirização* da música sertaneja por parte de sertanejos universitários, pela via do acionamento de signos “rurais”, é sintomático dessa problemática.

No caso da banda sinaloense, a escassa bibliografia acadêmica impede maiores conclusões sobre essas tensões, no entanto o fenômeno observado por Simonett (2001) a respeito da transnacionalização da banda sinaloense e sua conseqüente escalada para o *mainstream* da indústria musical mexicana é algo digno de nota. Da minha parte, as observações que realizei em Oaxaca apontam para um cenário em que há certa “estabilidade instável” por meio do acionamento de signos que remetem à ruralidade e à “tradição” da música de banda sinaloense como constitutivos do estilo musical, mas que também, a partir do acionamento do discurso amoroso e romântico, congregam discursos mais ou menos hegemônicos acerca do que definiria a banda sinaloense. Nas duas situações, em todo caso, as máximas “a música é mix” e “a banda é para todos” são fortes indícios de discursos daquilo que os estudos culturais

¹²¹ Sigo a ressalva de Hall (2003) de que o termo *multiculturalismo*, dada sua proliferação nas mais diversas áreas do conhecimento, “(...) se encontra tão discursivamente enredado que só pode ser utilizado “sob rasura” (Hall, 1996a). Contudo, na falta de conceitos menos complexos que nos possibilitem refletir sobre o problema, não resta alternativa senão continuar utilizando e interrogando esse termo” (HALL, 2003, p. 51).

apontarão a respeito do fenômeno do multiculturalismo em relação, sobretudo àquilo que é chamado de “cultura de massas”.

Nas discussões teóricas sobre multiculturalismo, importante mencionar, a noção de *hibridismo* ou *hibridação* surge como marco conceitual para refletir sobre contextos marcados pela intensificação das conexões globais e transnacionais. No caso de países da América Latina, que segundo Canclini (2003) é um lugar “onde as tradições ainda não se foram e a modernização não terminou de chegar”,

Passamos de sociedades dispersas em milhares de comunidades rurais com culturas tradicionais, locais e homogêneas, em algumas regiões com fortes raízes indígenas, com pouca comunicação com o resto de cada nação, a uma trama majoritariamente urbana, em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação” (CANCLINI, 2003, p. 348).

Nesse sentido, Canclini (2003) propõe os processos de hibridação como parte constitutiva das sociedades latinoamericanas na modernidade, dado que esta, da perspectiva do autor, é marcada pela pluralidade cultural, mesclando registros culturais populares e massivos. Por meio dessa perspectiva, o autor busca entender que processos de “modernização” não como uma força dominadora, mas como parte de um processo histórico marcado pela intensificação dos processos de globalização e pela constituição de *culturas híbridas*.

Também para Stuart Hall (2003), houve uma passagem paulatina do caráter estável, pretensamente homogêneo e autossuficiente das sociedades modernas para um estado de “formações híbridas”, dando lugar a culturas cada vez mais “mistas”, no sentido mesmo do que ele caracteriza como uma “lógica cultural da tradução” (HALL, 2003, p. 74). Peter Burke (2003), ao versar justamente sobre o conceito de hibridismo, afirma que “(...) o preço da hibridização, especialmente naquela forma inusitadamente rápida que é a característica da nossa época, inclui a perda de tradições regionais de raízes locais” (BURKE, 2003, p. 18).

Diante dessas considerações, é inegável pensar que tanto a música sertaneja quanto a banda sinaloense, por ocuparem lugar de destaque na indústria musical nas últimas décadas, são lugares de proliferação e de produção discursiva em torno desses paradoxos entre modernidade e tradição. Como vimos, a trajetória de ambos estilos musicais mostram a passagem de uma ênfase no “rural” como constitutivo daquilo que os caracterizava – assim como de seus contextos de produção – para um âmbito mais urbano, “moderno” e mesmo transnacional, em especial a partir do caso da banda sinaloense. No entanto, não se trata exatamente de uma “passagem”, na medida em que, conforme venho argumentando, durante o trabalho de campo nos espaços de lazer e sociabilidade, assim como no próprio repertório

musical, signos de ruralidade e urbanidade, ou de modernidade e tradição, convivem mutuamente, ainda que com diferentes ênfases a depender do/a cantor ou do/a contexto local de sociabilidade, entre outros aspectos.

É interessante notar que tanto em Goiânia quanto em Oaxaca me foi apontado que as principais manchas (MAGNANI, 2014) de lazer e sociabilidade de música sertaneja e de banda sinaloense localizavam-se em bairros de classe média ou média/alta das respectivas cidades. É claro que não se tratava de me informar erroneamente que eu exclusivamente escutaria um ou outro estilo musical naquelas regiões. Em Goiânia principalmente, durante o trabalho de campo me foi dito corriqueiramente que se pode ouvir música sertaneja em qualquer lugar da cidade – embora desde muito antes eu já ouvisse expressões do tipo, tendo vivido na cidade por boa parte da minha vida. Outra expressão muito comum em terras goianienses é: “em Goiânia, é só balançar uma árvore que cai uma dupla sertaneja”, indicando a capilaridade desse estilo musical na cidade. No caso de Oaxaca, também me era dito que se podia escutar música de banda sinaloense em qualquer parte; e ela efetivamente estava presente em muitos lugares: desde a música tocada nos ônibus da cidade, passando por festas privadas em diversos tipos de celebração (em especial aniversários e casamentos), até as maiores boates da cidade.

Com isso quero dizer que se houve um recorte metodológico em me concentrar em regiões de classe média/alta em ambos os casos, isso se deveu principalmente pela postura etnográfica de ser guiado por interlocutores/as para esses lugares. É claro que, muito provavelmente, se eu tivesse conduzido a pesquisa a partir de outros interlocutores, que carregassem outros marcadores (principalmente de classe, embora não somente), talvez outros estabelecimentos comerciais teriam surgido no percurso etnográfico com mais força. Ainda assim, cheguei a ter interlocução com diversas pessoas de classes mais baixas que também frequentavam tais lugares, ainda que eventualmente, porque concordavam com o ponto de vista mais coletivo de que eram os espaços mais referendados – a história que narrei brevemente no Tópico 2 envolvendo o problema de Alessandra com o cartão de crédito em uma boate “de elite” é um caso paradigmático.

“Em todos os cantos”. Em todos os cantos? Aqui, passo a colocar como pergunta o que até então eu estava referenciando de maneira afirmativa, seguindo o ponto de vista “sertanejo”, por assim dizer. O que significa, afinal de contas, estar “em todos os cantos”? Certamente meus interlocutores da pesquisa que realizei na graduação, mencionada na Introdução, discordariam veementemente dessa afirmação. Muito provavelmente, quando Hall (2003) fala sobre multiculturalismo conservador, referindo-se à assimilação da diferença em relação às tradições e aos costumes da maioria, ele esteja sintetizando fenômenos os quais temos aqui, talvez, bons

exemplos. A quem interessa dizer que Goiânia é a “capital sertaneja”, reforçando estereótipos e metáforas de que duplas sertanejas “brotam em árvores”¹²²? Certamente, não o é a todo o conjunto de músicos e produtores goianienses, em geral independentes, que fazem com que Goiânia seja também um polo nacional muito relevante de produção musical de diversos subgêneros do *rock*. Parte dessa insatisfação, como mencionado na Introdução, foi por mim brevemente trabalhada (FRANÇA, 2013).

Aumentando um pouco a escala: não é preciso ser um/a estudioso/a do campo da música para reconhecer a heterogeneidade musical, histórica e regional, da música popular brasileira. Eu não teria aqui condições de resenhar toda a vasta bibliografia, mesmo apenas a antropológica, que versa sobre os mais diferentes gêneros e estilos musicais produzidos no Brasil nas últimas décadas¹²³. Por isso mesmo, dada essa diversidade, manifestações como a da cantora Elba Ramalho, em 2017, tenham sido tão polêmicas à época.

Resumidamente, em meados de junho de 2017, a cantora, reconhecida nacionalmente como uma das grandes expressões do forró, teria criticado a forte presença de cantores e cantoras do campo da música sertaneja em festas de São João (ciclo das festas juninas), que tradicionalmente têm mais apresentações desse estilo musical. Em suas palavras: “acho que tem que equilibrar. É um direito do sertanejo estar no São João. Mas a programação não pode ser feita de dezoito sertanejos e dois forrozeiros”, alegando, claro, que não tem “nada contra o sertanejo”¹²⁴. Na época, inúmeros comentários foram feitos no Twitter comparando e criticando a forte presença do sertanejo nas festas de São João com a dificuldade de forrozeiros participarem por exemplo, da Festa do Peão de Boiadeiro, realizada anualmente em Barretos/SP e considerada a maior festividade “country” do mundo, quase que exclusivamente com a presença de cantores/as do sertanejo.

¹²² Conferir Silva e Almeida (2010), que realizam interessante estudo, do ponto de vista dos estudos culturais e da geografia, sobre representações acerca de uma “Goiânia, cidade sertaneja, capital country”. Apontam as autoras que “(...) ainda que surjam novas formas de representações e novos traços identitários, os depoimentos de grupos de moradores mostram que a vida rural, o gosto pela música sertaneja e determinados eventos como a exposição agropecuária ainda são marcantes na construção das identidades do goianiense. Entretanto, a identidade sertaneja não é construída somente por meio do sentimento de identificação dos moradores de Goiânia com os símbolos do rural, mas, sobretudo, pelas formas que esses moradores imaginam serem vistos perante o olhar do outro” (SILVA e ALMEIDA, 2010, p. 79), em que a produção simbólica do “country” estaria mais ligada ao consumo.

¹²³ Cito, no entanto, alguns bons exemplos de trabalhos desenvolvidos no campo das Ciências Sociais, em especial Antropologia, no campo do *punk* e do *rock* (ABRAMO, 1994; CAIAFA, 1985; BISPO, 2012), do forró (FERNANDES, 2005; NOLETO, 2020; MARQUES, 2015; SANTOS, 2012; 2014; TROTTA, 2014), do *funk* (MIZRAHI, 2017; PIMENTEL, 2017; VIANNA, 1988), do samba (SANDRONI, 2012; TROTTA, 2011, 2014; VIANNA, 1995), do *rap* (CAZARIM, 2019; BORDA, 2016; ROSA, 2006), do *hip-hop* (ROSA, 2014), música eletrônica (FERREIRA, 2006; NEVES, 2010; SANTANA, 2017), entre tantos outros.

¹²⁴ À época, havia um movimento chamado “Devolva meu São João”, que fazia referência justamente à controversa presença maciça de artistas sertanejos/as nas tradicionais festividades.

O comentário de Elba Ramalho teria incomodado a cantora Marília Mendonça (que futuramente lançaria *Todos os Cantos...*), que, durante *show* em uma festividade de São João, retrucou: “Vai ter sertanejo no São João sim, viu? Porque quem quer é o público. Então, muito obrigada por me abraçarem. Sei que vocês gostam mesmo é de música boa. Não importa o estilo”. Em outros momentos, a cantora acrescentou: “Talvez a porta não esteja aberta porque algo está fora do seu trabalho. Quem tá com trabalho legal tem portas abertas em todas as regiões do Brasil. O segredo é música boa. Não tem nada de um tomar o lugar do outro”¹²⁵. Seu posicionamento contou com o apoio massivo de fãs da música sertaneja e de outros/as artistas do gênero.

Essa controvérsia é paradigmática de certo movimento de “captura” da música sertaneja em relação à “assimilação das diferenças” em nome de uma “cultura” homogeneizadora de que nos fala Hall (2003). Tal fenômeno, nos termos da Teoria Crítica, em especial para Theodor Adorno (1994), seria um dos efeitos mais devastadores da *indústria cultural*; ou, para Antonio Gramsci (2002), seria uma das próprias manifestações do que ele chamaria de *hegemonia*. Fato é, em todo caso, que entre os anos de 2016 e 2019, período de “coleta de dados” para a presente pesquisa, a música sertaneja estaria longe de deixar o posto de gênero musical mais escutado no Brasil. Nesse sentido, parto agora para dois últimos exemplos antes de passar para a próxima seção. O primeiro deles, ainda na discussão sobre forró, tem a ver com duas figuras importantes no cenário da música sertaneja: o cantor Wesley Safadão e a dupla Simone & Simaria.

Tanto o cantor quanto a dupla, durante meu trabalho de campo, foram representativos da “mistura” – ou quem sabe até mesmo hibridismo – entre diferentes gêneros musicais. Tendo suas carreiras iniciadas no campo do forró, Wesley Safadão e Simone & Simaria ganharam notoriedade em nível nacional a partir do momento em que passaram a ter suas canções gravadas por sertanejos (Wesley Safadão) ou lançado carreira como dupla cantando músicas sertanejas, momento marcado também pela assinatura de contrato com uma importante empresa de produção de música sertaneja localizada em Goiânia (Simone & Simaria)¹²⁶. O repertório da dupla e do cantor passou então a tomar ares híbridos a tal ponto que, durante o trabalho de campo, um debate era travado entre interlocutores/as da pesquisa, assim como entre pessoas com quem conversei esporadicamente, sobre se seriam ou não sertanejos/as.

¹²⁵ Fonte: <https://revista.cifras.com.br/noticia/elba-ramalho-critica-sertanejo-em-festas-juninas-e-marilia-mendonca-rebate_12676> (Acessado em 05 de agosto de 2021).

¹²⁶ Outro exemplo paradigmático seria também o de Xand Avião, que por muitos anos esteve à frente da banda Aviões do Forró. Segundo Roberto Marques (2018), ao discutir sobre a visibilidade de bandas e artistas do forró em nichos mais amplos, o que provoca, entre outras consequências, o deslocamento para nichos maiores, como a música sertaneja, “a trajetória do grupo Aviões do Forró, Wesley Safadão, Simone e Simária são representativos desses deslocamentos e as consequentes transformações conferidas por eles” (MARQUES, 2018, p. 38).

No caso de Simone & Simaria, o consenso era bem mais amplo devido ao acionamento da categoria “feminejo”, a ser explorado na Parte 2. Se tiveram um passado ou os primeiros anos da carreira no forró, inclusive trabalhando como *backing vocal* do famoso cantor de forró Frank Aguiar, em determinado momento fizeram sua transição para a música sertaneja, tornando-se referência no estilo musical atualmente. Menos consensual era a figura de Wesley Safadão, que mantém em seu repertório arranjos e instrumentos musicais muito ligados ao forró; no entanto, mantém também ritmos considerados mais sertanejos, seja na instrumentalização ou nas estruturas rítmicas, seja na própria performance do cantor, ou ainda por meio da intensa interpretação de suas canções por cantores sertanejos e vice-versa.

O segundo e último exemplo da seção diz respeito a algo que, segundo muitos de meus interlocutores no Brasil, teria surgido como uma espécie de “piada”. À moda das narrativas míticas, várias versões da mesma história existem. Certamente a narrativa principal se refere à Copa do Mundo de futebol de 2018, em que se costumava brincar que, na hora de entoar o Hino Nacional Brasileiro, na verdade deveria se colocar uma específica canção sertaneja no lugar. Outras narrativas apontam para o ano anterior, 2017, em que um vídeo se tornou viral porque uma mulher provocou um “coral espontâneo” em um metrô de São Paulo ao começar a cantar essa mesma canção, pedindo que as pessoas a ajudassem para “enviar uma declaração de amor a uma pessoa e para tentar reconquistá-la”¹²⁷.

Em todo caso, é fato consumado entre inúmeras pessoas com quem conversei em campo, e mesmo fora dele, que a canção *Evidências*¹²⁸, da dupla Chitãozinho & Xororó, foi alçada, nos últimos anos, como uma espécie de “novo hino nacional brasileiro”, ou ainda um hino nacional informal. É claro que, no Brasil, como se costuma dizer ultimamente, “tudo vira meme”¹²⁹:

¹²⁷ Link para o vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=6QJhIqa9lsM&ab_channel=W.Oliveira> (Acessado em 07/08/2021).

¹²⁸ Para acessar uma das interpretações da dupla na íntegra: <<https://www.youtube.com/watch?v=ePjtnSPFWK8>> (Acessado em 07/08/2021).

¹²⁹ Meme: trata-se de um termo bastante difundido globalmente nos últimos anos que diz respeito a formas de expressão, de variadas formas, que se caracteriza pela distribuição rápida e “viral”, na internet, de determinada ideia, piada ou acontecimento. Para maiores considerações teóricas a respeito dos memes, conferir Nooney e Portwood-Stacer (2014).

Figura 9 – Memes sobre a canção *Evidências* durante a Copa do Mundo de futebol.



Fonte: Google Imagens

Figura 10 – Memes sobre a canção *Evidências*



Música universal, todo mundo canta mesmo sem saber

Fonte: Google Imagens.

Figura 11 – Meme sobre a canção *Evidências*



Fonte: Google Imagens

Reproduzo, abaixo, a letra da canção:

*Quando digo que deixei de te amar / É porque eu te amo / Quando eu digo que não quero mais você / É porque eu te quero / Eu tenho medo de te dar meu coração / E confessar que eu estou em tuas mãos / Mas não posso imaginar o que vai ser de mim / Se eu te perder um dia / Eu me afasto e me defendo de você / Mas depois me entrego / Faço tipo, falo coisas que eu não sou / Mas depois eu nego / Mas a verdade é que eu sou louco por você / E tenho medo de pensar em te perder / Eu preciso aceitar que não dá mais / Pra separar as nossas vidas / **E nessa loucura de dizer que não te quero / Vou negando as aparências / Disfarçando as evidências / Mas pra que viver fingindo / Se eu não posso enganar meu coração / Eu sei que te amo / Chega de mentiras / De negar o meu desejo / Eu te quero mais que tudo / Eu preciso do seu beijo / Eu entrego a minha vida / Pra você fazer o que quiser de mim / Só quero ouvir você dizer que sim / Diz que é verdade / Que tem saudade / Que ainda você pensa muito em mim / Diz que é verdade / Que tem saudade / Que ainda você quer viver pra mim***

Arrisco, aqui, um palpite, com base em tudo que pude aprender em campo com a música sertaneja: muito provavelmente você, leitor ou leitora, ao ler a letra da canção acima, ou mesmo escutando a interpretação de Chitãozinho & Xororó ([link](#) na nota de rodapé acima), em algum momento ao menos cantarolou algum dos versos da canção. Mesmo que não seja fã, mesmo que não tenha apreço pela música sertaneja, talvez alguma parte da melodia da canção tenha ecoado ou ressoado durante a menção de *Evidências*. Longe de qualquer pretensão generalizante, teço esse comentário por acreditar, a propósito de minhas observações etnográficas, que essa canção talvez seja a mais representativa dos discursos presentes no

campo da música sertaneja sobre ela estar “em todos os cantos”: ela extrapola, em muitos casos, fronteiras de gosto ou estilo de vida (BOURDIEU, 1983). O meme presente na Figura 11, que mostra pessoas que apresentam uma pequena disputa a respeito de que banda de *rock* seria a melhor (Guns’n’Roses, AC/DC, Metallica, Nirvana ou Aerosmith) se aliarem imediatamente a uma outra que passa ao lado cantando o refrão de Evidências, é bastante explicativo desse movimento.

Não quero, com isso, supor que *Evidências* seja o único caso, ou que a música sertaneja seja o único gênero musical a ter um repertório de ampla disseminação. Pelo contrário, argumento que se trata de um “caso de sucesso” da indústria musical em termos de difusão de um importante produto da chamada “cultura de massa”. É o que diz não apenas os memes apresentados na Figura 10 (“Não existe roqueiro quando toca Evidências / música universal, todo mundo canta mesmo sem saber” ou “quem me vê na rua todo de preto, com cara fechada e um olhar sombrio nem imagina que no meu fone tá tocando Chitãozinho & Xororó, Evidências”).

No entanto, acredito que o caso de Evidências mostre que há algo mais do que apenas o efeito da objetividade da indústria musical sobre a subjetividade das pessoas. Há também certo efeito de coletividade nas canções sertanejas, conforme explorei no tópico sobre a história da música sertaneja, por versarem sobre o amor, sobre sofrimentos amorosos, que seria uma experiência vivida por pessoas “em todos os cantos”. Parte desse entendimento será mais bem explorado na Parte 2 a partir da análise da categoria “sofrência”. Além disso, o próprio “ditado contemporâneo” de que Evidências é o novo “hino nacional”, conforme mostram os memes da Figura 9. Em termos de debates sobre multiculturalismos apresentados anteriormente, o caso dessa canção talvez faça refletir sobre pretensas construções de “comunidades imaginadas” a partir do acionamento da ideia de que, embora “tocando os corações” de um conjunto de milhares de pessoas marcado pela heterogeneidade, haveria certa tendência de homogeneidade oferecida na experiência com a música sertaneja.

A música é mix... la banda es para todos

Além da máxima “o sertanejo está em todos os cantos”, que diz respeito não apenas à cidade de Goiânia, mas sobretudo em relação a um contexto brasileiro mais geral, dois outros enunciados são paradigmáticos da discussão que pretendo trazer aqui: no caso da música sertaneja, “a música é mix”, e no caso da banda sinaloense, “la banda es para todos”. O primeiro caso tem como exemplo principal duas narrativas de campo que eu gostaria de trazer sobre o

Festival Villa Mix, e o segundo a partir de observações realizadas sobretudo em boates em Colonia Reforma, Oaxaca.

Conforme já mencionado, a música de banda sinaloense conta com amplo reconhecimento nacional, que se reflete também nos Estados Unidos frente ao forte processo de migração entre os dois países. Muitas vezes escutei em campo que se em meados dos anos 1950 e 1960 o *mariachi* era o estilo musical que representava o México nacionalmente e mesmo internacionalmente, atualmente esse gênero perdeu o espaço para diversos outros. Para além dos *corridos*, que ocupam um lugar de destaque no imaginário mexicano no sentido de ser um ícone de identidade nacional, gêneros como a *cumbia* mexicana também passaram a ocupar lugar de destaque – talvez a canção mais cantada, escutada, dançada e vivida por mexicanos no período que lá estive foi *Nunca Es Suficiente*¹³⁰, na versão em *cumbia* da banda Los Ángeles Azules, cantada por Natalia Lafourcade.

Nesse cenário, ao menos desde os anos 1990, a música de banda sinaloense alçou um lugar especial nesse panteão de referências culturais que, no limite, expressam musicalmente o sentimento coletivo de uma comunidade imaginada, nos termos colocados por Benedict Anderson (2008). Assim, não raras vezes escutei vocalistas em *shows* de banda sinaloense falarem ao longo de suas performances frases como: “vamos a bailar, vamos a cantar, porque la banda es para todos” (vamos dançar, vamos cantar, porque a banda é para todos), ou “vamos a poner muy chido esta noche porque estamos cantando para toda la raza” (vamos fazer hoje ser bastante legal essa noite porque estamos cantando para toda a raça), ou ainda “vamos a mostrar que a los oaxaqueños también nos encanta el sonido de Sinaloa porque para la música no hay fronteras” (vamos mostrar que nós, oaxaqueños, também amamos o som de Sinaloa porque para a música não há fronteiras).

Por meio dessas frases (e de tantas outras que também expressam a mesma mensagem), pode-se apreender algumas ideias. Depois de alguns dos primeiros *shows* que pude acompanhar em uma das boates de Oaxaca, percebi que esse termo, “raça”, era muito acionado. Após minhas primeiras conversas com Mario, vocalista da *Mezcalera*, que também sempre falava falas parecidas, perguntei o que ele queria dizer com aquilo: “significa ‘a gente’, ou seja, todas as pessoas que nos escutam e nos acompanham”. Perguntei se era algo mais abrangente, ou se havia algum outro sentido que eu não estava entendendo, e ele me respondeu que “não, ‘raza’ nesse sentido pode ser qualquer pessoa, falamos isso como os reegaetneros dizem ‘mi gente’... é uma maneira de falar da gente que nos acompanha”. Da mesma maneira, ao falarem, por

¹³⁰ Link para o clipe oficial da canção: <https://www.youtube.com/watch?v=k76BgIb89-&ab_channel=LosAngelesAzulesVEVO> (Acessado em 26/09/2021).

exemplo, que “para la música no hay fronteras”, estão também acionando a ideia de que, embora esse estilo musical seja típico do estado de Sinaloa, ele também emociona e cativa pessoas de outras partes do México, e talvez por isso mesmo haja bandas sinaloenses espalhadas por todo o país, inclusive em Oaxaca.

A frase “la banda es para todos”, repetida exaustivamente em diversos momentos do trabalho de campo que realizei no México, é também digna de nota. Conforme também já explorado nos tópicos anteriores, mais recentemente a banda sinaloense tem compartilhado com o *reggaeton* os “top hits” das rádios mexicanas e das plataformas digitais de *streaming* de música. No que diz respeito a isso, também é possível perceber alto investimento em composições que falam incansavelmente de amor, ciúme, desilusão amorosa, sofrimento etc¹³¹. Em contraste, por exemplo, com a ênfase que se dava outrora em temáticas mais relacionadas ao cotidiano dos povos (*La Paloma, Los Cadetes, El Gallo, Dos Palomas a Volar*, e tantas outras), ou ainda do narcotráfico (como *De Sinaloa a California, La Cheyene del Año*, da banda El Recodo), *El Comandante*, da Banda Angeles Sinaloenses, entre outras), conforme trazido no tópico 4, a ênfase da banda sinaloense mais “moderna” ou comercial em letras e melodias que tratam majoritariamente da experiência amorosa parece indicar também uma estratégia de fazer ecoar sua mensagem “para todas as pessoas”; falar quase que exclusivamente de situações que envolvem conflitos amorosos parece ser uma maneira de “desregionalizar” o estilo musical, tornando sua mensagem comercialmente mais acessível e mais fácil de ser traduzida em sentimentos por parte do público em geral¹³².

Com efeito, durante meu trabalho de campo com a música sertaneja, pude perceber semelhanças significativas a esse respeito. Citarei aqui duas breves notas¹³³ do meu trabalho de campo no VillaMix, grande festival de música sertaneja.

“É o meu primeiro dia no Villa Mix Festival em Goiânia, no final de junho de 2017. Já na fila de entrada do festival, vejo uma grande placa com as palavras: “O mundo é Mix”. Já conhecia a frase, que esteve presente na transmissão do evento em vários locais: na televisão, na rádio, nas redes sociais na Internet, etc. Quando entrei, havia um show de música eletrônica

¹³¹ Ainda que, conforme apontado no tópico 3, a música de banda sinaloense seja muito frequentemente apontada como “alegre”, “feliz”. Esse é um paradoxo que mostra que, ainda que haja uma ênfase da indústria musical em objetificar as subjetividades (vide, por exemplo, das formulações frankfurtianas), a recepção dos produtos culturais massificados nunca é homogênea, como bem aponta uma série de autores, dos quais destaco Canclini (1995).

¹³² Conferir a já comentada coletânea organizada por Martha Ulhôa e Simone Pereira (2016) sobre as matrizes da canção romântica na América Latina.

¹³³ Tratam-se de notas editadas do material bruto do diário de campo. Mantenho as ideias principais, mas ocultando detalhes que possam identificar sujeitos e/ou que não dizem respeito diretamente à questão ora trabalhada.

estrelado pela dupla Sevens. Desde então, já notei a heterogeneidade do público que estava lá. No entanto, a observação das corporalidades presentes na multidão me informaram que o público consistia principalmente de jovens brancos de classe média com idades entre 18 e 35 anos. Havia também alguma heterogeneidade em termos de gênero e sexualidade, embora eu também percebesse que o público era majoritariamente heterossexual. Antes, ao caminhar pelas três entradas principais (uma que dava acesso ao fundo da área, bem distante do palco, com os preços de entrada mais baixos; a outra, que dava acesso ao “camarote”, com valor de entrada bastante elevado; e a terceira, de valor intermediário, que dava acesso parcial ao palco principal, além de open bar no segundo dia), percebi nítidas diferenças de raça: à medida que o preço de entrada subia, a cor (branca) das pessoas ali presentes também se tornava mais presente.

Quando eu ainda estava na fila para acessar o espaço do estádio Serra Dourada, local onde anualmente se realiza o show em Goiânia, eu escutava um animado grupo de jovens logo à minha frente, que comentava sobre a grande expectativa em relação à performance da dupla sertaneja Jorge & Mateus, hoje líder no mercado da música comercial brasileira. Assim que entrei, a famosa cantora de axé Ivete Sangalo, começou a contagiar o público com sua agitada atuação no palco, considerado pelo Guinness Book como o maior do mundo.

[...] É junho de 2018, meu segundo ano participando do Villa Mix Festival em Goiânia. O tema do ano é “Música é Mix”. E não é de estranhar: nos dois dias do evento, tal como na edição do ano anterior, performaram cantores dos mais diversos estilos musicais, bem como de diferentes nacionalidades. De famosos cantores sertanejos como Mateus & Kauan, Jorge & Mateus e Simone & Simaria, o famoso DJ Alok, a atuações dos cantores pop americanos Nick Jonas e Shawn Mendes. Em algum momento da apresentação da dupla Cleber & Cauan, o segundo, emocionado, diz: “É uma grande conquista para dois caipiras estar aqui pela primeira vez no palco do Villa Mix Goiânia”. As distinções de classe, gênero, raça e sexualidade praticamente não variaram das que observei no ano anterior: como eu já esperava, boa parte do público que fazia parte do “Villa Prime”, ingresso de valor intermediário, e do “Villa Premium”, ingresso à arena mais cara, era composto majoritariamente por pessoas brancas. Nada muito diferente se via em quem se apresentava no palco: como já muito comentado em diversos outros lugares, ainda que as mulheres tenham “ganhado espaço” no mercado mainsteram de música sertaneja, a presença majoritária (pra não dizer exclusiva) é de pessoas brancas”.

Como venho argumentando, a música sertaneja e a música de banda sinaloense são dois estilos musicais distintos porque surgem em contextos distintos, por suas influências iniciais, suas, além de apresentarem estruturas formais diferentes, especialmente na dotação instrumental. Mas também apresentam muitas semelhanças. Há um passado marcado pela ênfase narrativa, assim como de contextos de produção musical, no “rural/local/tradicional”, em oposição a um presente mais “urbano/transregional/comercial”¹³⁴ (SIMONETT, 2001, ALONSO, 2015).

Nesse sentido, até o momento tentei mostrar que é consenso na bibliografia temática que os dois estilos musicais passaram por processos de "modernização" de sua estética e das mensagens veiculadas nas letras. Curiosamente, foi somente a partir desse momento que, por exemplo, a música sertaneja passou a ser consumida e "aceita" pelas classes média e alta da população brasileira, bem como por grande parte da população branca. No caso da banda sinaloense, há vários discursos, principalmente entre brancos de classe média, sobre uma certa "vergonha" em assumir o gosto por esse estilo musical, conforme trecho de entrevista trazido com Wulf no tópico 3 e, no entanto, pude perceber que ela é experienciada e também consumida por estes grupos. O que tenho tentado argumentar aqui é que a aproximação que ainda existe entre estes dois estilos musicais com paisagens temáticas rurais e não urbanas, bem como o fato de antes serem canções ouvidas principalmente por camadas menos abastadas de ambas as sociedades, parece indicar um preconceito não só em termos de classe, mas também em termos de raça.

Enunciados tais como o de “a música é mix” ou “la banda es para todos” indicam uma estratégia multiculturalista, nos moldes da discussão da seção anterior a partir de Hall (2003), que preconizam, em certa medida, a homogeneização das diferenças por meio de um discurso de que “não há fronteiras” quando se fala da experiência ou da vivência desses estilos musicais. Por um lado, no caso acima narrado a partir do festival VillaMix, percebe-se um discurso elogioso à mistura entre gêneros musicais, com foco na apresentação de diversos/as artistas, não apenas sertanejos. Por outro, é notória a diferença de classe e raça ali observada: a área destinada aos ingressos mais baratos é a mais distante dos palcos e é aquela formada por sujeitos racialmente marcados enquanto não-brancos. Nas boates do Setor Marista, a mesma coisa: nas boates mais caras, a presença de pessoas brancas é absolutamente majoritária, enquanto nas baladas mais “baratas” (que ainda assim cobram valores caros levando em consideração a média salarial do país) encontra-se um número maior de pessoas não-brancas.

¹³⁴ A Parte 2 da Tese será dedicada a analisar melhor os dois fenômenos.

Nessa direção, o slogan “o mundo é mix”, do VillaMix de 2017, também é digno de questionamento. O palco, que bateu record de maior do mundo naquela edição, exibiu algumas imagens no topo: à esquerda, o Taj Mahal e o Coliseu, localizados na Índia e na Itália; à direita, uma pirâmide azteca, provavelmente de Teotihuacán, México, e um panteão grego; no topo, centralizados, estavam o Big Ben inglês, a Torre Eiffel, localizada na França, e a Estátua da Liberdade, localizada nos Estados Unidos. É curioso pensar no acionamento dessas referências culturais mundialmente conhecidas, tendo em vista que se poderia interpretar, a partir dessa cena, que de fato há uma intenção por parte dos organizadores de posicionar a música sertaneja, ou mesmo o próprio festival, em um circuito mundial de grandes festivais de música, a exemplo do Lollapalooza ou mesmo do Rock in Rio. As atrações internacionais convidadas para fecharem as edições dos festivais (do pop estadunidense, Shawn Medes, Nick Jonas e Demi Lovato, ou do reggaeton, com Maluma) são também um indicativo de um projeto de “internacionalização”. De qualquer maneira, é impossível não mencionar a discrepância entre o “mix” que se via no palco e a dinâmica que se podia observar na multidão, segmentada por áreas que destinavam acessos mais ou menos privilegiados a depender do preço – privilégios esses, repito, que eram diretamente proporcionais à cor da pele que se podia observar entre as milhares de pessoas ali presentes.

Como mencionei anteriormente, nos bares e nas boates de Oaxaca não havia cobrança de preços diferenciados no valor de entrada¹³⁵. Tampouco os preços de bebidas (ou mesmo comidas) variavam significativamente de um lugar a outro. Nas boates de Colonia Reforma, bairro de classe mais alta, era possível encontrar uma relativa heterogeneidade de corpos. É claro que, como mencionado, a particularidade de o Centro Histórico da cidade ter forte vinculação com o turismo (notadamente estrangeiro) era um fator relevante nesse sentido, pois tinha como efeito a possibilidade de encontrar pessoas de diferentes camadas da sociedade e um público igualmente diverso em termos raciais.

Contudo, conheci várias pessoas que frequentam, por exemplo, a boate Celsiuz, mas que dificilmente iam às sextas-feiras, geralmente dedicadas ao estilo sinaloense. Afirmam várias coisas: “Não gosto do clima”, “as pessoas que vão às sextas-feiras não são tão bonitas”, e

¹³⁵ Parte importante disso se deve a uma regulação de discriminação vigente no México em torno da proibição daquilo que é chamado de “reserva al derecho de admisión”, que impede a proibição ou a limitação à entrada em estabelecimentos comerciais, baseada em motivos diferenciadores que impliquem de forma injustificada a falta de reconhecimento. No entanto, é curioso notar, como mencionei no tópico 2, que mesmo tendo regulação parecida em Goiânia, essa prática seguiu sendo comum durante todo meu trabalho de campo no Setor Marista. Para maiores informações sobre a legislação específica mexicana: <<https://revistas.juridicas.unam.mx/index.php/hechos-y-derechos/article/view/7261/9197>> (Acessado em 26/07/2021).

algumas pessoas mais sinceras chegam a dizer que "às sextas a Celsiuz está cheia de *nacos*¹³⁶". Ainda que em menor quantidade em comparação ao público frequentador que não apontava a heterogeneidade do lugar (ainda que marcado majoritariamente pela presença de pessoas consideradas brancas ou “mestizas”) como um fator determinante, enunciados como esse indicam como o público frequentador desses espaços, que vinculam parte de suas atividades de lazer à experiência com a música, carregam consigo posicionamentos contundentes e não raras vezes problemáticos em termos raciais e de classe.

Um caso paradigmático a esse respeito pode ser encontrado em um estudo realizado por Eugenia Ecevedo (2015) na cidade de Mérida, Yucatán, conhecida como “la ciudad blanca”, em *antros* frequentados por jovens da elite meridana, com foco em “develar algunos mecanismos por medio de los cuales opera el racismo en Mérida [...] y también manifestar cómo los discursos racistas aparecen entrejidos con los clasistas, en un espacio donde no sólo está permitido discriminar sino que en el acto mismo radica la pertenencia a un grupo (ACEVEDO, 2015, p. 105-106). Nesse estudo, a autora investiga a circulação de jovens em três discotecas diferentes, cujas “noites” são estratificadas a partir da frequência do público em termos de classe e raça/etnia: por exemplo, nas noites “vip” desses lugares, “lo ‘indio’, lo ‘naco’ aparecía recurrentemente como algo que los podía invadir y amenazar” (ACEVEDO, 2015, p. 114), culminando em exclusões daqueles/as considerados/as “feios”, que se “vestiam mal”, fortemente representado pelas corporalidades apresentadas pelos grupos de jovens *mayas*¹³⁷ da cidade.

Como aponta afirma Roberto Lima (2015), Brasil e México compartilham de muitas coisas em comum, seja na extensão de seus territórios em relação aos demais países da América Latina, seja em relação à negativa atuação do neoliberalismo em relação às populações autóctones, tradicionais e urbanas pobres, entre outros fatores. No entanto, o modo como chegaram a esse resultado foi distinto nos dois casos: México inicia o século XIX com uma revolução de camponeses, enquanto que no Brasil as estruturas territoriais, de classe e de estratificação jamais foram colocadas em risco. Ainda assim, “houve uma herança do período colonial que em nenhum dos dois países foi realmente enfrentada: o racismo. Embora o ‘objeto’ da abjeção seja diferente aqui e lá, os negros e os indígenas, em grande medida as práticas se parecem” (LIMA, 2015, p. 59-60).

¹³⁶ *Naco* é uma categoria pejorativa utilizada no México para referir-se a uma pessoa que se considera ser inferior, geralmente fazendo referência a hierarquias em torno de marcadores como classe, raça e etnia.

¹³⁷ Conferir interessante estudo de Marcos Ferreira (2020) intitulado *Etno-cidade: mayas em Mérida hoje*, que discute diversos aspectos referentes à presença dos/as *mayas* na cidade de Mérida.

No caso mexicano mais especificamente, a categoria *mestizo* ou *mestizaje*, na primeira metade do século XX, foi forjada no âmbito de um projeto nacionalista a propósito da revolução mexicana. Naquele contexto, a figura da identidade nacional mexicana passou a valorar de forma positiva a figura dos camponeses, dos indígenas e dos *rancheros*¹³⁸, que representavam à época, assim como posteriormente, a maioria da população. Ser *mestizo* passou a ser, paulatinamente, um recurso discursivo no sentido de promover a unidade da nação mexicana.

Essa noção tomou sua forma mais conhecida a partir dos escritos do célebre oaxaqueño José Vasconcelos, que dedicou parte de sua carreira acadêmica e política a forjar a construção de uma “nação mexicana forte” (ASCENSO, 2013). O ponto mais conhecido de suas formulações foi o conceito de *raza cósmica*, para designar a figura do *mestizo* latino-americano. Dirá Vasconcelos (2000) que “la civilización conquistada por los blancos, organizada por nuestra época, ha puesto las bases materiales y morales para la unión de todos los hombres en una quinta raza universal, fruto de las anteriores y superación de todo lo pasado” (VASCONCELOS, 2010, p. 5). Tratar-se-ia da fusão de todas as raças presentes na construção da identidade lationamericana (negra, indígena, asiática e branca), na construção de uma quinta, que seria a *raza cósmica*. Vale ressaltar que, de seu ponto de vista, não se trataria de um processo de *mezcla* puramente biológico, mas sobretudo “espiritual”, culminando na redenção e, de certa maneira, da supremacia da mestiçagem¹³⁹.

É com base nesse tipo de argumentação que eu frequentemente me deparei, em campo, com discursos sobre a impossibilidade da existência de racismo no México; que, sim, aquela é uma sociedade absolutamente classista, mas que seria impossível pensar em *racismo a la mexicana* porque, afinal de contas, ali todos são mexicanos e, portanto, *mestizos*. Esse tipo de enunciado foi muito bem sintetizado em um trecho de entrevista realizada com um de meus interlocutores:

Mucho de la gente que vive o viene de pueblos no se identifican como negros o indígenas... más bien como mexicanas. Puede ser blanca, indígena o incluso negra... probablemente se va a nombrar como mestiza y luego mexicana. A menos que que realmente venga de un pueblo que tuvo poco o ninguno contacto con la civilización, pero hoy esto es muy difícil¹⁴⁰ (Trecho de entrevista com interlocutor mexicano – não menciono seu nome para preservar seu anonimato).

¹³⁸ Conforme abordei mais especificamente no tópico 4, foi nesse momento que a música ranchera, notadamente o mariachi, passou a constituir parte do discurso hegemônico sobre a nação mexicana.

¹³⁹ Maiores comentários sobre os desdobramentos políticos do projeto de José Vasconcelos podem ser encontrados, por exemplo, em Ascenso (2013).

¹⁴⁰ “Mesmo muitas pessoas que vivem ou vêm de cidades pequenas não se identificam como negros/as ou indígenas, mas sim como mexicanas... ela pode ser muito branca, ou indígena, ou mesmo negra... ela muito provavelmente vai se considerar mestiça e, portanto, mexicana. A não ser que ela realmente seja de uma etnia que teve pouco ou nenhum contato com brancos, o que hoje em dia é muito difícil”.

No entanto, sempre que eu ouvia algum cantor de banda sinaloense dizer que *canta para la raza*, e principalmente após ter contato com uma bibliografia que discute o projeto ideológico mexicano por detrás da ideia de mestiçagem, eu passava a perceber, cada vez mais, a aproximação da banda sinaloense com um discurso hegemônico nesses termos. As ideias de “para todos”, “sem fronteiras”, “toda a raça [cósmica? mexicana? mestiza?]” me pareciam remeter à noção de unidade racial e identidade mexicana. Como bem afirma Monica Moreno Figueroa (2016), a mestiçagem (que no caso brasileiro assume sua forma por meio do mito das três raças e da democracia racial¹⁴¹) é a ideologia do branqueamento. Segundo a autora, é preciso pensar “pensar en el mestizaje no sólo como un momento histórico o hasta una ideología histórica posrevolucionaria, sino también como una experiencia viva que cruza la vida cotidiana e institucional, que moldea y organiza las relaciones en México, aun al lado de los intentos multiculturalistas que no consiguen salirse de la sombra del proyecto del mestizaje” (FIGUEROA, 2016, p. 105). Ainda segundo a autora, a mestiçagem

(...) es un proceso precario porque tiene que ver con que el mestizo se posiciona de manera muy similar a la blanquedad, la cual conlleva la promesa de privilegio y al mismo tiempo una fragilidad. Este lugar de privilegio se puede mover, se puede cambiar, se puede ser atacado o limitado, la identidad mestiza se convierte en el paradigma privilegiado nacional que no se nombra, no se ve; que es el punto de referencia para todas las personas que sí se ven, que sí se nombran¹⁴² (FIGUEROA, 2016, p. 105).

Tais considerações da autora sobre o movimento da mestiçagem como muito similar à branquidade, ou branquitude, são importantes para refletir sobre música e sertaneja e banda sinaloense na medida em que, como venho argumentando, estes parecem ser estilos musicais que se valem de argumentos multiculturalistas nos moldes apresentados por Hall (2003). Com isso quero dizer que é possível, além de necessário, lançar um olhar mais atento a eles desde uma perspectiva que também considere as diferenças e as desigualdades raciais como parte central do problema, por assim dizer, dos movimentos de captura e de homogeneização das experiências de sujeitos diversos nos dois universos.

¹⁴¹ O antropólogo Kabengele Munanga (2020) tem importantes considerações a respeito da mestiçagem no caso brasileiro, cuja noção de “democracia racial” é central para a compreensão da formação de uma identidade nacional brasileira. Ela diria respeito a um tipo de pensamento social que alude a uma suposta igualdade entre as raças. Nesse sentido, o autor apontará a mestiçagem como um contraponto às noções de pluralismo e diversidade, calcada em um projeto ideológico da branquitude com base em entendimentos deturpados do processo de miscigenação biológica.

¹⁴² É um processo precário porque tem a ver com o fato de que o mestiço se posiciona de maneira muito similar à branquidade, a qual carrega a promessa de privilégio e ao mesmo tempo uma fragilidade. Este lugar de privilégio pode se mover, pode mudar, pode ser atacado ou limitado; a identidade mestiça se converte no paradigma privilegiado nacional que não se nomeia, não se vê; que é o ponto de referência para todas as pessoas que, sim, se veem, que se nomeiam” (tradução livre).

Inúmeros são os exemplos que poderiam ser dados a respeito das representações raciais no campo da banda sinaloense. Para além das dinâmicas envolvendo as sociabilidades e os espaços de lazer mencionadas acima, um bom lugar de observação são também os videoclipes lançados por bandas de grande reconhecimento midiático¹⁴³. Embora se anunciem como cantando “para toda la raza”, frequentemente me deparei ao longo do trabalho de campo com videoclipes que encenavam situações românticas entre casais (sempre heterossexuais) em que geralmente o vocalista interagia com mulheres sempre muito brancas. Trarei apenas dois (de tantos) exemplos:

Figura 12 - Cenas do clipe de *Tu Postura* (Banda MS)



Fonte: YouTube

¹⁴³ Mas também em bandas mais locais, como se pode ver a partir de um dos clipes da Banda Mezcalera SB, com quem estabeleci contato durante meu trabalho de campo em Oaxaca. Para conferir o clipe na íntegra: <https://www.youtube.com/watch?v=hoTX7RDPpg&ab_channel=LaMezcaleraBandaSBRL> (Acessado em 09/08/2021).

Figura 13 – Cena do clipe *Después de Ti, ¿Quién?* (Banda La Adictiva)



Figura 14 – Cenas do clipe de *Cedí* (Banda La Arrolladora)



Fonte: YouTube.

Os videoclipes acima, entre tantos outros, fazem parte daquilo que Federico Navarrete (2017) sintetizou como *racismo aspiracional*, ou seja, um tipo de racismo que se manifesta nos meios midiáticos que objetiva a propaganda de certos padrões de “beleza” que aspiram a um certo padrão pautado na branquitude¹⁴⁴: “en México, y también en buena parte de América Latina, cualquier publicista sabe que ser ‘aspiracional’ significa en primer lugar ser blanco” (NAVARRETE, 2017, p. 14). Retomando Figueroa (2006), podemos aqui traçar a conexão entre o que a autora chama de *blanquedad* e a própria ideologia racial da mestiçagem.

A título de comentário complementar: durante o período em que estive no México, eu sempre sintonizava a TV em um canal dedicado exclusivamente à música de banda sinaloense. Entre um clipe e outro tais como esses mencionados acima, surgia uma propaganda da cerveja *Victoria*, geralmente a que era mais consumida nos bares e nas boates que frequentei. O lema era: *ni clara, ni oscura: mestiza*¹⁴⁵. Nela, um homem entoava alguns versos de *rap*, com uma produção gráfica e visual que mistura cores e corpos, palavras de efeito “autênticos”, “orgulho”, “ingredientes mexicanos”, dizendo: “*Mestizo. Suma eterna de razas y lenguas. Hijos de la mezcla. [...] ritmos con sabor. Sangre mestiza. Bien mestiza. Ni clara, ni oscura. Como tú, como yo. Orgullosamente mestizos. Así es México. Así es Victoria. Hechos de lo mejor*”¹⁴⁶. Algumas referências que compõem a identidade nacional do país são acionados: corpos indígenas, feriado do dia dos mortos, uma tatuagem sendo feita com o mapa do México, entre outros. O discurso presente na propaganda, muito disseminado entre interlocutores, contrastava fortemente com a representação racial que eu percebia não apenas nos videoclipes, mas também de forma geral na publicidade mexicana e nos meios midiáticos em geral.

No entanto, creio valer a pena investir também em um tipo de interpretação que aponta para uma direção que aposta nas dimensões linguísticas desse tipo de racismo, o “aspiracional” mais do que a mera representação de “negros” ou “brancos” como algo estritamente positivo ou negativo. Baseado em autores como Homi Bhabha, Stuart Hall, Avtar Brah e Richard Dyer, Luis Felipe Hirano (2013), investiga os estereótipos raciais a partir das *personas* de Grande

¹⁴⁴ Teço maiores reflexões a esse respeito em capítulo de livro (FRANÇA, 2021) dedicado a narrar minhas experiências como figurante nas gravações de uma telenovela mexicana, cuja história se passa em Oaxaca, um dos estados mais diversos daquele país em termos de diversidade étnico-racial, mas que era representado como fundamentalmente branco a partir do elenco de atores e atrizes. No mesmo texto, abordo também uma discussão mais detida sobre racismo aspiracional a partir da própria seleção de casting de figurantes a partir, também, do modo como meu corpo foi racializado, mesmo que de forma velada, como branco.

¹⁴⁵ Para acessar a propaganda na íntegra:

<https://www.youtube.com/watch?v=OfbA1AGhdTo&ab_channel=VictoriaM%C3%A9xico> (Acessado em 20/092021).

¹⁴⁶ “Mestiço. Soma eterna de raças e línguas. Filhos da mistura [...] ritmos com sabor. Sangue mestiço. Bem mestiço. Nem clara, nem escura. Como você, como eu. Orgulhosamente mestiços. Assim é o México. Assim é Victoria. Feitos do melhor” (tradução livre).

Otelo, afirmando “a liberdade representacional do branco se fundamenta justamente por sua variação e transformação infinita em imagens boas, más, complexas, ambíguas, características corporais diversas que contribuem para alçá-lo ao lugar de homem universal” (HIRANO, 2013, p. 86). É nesse sentido as representações de pessoas brancas, em diversas instâncias, raramente são racializadas, pois passam uma imagem de universalidade ou neutralidade, dentro de uma concedida ou permitida liberdade em “poder ser a medida de todas as coisas, sem que isso se refira à sua branquitude, mas a uma pretensa ideia de individualidade neutra” (HIRANO, 2013, p. 84).

Nos clipes de música sertaneja, além da representatividade racial da branquitude ser igualmente hegemônica¹⁴⁷, há um segundo elemento a ser considerado: o paulatino desaparecimento de corpos negros e indígenas como cantores/as destacados nesse universo musical. Em interessante ensaio recentemente publicado na *internet*¹⁴⁸, Marcos Queiroz (2021) sintetiza aquilo que venho argumentando, ao afirmar, especificamente sobre essa problemática, que

(...) tudo mudou. Se a música sertaneja foi marcada por artistas e expressividades negras e indígenas em momentos decisivos da sua história, tal experiência contrasta com a imagem pública do gênero hoje [...]. As diversas acusações de racismo contra a mais famosa boate de sertanejo apontam que o embranquecimento permeia também a dialética com seus consumidores [...]. A mensagem passada é de que o sertanejo é um gênero de brancos – ou feito quase exclusivamente por brancos. Mas por que essa mudança tão drástica em relação ao seu passado? O sertanejo excluiu suas faces negrândias? Formula-se a hipótese: para nacionalizar-se, o sertanejo teve que embranquecer (QUEIROZ, 2021, s/p).

Queiroz (2021) argumentará no sentido de que no Brasil o sujeito-branco, universal e nacional, além de produzido discursivamente por meio de ideais de democracia racial e mestiçagem, “depende da produção de negros e indígenas como objeto-instrumento a ser consumido pelo sujeito nacional”; e que, nesse sentido, se a música sertaneja em algum momento passou por um processo de nacionalização, ela precisou se embranquecer, na medida em que “só a branquitude pode ocupar o universal nacional”.

Embora eu concorde com o argumento central do autor, eu apenas faria a ressalva de que, não necessariamente, a música sertaneja tenha se *nacionalizado*, aos moldes, por exemplo, do que se percebeu a partir do samba como ícone da identidade nacional brasileira (VIANNA, 1995), ou a partir do caso pesquisado por Dias (2004) a partir de sua pesquisa sobre a *morna* e

¹⁴⁷ Me abstenho de reproduzir cenas de clipes da música sertaneja por acreditar que aqueles acima mencionados relativos à banda sinaloense dão um panorama semelhante e contribuem também para a análise a esse respeito sobre a música sertaneja.

¹⁴⁸ O texto completo pode ser acessado em: <<https://medium.com/zumbido/pobre-moreno-que-era-grande-hoje-%C3%A9-pequeno-f09d284f72ba>> (Acessado em 03/09/2021).

a *coladeira* em Cabo Verde. Ainda que haja discursos que rondam ideais sobre a noção de nação a partir do que explorei a respeito da canção *Evidências* na seção anterior, tenho dúvidas sobre se a música sertaneja tenha se nacionalizado no sentido apresentado por Hall (2003). Antes, penso que os discursos baseados no multiculturalismo presentes atualmente no campo da música sertaneja tendem, de fato, a certa homogeneização das diferentes formas possíveis de se experimentar a música, ou mesmo de processos de identificação em torno das narrativas presentes no *estilo* musical – característica fundamental dos processos de formação de identidades nacionais, por exemplo. Ainda assim, tenho dificuldades em inferir, a partir das observações que realizei, que haja necessariamente um discurso sobre a música sertaneja enquanto *nacional* nesses termos. O que é notável, como tentei mostrar, é a insistência em uma certa onipresença da música sertaneja, e também da banda sinaloense, nos territórios nacionais e para além deles. Me parece, por fim, que a banda sinaloense, pelo discurso de um certo *tradicionalismo mestizo*, com base em um referencial identitário, parece se aproximar muito mais de algo nesses termos.

Eu certamente não poderia desenvolver por completo aqui toda uma discussão envolvendo a possibilidade ou não de a banda sinaloense representar discursos sobre nação no caso mexicano, ou a atual música sertaneja no caso brasileiro. Minha ambição aqui foi menor: questionar alguns dos discursos homogeneizantes sobre estes estilos musicais serem “democráticos” e “diversos”, mas que revelam, após uma observação mais atenta, muitas das tensões que marcam desigualdades sociais nos contextos mais amplos onde são produzidos e consumidos.

Dedicarei a segunda parte da Tese a explorar parte dessas tensões – ou mesmo tentativas de não-tensionamento – no que diz respeito às questões de gênero e sexualidade, passando por categorias que acionam as emoções como supostamente aplicáveis a um sujeito que se vislumbra como universal. A proposta será a de analisar letras de canções, performances e situações de campo que tragam elementos para pensar – e problematizar – a respeito desse “ponto de vista”, por assim dizer, de que a música sertaneja e mesmo a de banda “não têm fronteiras”, são “para todos”, ou mesmo que estão “em todos os cantos”.

PARTE 2 –SOFRENDO, CANTANDO E BEBENDO SERTANEJO E BANDA

Nesta segunda parte da Tese, trago um conjunto de situações vividas e observadas em trabalho de campo que visam apresentar as principais categorias abstraídas a partir do contato e da experiência com a música sertaneja e a música de banda sinaloense. Se primeira parte busquei comparar os dois estilos musicais a partir de suas trajetórias mais históricas, buscando situá-las em seus contextos de surgimento e posterior processo de “modernização”, o objetivo agora é explorar um “estado atual” dos mesmos a partir do trabalho de campo realizado. Obviamente, não se trata aqui de realizar nenhum tipo de essencialização ou generalização absoluta sobre o que *são* a música de banda sinaloense e a música sertaneja hoje, mas sim, a partir de casos, de histórias, de conteúdos presentes em canções, um pouco da minha interpretação daquilo que pude observar e viver em campo.

Em um primeiro momento, trarei um relato etnográfico baseado na experiência que tive com fãs da dupla Jorge e Matheus. A narrativa se estende desde os momentos de preparação pré-show até o pós-“grade”, termo êmico para designar o limite entre o palco e a audiência. Baseado na noção de *ressonâncias emocionais*, categoria analítica que cunhei inspirado no uso do termo ressonância aplicado aos patrimônios culturais (GONÇALVES, 2005) e em um diálogo estreito com David Le Breton (2009; 2011) para pensar as relações entre corpo e emoções, trarei uma narrativa que visa discutir um dos momentos mais emblemáticos durante o trabalho de campo em que foi possível esmiuçar a relação entre fãs e cantor. Dessa maneira, iniciarei o debate sobre emoções no campo da música sertaneja mais preocupado com o cotidiano das fãs, sintetizado em um curto período de tempo, mas que segundo elas foi bastante representativo daquilo que elas já alguns anos vêm experienciando a partir da música sertaneja. Infelizmente, não tenho dados de campo sobre a banda sinaloense que apontam para essa direção específica, de maneira que neste tópico não tratarei desse estilo musical. As reflexões sobre *ressonâncias emocionais* conduzem ao tópico seguinte, preocupado em continuar as discussões sobre emoções no campo da música, mas agora com foco em práticas discursivas e performáticas ligadas à ideia de sofrimento amoroso no campo da música sertaneja e da banda sinaloense.

Portanto, procurarei discorrer sobre as *sofrências*, categoria êmica muito presente no campo da música sertaneja nos últimos anos. Se, como tentei mostrar no tópico 4 da Parte 1, o sertanejo produzido a partir dos anos 2000 passou a veicular discursos que muito frequentemente se contrapunham aos discursos sobre sofrimento amoroso presentes nas

composições das décadas anteriores (que chegou a ser chamado de sertanejo romântico), a partir de 2015 e de 2016 em especial se observa um certo retorno à ideia de sofrimento exagerado, melodramático, que passou a ser classificado pela alcunha de “sofrência”. Juntamente a isso, exploro algumas das experiências no trabalho de campo realizado no México que também me trouxeram elementos para refletir sobre performances de sofrimento no contexto de experiência com a música de banda sinaloense, além do próprio conteúdo de algumas canções emblemáticas para pensar sobre a temática do sofrimento amoroso naquele contexto.

A ênfase desses dois estilos musicais nesse caráter de “sofrimento” também será observada a partir de classificações êmicas em torno de alguns pares de oposição: no campo da música sertaneja, “sertanejo/sofrência = forró/dançante = funk/putaria”, enquanto no campo da música de banda sinaloense “banda/sufrimiento = cumbia/bailable = reggaeton/perreo”. Parte do argumento central para esse tipo de formulação êmica sobre a relação de banda e sertanejo como “propícios ao sofrimento” passa também por um terceiro elemento: o consumo de bebidas alcoólicas como potencializador desse tipo de emoção, de maneira que as tríades “sertanejo/bebida/sofrência” e “banda/sufrimiento/álcool” são também muito acionadas nas falas de colaboradores/as da pesquisa. No entanto, destacarei também que esses binarismos não raros são dissolvidos, seja no fato de que nenhum desses estilos musicais se esgota nessas categorizações, seja no fato de que a própria ideia de sofrência, por exemplo, não remete sempre a casos de sofrimento amoroso em um sentido estrito. Além do mais, no caso da música de banda sinaloense, era comum escutar que esse é um estilo musical “alegre”, dançante.

Percorrendo a noção de sofrência na música sertaneja ou sofrimento amoroso na banda sinaloense, no tópico seguinte passo a me deter mais especificamente na relação entre emoções e performatividades de gênero, centrando-me no tão comentado e observado (em campo) sofrimento masculino. O diálogo específico com Abu-Lughod (1985) e Miguel Vale de Almeida (1995) será fundamental e procurará colocar em perspectiva esse fenômeno, que será discutido a partir de dados obtidos em trabalho de campo com a música sertaneja e, em menor medida, com a banda sinaloense.

Dando continuidade às reflexões em torno das performatividades de gênero, parto em seguida para uma questão que saltava o tempo todo durante meu trabalho de campo: a presença (ou não) de mulheres no campo do sertanejo e de banda. Parte significativa dessa discussão se centra naquilo que ficou conhecido a partir de meados de 2016 como *feminejo*: o sertanejo protagonizado por mulheres, seja no *mainstream*, seja no campo das narrativas presentes nas letras das canções. No caso mexicano, é notória essa discussão pela via das ausências: a quase inexistência de bandas sinaloenses protagonizadas (ou mesmo formadas) por mulheres, bem

como o discurso sexista que marca o gênero, será também mencionado e discutido. Em especial pelas conversas que tive com Amaranta, em Oaxaca, sobre suas experiências participando de uma banda sinaloense oaxaqueña. Também terá destaque a figura de Jenni Rivera, um ícone mexicano no campo da música de banda sinaloense.

Por fim, encerro a Parte 2 dando continuidade às discussões sobre performatividades de gênero, narrando agora alguns dos contatos que tive com o *queernejó*, movimento recentemente criado que busca contestar a hegemonia masculina, heterossexual, branca e cisgênero no campo da música sertaneja, preocupado em localizar este movimento no panorama geral da música sertaneja atual e também de explorar seus posicionamentos frente à “hegemonia” do sertanejo.

Antes de passar o conteúdo mais etnográfico, farei algumas considerações de ordem mais teórica. Não se trata aqui de fazer um levantamento exaustivo de toda a produção teórica sobre essas temáticas no campo da Antropologia, mas sim trazer algumas contribuições que balizarão, quase que como “pano de fundo”, as interpretações que posteriormente serão realizadas em torno de música, emoções, performances e performatividades.

No campo da Antropologia, os *insights* iniciais de Marcel Mauss (1979) a respeito da expressão obrigatória dos sentimentos são certamente um dos horizontes possíveis para começar a se pensar em uma agenda de estudos no interior da disciplina que leve em consideração, de forma mais pragmática, elementos concernentes à emoção e aos sentimentos. Para o autor, em todas as sociedades há compulsoriedade moral na expressão dos “ânimos individuais”, de maneira que estes não são dados apenas de forma espontânea ou puramente biológica, mas sim calcados nas interações coletivas, em situações compartilhadas e coletivas.

Inegavelmente, o ponto de partida epistemológico das formulações de Mauss foi o paradigma sociológico estabelecido por Émile Durkheim (1983), amparado sobretudo em uma metodologia que privilegiava o estudo do social em detrimento do foco em aspectos menos coletivos, tais como as dimensões individuais, emocionais e/ou internas ao indivíduo, muito pautada na preocupação com o estabelecimento de uma disciplina independente às já consolidadas Ciências Naturais. Na sociologia durkheimiana, como se sabe, noções como “exterioridade”, “coercitividade” do social sobre o individual e “generalidade” dos fatos sociais

são vocábulos conceituais fundamentais para as “regras do método sociológico” propostas pelo sociólogo francês acerca das representações coletivas (DURKHEIM, 1983)¹⁴⁹.

Além da perspectiva da escola sociológica francesa, são dignas de nota nesse breve comentário teórico outras correntes que contribuíram para o desenvolvimento analítico de noções antropológicas voltadas à compreensão das emoções. Em Ruth Benedict (2000), por meio do conceito de *padrões de cultura*, vai trazer importantes contribuições para a relação entre grandes conceitos sobre “cultura” e “personalidade”: para a autora, a cultura seria um corpo, um conjunto de comportamentos passados aos sujeitos desde a infância, selecionados pela cultura de forma tradicional, em que certos padrões estão estabelecidos. A distinção feita pela autora entre padrões *dionisíacos* e *apolíneos* (inspirada em Nietzsche), respectivamente relacionados a uma propensão ao “equilíbrio”, à “harmonia”, à “ordem”, à “arte” por um lado, e à “violência”, “desordem”, “conflito” e propensão à guerra por outro, são um exemplo de um tipo de formulação teórica que, se não dá um status epistemológico exato para o campo das emoções ou sentimentos, faz referência direta a elementos da ordem do emocional como fundamentais para a composição dos chamados padrões culturais.

Já em Margaret Mead (2006), inspirada em Benedict, a noção de “temperamento” surge como uma ferramenta analítica da relação entre atitudes das pessoas aos valores culturais de determinada sociedade, com foco na variabilidade e maleabilidade dos seres humanos. Ao realizar a investigação com os povos Arapesh, Mundugumor e Tchambuli (MEAD, 2006) a respeito dos “temperamentos” ou padrões de comportamento a respeito das formas de se expressar “feminilidade” ou “masculinidade” (nos termos colocados pelas sociedades ocidentais), a autora conclui que a variabilidade desses mesmos temperamentos se dá de forma cultural. Nesse sentido, a expressão de temperamentos tidos como “masculinos” ou “femininos” em sociedades ocidentais não necessariamente se dá no campo da natureza, mas sim a partir de dados que são culturais.

¹⁴⁹ Para essa vertente sociológica, a “emoção, ao contrário [da sociedade], é qualquer coisa de vago e de inconsistente. Sua influência contagiosa se irradia muito além do ponto em que se originou, estende-se a tudo quanto cerca, sem que se possa dizer onde termina seu poder de propagação. Os estados de natureza emocional participam necessariamente do mesmo caráter. Não se pode dizer nem onde começam, nem onde acabam; perdem-se uns nos outros, misturam suas propriedades de tal maneira que não podem ser categorizados com rigor. (...) Ora, a emoção é naturalmente refratária à análise, ou, pelo menos, a ela se presta com dificuldade porque é muito complexa; desafia o exame crítico e raciocinado, principalmente quando é de origem coletiva. A pressão exercida pelo grupo social sobre cada um de seus membros não permite aos indivíduos julgar com liberdade noções que a própria sociedade elaborou, e em que colocou qualquer coisa de sua personalidade. Tais construções são sagradas para os particulares” (DURKHEIM e MAUSS, 1981, p. 202).

O campo das emoções será trabalhado de maneira mais bem acabada nas correntes culturalistas da Antropologia inspiradas por Franz Boas a partir das reflexões de Gregory Bateson, ainda que as extrapole, principalmente em sua obra mais clássica, *Naven* (2006), na medida em que conceitos como *estrutura e função*, tornados clássicos a partir da antropologia clássica feita pelos britânicos inspirados em Radcliffe-Brown, são fundamentais para a análise do autor em questão. Em especial, os conceitos de *ethos* e de *cismogênese* balisarão a compreensão do autor dos fenômenos culturais mais ligados ao campo das emoções. Em sua investigação sobre o ritual Naven, praticado pelos Iatmul da Nova Guiné, o autor destacará algumas dimensões possíveis de análise daquele fenômeno “como um todo”. A que nos interessa aqui é a função *etológica*, relativa ao *ethos*, definida por Bateson (2006) como “a relação entre o conteúdo emocional do detalhe particular de comportamento cujas funções estamos estudando e as ênfases emocionais da cultura como um todo”¹⁵⁰ (BATESON, 2006, p. 95).

Dessa maneira, “o aspecto etológico de comportamento é fundamental para a cismogênese, e temos de considerar não tanto o conteúdo do comportamento, mas a ênfase emocional da qual é dotado em seu contexto cultural” (BATESON, 2006, p. 224). O arcabouço conceitual construído a partir do conceito de cismogênese se baseia, sobretudo, em um esforço de compreensão de tensões surgidas entre os sexos, mais precisamente a partir de sua pesquisa sobre o ritual Naven. Para o autor, cismogênese é “um processo de diferenciação nas normas de comportamento individual resultante da interação cumulativa dos indivíduos” (BATESON, 2006, p. 219), ou seja, seria um conceito que foca na proposta de análise das “reações dos indivíduos às reações de outros indivíduos”, de maneira que se preocupa tanto com aspectos concernentes à mudança social quanto pelas interações que se dão entre os próprios indivíduos, entre grupos, ou mesmo entre indivíduos e grupos mais amplos. Para Bateson, é fundamental “não apenas considerar as reações de A ao comportamento de B, mas ir adiante e considerar como estas afetam o comportamento posterior de B e o efeito disso sobre A” (BATESON, 2006, p.219).

Para o autor, então, a cismogênese é um conceito que descreve mudanças progressivas e que se divide em duas formas principais: a complementar e a simétrica. A diferença entre as

¹⁵⁰ Um ponto importante da teoria de Bateson (2006) esboçada nessa obra é a interdependência do *ethos* com as outras dimensões por ele elencadas: as relações estruturais (razões cognitivas para o comportamento), relações afetivas (motivações afetivas dos detalhes de comportamento), relações eidológicas (relativas aos processos cognitivos) e relações sociológicas (que se dão entre o comportamento cultural e as necessidades do grupo como um todo. Nesse breve retrospecto teórico, no entanto, me concentro mais no caráter etológico por ele trabalhado, sem no entanto levar em consideração os demais aspectos.

duas é que a cismogênese complementar diria respeito a mudanças progressivas embasadas em um fator de semelhança, em que os padrões de reação nas interações entre A e B se intensificam na medida em que a interação ocorre (por exemplo, um comportamento assertivo de A é intensificado por um comportamento de submissão de B). Por outro lado, a cismogênese simétrica se daria nos casos em que o comportamento de A é análogo ao comportamento de B. Um exemplo dado pelo autor é: se em um grupo A encontramos um padrão cultural em que a bazófia (ostentação, presunção) é dominante, e um grupo B responde a esse comportamento com mais bazófia, “uma situação competitiva pode se desenvolver na qual a bazófia leva a mais bazófia, e assim por diante” (BATESON, 2006, p. 220).

No campo da Antropologia, contudo, os estudos sobre emoções vão ganhar um impulso ainda maior a partir da década de 1980, em especial no diálogo com correntes do pensamento feminista e a partir dos trabalhos de: 1) Lila Abu-Lughod sobre as poéticas amorosas em sociedades beduínas, que será discutida sobretudo na seção “sofrimento é mato, coração em pedaços, em diálogo com o trabalho de Miguel Vale de Almeida (1995) sobre masculinidades; 2) as formulações de Michelle Rosaldo (1984) sobre emoções como pensamentos “incorporados” ou “encarnados”; e 3) a obra de Catherine Lutz (1988), em que a autora realiza um estudo sobre emoções entre os Ifaluk da Micronésia, provocando questões sobre como as emoções são encaradas em contextos ocidentais. Para Michelle Rosaldo,

(...) what distinguishes thought and affect, differentiating a “cold” cognition from a “hot”, is fundamentally a sense of the engagement of the actor’s self. Emotions are thoughts somehow “felt” in flushes, pulses, “movements” of our livers, minds, heart, stomachs, skin. They are embodied thoughts, thoughts seeped with the apprehension that “I am involved”. Thought/affect thus bespeaks the difference between a mere hearing of a child’s cry and a hearing felt - as when one realizes that danger is involved or that the child is one’s own¹⁵¹ (ROSALDO, 1984, p. 143).

A partir desse ponto de vista, a autora busca fazer uma crítica feminista a essa oposição (pensamento x emoção) destacando que toda emoção envolve inevitavelmente sentimento e significado. Leva em consideração que o pensamento sempre foi pautado culturalmente e influenciado por sentimentos, que refletem um passado ordenado culturalmente, sugerindo então que um pensamento não existe isolado da vida afetiva, assim como o afeto está culturalmente ordenado e não existe separado do pensamento (ROSALDO, 1984, p.140).

¹⁵¹ “(...) o que distingue pensamento e afeto, diferenciando uma cognição “fria” de uma “quente”, é fundamentalmente um senso de envolvimento do self do ator. Emoções são pensamentos de alguma forma “sentidos” em ondas, pulsações, “movimentos” de nossos fígados, mentes, coração, estômagos, pele. Eles são pensamentos incorporados, pensamentos vazados com a apreensão de que “estou envolvido”. Pensamento/afeto, portanto, indica a diferença entre uma mera audição do choro de uma criança e uma audição sentida - como quando alguém percebe que o perigo está envolvido ou que a criança é sua” (tradução livre)

Lutz (1988) aponta, assim como Rosaldo (1984), que no pensamento ocidental a oposição pensamento/emoção teria um marcante viés de gênero. Contudo, Lutz avança um pouco ao problematizar que nos dois casos há valoração positiva e negativa das emoções: na chave da oposição pensamento/emoção, esta segunda seria vista de maneira negativa, como uma espécie de “descontrole”, em que homens estariam mais ligados à racionalidade e as mulheres mais à emoção; na oposição distanciamento/emoção, ela se torna positivamente valorada, na medida em que o masculino, ao exercer por exemplo a “frieza” enquanto uma emoção desejável, teria mais condições de se aproximar empaticamente do Outro. Em trabalho posterior, a autora, juntamente com Abu-Lughod (ABU-LUGHOD; LUTZ, 1990), vai argumentar que os discursos sobre a emoção são poderosos meios/instrumentos para se exercer a dominação, tendo em vista que nas sociedades ocidentais a “emoção feminina” como uma categoria de discurso ancoram hierarquias e diferenças/desigualdades de poder entre homens e mulheres, sob a escusa da necessidade de mulheres em “se controlar” ou “superar as emoções”.

Baseadas nas teorizações sobre discurso e poder de Michel Foucault, as autoras apresentam então uma via para a compreensão do que vão chamar de *discursos emocionais* (para além dos discursos sobre as emoções), que segundo sua perspectiva só podem ser compreendidas através dos contextos socioculturais e políticos em que surgem, por meio da observação de atos e gestos, apontando para a relevância da linguagem na constituição das emoções como processos culturais. Dessa maneira, Maria Claudia Coelho, Susana Durão e Adriana Vianna (2012) constataam que “a ênfase no contexto, contudo, faz com que as duas vertentes [discursos emocionais e discursos sobre as emoções] se afastem, a emoção perdendo, além de sua “essência”, qualquer natureza fixa e estável, restrita ao *self* de quem a sente e para além de contextos específicos (COELHO, DURÃO e VIANNA, 2012, p. 215).

Em termos da relação entre música e emoções, trago para o debate um interessante texto escrito por Judith Becker para a coletânea *Music and Emotion – theory and research*, de Patrik Juslin e John Sloboda (2001) sobre música e emoções a partir de uma perspectiva antropológica. A autora vai iniciar sua argumentação dizendo que independentemente da perspectiva teórica, quase todos os antropólogos e etnomusicólogos concordam com a máxima de que se deve tentar entender comportamentos e sistemas de crenças “de dentro”, ou seja, “the necessity for making the effort to understand other musics and other styles of emotional expression from the perspective of their owners¹⁵²” (BECKER, 2001, p. 135). Assim, no caso da interseção entre música e emoções, a abordagem etnográfica deve olhar tanto para a construção cultural das

¹⁵² “a necessidade de fazer um esforço para compreender outras músicas e outros estilos de expressão emocional da perspectiva de seus proprietários” (tradução livre).

emoções quanto para as diferenças transculturais nos usos, objetivos e sentidos da expressão musical.

Nesse sentido, torna-se importante também tomar como ponto fundamental de observação o que a autora chama de modos de escuta, inspirada pelo conceito de modos de ver (MITCHELL, 1986). O modo de se receber determinado estilo musical pode mudar em diferentes contextos. O exemplo dado pela autora são os modos pelos quais, por exemplo, alguém escuta um recital de música de câmara, em um show de *rock*, em um clube de *jazz*, ou em um clube de salsa – ela vai dizer que, por exemplo, sentar-se de maneira quieta, prestando atenção à estrutura musical em um show de salsa, é tão inapropriado quanto dançar ao som de um quinteto de Schubert (BECKER, 2001).

Eu acrescentaria aqui, claro, as diferentes possibilidades de se receber as próprias músicas de banda ou sertanejas. Foi curioso observar em campo, por exemplo, duas situações que, embora anedóticas, revelam muito a respeito desse argumento: a primeira, foi quando, recém-chegado ao México, coloquei uma música sertaneja (*Evidências*, de Chitãozinho e Xororó, já trabalhada em outro momento nesta Tese) para tocar. Anahí, a anfitriã da festa naquele dia, me perguntou: como se dança isso? E fez menção de jogar os pés para a frente, um de cada vez, como quem ensaia um passo de samba. Ao perceber que o movimento que ela tentava realizar (e que ela já devia ter visto em alguma ocasião, tanto que tentou reproduzir) não combinava com o ritmo que então tocava, começou a rir, levemente embaraçada¹⁵³. Outra situação, similar a essa, ocorreu na boate Lola, em que alguém que aparentemente sabia que a canção “Olha a Explosão” de MC Kevinho é brasileira, tentou me mostrar que conhecia um pouco da “cultura brasileira”, e ensaiou também alguns passos de samba ao som do *funk*.

Estes dois casos ilustram a interpretação da autora de que respostas emocionais à música não ocorrem espontânea ou naturalmente, mas ocorrem por meio de complexos sistemas de pensamento e comportamento. Assim, os “modos de escuta”, ou ainda os “*habitus* de escuta”¹⁵⁴ conforme ela propõe, variam de acordo com a música tocada, com as expectativas da situação musical, e o tipo de subjetividade que uma cultura em particular adotou em relação a determinado evento musical. A esse respeito, a autora vai concluir que “listening addresses interiors; listening provides access to what is hidden from sight”¹⁵⁵ (BECKER, 2001, p. 137).

¹⁵³ Como comentei na Parte 1, em seguida, coloquei para tocar Estradas da Vida, de Milionário e José Rico. Nas primeiras notas, marcadas pelo som de instrumentos de sopro e uma composição melódica familiar, comentaram algo como: “que legal que você já conhece um pouco da música mexicana!”. Em seguida, ao perceberem a letra em português, se impressionaram: “isso é banda em português?”.

¹⁵⁴ Evidentemente, Becker (2011) toma de empréstimo as formulações de Bourdieu (1983) a respeito da conhecida noção de *habitus* do autor.

¹⁵⁵ “O escutar se direciona para o que está dentro; o escutar fornece acesso ao que não está à vista” (tradução livre).

A título de nota, Tia DeNora (2001), por sua vez, afirma que entre os anos 1970 e 1990 os estudos baseados em uma perspectiva sociológica sobre a música focavam em como a música é produzida: sistemas de distribuição, leituras semióticas de formas musicais, entre outros elementos. A ênfase era na música como um objeto moldado por relações sociais, sendo ela um poderoso meio (no sentido mesmo de mediação). No entanto, para a autora, metade da equação estava ausente: como obras musicais tomam forma de maneira que são permitidas e constrangidas por suas culturas e mundos de produção. Uma das consequências disso teria sido a inexploração, com poucas ressalvas, de temas que envolveriam “music experience, and music`s link to emotion, passion, and energy”¹⁵⁶ (DENORA, 2001, p. 164).

Assim, a autora realiza um breve levantamento de estudos que tomam como foco a confluência entre música e emoção. Em linhas gerais, termos como “reflexividade estética” (LASH e URRY, 1994) e “agência estética” (DENORA, 1997; WITKIN e DENORA, 1997) realçam o consumo de mídias estéticas como meios para autointerpretação e autoconstituição. Chamam para uma virada abertamente etnográfica, por exemplo nos estudos de recepção estética (DENORA, 2001, p. 168). A ideia geral desses conceitos é pensar a música, em um sentido amplo, como parte da ação de construção da emoção e da subjetividade, não um aporte, ou receptáculo, ou ainda algo que caminhe em paralelo à construção subjetiva das emoções, não sendo, assim, uma *fonte* para estados emocionais ou para a realização dos mesmos. Dessa forma, para a autora, duas das principais contribuições do campo dos estudos socioantropológicos da música é tanto gerar acúmulo etnográfico sobre experiências, formas de agenciamento estético, contextos de recepção e reflexividade musical, como também contribuir para percepções sobre como a música opera na vida social e como ela é reflexivamente implicada na criação e na recriação de domínios sociais, de eventos e de estados.

Com base em todas essas reflexões, penso que se as emoções são contextuais e devem ser entendidas como parte das realidades em que emergem enquanto discurso, acredito ser também relevantes como parte da orientação teórica deste trabalho os estudos de performance. Paulo Raposo (2019) conta que, nas Ciências Sociais ao longo do século passado, a performance “passou por ser inicialmente um ‘conhecimento subjugado’, para usar a metáfora epistemológica de Foucault, tornado corpo ativo de significados, fora dos livros, iludindo ou

¹⁵⁶ Ao dar continuidade para a reflexão, DeNora (2001) explica que exceções nesse panorama teórico foram estudos de cunho mais etnográfico, inspirados sobretudo nos estudos culturais, onde pode se perceber a música como sendo concebida como um recurso em e através de conceitos como *agência, identidade, “peer culture”*, entre outros; ou, melhor dizendo, a música como uma fonte por meio dual esses conceitos são produzidos. Exemplos citados pela autora são as obras *Profane Culture*, de Paul Willis, e *Sound Effects* (1981) e *The Sociology of Rock* (1978), de Simon Frith. A partir desses trabalhos, sobretudo os de Frith, a ênfase recai mais nas práticas culturais por meio das quais materiais estéticos são apropriados e usados para produzir vida social.

sucumbindo às estratégias de inscrição que o tentaram tornar legível/ inteligível e, portanto, um saber científico legítimo” (RAPOSO, 2013, p. 08). Sendo um campo interdisciplinar e não muito afeito a encastelamentos disciplinares, os estudos de performance são um campo fértil para a observação e a interpretação de todo tipo de fenômeno social.

Isso porque conforme nos ensina Richard Schechner (2013), é fundamental observar as performances como fenômenos que “(...) mark identities, bend time, reshape and adorn the body, and tell stories. Performances – of art, rituals, or ordinary life – are ‘restored behaviors’, ‘twice-behaved behaviors’, performed actions that people train for and rehearse”¹⁵⁷ (SCHECHNER, 2013, p. 28), conduzidas em contextos e a partir de convenções que as legitimam como tal. Assumindo esse ponto de vista teórico, o autor propõe que todas as ações realizadas a partir de comportamentos aprendidos, experienciados, podem ser entendidas enquanto performances. Mais que isso, Schechner propõe a singularidade do evento que constitui a performance, na medida em que são formas de comportamento que, embora estejam fundamentadas em modelos de ação comparáveis com uma estruturação básica e muitas vezes previamente ensaiada, são únicas em seus contextos de realização.

A preocupação de Schechner no entendimento das performances como sendo expressões que se assemelham à linguagem teatral inspiraram Victor Turner a realizar um movimento “do ritual ao teatro” (TURNER, 1982). Como se sabe, a profícua produção teórica deste autor centra-se na análise dos rituais como lugares privilegiados de observação de aspectos simbólicos da cultura, dando especial atenção à noção de *processo social* – em detrimento de análises mais rígidas da vida social. Tal perspectiva é encontrada na obra de Turner a partir de seu entendimento dos conflitos como centrais na experiência humana, sintetizados a partir do conceito de *dramas sociais*, que seriam, para o autor, um “padrão de erupção de conflitos”, por meio dos quais é possível observar “(...) how in specific situations certain principles came into conflict, and how attempts are made to maintain the unit of the disturbed group despite such conflict” (TURNER, 1968, p. 328) a partir de alguns estágios, elencados por ele como: 1) crise; 2) ampliação da crise; 3) regeneração; e 4) rearranjo/continuidade ou cisão.

O que seriam as disputas no campo da banda sinaloense, por exemplo, entre Banda El Recodo e a *technobanda*, ou mesmo entre “caipiras” e “sertanejos”, ou ainda o retorno a certa valoração da cultura caipira no sertanejo universitário, senão dramas sociais, sejam eles

¹⁵⁷ (...) marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam estórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são ‘comportamentos restaurados’, ‘comportamentos duas vezes experienciados’, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam” (tradução livre).

concluídos como cisão ou como continuidade? Em ambos os casos, não seria o estrondoso sucesso na indústria musical um indício de certa acomodação das crises que ocorreram previamente? Ao longo da Parte 2 explorarei o advento do *feminejo* e do *queernej*o como formas de contestação, cada um à sua maneira, de conteúdos machistas e/ou heteronormativos presentes no comportamento de homens sertanejos e nas letras das canções. Não seriam esses movimentos parte também de dramas sociais que envolvem a (re)abertura de crises e/ou conflitos, configurando também debates sociais? Tais questionamentos funcionarão como pano de fundo para análises mais detidas nas dinâmicas próprias que serão descritas ao longo das páginas que se seguem.

É importante notar que, na obra de Turner, os *dramas sociais* são revestidos por um caráter de liminaridade, já anteriormente esboçado por Van Gennep a respeito dos rituais, para designar o momento de suspensão da estrutura durante os mesmos; em Turner, há uma passagem do uso deste conceito em *communitas* para tratar de “uma forma de relacionamento humano primordial sempre contraposta à forma estruturada e hierarquizada do relacionamento social feito de posições bem demarcadas” (CAVALCANTI, 2013, p. 413). Assim, a vida social seria entendida como um processo dialético “que abrange a experiência sucessiva do alto e do baixo, de *communitas* e estrutura, homogeneidade e diferenciação, igualdade e desigualdade” (TURNER, 1974, p. 120).

É todo esse conjunto de reflexões e conceitos que irão, a partir do contato do autor com Schechner, resultar em seu entendimento de performances culturais. Silvia Raposo (2017) irá dizer que “embora se manifestem inúmeras diferenças entre o modelo de Schechner e o modelo proposto por Turner, ambos entendem os rituais e dramas sociais como uma espécie de «metateatro», ou seja, um espaço simbólico de representação da realidade social que recorre à inversão de papéis que propiciam uma experiência singular que é simultaneamente reflexiva” (RAPOSO, 2017, p. 84).

Finalmente, é preciso dizer que para as discussões que serão realizadas nas páginas seguintes, é fundamental também a noção de performatividade como apontada por Austin (1990) ao referir-se aos atos de fala, entendendo a linguagem como um tipo de ação. A partir dessa perspectiva teórica, “dizer” é também “fazer”, na medida em que os discursos, quando proferidos, podem ter efeito performativo, ou seja, o de surtir um efeito prático no/a interlocutor/a ou na interação para além de meras constatações que poderiam ser inferidas do enunciado. Mais especificamente, interessa aqui um dos importantes desdobramentos da noção de performatividade, que pode ser encontrada na obra da filósofa Judith Butler ao analisar as relações de gênero.

Para Judith Butler (2010), o gênero, assim como a noção mesma de sexo, é construído discursivamente por meio de uma “estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura linguística reguladora e altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2010, p.59). Para a autora, o conceito de gênero serve à legitimação de uma ordem compulsória que coaduna sexo, gênero e desejo sexual enquanto obrigatoriamente coerentes entre si dentro de uma matriz heterossexual e normativa. Ou seja, discursivamente é produzida a ideia, por exemplo, de um sexo biológico entendido enquanto masculino, e conseqüentemente a obrigatoriedade de performativos de gênero “masculinos”, aliados ao desejo orientado de forma heterossexual.

Assim, o gênero teria como papel central produzir certa noção de estabilidade, a partir do que a autora concebe como ficção reguladora, em que a heterossexualidade estaria assegurada por dois sexos biológicos fixos, binários e coerentes, mantidos pela repetição de atos, gestos, signos etc. O ponto defendido pela autora é o de que se há forte incitação performativa do gênero a serviço do *establishment* da matriz heterossexual, então é possível desconstruir esta ordem compulsória a partir de atos corporais potencialmente subversivos (BUTLER, 2010, p.119), afinal o fato de o corpo ser marcado por atos performativos sugere que ele não tem status ontológico exclusivo. Afirma a autora que “the possibility for a speech act to resignify a prior context depends, in part, upon the gap between the originating context or intention by which an utterance is animated and the effects it produces”¹⁵⁸ (BUTLER, 1993, p.14). Dessa maneira, seguindo Butler, se não há garantia de que a repetição do ato reiterará aquilo que se pretende repetir, abrem-se possibilidades de análise de performativos que deslocam estruturas normativas.

1 Ressonâncias emocionais “na grade”

As emoções não são substâncias, objetos descritíveis cujos equivalentes seriam facilmente identificáveis em duas culturas diferentes por meio do simples exame léxico. Elas são atitudes provisórias que manifestam a tonalidade afetiva do indivíduo na sua relação com o mundo (LE BRETON, 2009, p.152)

Neste tópico, busco aprofundar as reflexões sobre a dimensão das emoções no campo da música. Como venho argumentando, ao realizar o trabalho de campo procurei focar minha atenção no repertório emocional presente nos dois estilos musicais então trabalhados, seja no

¹⁵⁸ “A possibilidade de um ato de fala de resignificar um contexto anterior depende, em parte, de uma lacuna entre o contexto de origem ou intenção pela qual um enunciado é animado e os efeitos que ele produz” (tradução livre).

conteúdo exibido nas letras, seja nas performances, artísticas ou não, de cantores/as do público frequentador de espaços de sociabilidade em que estes gêneros musicais estão presentes. Assim, trago agora um caso etnográfico específico, levado a cabo entre fãs de música sertaneja antes, durante e depois da experiência entre elas/es “na grade” de um *show* da dupla Jorge & Mateus.

A “grade” é o termo êmico que diz respeito à divisão espacial entre o público e a estrutura do palco no contexto dos *shows*. É um lugar de tensões, sobretudo pela presença geralmente maciça de seguranças que ali estão para garantir a permanência do público “do lado de cá” (isto é, manter a audiência a uma distância considerada “segura” para artistas e músicos). A linha de raciocínio que buscarei percorrer é a de que se a grade é o lugar de maiores tensões na cartografia de um *show* sertanejo, também é o de maiores ressonâncias emocionais. Tensões, não apenas as relacionadas às tecnologias de segurança impostas pela equipe organizadora do evento, e emoções são negociadas e experienciadas a todo momento quando se está na grade, que é, portanto, também fundamentalmente simbólica, ainda que suficientemente física e material.

Falo em ressonância no sentido atribuído pelo historiador Stephen Greenblatt, tomado de empréstimo por José Reginaldo Santos Gonçalves (2005) para referir-se aos patrimônios culturais: o poder de um objeto “de evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o expectador, o representante” (GREENBLATT, 1991, p. 42-56 apud GONÇALVES, 2005, p. 19). Gonçalves (2005) concebe patrimônio enquanto uma categoria de pensamento cuja ressonância deve ser considerada também em relação à dimensão das materialidades e das subjetividades, assim como das técnicas corporais, entendendo-o como tendo uma “função eminentemente mediadora” entre universalidade e particularidade, materialidade e imaterialidade, objetividade e subjetividade, passado, presente e futuro, entre outros elementos (GONÇALVES, 2005, p. 30).

Nesse sentido, buscarei elucidar por meio da experiência etnográfica o que estou aqui chamando de “ressonância emocional” a partir de um viés antropológico, com vistas a uma reflexão que privilegiará o debate culturalmente localizado da experiência com a música, como tenho feito ao longo da Tese. Ou seja, para a proposta de debate aqui apresentada, será dada uma ênfase menor aos aspectos musicológicos e técnicos da música, e mais aos elementos performativos e culturais que conformam para a evocação de emoções e sentimentos em contextos musicais.

Para o antropólogo David Le Breton, “a afetividade simboliza o clima moral que envolve em permanência a relação do indivíduo com o mundo e a ressonância íntima das coisas e dos acontecimentos que a vida quotidiana oferece sobre uma trama descontínua, ambivalente

e inatingível por conta da complexidade de seu mosaico” (LE BRETON, 2009, p. 113, grifo meu). Por sua vez, “o sentimento é a tonalidade afetiva aplicada sobre um objeto, a qual é marcada por sua duração e homogênea em seu conteúdo senão em sua forma”, enquanto que “a emoção é a própria propagação de um acontecimento passado, presente ou vindouro, real ou imaginário, na relação do indivíduo com o mundo” (LE BRETON, 2009, p. 113). Por último, concordo com o fato de que “deveríamos, no limite, colocar entre aspas o termo emocional para traduzir o fato de que ele somente pode ser realmente entendido no interior de um ethos próprio” (LE BRETON, 2009, p. 154). Diante desses conceitos ligeira e previamente demarcados, parto para descrições oriundas do trabalho de campo, com o objetivo de colocá-los em perspectiva com os dados da observação etnográfica.

Os caminhos até a grade

Em setembro de 2019, recém-chegado do México, fui convidado por Rodrigo, compositor de música sertaneja e um de meus interlocutores no Brasil, para seu aniversário. Na época, minha expectativa não girava em torno somente de reencontrá-lo – tendo em vista que era um contato de acesso relativamente difícil –, mas também de reviver a experiência de estar em uma atividade de sociabilidade entre sujeitos que têm a música sertaneja como estilo musical favorito, o que implica códigos de conduta e configurações de gênero e sexualidade (mas também de classe e raça naquele contexto, dado o público majoritariamente branco e de classe média alta) relativamente distintos não somente das relações que participo em meu cotidiano pessoal, mas também do trabalho de campo que eu havia realizado no México.

Naquele dia, eu estava bastante deslocado. O estranhamento de voltar a Goiânia e quase imediatamente voltar ao trabalho de campo foi bastante produtivo em termos etnográficos, tendo em vista que eu pude definitivamente “estranhar o familiar” de uma forma que eu jamais conseguiria se não tivesse passado um ano inteiro fora do Brasil, onde eu só escutava música sertaneja se colocada por mim mesmo ou raramente em trabalho de campo nas baladas mexicanas. No entanto, por algum motivo, tive dificuldade em me reconectar àquele contexto. Após algumas conversas com pessoas conhecidas em outras ocasiões, e com outras que passei a conhecer ali mesmo, decidi sair da área do salão de festas e ir à área da piscina. Como eu já havia morado por um tempo no edifício, tinha a informação “privilegiada” de que ali sempre havia alguma “resenha” acontecendo, sobretudo nos finais de semana.

E eu não estava errado. Assim que cheguei, perguntei para um casal (que logo me contou que haviam acabado de chegar a Goiânia, vindos do Pará) se podia ficar um pouco ali com eles. Responderam afirmativamente, e logo começamos a conversar. Conteí que havia acabado de

chegar do México e imediatamente me apresentaram para Mônica, uma garota que havia namorado um mexicano. Passei a conversar animadamente com ela, explicando que estava ali fazendo trabalho de campo para minha pesquisa sobre música sertaneja, ao que ela me contou que era muito fã de Jorge & Mateus.

Em um primeiro momento, não considerei esse fato muito relevante, afinal de contas é muito comum que ouvintes de música sertaneja gostem, ou mesmo sejam fãs, de Jorge & Mateus. No entanto, na medida em que a conversa avançava, fui percebendo que ela fazia parte de um grupo de fãs verdadeiramente fiéis à dupla. Dias depois, ela me explicaria que, de sua perspectiva, ser fã não é apenas gostar do/a artista, mas ter uma dedicação acima da média. No seu caso, e de algumas outras fãs que conheci semanas depois (além das/os fãs de artistas sertanejos/as com quem conversei informalmente durante o trabalho de campo em anos anteriores), *ser fã* implica em alguns elementos de distinção. Tais elementos envolvem a prática de efetivamente seguir a dupla em seus *shows* pelo país, passar dificuldades (inclusive fisiológicas) após horas de espera na grade, participar de grupos que congregam outros/as fãs, confeccionar cartazes para chamar a atenção do cantor, batalhar para eventualmente conseguir entrar no camarim após o *show*, disputar a atenção do artista e, no caso específico desse grupo de fãs que tive contato, muitas vezes ser alvo de agressões em ambientes digitais, como Instagram e Twitter, de outras fãs com menos “destaque”¹⁵⁹.

Seus olhos brilhavam ao falar de Jorge & Mateus, e mais especificamente Jorge. Ela me dizia que era uma grande satisfação poder falar “de seu grande amor” para alguém que não fosse fã e que estava determinado a compreender seu afeto pelo cantor. Não demorou muito para que ela me convidasse para ir a um *show* da dupla, em que estariam presentes suas amigas, também fãs, vindas de diversas localidades do país (Paraná, Minas Gerais e Brasília) exclusivamente para assistir a esse *show*.

No dia 23 de outubro, me encontrei com o grupo de fãs no horário de almoço para conhecê-las. Todas já haviam sido devidamente informadas por Mônica que eu as acompanharia no *show* como parte de meu trabalho de campo sobre música sertaneja. Nos

¹⁵⁹ Tais definições me fazem lembrar do trabalho de Noleto (2012) sobre fãs de cantoras da MPB. O autor dirá que o entendimento de fã para seus interlocutores está relacionado “àquelas pessoas que acompanham sistematicamente a carreira de uma determinada cantora, consomem os seus álbuns, comparecem (ou, pelo menos, desejam comparecer) aos seus shows, reconhecem a influência dessas artistas em seu cotidiano, participam de comunidades virtuais direcionadas para a discussão da vida e obra dessas intérpretes, dedicam tempo e dinheiro no intuito de estarem próximas de seus ídolos e, finalmente, articulam sociabilidades a partir da admiração por essas figuras públicas” (NOLETO, 2012, p. 27). Nesse sentido, como pontua Martha Ulhôa (2016), o contato com os fãs é essencial pois são eles ou elas que fornecem indícios, por mais incompletos e ambíguos que sejam, que apontam para avaliações qualitativas e valorativas a respeito de determinado gênero musical ou mesmo artista (ULHÔA, 2016, p. 132).

encontramos em um conhecido restaurante do Setor Bueno, também região nobre da cidade, e passamos a conversar sobre como seria o *show* daquela noite. Que horário chegar, como se comportar, o que eu não poderia fazer, quais as estratégias para conseguir entrar no camarim... todas elas já tinham um *script*, baseado em diversas experiências anteriores, de como agir, o que esperar da logística do local, entre diversos outros fatores. Creio ser possível, nesse sentido, aproximar o sentido dado pela experiência de estar no show da dupla como uma espécie de performance-fã, nos entendimentos dados por Schechner (2013) a respeito do conceito de performance.

Confesso que muito do que diziam ali era novo para mim, pois durante todas minhas idas a *shows* sertanejos eu optava por não ficar próximo à grade; tal escolha metodológica me permitia alguns benefícios, especialmente o de poder me movimentar durante toda a arena, colhendo opiniões, expressões corporais, situações imponderáveis, afinal quanto mais próximo do palco, mais difícil fica transitar na multidão. Isso porque uma vez próximo ao palco, é difícil sair; e no caso de sair, é quase impossível voltar ao mesmo lugar. No entanto, a escolha por não estar próximo à grade trazia o malefício de não acompanhar com profundidade o contato direto dos/as artistas com fãs. Ainda assim, era possível acompanhar um pouco dessa relação através do que as câmeras mostravam no telão, bem como do que o cantor ou a cantora falava ao microfone no intervalo das canções, além de poder eventualmente conversar com fãs que não decidissem ficar próximos à grade em determinado *show*.

Por isso, ao longo do almoço tentei extrair o máximo possível da experiência de minhas interlocutoras nesse sentido. Tal empreitada foi bastante frutífera porque não cabia outro assunto na mesa que não o *show* daquele dia, ainda que elas vez ou outra comentassem alguns detalhes do cotidiano de cada uma (afinal de contas, já fazia alguns meses que elas não se encontravam presencialmente). Dentre vários, destaco alguns pontos-chave da conversa que dizem respeito às emoções que vinham surgindo a cada momento:

1) Ironia/deboche/jocosidade em relação a outras fãs. Uma das piadas mais recorrentes na mesa era "é hoje que o *fandom*¹⁶⁰ vai à loucura!", "hoje vai ser um dia difícil para o *fandom*", ou coisas do tipo. Por serem quatro de um seletivo grupo de fãs bastante destacadas na

¹⁶⁰ Termo em inglês bastante utilizado no contexto brasileiro que significa "*fan kingdom*", ou "reino dos/as fãs", traduzido literalmente. Cada artista de destaque possui seu próprio *fandom*. No caso da música sertaneja, pelo que pude apreender durante meu trabalho de campo, as rivalidades entre fãs geralmente acontecem dentro do próprio *fandom*, diferentemente, por exemplo, dos *fandoms* das divas de música pop estadunidenses. Isto é, se por exemplo é mais frequente vermos rivalidade entre fãs de Taylor Swift e Katy Perry, há pouca entre fãs de Gustavo Lima e Jorge & Mateus. No entanto, dentro do *fandom* de Jorge & Mateus, as brigas entre fãs é frequente. Trata-se, até onde pude perceber, de disputas por reconhecimento e prestígio dentro desse campo simbólico (o *fandom*).

comunidade de fãs da dupla Jorge & Mateus, o simples fato de elas postarem em suas redes sociais que estavam em Goiânia (ou seja, que estariam presentes no *show*) já havia sido o suficiente para desencadear uma sequência de solicitações de amizades de perfis *fakes* em suas contas de Instagram, de comentários nada amistosos em suas fotos, entre outras situações não agradáveis. Compartilhada com notas de raiva e indignação, a emoção canalizada para lidar com essas situações era a ironia e o deboche, instrumentalizados a partir de brincadeiras, piadas e frases sarcásticas. Trata-se de um exemplo daquilo que Bateson (2006) chamaria de cismogênese simétrica, na medida em que a situação-*show* gerou, ao longo daquele dia, comportamentos cada vez mais acentuados entre ambos os grupos – as fãs que eu acompanhava e o grupo “rival”.

2) Anseio/apreensão/receio de não conseguirem entrar no camarim. Esse me parecia ser o ponto fundamental. Tudo girava em torno das táticas a serem adotadas para atingir o objetivo máximo de estar frente a frente com Jorge. Alguns aspectos que foram considerados: a) a estrutura do palco, analisada por elas milimetricamente a partir de uma foto postada na rede social Instagram por um dos produtores da dupla; o palco parecia ser alto demais, e Mônica se preocupava com o fato de que Jorge pudesse talvez não ler bem os cartazes que elas confeccionaram; b) a presença ou não da ex-esposa de Jorge no *show*; elas me disseram que sempre que ela aparecia, levava diversos amigos e familiares pro camarim, reduzindo assim o número de fãs a serem atendidas/os após o *show*. O receio aumentava porque a apresentação aconteceria em Goiânia, justamente a cidade onde os cantores e suas respectivas famílias vivem, assim como a da ex-esposa; c) o lugar de relativo prestígio que elas ocupam em relação a outras fãs; por já serem fãs conhecidas do cantor, elas poderiam não ser chamadas para o camarim, para que fosse dado espaço para que outras pessoas pudessem ter a oportunidade de conhecê-lo pessoalmente - e eu me enquadrava nisso, conforme ficará claro mais à frente.

3) Felicidade/excitação pelo encontro com as amigas que compartilham "a mesma paixão" (categoria êmica) e de poder mais uma vez assistir à apresentação ao vivo da dupla. Este ponto pode parecer óbvio para quem tem admiração por alguma personalidade artística, mas é interessante refletir sobre como uma única pessoa (no caso, o cantor Jorge) pode despertar tamanha emoção em outras pessoas a partir de sua figura pública, ou de sua *persona* artística, ou ainda por meio da relação dialética fã/ídolo. Além disso, a experiência emocional não se resume apenas ao momento ritual da apresentação artística ou do contato visual (e por vezes corpóreo, por meio do toque de mãos) entre artista e fã, mas envolve todo o processo de criação de expectativa em torno daquele momento. Conforme aponta Le Breton,

As emoções traduzem a ressonância afetiva do acontecimento de maneira compreensível aos olhos dos outros. Sua proveniência não é exclusivamente individual: ela é uma consequência íntima, ocorrida na primeira pessoa, de um aprendizado social, em primeiro lugar, e de uma identificação com os outros, em segundo lugar. Essas duas dimensões alimentam conjuntamente a sociabilidade e assinalam ao sujeito o que ele deve sentir, de qual maneira e em quais condições precisas (LE BRETON, 2009, p. 117).

Ou seja, não se trata aqui de pensar as emoções como meras causalidades de estados afetivos individuais. Conforme também aponta o autor, "as emoções que nos acometem e a maneira como elas repercutem sobre nós têm origem em normas coletivas implícitas, ou, no mais das vezes, em orientações de comportamento que cada um exprime de acordo com seu estilo, de acordo com sua apropriação pessoal da cultura e dos valores circundantes" (LE BRETON, 2009, p. 117). Havia, naquele contexto, uma ressonância do evento principal (*show* da dupla Jorge e Mateus) nos estados emocionais daquele grupo de fãs que era compartilhado entre elas. Obviamente, havia características íntimas e individuais: algumas pendiam para a felicidade/excitação, outras para a ironia, outras para o anseio. Em cada uma delas, havia também a experimentação desses três grupos de emoções em momentos distintos da tarde. Além disso, não posso ignorar o fato também de que outras emoções poderiam estar ocultas e não manifestas, sendo impossíveis de serem acessadas por mim, mesmo estando eu com um olhar etnograficamente informado e interessado. Lembrando Becker (2001), se a emoção aponta "para dentro", para aquilo que foge à percepção visual, muitas vezes torna-se difícil a observação de estados emocionais.

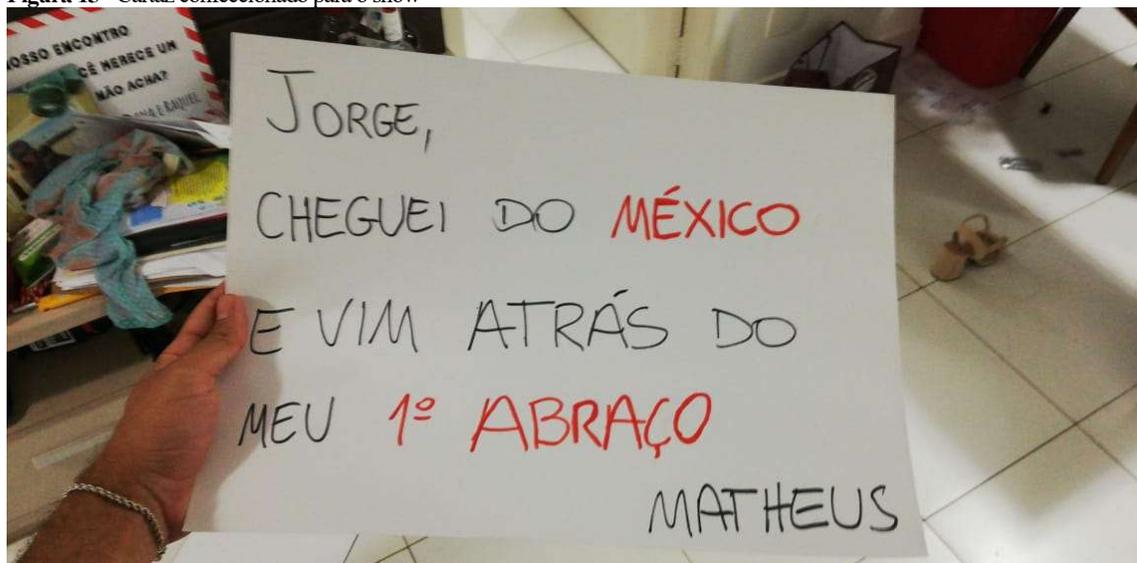
Há diversas outras situações interessantes a serem exploradas nesse episódio, mas vou me ater aqui ao recorte proposto de focar nas ressonâncias emocionais. Corto a narrativa etnográfica, portanto, para momentos antes do *show*. Após o almoço, elas foram se preparar esteticamente para o evento da noite. Eu, de minha parte, também precisei investir na minha apresentação pessoal, aconselhado por elas ainda no restaurante sobre que roupa usar, se devia manter minha barba ou não, que corte de cabelo fazer. Segui à risca suas indicações e, por volta das 19h, me encontrei com elas no apartamento de Mônica. Faltava ainda a última e principal parte da minha apresentação pessoal: o cartaz que eu levantaria durante o *show* para eventualmente poder ter acesso ao camarim de Jorge.

Meu maior interesse em entrar no camarim era o de observar e registrar como funciona todo o processo, além de estar com elas para poder observar diretamente a manifestação de todas aquelas emoções que elas me contaram por cerca de duas horas ao na parte da tarde – Mônica mais vezes, ao longo das semanas que mantivemos contato até então. Segundo elas, o cartaz do/a fã é o passaporte para o camarim; é preciso ter uma frase sucinta, de efeito imediato,

que cative não apenas o cantor, mas, sobretudo, o produtor da dupla, que é o responsável por distribuir as pulseiras de acesso ao camarim.

Pedi que elas elaborassem uma frase para que eu colocasse em meu cartaz. Tanto porque eu não sabia exatamente o que escrever, quanto porque eu estava interessado também no *brainstorm* que eventualmente poderia ocorrer até chegarem em um consenso. Depois de pensarem na frase durante o almoço e no momento *pré-show*, ainda no apartamento de Mônica, chegaram à frase final, como consta na Figura 15:

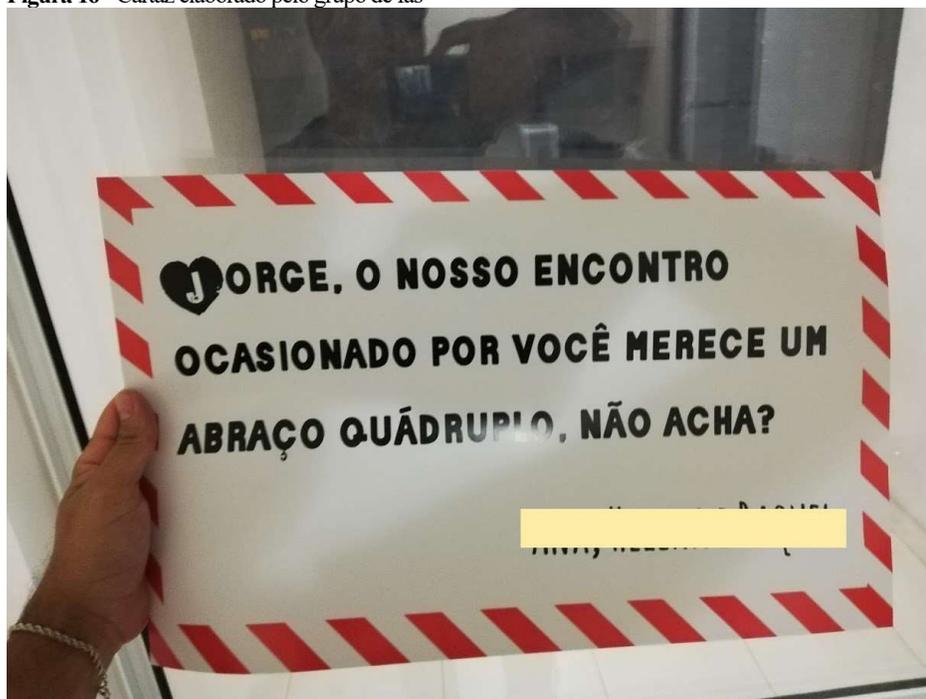
Figura 15 - Cartaz confeccionado para o show



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador.

Desde o início, era consenso que a palavra "abraço" devia estar presente. Mais que o cartaz, ela é a palavra-chave para a entrada no camarim, tanto que ela consta na maioria dos cartazes confeccionados por elas, conforme se vê, por exemplo, na Figura 16:

Figura 16 - Cartaz elaborado pelo grupo de fãs



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador (material cedido por Mônica)

É interessante notar que se "abraço" é a palavra-chave para a entrada no camarim, então é possível pensar que o passaporte é um registro subjetivo, afetivo, emocional. Pedir um abraço é um ato de demonstração de afeto, muito mais do que a demanda objetiva de um autógrafa ou uma foto com o cantor. Obviamente que o autógrafa ou a foto acontecem, mas são consequência do ato afetivo e corporal do abraço. De certa maneira, pode-se dizer que o abraço é, então, a concretização de um vínculo simbólico entre fã e artista. A expectativa e a possível materialização do contato corporal e afetivo são componentes fundamentais para o vínculo social que se estabelece nesse contexto.

É claro que, para além do abraço, outras táticas foram empregadas na construção da frase do meu cartaz. A ideia do *primeiro* abraço intensificaria o argumento favorável ao encontro. Mencionar que eu havia acabado de chegar do México trazia um elemento de diferenciação e novidade, afinal de contas o abraço selaria uma distância que se também simbólica, certamente também era geográfica, ponto de diferenciação quando se trata de uma relação (ídolo/fã) em que o segundo termo da equação viaja longas distâncias, muitas vezes dispendo de uma quantia financeira geralmente alta para poder se fazer presente nos *shows*. Thais, uma das fãs do grupo, comentara comigo mais cedo: “eu poderia ter comprado uma casa com o dinheiro que eu já gastei com Jorge e Mateus, mas vale a pena porque é minha terapia”.

Essa é a fala de uma fã com mais de uma década “de estrada”. Mais à frente comentarei sobre essa interessante equivalência entre “terapia” e “Jorge & Mateus”, muitas vezes acionada também a partir da frase “Jorge & Mateus é minha terapia”.

Um detalhe bastante significativo do uso feito da minha chegada ao Brasil também se fez presente: embora não me conhecesse nem mesmo de vista, o cantor Jorge sabia da história que Mônica havia namorado e terminado com um rapaz mexicano. Assim, o fato de eu estar com ela no *show* com um cartaz que dizia “vim do México (...)” poderia despertar a curiosidade no cantor sobre quem seria aquela pessoa.

Percebe-se, portanto, uma linha de raciocínio na construção desse cartaz que faz confluir argumentos tanto racionais quanto emocionais. Em verdade, segundo Le Breton (2009, p. 114-116), é fundamental questionar a oposição dicotômica “razão/emoção”, pretensamente ocidental e pautada num suposto triunfo do componente racional sobre o emocional. Para o autor, desde Platão e Aristóteles, passando pelos estoicos e por toda a filosofia ocidental, donde surgem as ciências modernas, se firma a noção de que a emoção reside no campo da irracionalidade, do descontrole; ou, como diria Kant, as emoções seriam as “doenças da alma”.

Opondo-se a essas visões, o autor francês afirma que as emoções não são “expressões selvagens que vêm quebrar as condutas razoáveis”, mas sim que elas obedecem a lógicas pessoais e sociais, “elas têm também sua razão, da mesma forma que a razão não se concebe uma inteligência pétreia ou maquinal. Um homem que pensa é sempre um homem afetado” (LE BRETON, 2009, p. 116). Também para Michelle Rosaldo faz-se importante romper com essa dicotomia. O conceito por ela proposto de *embodied thoughts*, pensamentos corporificados ou encarnados, aponta para uma interpretação por meio da qual não se concebe cognição separadamente de emoção.

Resta saber, agora, se o argumento afetivo foi efetivo e, mais que isso, quais foram os desdobramentos emocionais desencadeados ao longo do *show* experienciado na grade. Após a produção do meu cartaz, continuamos ainda um tempo no apartamento de Mônica. Elas terminavam de se arrumar e nós conversávamos sobre os últimos acertos a respeito daquela noite. Duas delas tornaram suas contas no Instagram abertas ao público geral¹⁶¹, de maneira que assim as/os demais fãs pudessem acompanhar suas fotos e seus vídeos durante o *show* em tempo real. Ainda que pareça banal, essa decisão estava embasada na ideia já comentada anteriormente de que há uma disputa pelo acúmulo de prestígio entre fãs daqueles artistas em especial.

¹⁶¹ O Instagram oferece a possibilidade de tornar o perfil “privado” apenas a seguidores/as, ou “público” para qualquer pessoa que tenha conta na rede social.

A ansiedade se aproximava na medida em que se acercava a hora do *show*. Saímos em direção ao *Country Club* de Goiás cerca de três horas antes do horário marcado para o início da apresentação dos artistas. Era a garantia de que conseguiríamos ficar na grade sem maiores problemas. Chegando ao local, cerca de 30 pessoas já estavam na portaria do clube. O portão ainda não havia sido aberto, contudo não demorou muito para que entrássemos. Assim que o portão abriu, elas me gritaram para correr na frente para garantir que fôssemos as primeiras pessoas a estarem na fila onde seriam apresentadas as entradas para o evento. Chovia muito, então não quis abandoná-las. Carla, que dentre as fãs era a menos aberta para a minha presença ali, não gostou da minha atitude, embora o fato de eu ter emprestado minha jaqueta de couro para que ela se protegesse da chuva tenha aliviado um pouco seu descontentamento.

Andamos por cerca de cem metros até a área coberta onde apresentaríamos as entradas. Havia poucas pessoas na frente. Rapidamente, as filas começaram a andar. Elas deixaram muito claro que aquele era o momento de eu correr o máximo possível e que elas me encontrariam na grade. Corri bastante. Algumas das demais pessoas presentes, notadamente de classes altas, me olhavam com desdém e, por vezes, com raiva.

Chegando à região da grade, percebi que havia cordões de isolamento e mesas postas por toda a extensão do palco com placas em cima, em sinal de que estavam reservadas. Talvez aquele fosse um impedimento para que ficássemos em posição de destaque para os artistas. Depois de muita negociação com a equipe de segurança e com os responsáveis pelo evento, elas conseguiram fazer com que fosse colocada uma mesa também para nós, desde que consumíssemos as bebidas do bar. Ainda que o evento fosse *open bar* (bebidas à vontade incluídas no valor de entrada), pagamos um “combo” de *vodka* com vários energéticos. O valor, ainda que dividido por seis pessoas, saiu bastante alto. Antes de o *show* começar, ainda teríamos que comprar mais um combo para que nossa permanência no local pudesse ser garantida.

Valor alto de entradas, passagens de ônibus ou avião (ao menos para as fãs que não residiam em Goiânia na época), passagem de *Uber*, custeio de roupas, maquiagem e materiais para a confecção dos cartazes, combos de bebidas de alto valor: não seria um alto preço para um *show* de duas horas, ainda que de uma dupla de cantores bastante prestigiados no meio e, mais especificamente, do alvo de admiração daquele grupo de pessoas?

Obviamente, tal cálculo puramente racional não faz sentido nesse caso. Retomando Rosaldo (1984), é imprescindível levar em conta a indissociação entre razão e emoção. Por outra via de pensamento, o antropólogo Marshall Sahlins (2003) já argumentava, décadas atrás, sobre a necessidade de levarmos em conta a razão simbólica para contextos de consumo, inclusive em sociedades de economia capitalista. Para o autor, não faz sentido contrapor

esquemas de significação e práticas sociais, pois ambos operam a partir do que o autor vai conceber como uma esfera de “razão cultural”, para além de explicações simplistas de uma “razão prática” que definiria e explicaria de antemão as motivações dos indivíduos. Assim, contra qualquer forma de explicação puramente objetivista, o autor vai dizer que “a efetividade material somente existe na medida e na forma projetada por uma ordem cultural” (SAHLINS, 2003, p. 184).

Em um sentido relativamente diferente, Laurajane Smith (2006) aponta para a importância de concebermos as emoções enquanto *action-oriented*, que induz as pessoas a *fazerem* coisas, ou seja, aumentar o foco para a performance e a prática. Isso significa não limitar a análise apenas a uma dimensão fenomenológica, pois esta eventualmente poderia obscurecer certos pontos, tais como o que Bourdieu chamaria de “condições de possibilidade para a ação social” (SMITH, 2006, p. 7), tampouco aos aspectos psicológicos, por estes não trazerem tanto detalhamento dos contextos em que estão inseridos (pois acabam sendo descrições muito objetivas das emoções *per se* – alegria, ódio, raiva etc).

A autora vai, portanto, advogar por uma abordagem mais interessada nas “práticas afetivas”, inspirando-se também nos estudos culturais, mas principalmente nas teorias da prática que passaram a entrar em voga nos anos 1970. Embora o foco de Smith (2006) sejam as práticas afetivas orientadas aos patrimônios e museus, seu argumento pode muito bem ser pensado no contexto que aqui está sendo analisado. Afinal, “every social practice involves some kind of affect [...], what marks out affective practice, however, from general social practice, is that *this is human activity where emotion is a specific and principal focus of the practice*”¹⁶² (SMITH, 2006, p. 12, grifo meu).

As relações que as/os fãs com quem dialoguei estabelecem com seus ídolos, com os eventos musicais que participam, e até mesmo em seus cotidianos, fazem com que pareça razoável concluir que suas ações estão permeadas por práticas afetivas. Talvez, meu argumento fique ainda mais claro mais à frente, na descrição dos dias que se seguiram ao *show*. Por ora, julgo importante realizar tal discussão porque eu mesmo, durante meu trabalho de campo, passei por um paulatino processo de relativização de determinadas atitudes e de certos posicionamentos que eu honestamente teria dificuldade de compreender, não fosse o diálogo etnográfico que estabeleci com esses sujeitos.

¹⁶² “Toda prática social envolve um pouco de afeto [...], o que marca nossa prática afetiva, no entanto, da prática social geral, é que *essa é uma atividade humana onde emoção é um foco específico e primeiro para a prática*” (tradução livre).

Cheguei a compartilhar com elas alguns de meus estranhamentos no dia seguinte, quando nos encontramos para falar dos eventos da noite anterior. Toda essa dedicação a um artista, ou mesmo a um gênero ou estilo musical, nunca fez parte do meu cotidiano¹⁶³ (ou de minhas práticas afetivas, para usar o termo que está aqui sendo exposto). E elas, como já haviam dito anteriormente, reforçaram que não era novidade alguma escutarem isso: constantemente, a paixão e o amor que nutrem por Jorge é alvo de piadas, críticas e insinuações negativas. “As pessoas não entendem, mas não tem problema, meu amor é maior”, ou “Deixa o povo falar...” (referência à canção ‘O que é que tem’, da dupla Jorge & Mateus) eram frases comuns sempre que se tocava no assunto. Em certo sentido, é verdade: elas realmente se assumem fãs de Jorge, contudo escutei diversos relatos em que não é raro terem que “sair do armário” com relação a isso: com a família, no trabalho, para novos amigos, quando começam algum relacionamento amoroso... Enfim, isso é assunto para outro momento. Antes, é preciso continuar e concluir a narrativa dos eventos ao longo do *show*.

Emoções ressoando na (e através da) grade

Por volta das 23h30, as cortinas do palco se fecharam. Seriam ali realizados os últimos ajustes técnicos de som e de posicionamento dos músicos no palco. Na grade, já era impossível se movimentar para qualquer um dos lados. Toda a frente do palco estava apinhada de pessoas aguardando o início do *show*. Alguns pequenos conflitos já haviam ocorrido entre algumas delas e o grupo que eu acompanhava: por estarmos mais próximos à grade, muitas pessoas tentavam, por meio de empurrões, entrar na nossa frente. As meninas, já bastante experientes, resolveram os problemas sem grandes dificuldades ou tumultos. Cerca de vinte minutos depois, o *show* começa. Jorge & Mateus entram e começam cantando a canção *Vou Voando*¹⁶⁴: “Amanheceu / E no meu sonho teu sorriso me chamando / Eu vou voando / Eu vou voando...”. Jorge, que sempre se desloca mais no palco, passa a canção inteira cumprimentando as pessoas que estão próximas à grade com vários gestos característicos: sorrindo, acenando com a mão, piscando, mandando beijos, posicionando o braço desocupado (pois o outro segura o microfone) em volta do corpo, simulando um abraço encolhendo os ombros em sinal de afeto... Quando passou por nós, ele parou e fez uma cara de surpresa: olhou para Mônica, Juliana, Carla e Thaís, apontou para elas e fez um número 4 com a mão, como quem pergunta: “você quatro juntas?”.

¹⁶³ Ainda que eu seja fã de determinados artistas, eu não o seria a partir de seus pontos de vista, na medida em que eu não teria esse *nível* de dedicação por elas creditado.

¹⁶⁴ Link do vídeo oficial da canção:

<https://www.youtube.com/watch?v=zfx5BoIOvnY&ab_channel=Jorge%26MateusOficial> (Acessado em 26/09/2021).

Nitidamente, foi um tratamento diferenciado em relação a todas as outras pessoas que estavam ali na grade. Elas entraram em êxtase, pularam e acenaram bastante. Gritos de “te amo!”, “Jorge!”, entre outros, eram intercalados por praticamente todas as pessoas ali presentes.

Retorno a Le Breton para comentar essa primeira cena. Diz o autor da influência do grupo para a eclosão das emoções em relação a situações, por exemplo, em que o indivíduo está sozinho. Para ele, o grupo, ou a coletividade, é “terreno fértil” das emoções: “as paixões se exaltam nos eventos esportivos, no encontro com políticos ou *cantores famosos*, elas conduzem a explosões de fervor e de violência” (LE BRETON, 2009, p. 164, grifo meu).

Em certo sentido, eu também comecei a me afetar por aquela atmosfera. Minha atenção à sequência de eventos era eventualmente interrompida pela observação da performance do artista e do grupo que eu acompanhava. Eu ali confirmava mais uma vez minhas observações em situações anteriores, ao preferir percorrer as multidões em vez de ficar em um ponto estático do público, de que o nível de interação entre artista e o público da grade, por ser mais intenso, gera emoções mais fortes, ou ao menos mais facilmente observáveis, no público em relação à performance artística, porquanto as emoções geradas em outras localidades da arena, ainda que também mobilizadas pela performance, estão também sujeitas a situações contingentes da interação face-a-face entre o público. Na grade, a atenção é quase que exclusivamente aos ou às artistas principais.

Assim, seria possível acrescentar ao argumento de Le Breton que se as multidões ou os grupos potencializam os sentimentos e mudam a sensibilidade dos membros que a compõem (LE BRETON, 2009, p. 164), é importante notar também que as multidões nunca são homogêneas. No caso de um *show* de música sertaneja, por exemplo, há setores em que o engajamento emocional aumenta consideravelmente. Quanto mais próximo da grade, maior a intensidade; mas, também, há outras variáveis: quanto maior o grupo de amigos, maior a mobilização de emoções (conforme discussão mencionada acima). Para que um sujeito que vai sozinho a um *show* de música sertaneja (e passei por essa experiência algumas vezes) se emocione, muito provavelmente o acionamento dessas emoções se dá mais por uma avaliação individual do contexto (conforme discussão que será apresentada abaixo) do que necessariamente por uma identificação imediata com um grupo. Ainda assim, a multidão pode, de fato, facilmente estimular as emoções. O contexto é, pois, fundamental, como já sinalizariam a gama de autores/as mencionados no início da Parte 2.

Interessante notar como o grupo realmente é um diferencial na ressonância emocional do indivíduo. Na passagem da primeira para a segunda música, feita de maneira imediata, algumas pessoas levantaram cartazes e eu, imediatamente, me movi para poder levantar

o meu. Naquele contexto, também fui tomado pela emoção e queria, enfim, ser visto e notado por um dos cantores mais reconhecidos do estilo musical que eu estudava já há alguns anos. Quando o *show* acabou, me dei conta que eu havia passado por um estado liminar entre o pesquisador interessado em observar atentamente, mas também curioso a respeito da eventualidade de ser visto, isto é, entre a observação participante e a expectante¹⁶⁵ (LANGDON, 2006, p. 175). Finalmente, um estado híbrido entre o antropólogo e o fã, que até então eu jamais havia experimentado durante o trabalho de campo – salvo no contexto de gravação ao vivo de uma música para o disco *Todos os Cantos*, de Marília Mendonça, por quem nutro apreço para além dos meus interesses de pesquisa. Em todo caso, era a primeira vez que eu estava acompanhando um *show* com um grupo de fãs (no sentido estrito atribuído por elas), exclusivamente com elas, sem me movimentar na multidão. Ainda que eu não fizesse parte do grupo, naquele dia era como se eu de alguma forma estivesse integrado a ele para além do fato de eu estar realizando um trabalho de observação antropológica. Ou, talvez, justamente pelo fato de o trabalho ser de caráter etnográfico, a fronteira entre o “eu” e o “elas”, naquele contexto de profusão emocional, pareceu se borrar completamente.

Contudo, antes de eu levantar o cartaz, Mônica me deteve. “Ainda não” foi a única coisa que ela me disse, rapidamente, antes que voltasse a cantar. Ela chorava, emocionada, então não cheguei a perguntar naquele momento o motivo de não poder levantar o cartaz. Decidi continuar observando o *show* e a reação das pessoas. Thaís também cantava emocionada o refrão: “Logo eu que nem pensava / eu não imaginava te merecer / E agora sou o dono desse amor / Eu nem quero saber por que / Eu só preciso viver / o resto dessa vida com você” (*Logo Eu*, Jorge & Mateus). Jorge continuava com sua performance, como quem cantasse a letra da canção pensando nas pessoas ali presentes.

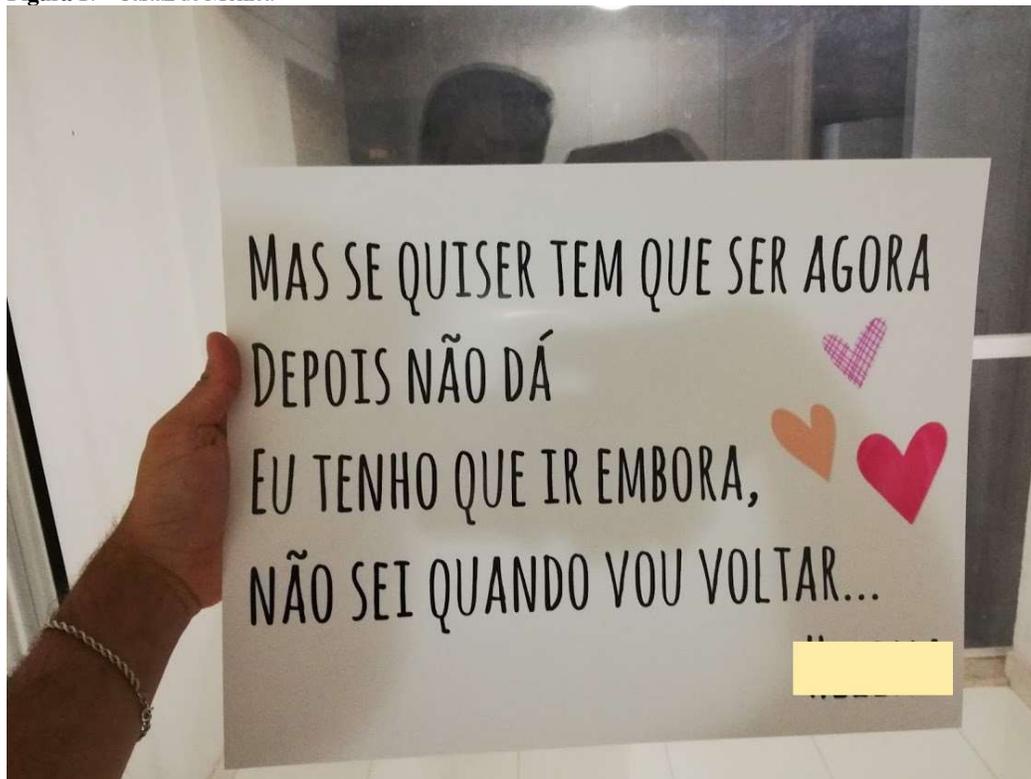
Ao final da terceira música, Mônica, que estava na minha frente, se virou e falou: “agora!”. Imediatamente, peguei meu cartaz e o levantei. Era uma passagem entre canções que tinha uma pequena pausa. Foi, de fato, o momento exato: em menos de cinco segundos, os olhos de Jorge pousaram sobre meu cartaz. Ele leu, olhou para mim, deu uma piscadela e fez um sinal de “positivo” com a mão. Eu não entendia exatamente, embora suspeitasse, o que aquilo poderia significar. As meninas viraram para mim e Thaís me falou: “você vai entrar no camarim!”. Questionei o que fez com que ela tivesse essa certeza, e Mônica disse que se ele fez aquele

¹⁶⁵ Para Esther Jean Langdon (2006, p. 175), a observação expectante trata “da participação plena de todos presentes no evento para criar a experiência, [...] de uma interação na qual o significado emerge do contexto”, que por sua vez é “essencial para entender o sentido do evento e as interações entre os participantes produzem uma força retórica (Bloch, 1975; Csordas, 1983; Laderman e Roseman, 1996) que transforma a experiência dos participantes, ainda que apenas momentaneamente”.

sinal, era como se comunicasse que meu “pedido” (o abraço) havia sido aceito. Eu ainda tinha minhas dúvidas, mas optei, obviamente, por acreditar nelas. Perguntei a Juliana se algum daqueles sinais que ele tinha feito para elas indicava que elas também entrariam. Ela me respondeu que não tinha como ter certeza.

Para mim, era fundamental que elas também entrassem, pois eu estava bastante interessado em ver pessoalmente a interação entre Jorge e elas para além das histórias que elas já haviam me contado. Além disso, pessoalmente eu achava mais do que justo que os esforços de Juliana, Carla e Thaís fossem recompensados com esse encontro, pois elas tinham vindo de outros estados (Distrito Federal, Paraná e Minas Gerais). No caso de Mônica, era seu último *show* morando em Goiânia, pois dentro de duas semanas ela estaria se mudando de volta para o Rio de Janeiro. Aquele *show* tinha um tom especial de despedida para ela, por isso também ela estava visivelmente emocionada. Inclusive, o cartaz (Figura 17) que ela trazia na ocasião era justamente a esse respeito. Trata-se do trecho da canção *Fica Combinado*¹⁶⁶, composta pela dupla Matheus & Kauan frequentemente cantada por Jorge & Mateus.

Figura 17 - Cartaz de Mônica



Fonte: acervo do pesquisador (cedida por Mônica)

¹⁶⁶ Link para o vídeo oficial da canção:

<https://www.youtube.com/watch?v=9j1fYfD1yWw&ab_channel=MatheuseKauan> (Acessado em 26/09/2021).

Retomando Le Breton (2006), trago um elemento de sua discussão sobre emoções que não foi devidamente contemplado até então: a emoção nasce da avaliação do acontecimento. Segundo o autor, é precisamente da projeção individual de sentido que o indivíduo exerce sobre determinada situação que a emoção se manifesta, e não exatamente da projeção das sensações corporais derivadas da situação em si. Ou seja, “a consciência do acontecimento determina a tonalidade da emoção sentida pelo indivíduo, e não o contrário” (LE BRETON, 2009, p. 125). Assim, vai dizer o autor que é o sujeito que se emociona, não o seu corpo.

Obviamente, o corpo é parte fundamental do processo de profusão de emoções, uma vez que é por meio dele que se apreende os sentidos. Tampouco Le Breton está afirmando que o corpo é um mero receptáculo biológico por onde se efetuariam processos cognitivos e emocionais socioculturalmente localizados. Antes, seu argumento reside no fato de compreender, à luz principalmente de Durkheim, Mauss e Elias, o corpo como componente fundamental por meio do qual se torna possível o estabelecimento de relações sociais, no entanto ele, ou melhor, as representações do corpo “e os saberes que as alcançam, são tributários de um estado social, de uma visão de mundo, e, no interior dessa última, de uma definição de pessoa (LE BRETON, 2011, p. 18).

Ou seja, o contexto é componente fundamental do ato de se emocionar. Retomando Mauss (1979), a expressão dos sentimentos (em especial o emprego das lágrimas, mas não apenas) nunca é uma expressão individual, espontânea ou aleatória: “é mais que uma manifestação dos próprios sentimentos, é um modo de manifestá-los aos outros, pois assim é preciso fazer. Manifesta-se a si, exprimindo aos outros, por conta dos outros. É essencialmente uma ação simbólica” (MAUSS, 1979, p. 153).

Dito de outra forma e com uma ênfase relativamente diferente, Victor Turner, ao discorrer sobre performances e dramas sociais, relembra um comentário de Richard Schechner sobre suas teorizações, em especial à referência sobre os espectadores como parte da performance: “(...) participants not only do things, *they try to show others what they are doing or have done*; actions take on a ‘performed-for-an-audience’ aspect” (TURNER, 1987, p. 4). Não estou entendendo aqui um *show* sertanejo como uma situação de *crise*, condição fundamental para a caracterização de determinado evento enquanto um drama social. Contudo, ainda assim a *self-performance* está presente nesse contexto, muito além da performance artística protagonizada pelos/as cantores/as.

Ao longo de todo o evento, pude observar (assim como em diversos outros *shows* que frequentei durante o trabalho de campo) as expressões corporais ritualizadas do público em relação ao cantor Jorge. Mais que isso, uma presença inusitada (ou não) era um outro “ator”

nesse ritual de cantar e chorar: como quase em todos os *shows* atualmente, havia câmeras filmando tanto a apresentação dos cantores quanto o público que estava ali, mais próximo à grade. Dessa maneira, tanto o olhar de Jorge e de Mateus, quanto o olhar da câmera, eram as “deixas” para que o público intensificasse a expressão de seus sentimentos. Seria uma coincidência que justamente naqueles momentos algo na letra da canção, ou de um acorde específico que supostamente despertasse um sentimento determinado, ou ainda uma sequência melódica, ou mesmo um solo de guitarra, despertasse no corpo daquelas pessoas uma excitação tal que as fizesse automaticamente expressar emoções com maior intensidade? Ou seria, conforme venho argumentando, o contexto, o grupo, a avaliação do acontecimento e, principalmente, o aspecto de performance-para-uma-audiência os elementos centrais para a compreensão do modo pelos quais as emoções são ressoadas?

No final das contas, acredito ser impossível ignorar ambos os componentes. A música em todos os seus aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos é fundamental para criar o contexto; lembrando Judith Becker (2001), o contexto (um *show* de *rock*, um concerto de Schubert, etc) dá pistas para o modo de se comportar em determinada ocasião. Ao mesmo tempo, somente a canção enquanto expressão artística não sustentaria todo o peso analítico das ressonâncias emocionais. O caso que será narrado no próximo tópico a partir da experiência de Wulf com a canção *Después de ti, ¿quién?*, cuja letra é fundamental para a identificação de uma experiência vivida, traz também o elemento poético como relevante para ativação de um estado emocional.

Para além da grade

Acaba o *show*. Jorge e Mateus se despedem e aos poucos a grade, que antes estava apinhada de pessoas, vai se esvaziando. O *open bar* continua, a música também. No palco, a equipe de som e de cenário começa a desmontar equipamentos e instrumentos, enquanto instala alguns outros: logo mais haverá um DJ para continuar a curadoria musical da noite. As fãs estão em êxtase. Comentam que foi um dos melhores *shows* que já participaram, tendo em vista que não era fixo de nenhuma turnê, portanto o repertório foi bem diferenciado. De fato, em determinado momento da apresentação, Jorge falou: “já que a gente tá em casa, vamos brincar de 2005 a 2019?”. A dupla começou a fazer sucesso em 2005, logo ele quis dizer que a partir dali fariam uma retrospectiva de grandes sucessos – para a loucura do público, pois como o repertório da dupla é vasto, muitas canções sempre ficam de fora em outros *shows*.

Thais, que é fã há mais tempo, disse que valeu cada centavo gasto. Mônica comentou que eles cantaram canções que ela nem mesmo conhecia, ao que Juliana e Thaís responderam, em tom de brincadeira, que ela é uma “fã Nutella”¹⁶⁷. No entanto, a conversa durou pouco. Nos momentos finais do *show*, havíamos levantado nossos cartazes pela segunda vez. Eu havia comentado com Mônica que nenhum dos cantores estava prestando atenção, mas ela disse que naquele momento o cartaz era para o produtor que distribuiria as pulseiras para a entrada no camarim. Ele era a pessoa que estava exatamente do outro lado da grade, já mapeando quem ele convidaria. Por isso, ao passo que os demais saíam da grade no pós-*show*, foi possível que cada um/a de nós ocupasse definitivamente um pedaço da grade. No momento de distribuição das pulseiras, fui instruído a levantar o cartaz mais uma vez, pois eu não era um rosto conhecido do produtor. Ele me chamou, pediu para eu estender o braço esquerdo e fez menção de colocar a pulseira de papel. Perguntei se as meninas poderiam entrar também. Imediatamente, ele fez uma cara de impaciente e rispidamente perguntou: “vai querer entrar ou não?”, enquanto puxava de volta a pulseira. Respondi que sim. Ele a colocou em meu braço e se afastou de nós.

Elas não entrariam no camarim aquele dia. Fiquei verdadeiramente chateado e disse que não entraria sem elas. Disseram que não, que era fundamental que eu entrasse para “levar a mensagem” delas para Jorge. Thaís me disse que desde o começo do dia estava sentindo que não daria certo de entrar e que tudo bem, pois isso já havia acontecido diversas vezes. Elas estavam acostumadas, afinal de contas era “parte do jogo”. Mônica me deu uma carta que havia escrito para o cantor, pedindo que eu a entregasse a ele. Carla era a menos desapontada ali, pois no final de semana seguinte a dupla faria *show* em uma cidade perto da sua, no interior do Paraná, e ali a “concorrência” para entrar no camarim seria muito menor.

Nos posicionamos ao lado do palco, onde o produtor havia indicado que esperássemos para entrar no camarim. Elas, que não entrariam, me explicavam como tudo funcionaria lá dentro e repetiam as recomendações a respeito do que eu não poderia deixar de falar sobre elas. Esperei por cerca de 40 minutos. Nesse meio-tempo também conversamos um pouco mais a respeito do *show*. Aproveitei também para tentar falar com as demais pessoas que ali também aguardavam ser chamadas.

Ali, o sentimento compartilhado era o de grande expectativa. De fato, praticamente todas as pessoas ali presentes jamais haviam entrado no camarim. Havia notas de euforia mescladas com expressões faciais de felicidade por terem conquistado a chance de se

¹⁶⁷ Trata-se de um dos termos da dualidade “raiz/Nutella”, geralmente usada no universo da música sertaneja (embora não apenas nesse contexto) como categoria acusatória, que pode ser aproximadamente traduzida pela oposição “tradicional/moderno”. Ser uma “fã Nutella”, portanto, ser uma fã recente, sem muita experiência.

encontrarem pessoalmente com os artistas. Entrei com um grupo de cerca de dez pessoas. Descemos uma escada e nos posicionaram em uma fila logo abaixo dela. Ao lado, uma porta aberta. Na minha frente, havia um corredor com diversos funcionários que realizavam serviços de *buffet* (garçons, garçonetes). Solicitaram que não fizéssemos muito barulho: sem gritos e escândalos. Controle das emoções. Uma a uma, as pessoas eram atendidas pelo cantor Jorge, que estava em um recinto em que só se podia ver o que havia dentro após entrar pela porta que estava logo à minha esquerda, nos fundos da estrutura montada para o palco. Havia muitas seguranças na porta que impediam a entrada de qualquer pessoa não autorizada. O cheiro de carne assada invadia todo o lugar: mais à frente, em uma área aberta, a fumaça de uma churrasqueira subia. Aparentemente, toda a estrutura do lugar era muito bem pensada para que os/as fãs tivessem acesso ao mínimo de informação: embora eu soubesse que naquele evento de sociabilidade restrito estavam presentes também diversos outros cantores sertanejos, não cheguei a ver nenhum. Uma parede de pano preto improvisada impedia que fosse possível ver qualquer coisa.

Entreí por aquela porta com mais quatro pessoas, duas que estavam na minha frente e uma logo atrás de mim. Solicitaram que naquele momento já ligássemos a câmera do celular para economizar tempo na hora de tirar as fotos. Além do meu celular, peguei também os papéis que me haviam sido confiados para serem entregues ao Jorge. Naquele momento, algo imponderável ocorreu: a bateria do meu celular acabou. Eu havia feito diversas fotos e gravações em vídeo, além de constantemente ligar o celular para realizar anotações de campo. A garota que estava atrás de mim percebeu o que havia ocorrido e muito prontamente me disse: “fica tranquilo, pode tirar suas fotos com meu celular!”. Fiquei surpreso e agradei a gentileza. Momentos depois de falarmos com Jorge, ao trocarmos telefone para que ela me enviasse as fotos, eu agradeceria novamente, dizendo que ela não tinha dimensão do quão importante foi eu ter conseguido realizar aquele registro fotográfico. Ela me respondeu: “mas é claro que eu sei que foi importante, o Jorge é tudo pra mim!”. Expliquei que estava ali realizando uma pesquisa sobre música sertaneja, e antes que eu pudesse falar qualquer outra coisa, ela adiantou: “então você falou com o melhor”.

De fato, havia uma certa magia naquele ambiente e, sobretudo em Jorge. Fui pego de surpresa quando, ao chegar para “tirar foto” com ele, se dirigiu a mim da seguinte forma: “Oi, Matheus, como vai?”. Estranhei o fato de ele lembrar do meu nome: ninguém da produção me havia perguntado, de maneira que era impossível que ele tivesse tido acesso a ele por algum meio senão o meu cartaz, que ele visualizou, conforme narrei acima, por cerca de cinco segundos ou menos, uma única vez. Dias depois, Thaís e Mônica me contariam, em entrevista

concedida para a pesquisa, que esse é um traço fundamental da personalidade de Jorge: em meio a uma vida absolutamente agitada, com extensa agenda de shows, ele se *lembra* de detalhes de vivências com fãs. Coloco abaixo um extenso relato de Thaís sobre a primeira vez que se encontrou com Jorge pessoalmente, concedida em entrevista gravada. Opto por incluir o relato na íntegra para evitar perder ainda mais o componente emocional presente em sua fala, já reduzido no processo de transcrição de áudio para texto:

Thaís: a primeira vez que eu encontrei o Jorge foi por acaso. Foi no Bloco Pirraça, lá no carnaval de BH, já tem quase dez anos. Eu estava num camarote que era bem alto, que era mais caro, mas o trio ficava rodando na pista. Aí eu deixei minha turma toda lá quando Jorge e Mateus entrou, e fui sozinha atrás do trio. Tinha um monte de gente perto do trio com cartazes e até pensei: “gente, como alguém vem para um trio com cartaz? Que loucura”. Aí acabou o trio e eu já conhecia algumas pessoas da produção via internet, mas não tinha proximidade. Aí o trio acabou e um monte de gente se aglomerou na grade. Pensei: sem chance. Aí apareceu o Bife, que era o assessor, e chamou algumas pessoas que o Jorge tinha convidado para o camarim. Não tinha como nem eu tentar nada. Aí eu vi que a área do trio era rodeada de um daqueles portões móveis que geralmente usam em shows, sabe?

Matheus: Sei.

T: Aí eu vi que tinha um espaço aberto, e eu estava morrendo de vontade de fazer xixi. Mas não ia dar tempo de atravessar toda a multidão e chegar no camarote para usar o banheiro, então pensei: vou caçar um lugar pra fazer xixi, e decidi procurar algum lugar por ali. E eu estava com um copo de whisky quente, parecendo xixi [risos]. Aí eu passei por baixo dali onde tinha um espaço aberto e de repente eu tinha entrado no estacionamento do camarim, onde estavam os carros deles. Só que na hora eu não percebi. Chegou uma segurança mulher e me disse que eu não podia ficar ali, porque os carros dos artistas estavam ali. Eu lembrei que estava com duzentos reais no bolso e falei: “moça, eu te pago... já que eles vão sair por aqui... eu não quero nada! Tem anos que eu espero isso... Só quero ver ele passar, juro que não vou sair daqui”.

Mônica: Bêbado fica rico, né... [risos]

T: Minha intenção não era fazer nada, só ver ele passando de longe. Ela me disse que eu não precisaria pagar nada, que sabia que eu estava emocionada, que me deixaria ficar ali, mas me fez prometer que eu ficaria quietinha em um canto, e quando eles saíssem, era pra eu fingir que não estava ali. Nesse momento chegou um outro segurança pra me tirar dali, e ela disse: “não, deixa só ela ver ele passar, não vai ter problema”. Eu prometi pra ele também que não faria nada. Me colocaram longe dos carros, do outro lado do estacionamento, mais ou menos na saída, por onde eles passariam para sair do local. Éramos só os dois seguranças e eu. E um detalhe: o próximo show era da Ivete Sangalo! A Ivete no trio e eu sozinha no estacionamento, feito uma trouxa. Aí chegou uma hora que o Mateus apareceu, pegou o carro e saiu bem rápido. Logo depois, teve uma das maiores emoções da minha vida: quando eu pude ver o Jorge a metros de distância. Foi o tempo de ele entrar no carro e eu já comecei a chorar compulsivamente, com o copo na mão. Chorei, chorei, chorei. Quando ele passou por mim no carro, eu acenei, dizendo “eu te amo!”, para pelo menos ele me ver ali. Quando eu achei que ele ia acelerar, ele parou o carro. Só vi o motorista, que é primo do Jorge inclusive, puxando o freio de mão. Quando pararam o carro, os dois seguranças que haviam me deixado ficar ali me pegaram pelos braços e começaram a me arrastar pra longe. Jorge começou a gritar: “parou, parou, parou!”. O Bife, que estava junto, saiu do carro e disse aos seguranças que o Jorge quem tinha pedido pra parar. Nisso, eu já fiquei... olha isso! [me mostra o braço arrepiando]

M: Uau!

T: Cheguei perto do carro, peguei a mão dele e falei: “Jorge, você não tem noção do quanto eu esperei por esse momento... eu te amo muito!”.

Mônica: Será que ele ainda lembra disso?

T: Há alguns camarins atrás ele me disse que lembrava. Aí eu meio que ajoelhei no chão, pra ficar da altura do carro, pra conversar melhor com ele. Ele falou: “levanta, levanta, levanta!”. Pensei: pronto, já vão me expulsar, né? Aí ele falou: “olha, a gente não ajoelha pra ninguém não, a não ser pra Deus. Então levanta daí agora que eu vou descer pra falar com você”. O segurança achou ruim e o Jorge ficou puto: “caraca, eu já falei que é pra deixar ela!”. Eu não conseguia falar. Só chorava. E eu ainda tava com o copo de whisky! Ele me perguntou: “o que é isso que você está bebendo?”. Eu falei, chorando: whisky... Ele pegou o copo da minha mão e virou o whisky todo! Quente! Quentasso! E ele ainda bateu no peito e falou: “pô, isso aqui tá quente demais!” [risos]. E eu falando, chorando, falando, chorando... e o assessor falando: “vamos embora, Jorge... vamo embora”. E ele respondia: “eu não estou com pressa, se você quiser, você pode ir”. Na hora, cara... eu pensei: escolhi o homem certo pra amar sem nem conhecer! [risos]

M: [risos] E aí?

T: Ele falou: “o que foi? Para de chorar! Fala comigo, se apresenta... como você se chama?”. Falei: “Jorge, você não sabe...”. Contei que já tinha muito tempo que eu era fã, mas que nunca tinha tido a oportunidade de encontrar com ele, que meu sonho era ver ele. Daí ele me perguntou: “você já levou cartaz pro show? Porque eu não consigo ver, não posso te conhecer se eu não souber seu nome, se não me chamar a atenção pelo cartaz”. Falei que tinha vergonha, e ele respondeu que o ingresso para entrar no camarim era o cartaz. Lembro que ele pediu pra eu parar de chorar para gravarmos um vídeo. Me perguntou o que eu queria que ele dissesse no vídeo. Falei: “Jorge, só diz que me ama no vídeo!”. Ele gravou o vídeo, disse que me amava... mas a idiota aqui gravou o vídeo em slow motion [câmera lenta]! [risos]

M: Não acredito!!! [risos]

T: Você não tem noção! Depois eu fui, toda ansiosa, ver o vídeo que ele tinha gravado, e aí vi ele falando: “eeeuuuu teeeee aaaammmmmoo...” [risos]

M: [vários risos] estou rindo de nervoso!

T: Falei: “puta que pariu, cara!”. Foi a minha morte.

M: Mas não dava pra acelerar o vídeo nem nada?

T: Não, fiquei com as fotos, só. Aí ele se despediu e pediu pro Bife me colocar no trio elétrico da Ivete até terminar o show. Eu disse que não podia, porque tinha saído escondida dos meus amigos... na época eu tinha vergonha de dizer para as pessoas que eu era fã.

M: Entendi.

T: Aí em outro show, quase um ano depois, eu decidi fazer um cartaz. Mas não escrevi nada, só coloquei meu nome. Nesse dia fui chamada pro camarim, e ele me falou: “não te disse que ia funcionar, chorona do Pirraça?”

M: Não acredito!

T: Perguntei: “como você sabe?” Ele respondeu: “tenho uma memória de elefante... quando bati meu olho no cartaz com seu nome, pensei: é a chorona do Pirraça!”. Cara, é muito louco.

Mônica [fala para mim]: Ele não vai se esquecer de você mais.

Thaís: Ele não vai te esquecer mais, cara!

Mônica: Ainda mais que ele viu que é nosso amigo. Qualquer show que você for e levantar o cartaz com “Matheus”, ele vai lembrar.

Thaís: “Matheus do México, coloca assim! (Entrevista concedida para a pesquisa em 25 de outubro de 2019).

O trecho de entrevista acima reforça alguns dos pontos que venho trabalhando ao longo deste tópico. Em primeiro lugar, a ideia do cartaz como “passaporte”, como elo de comunicação entre artista e fã no momento da interação na grade. O fato de o abraço ser mencionado no cartaz não parece ser decisivo, do ponto de vista do cantor, para que o encontro se concretize, levando a crer que, no limite, se trata de um agenciamento das fãs motivado por um forte componente emocional, conforme já trabalhado anteriormente. Em segundo lugar, a profunda dimensão emocional proporcionada pelo encontro entre fã e ídolo, superando cálculos puramente racionais: os duzentos reais somente para ver o cantor de perto não fariam muito sentido, não fosse o componente emocional envolvido.

Em terceiro lugar, não posso deixar de mencionar que o *ato de lembrar* por parte de Jorge é, do ponto de vista de minhas interlocutoras, um forte elemento de distinção 1) entre ele e outros cantores, que não necessariamente se lembram com tanta profundidade de encontros que poderiam ser considerados como banais ou fortuitos, tendo em vista a extensa agenda de shows; 2) entre elas e demais fãs, uma vez que ter “o primeiro encontro” lembrado pelo cantor depois de tantos anos permite um acionamento emocional que não diz respeito apenas à admiração pura e simples, mas também ao rompimento de uma barreira no âmbito da proximidade e, eventualmente também, no campo da intimidade entre artista e fã. Prova disso é o interesse de Jorge sobre Mônica e sua história romântica com o garoto mexicano, assim como o carinho demonstrado por ele em relação a Thaís ao recentemente se lembrar de detalhes da primeira vez que se viram, inusitadamente, em Belo Horizonte. Da mesma maneira, a plena certeza que elas têm de que Jorge não se esquecerá de mim é parte desse entendimento.

De alguma maneira, essa relação entre artista/fã, à luz do que venho tentando argumentar, pode ser talvez entendida a partir da noção de cismogênese complementar de Bateson (2006) haja vista que há aí relatos de mudança progressiva nas interações entre os dois grupos, que se intensificam complementarmente por meio das reiterações do comportamento do artista (Jorge) a partir das reações das fãs. Não tenho elementos etnográficos para expandir esse entendimento para relações entre outras/os fãs de outras/os artistas sertanejos, ou mesmo do universo da banda sinaloense. No entanto, trabalhos como o de Noletto (2012), por meio da

operação da categoria *diva* que fãs de cantoras da MPB lançam mão, e de Wellthon Leal (2017) a partir da pesquisa com fãs das *divas do pop* Beyoncé e Britney Spears oferecem subsídios para pensar que a construção da relação entre fã e artista tendem a operar em uma lógica de cismogênese complementar. Noletto (2012) destaca o acionamento da categoria *diva* como elemento central da experiência dos fãs, em certo caráter de endeusamento. Na mesma linha, Leal (2017) identifica a adoração e o consumo como práticas próximas às religiosas. Ambos os trabalhos apontam, portanto, a uma *mudança progressiva* nessas relações à maneira como Bateson (2006). No caso etnográfico por mim apresentado neste tópico, um elemento diferenciador é a relação efetiva e relativamente próxima entre fã e artista, não presente nos outros trabalhos, que permite a observação das impressões não apenas das fãs, mas brevemente também do próprio artista.

Volto, então, a relatar meu encontro com o cantor. Conversei brevemente com Jorge por cerca de três minutos. Na Figura 18, trago três das diversas fotos que foram tiradas ao longo do diálogo:

Figura 18 - Encontro com o cantor Jorge, da dupla Jorge & Mateus



Fonte: acervo do pesquisador

Além de comentar sobre minha pesquisa, sobre a qual ele demonstrou considerável interesse, eu tinha o compromisso de falar sobre minhas interlocutoras, especialmente o fato de que elas esperavam encontrá-lo aquela noite, ainda que não tivessem sido chamadas para o camarim. Obtive algumas informações relevantes a esse respeito. Jorge comentou que elas

precisavam entender que há outras fãs que nunca tiveram a oportunidade de conhecê-lo e que era importante dar espaço também para essas pessoas; minhas amigas, como ele mesmo disse, sempre tiveram acesso privilegiado ao camarim não apenas porque ele e a produção têm um enorme carinho por elas, mas também porque elas participam de mais *shows* da dupla que outras/os fãs.

Cumpri minha promessa de, mesmo sabendo que a justificativa seguiria esse caminho argumentativo, insistir na possibilidade de permitir que elas entrassem. A instrução dada por elas era a de apelar um pouco mais para o tom emocional da situação. Era necessário mencionar que elas estavam visivelmente emocionadas e até mesmo abaladas por não terem tido a chance de dar um abraço nele. Se possível, comentar sobre o esforço que fizeram para estarem lá. Mônica me pediu expressamente para que eu relembresse que aquele havia sido o último *show* deles que ela havia assistido estando ainda morando em Goiânia, bem como o quanto esse fato é relevante em se tratando da história da dupla assim como de sua trajetória pessoal. A primeira foto da Figura 18 registra esse momento em que eu tentava convencê-lo.

Ainda assim, Jorge disse que infelizmente, naquele dia, seria impossível que elas entrassem *no camarim* – coloco essa expressão em itálico porque a recusa apresentada tinha uma justificativa plausível que não havia sido apresentada para mim naquele momento, conforme ficará claro na próxima e última seção do tópico. A segunda foto da Figura 18 mostra o momento em que entreguei as cartas ao cantor. Após realizar a tentativa de convencimento que me havia sido incumbida, agradei a atenção do cantor em me receber, ele me desejou sorte no desenvolvimento da pesquisa e pediu para que eu o informasse sobre os resultados após a conclusão da Tese¹⁶⁸. Fez questão que tirássemos uma foto – a terceira da Figura 18 –, e então saí do recinto.

Voltando da grade e além

Esperei que a fã que estava atrás de mim também sáisse. Quando nos encontramos, trocamos números de telefone e ela me garantiu que me enviaria as fotos naquele momento. Despedi-me dela e fui ao encontro das meninas. Elas me esperavam ansiosamente. Ao sair do espaço reservado, encontrei minhas companheiras daquela noite, que me esperavam

¹⁶⁸ Dias depois, ao falar sobre meu encontro com Jorge, Mônica comentou que muito provavelmente o cantor deve realmente ter ficado bastante interessado em meu trabalho, em especial por ser tratar de uma pesquisa antropológica. Isso porque ele, antes do sucesso, fazia graduação no curso de Direito e chegou a dar aulas de Geografia como forma de complementar sua renda à época.

ansiosamente. Imediatamente me perguntaram: “e aí, deu certo? Vamos entrar?”. Disse que, infelizmente, não seria possível, embora eu tivesse tentado de tudo.

Juliana, Thaís e Mônica saíram correndo imediatamente. Sem entender, perguntei a Carla o motivo, e elas me disseram que o “plano B” seria tentar falar com Jorge na portaria do clube, quando ele fosse embora. Carla, conforme eu já sabia, não tinha tanta urgência porque dali a 15 dias estaria em um show da dupla em uma cidade relativamente pequena no sul do país, onde certamente a competição pela entrada no camarim seria menor. Fiquei mais um tempo no espaço esperando as meninas aparecerem, onde músicas sertanejas eram tocadas pelo DJ, que, minutos depois, passaria a tocar música eletrônica e o espaço passaria a ser desmontado. Como ninguém apareceu depois de um tempo – Carla disse que ia embora logo após minha saída do camarim –, fui até a portaria do clube encontrar as meninas: eu precisaria da ajuda de alguém para chamar um Uber (transporte particular), pois estava sem bateria no celular.

Encontrei as quatro ainda na portaria. Elas estavam eufóricas! Não apenas haviam conseguido falar com Jorge, como também foram informadas por ele que “alguém da produção ligaria para elas amanhã, na hora do almoço”. Sem maiores explicações. Várias suposições foram formadas. A mais ansiada, embora considerada utópica, seria a de que o cantor as encontraria pessoalmente durante o dia seguinte. Seria uma novidade para todas elas, por isso consideravam uma hipótese difícil. Fomos embora e pedi que me mantivessem informado no dia seguinte.

Acordei bem tarde no outro dia e ao ver que havia várias mensagens de áudio de Mônica, imediatamente as escutei. Para minha surpresa, de fato um dos produtores entrou em contato dizendo que Jorge almoçaria com Mônica, Thaís e Carla – Juliana já teria voltado pra Brasília, até onde eu sabia. No segundo áudio, Mônica falava que estavam se arrumando, e no terceiro disse que estavam indo se encontrar com o cantor. No momento que acordei, portanto, elas estariam já no almoço. Mandeí mensagem perguntando se poderíamos nos encontrar naquele mesmo dia, no fim de tarde, para me contarem como havia sido a experiência. Cerca de 1 hora depois, Mônica respondeu que tudo que elas mais queriam era me contar tudo.

Nos encontramos, eu, Mônica e Thaís (Carla pegaria um voo de noite para o sul em algumas horas) em um bar no fim de tarde. Naquela ocasião, aproveitei para fazer uma entrevista gravada com elas a respeito das experiências nos últimos dias e também sobre outros momentos da relação delas com Jorge e com a música sertaneja. Me contaram, muito emocionadas, do encontro que tiveram com o cantor. Não entrei aqui em detalhes para respeitar a intimidade do encontro, que teve como tema assuntos muito pessoais da vida do

cantor e mesmo das três fãs. Em todo caso, destaco que na conversa Jorge explicou que não as chamou para o camarim porque era necessário dar oportunidade a outras pessoas e que elas, ainda assim, estavam “sempre no coração dele”, sendo parte importante da carreira da dupla por acompanharem todos os shows e se dedicarem muito à música sertaneja.

Elas estavam demasiado felizes. A foto que postaram no Instagram com Jorge havia já rendido muita polêmica, inclusive por ter sido repostada por um importante perfil de uma central de fãs de Jorge & Mateus, cujo proprietário, que vive no Maranhão, é inclusive amigo delas. “O *fandom* foi mesmo à loucura”, elas repetiram algumas vezes enquanto me contavam detalhes do encontro. Nos dias seguintes eu pude acompanhar, no grupo de *whatsapp* referente ao núcleo mais “familiar”, digamos assim, desse grupo de fãs, os desdobramentos desse momento pós-liminar, para usar um termo de Turner (2006), que teria sido a experiência no show e na conversa com Jorge. Em certa medida também, pude concluir, nas poucas semanas que se seguiram, em mim foi passando um pouco a sensação de euforia causada por aqueles dias em que de certa maneira eu também me senti parte daquele grupo de fãs.

Concluo retomando a epígrafe deste tópico: “as emoções não são substâncias, objetos descritíveis cujos equivalentes seriam facilmente identificáveis em duas culturas diferentes por meio do simples exame léxico. Elas são atitudes provisórias que manifestam a tonalidade afetiva do indivíduo na sua relação com o mundo (LE BRETON, 2009, p.152). Concordando com Le Breton, dediquei esta seção apenas à música sertaneja por não haver presenciado, no campo com a banda sinaloense, situação semelhante de expressão das emoções. Ainda que ao longo da Tese eu esteja levando em consideração uma perspectiva que leva em conta atos performativos que se dão no campo discursivo, a própria dimensão da observação das performances dos sujeitos é fundamental para as situações etnográficas a que me propus a realizar ao longo da Tese.

Assumindo, portanto, que as emoções se manifestam em contextos, expressas nos corpos e a partir de performances, procurei narrar aquilo que, ainda muito brevemente, chamei de ressonâncias emocionais na medida em que o conceito de ressonância seria essa “força cultural complexa” que atuaria como mediadora de experiências subjetivas e objetivas, por exemplo. Tentei explorar a relação fã/artista como um *locus* de observação das emoções que escapa à tônica na ideia de sofrimento enquanto principal emoção emanada no campo da música sertaneja.

Ainda assim, a força com a qual a ideia de sofrência ou de sofrimento amoroso esteve presente em campo me faz retomar essa questão no próximo tópico. Preocupo-me agora, portanto, mais especificamente com essa categoria.

2 Sofrências, ou sobre “arrastar o chifre no asfalto” y “hacer el gritito”

*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
 [...]
 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
 (Largado às Traças – Henrique & Juliano)¹⁶⁹*

Sofrências

Cena 1: Em maio de 2017, eu estava realizando minhas primeiras incursões em campo, mais precisamente na “Pecuária de Goiânia”, como é conhecida a exposição agropecuária da cidade. No dia 19, ocorreu o primeiro show da cantora Marília Mendonça no evento, que então estava em plena ascensão, em uma sequência de já há vários meses lotando estádios e arenas de show por todo o país. Era também o primeiro show a ser realizado na “Pecuária” (como é comumente referenciada entre goianienses) daquele ano. A expectativa era grande. Naquele dia, eu estava em companhia de um amigo, que embora não tivesse a música sertaneja como um estilo principal de seu gosto musical, me havia dito dias antes que “não perderia por nada um show da Marília Mendonça”, pois precisava “curtir uma sofrência”. Esse termo não me era estranho, mas até pouco tempo antes, quando eu ainda não estava completam eu o associava diretamente à figura do cantor Pablo do Arrocha, ligado a um gênero musical homônimo, que na época fazia muito sucesso com canções românticas e era então conhecido como o “rei da sofrência”. Inclusive, por diversas vezes a temática da “sofrência” havia sido tema de conversas informais e jocosas durante meu trabalho de campo entre poliamantes, que ora zombavam do conteúdo das canções, que aludem diretamente a uma ideologia do amor romântico, ora

¹⁶⁹ Link para a canção: <<https://www.youtube.com/watch?v=WcTROXtXJPs>> (Acessado em 22/09/2021).

exaltavam as canções (ainda que o tom jocoso não estivesse totalmente ausente), dizendo que estavam precisando “sofrer por amor um pouco”¹⁷⁰.

Naquele dia, caminhamos muito pela arena do Parque de Exposições Agropecuárias de Goiânia, que estava bastante lotada – estavam presentes, fiquei sabendo depois, cerca de 70.000 pessoas em todo o lugar. Após conversar informalmente com diversas pessoas, teve início o *show*. Parei para assistir o mais próximo possível do palco, a fim de observar a apresentação da cantora. O início do *show* contou com canções em ritmo mais acelerado, mesclada com outras das canções de maior sucesso da cantora até então que, em contraste, tinham um ritmo mais lento. Em dado momento, no intervalo entre uma canção e outra, Marília se dirige a alguém da plateia, que estava próximo ao palco. Ela disse: “ah, então vocês querem mais sofrência?”. Toda a arena começou a gritar, como quem confirma positivamente. Ela seguiu o diálogo com a mesma pessoa, dizendo: “Pablo? Você quer que eu cante Pablo? [aqui, ela aumenta a voz, de maneira bastante incisiva:] Nem a pau!!! No meu show não vai ter Pablo! Aqui vocês vão ver que a sofrência é diferente!”. E seguiu o *show* com repertório próprio, intercalando eventualmente com canções de sucesso de outros cantores sertanejos.

Cena 2: Era uma noite normal de sábado na boate Celsius no início do ano de 2019. Naqueles meses, a boate tinha sempre como tema os “sábados cumpleaños”, que significava que aniversariantes da semana tinham descontos especiais em bebidas nas noites de sábado. Como não era um final de semana de *quincena*¹⁷¹, os e as colaboradores/as da minha pesquisa optaram por não sair. Chamei Marcello, meu namorado, para andarmos um pouco por Reforma e depois irmos à Celsius. Aos sábados, geralmente o estilo musical mais tocado era o *reggaeton*. De início, por volta das 23 horas, o ambiente não estava exatamente cheio – havia várias mesas vazias espalhadas pelo salão. Aos poucos, o ambiente foi ficando mais cheio. Aos poucos, como era de praxe, as pessoas iam se soltando e dançando mais.

Um dos pontos que até então me chamavam a atenção nas sociabilidades em Oaxaca era o quanto as pessoas, mesmo em boates, dançavam bem menos músicas como as do *reggaeton* do que ocorria no Brasil com o *funk*, por exemplo (ou mesmo nas raras vezes em que se tocava *reggaeton* nas boates brasileiras). À exceção de danças de salão, claro, a exemplo da

¹⁷⁰ Em minha dissertação de Mestrado (FRANÇA, 2016), narro como a proposta de relações poliamorosas presentes no grupo com o qual conduzi a pesquisa aludia, muitas vezes, até mesmo a uma certa proposta de “amores românticos” em multiplicidade, ainda que se mantivessem em oposição às claras regras de conjugalidade das relações monogâmicas.

¹⁷¹ No México, assim como em outros países da América Latina e diferentemente do Brasil, o pagamento de salário é feito a cada quinze dias, de maneira que “quincena” é o termo comumente usado para referir-se aos finais de semana em que ocorrem os pagamentos.

cumbia: sempre que começava alguma cumbia, ou salsa, imediatamente vários pares (sempre formados por um homem e uma mulher) começavam a fazer os passos tradicionais das danças. Eventualmente, o mesmo ocorria com músicas de banda sinaloense. No entanto, em geral e em estilos que se costuma dançar solo, eu percebia bem menos disposições – mais uma vez, meu ponto de comparação são as observações em contexto brasileiro.

Em dado momento, após um passeio pelas mais variadas canções de *reggaeton*, algumas cumbias e até mesmo música eletrônica, o DJ coloca a canção *Me Vas a Extrañar*¹⁷², da Banda MS, a mais tocada à época, do estilo sinaloense, em rádios, boates e bares. O que se sucedeu quase imediatamente foi uma mudança drástica no “clima” do lugar. Marcello e eu, que estávamos conversando sobre temas aleatórios, paramos. Comecei a olhar ao redor e todas as mesas haviam também parado de conversar. Brindes começaram, seguidos de “tragos” (goles) em doses de bebida alcoólica. Todos cantavam a canção, emocionados. Na hora do refrão, o DJ abaixou totalmente o volume da música e, naquele momento, parecia que o lugar estava ocupado ao menos pelo dobro de pessoas que ali estavam. A iluminação mudou: toda o ambiente ficou em tons avermelhados. Gestos de mão levadas à altura do coração, corpos curvados um pouco para a frente nas notas mais agudas, pessoas se abraçando de lado, com apenas um braço, usando o outro para levantar uma garrafa de cerveja ou um copo com drinks alcoólicos e expressões faciais que indicavam dor ou sofrimento.

A canção seguinte foi também de banda sinaloense. A bem da verdade, a performance coletiva, ainda que tenha continuado nas mesas com mais pessoas, foi um pouco menos intensa. Logo que terminou, o *reggaeton* voltou a tocar e as mesas, aos poucos e rapidamente, retomaram também as conversas e o ritmo anterior de sociabilidade.

As duas cenas narradas acima fazem referência a diversas situações que presenciei em campo em relação à experiência de sujeitos com a música sertaneja e a banda sinaloense. Situações essas que, em ambos os casos, dizem respeito à profusão de emoções em situações de sociabilidade, conectadas quase sempre ao consumo de álcool. O caráter performático de tais situações, que friso não serem apenas da ordem do artístico, mas sobretudo de manifestação emocional, dão os contornos daquilo que venho chamando de certo *ethos* da música sertaneja e da música de banda sinaloense.

¹⁷² Link para a canção: <<https://www.youtube.com/watch?v=VIL3jhVr9mg>> (Acessado em 22/09/2021).

Começo a tecer alguns comentários a partir da Cena 1, cujo tema principal é a *sufrência*. Este termo, muito recorrente em campo e usado para fazer menção às canções de cunho romântico mais recentemente produzidas por artistas sertanejos/as, tem uma história um pouco mais antiga. Como mencionei na Introdução, durante a realização do trabalho de campo que deu origem à minha dissertação de Mestrado sobre poliamor (FRANÇA, 2016)¹⁷³ alguns dos colaboradores da pesquisa por vezes faziam menção ao cantor “Pablo do Arrocha”, em tom de ironia ou não, para se referirem ao sofrimento que sentiam por determinada “desilusão amorosa” pela qual haviam passado. O cantor, ligado ao gênero musical arrocha¹⁷⁴, à época (anos de 2014 e 2015), ganhou a alcunha de *Rei da Sufrência*, termo que também teria sido criado por ele próprio. Na época, o *hit* do cantor era a canção *Porque Homem não Chora*¹⁷⁵, cuja letra reproduzo abaixo:

Estou indo embora / A mala já está lá fora / Vou te deixar / Vou te deixar / Por favor não implora / Porque homem não chora / E não pede perdão / E não pede perdão / Você foi a culpada desse amor se acabar / Você Quem destruiu a minha vida / Você que Machucou meu coração me fez chorar / E me deixou num beco sem saída / Estou indo embora agora / Por favor não implora / Porque homem não chora / Estou indo embora agora / A mala já está lá fora / Porque homem não chora.

No tópico “Sofrimento é Mato, coração em pedaços”, discutirei um pouco melhor a questão da explicitação do sofrimento de homens na música sertaneja, o que guarda muitas semelhanças com o conteúdo apresentado nessa letra (e de outras que serão trabalhadas mais abaixo). Para o momento, gostaria apenas de destacar que essa é a canção que “deu a tônica” do que passou a ser chamado de *sufrência*, categoria capturada pela música sertaneja muito rapidamente. Ainda em 2013, por exemplo, a canção *Fui Fiel*¹⁷⁶, lançada por Pablo, passou a ser cantada por Gustavo Lima em seus *shows*, tendo inclusive feito uma gravação oficial

¹⁷³ Na dissertação, narro como a proposta de relações poliamorosas presentes no grupo com o qual conduzi a pesquisa aludia, muitas vezes, até mesmo a uma certa proposta de “amores românticos” em multiplicidade, ainda que se mantivessem em oposição às claras regras de conjugalidade das relações monogâmicas.

¹⁷⁴ Segundo Figueredo (2015), o arrocha seria um gênero musical híbrido, com influências do axé music e de serestas bregas, nascido no distrito de Caroba na cidade de Candeias, Bahia, possuindo um “caráter sensual” na sua musicalidade, com forte apelo nas classes populares. O nome teria surgido pelo fato de que o cantor Pablo costumava dizer a palavra em diversos momentos de suas apresentações. Pessoalmente, eu acrescentaria a influência da música sertaneja, não explicitamente comentada pela autora.

¹⁷⁵ Para acessar a canção na íntegra:

<https://www.youtube.com/watch?v=QLOzhUpzNzQ&ab_channel=PabloOficial> (Acessado em 18/08/2021).

¹⁷⁶ Para acessar a canção na íntegra: <<https://www.youtube.com/watch?v=e1As5WaEEkA>> (Acessado em 18/08/2021).

tempos depois¹⁷⁷. À época, houve certa polêmica entre os dois cantores, inclusive com acusações por parte do cantor Pablo de que o cantor sertanejo estaria cantando sua canção sem autorização¹⁷⁸. Em todo caso, é consenso entre colaboradores/as dessa pesquisa que, certamente, a popularização do termo “arrocha” se deu principalmente via mercado da música sertaneja. Assim como Gustavo Lima, o cantor Cristiano Araújo foi um dos fortes nomes da corrente que ficou conhecida como “sertanejo arrocha”, cuja principal composição talvez tenha sido a canção *Empinadinha*¹⁷⁹ (conhecida também como *Arrocha Nela*). Se por um lado as canções de arrocha tinham um conteúdo mais sexual, com ritmo mais rápido, as canções de sofrência passaram a adotar tonalidades consideradas mais românticas, de ritmo mais lento e com letras que versam sobre desilusões amorosas.

Há um elemento importante a ser destacado entre o sertanejo sofrência e o sertanejo arrocha: existe uma gestualidade corporal que caracteriza a sofrência que deriva, justamente, de movimentos que marcam o modo de dançar canções de arrocha. Muito provavelmente essa conexão se deu pelo fato de ambas as tendências terem sido popularizadas, justamente, por Pablo do Arrocha e Cristiano Araújo. Tal gestualidade implica necessariamente em uma das mãos fechada e posicionada na altura do rosto, como quem lamenta algo; o outro braço é posicionado na horizontal, na altura da barriga; o corpo fica levemente encolhido e encurvado para dentro; os quadris ganham um movimento sutil, como quem rebola ao som da música, por meio do movimento de leve flexão nos joelhos. Em geral, a expressão facial indica dor, embora possa também esboçar sorrisos – nesse último caso, a performance diz mais respeito a um tipo de deboche, como quem “ri do próprio sofrimento”, algo típico das sofrências, como ficará claro mais à frente.

¹⁷⁷ Para a versão de Gustavo Lima: <<https://www.youtube.com/watch?v=nAuM26tkKZY>> (Acessado em 18/08/2021).

¹⁷⁸ Para maiores detalhes sobre a controvérsia, acessar: <<https://www.bahianoticias.com.br/holofote/noticia/31712-pablo-esclarece-polemica-com-gusttavo-lima-039em-nenhum-momento-tive-a-ideia-de-processar039.html>> (Acessado em 15/07/2021).

¹⁷⁹ Para acessar a canção na íntegra: <<https://www.youtube.com/watch?v=QfUERDPLIH0>> (Acessado em 18/08/2021).

Figura 19 - Exemplos de gestos da sofrência



Fonte: YouTube e Twitter

Na imagem acima, temos alguns exemplos desse tipo de expressão corporal. Na primeira foto, o cantor Cristiano Araújo o executa em um *show*; na segunda, um vídeo no YouTube ensina a fazer os passos que caracterizam as canções de sofrência (ou, ainda, de arrocha); na terceira, o cantor Michel Teló, de forma descontraída, ensina o cantor romântico Roberto Carlos a reproduzir o gesto. Trata-se, com efeito, de um ótimo exemplo daquilo que Schechner (2006) conceitua como performance, ou seja, comportamentos “restaurados” ou “duas vezes experienciados”.

Com efeito, se em 2015 a música sertaneja sinalizava para uma guinada ao romantismo típico que marcou a década de 1990, as influências do sertanejo universitário, com base naquilo que Alonso (2015) chamou de *poéticas do tô-nem-aí*, ainda eram bem mais proeminentes à época¹⁸⁰. Com o advento da carreira exitosa de Marília Mendonça como cantora no eixo *mainstream* da música sertaneja, no entanto, o cenário mudou. Marília, que já cantava e

¹⁸⁰ Como tenho argumentado, não pretendo essencializar as fases da música sertaneja por suas temáticas mais recorrentes. Nos anos 2000, período de surgimento e apogeu do chamado sertanejo universitário, canções românticas continuaram sendo parte importante do repertório desse estilo. Destaco, por exemplo, duplas como Victor & Léo, Jorge & Mateus e o cantor Luan Santana. A própria relação entre arrocha e sofrência também não pode ser algo descartado nesse sentido.

compunha alguns anos antes, teve seu primeiro sucesso nacional em 2016, com a música *Infiel*¹⁸¹, de sua composição:

*Isso não é uma disputa / Eu não quero te provocar / Descobri faz um ano e tô te procurando pra dizer / Hoje a farsa vai acabar / Hoje não tem hora de ir embora / Hoje ele vai ficar / No momento deve estar feliz e achando que ganhou / Não perdi nada, acabei de me livrar / Com certeza ele vai atrás, mas com outra intenção / Tá sem casa, sem rumo e você é a única opção / E agora, será que aguenta a barra sozinha? / Se sabia de tudo, se vira, a culpa não é minha / O seu prêmio que não vale nada, estou te entregando / Pus as malas lá fora e ele ainda saiu chorando / Essa competição por amor só serviu pra me machucar / Tá na sua mão, você agora vai cuidar / De um traidor, me faça esse favor / **Iê, infiel / Eu quero ver você morar num motel / Estou te expulsando do meu coração / Assuma as consequências dessa traição / Iê, iê, iê, infiel / Agora ela vai fazer o meu papel / Daqui um tempo, você vai se acostumar / E aí vai ser a ela a quem vai enganar / Você não vai mudar***

Conforme já mencionei, quando comecei o doutorado percebi um fenômeno interessante: diversos/as amigos/as, de diferentes ciclos de amizade, passaram a declarar seu gosto musical por música sertaneja. Por vezes, havia certa vergonha: “não gosto de música sertaneja, mas Marília Mendonça é realmente muito bom...”, ou “não gosto de sertanejo, mas aquela da Marília...”. Farei uma discussão mais detida a esse respeito no tópico sobre o *feminejo*. Em todo caso, a canção *Infiel*, seguida de outras que marcaram o primeiro álbum da cantora¹⁸², alçou Marília Mendonça, rapidamente, ao posto de *Rainha da Sofrência*. Aos poucos, a popularidade de Pablo do Arrocha (e conseqüentemente o sucesso de suas canções) foi dando lugar nas rádios, nos espaços de lazer e sociabilidade e nas “paradas de sucesso” no Brasil para a *sofrência sertaneja*¹⁸³.

Dos três *shows* em que pude acompanhar da cantora ao longo do trabalho de campo, *Infiel* sempre era um ponto alto. Mesmo que o público a cantasse inteira, do começo ao fim, certamente o refrão tinha um tom especial. Com uma voz grave e forte, Marília começa sempre com um “iêiêiêêêêê, Infieeeeeeeeeel”, destacando as vogais como em um grito de desabafo. Ao conversar com colaboradores/as da pesquisa, as *sofrências sertanejas* precisam sempre ter esse elemento nas canções: um grito, um gemido forte de desabafo, que seria então o que mostraria que a pessoa realmente está “na fossa” (ou seja, em profundo sofrimento), totalmente entregue ao sentimento.

¹⁸¹ Para acessar a canção na íntegra: <<https://www.youtube.com/watch?v=eCyMh-mZ1B0>> (Acessado em 18/08/2021).

¹⁸² Dentre as quais destaco *Eu Sei de Cor, Como Faz Com Ela, Alô Porteiro* e *Hoje Somos só Metade*.

¹⁸³ Não deixo de interpretar esse fenômeno à luz do que foi discutido na Parte 1 a respeito do poder de captura da música sertaneja.

A letra da canção narra uma situação em que uma mulher narra sua decisão de contar para o companheiro que já sabe da existência de uma terceira pessoa há mais de um ano, e que “hoje a farsa vai acabar”. E, ao se dirigir à “outra”, afirma: “agora você vai cuidar de um traidor”. Ao assumir que o comportamento dele não mudará, afirma que muito em breve ela também será vítima de novas traições. Ainda que se trate de uma narrativa que aparentemente revela superação de uma situação de sofrimento amoroso, um verso, além da melodia, revela que o sofrimento continua: “essa competição por amor só serviu para me machucar”.

Dessa maneira, a partir de 2016, a música sertaneja, que por anos até então passou por diversas críticas por ter sido acusada de letras “sexuais demais”, “pobres de conteúdo”, entre outras acusações, deu continuidade à sua posição de “estilo musical mais popular do Brasil”, ou “estilo mais escutado do país”, cantando, justamente, canções de amor. A Cena 1, nesse sentido, narra brevemente um caso etnográfico que sintetiza esse fenômeno, na medida em que Marília Mendonça, em plena festa agropecuária da cidade de Goiânia, em cima do palco, afirma que “aqui não vai tocar Pablo, não”. Em termos performativos (AUSTIN, 1990), o que se sentenciar, de certa maneira, é o domínio da música sertaneja no campo da sofrência. Uma outra possibilidade interpretativa é: evidentemente, ali se tratava de um *show* de uma mulher cantando sertanejo, de maneira que o tipo de sofrência cantada por Pablo, que parte de um ponto de vista masculino, não teria lugar ali. Em todo caso, ao longo do *show* Marília Mendonça cantou canções de Henrique & Juliano, Zé Neto & Cristiano (cantores da mesma gravadora) e Cristiano Araújo – em momento de grande emoção em homenagem ao cantor.

Aliás, é digna de nota uma apresentação ao vivo de Cristiano Araújo¹⁸⁴, gravada em DVD, de um dos ícones mais recentes da música sertaneja, que tragicamente faleceu em acidente de carro, em 2015, quando voltava para Goiânia de um *show* realizado na cidade de Itumbiara, Goiás. Antes de iniciar a canção *Caso Indefinido*¹⁸⁵, um de seus grandes sucessos, o cantor faz um preâmbulo, dizendo:

Alguém apaixonado aqui em Cuiabá hoje? Alguém sofrendo de amor? Você que veio pra cá, que veio tentando esquecer aquela pessoa e ainda não conseguiu... vou dar um conselho de amigo: se fosse eu, eu ligava pra essa pessoa agora, a essa hora. Ligava. Deixa de orgulho besta! Eu ligava e falava assim: “amor, tô morrendo de saudades de você. Não é porque eu estou no show do Cristiano Araújo não, mas... se você quiser, a gente casa, a gente namora... se nada der certo, a gente só beija na boca gostoso mesmo, vira só um rolo! Mas fica comigo. Eu aceito ser apenas seu caso indefinido...”.

¹⁸⁴ Destaco aqui a impossibilidade de classificar cantores/as sertanejos/as nos “subgêneros” que nos últimos anos vêm tomando conta da música sertaneja. Cristiano Araújo, assim como Gustavo Lima, Simone & Simaria, Maiara & Maraisa, entre tantos/as outros/as, têm canções de sucesso seja no estilo sertanejo mais romântico, seja naquele classificado mais como “arrocha”. Vale lembrar que até mesmo a noção de “sertanejo arrocha” tem sido cada vez menos usada.

¹⁸⁵ Para acessar a canção na íntegra: <<https://www.youtube.com/watch?v=2iUAbkwfxcY>> (Acessado em 18/08/2021).

Em seguida, inicia a canção, que transcrevo abaixo:

*Será que alguém explica a nossa relação? / Um caso indefinido, mas rola paixão / Adoro esse perigo, mexe demais comigo / Mas não te tenho em minhas mãos / Se você quiser, podemos ser um caso indefinido / Ou nada mais / Apenas bons amigos, namorar, casar, ter filhos / Passar a vida inteira juntos, oh, oh / E vai saber se um dia seremos nós / Nenhum beijo pra calar nossa voz / Um minuto, uma hora, não importa o tempo / Se estamos sós / **Se você quiser, a gente casa ou namora / A gente fica ou enrola / O que eu mais quero é que você me queira, oh, oh / Se você quiser, a gente casa ou namora / A gente fica ou enrola / O que eu mais quero é que você me queira, oh, oh / Por um momento ou pra vida inteira.***

É muito comum que cantores/as sertanejos/as e de banda sinaloense se comuniquem com o público ao longo das apresentações ao vivo, em especial para anunciar a próxima canção, como foi a situação apresentada acima e, sobretudo, para intensificar o componente emocional do público. No trecho acima destacado, diversos gritos podem ser escutados quando Cristiano Araújo faz sua fala inicial, tocando a base harmônica da canção que será apresentada. Em especial, em quatro momentos: o primeiro, quando ele diz que ligaria para a pessoa amada naquele exato momento; o segundo, quando ele diz que falaria que está morrendo de saudade da pessoa; o terceiro, quando fala “beija na boca gostoso mesmo”. Por último, claro, quando ele anuncia a canção que iniciará: caso definido.

Durante todo meu trabalho de campo foi uma canção muito tocada e lembrada, seja em *shows*, em boates, ou em sociabilidades mais privadas. Ela narra a situação de um eu lírico supostamente homem e heterossexual (a letra dá margem para outras interpretações ao não deixar explícito o gênero ou a sexualidade de quem fala) que deseja tanto a presença da pessoa em sua vida, que deixa completamente à mercê do desejo da outra pessoa o seu próprio destino: seja algo causal, efêmero, seja algo que dure “a vida inteira”, o que ele/a mais quer é que a pessoa o/a queira. Subentende-se que essa seja uma última e desesperada tentativa de fazer a relação afetivo-romântica acontecer ou ser retomada. A partir da fala do cantor, sugere-se que seja o caso de uma relação que, por algum motivo, “não deu certo”. Trata-se, como tantas outras canções sertanejas, de um caso de desilusão amorosa.

Abro a Parte 1 desta Tese com álbum *Todos os Cantos*, de Marília Mendonça. Na ocasião, mencionei que a cantora havia anunciado a canção *Graveto* (composição de Edu Moura, Matheus Di Pádua e Normani Pelegrini) como “a mais triste de todas”. Conforme contei, a propaganda funcionou e reuniu espontaneamente, naquele dia, cerca de 100 mil pessoas em praça no centro da cidade de Belo Horizonte. Eu não poderia aqui fazer qualquer tipo de valoração no sentido de confirmar ou não se a avaliação da cantora está correta – e nem mesmo de dizer se ela de fato pensa dessa maneira. Em todo caso, trago abaixo a canção para

uma análise mais detida. Aproveito o momento para agrupar, com ela, outras três canções: *Liberdade Provisória*, cantada por Henrique & Juliano (composição de Henrique Castro e Elvis Elan), *Mejor Me Alejo*, da Banda MS (composição de Isidro Chávez Espinoza), e *Después de Ti, ¿Quién?*, da La Adctiva Banda San José de Mesillas (composição de Espinoza Paz). Como tenho argumentado desde o início da Tese, também a música de banda sinaloense, nas últimas décadas, tem apostado no tema das canções românticas como parte significativa do seu repertório temático. Seguem as canções:

*Graveto*¹⁸⁶ – Marília Mendonça

*Vou ser sincero com você / Acho que pra mim já deu / Faz um tempin' que não sou seu / Até a cama percebeu / Que esfriou demais / E o seu toque não traz / Não adianta pôr graveto na fogueira / Que não pega mais, não pega mais / Não pega mais / **Você virou saudade aqui dentro de casa / Se eu te chamo pro colchão, você foge pra sala / E nem se importa mais saber do que eu sinto / Poucos metros quadrados, virou um labirinto / [repete o refrão] / Iêh-êh-êh / Êh-êh, êh-êh / Êh-êh, êh-êh***

*Liberdade Provisória*¹⁸⁷ - Henrique & Juliano

*No início foi assim / Terminou, tá terminado / Cada um pro seu lado / Não precisa ligar mais / Só que fui eu quem terminou / E quem foi largado não espera / Eu segui minha vida / Até ela começar seguir a dela / E do meio pro final, eu só ia pra onde ela tava / Cada beijo no rosto que outra boca dava, eu morria de raiva / E ela tava mais linda a cada vez que eu olhava / O ciúme não tava batendo, tava dando porrada / **Eu implorei pra voltar / Ela me matou na unha / Disse que eu tava solteiro / Eu tava solteiro porra nenhuma / Implorei pra voltar / Não me manda embora / Sou preso na sua vida / Era só liberdade provisória / Vai ter que me aceitar de volta / Ah-ah, ah-ah, ah-ah***

*Mejor me Alejo*¹⁸⁸ - Banda MS

*Creo, que ya no quiero andar contigo / Y claro que sabes por qué te lo digo / Porque, como siempre, negarte es la parte / Que mejor te sale / No me lo confirmes ya sé que te vale / Y tienes razón y quieres ganar / Ya somos adultos deja de jugar / **Te advierto / Que le queda muy poco de vida a este cuento / Las cosas que haces y dices me afectan / Y sólo si son tus errores no cuentan / No, no, no / No me pidas que me calle, que baje la***

*Acho que já não quero estar com você / E claro que você sabe porque digo isso / Porque, como sempre, negar é a parte / Que mais te convém / Não me confirme, já sei que para você, já chega / Você tem razão e quer ganhar / Já somos adultos, deixe de jogar / **Te adverto / Que este conto tem muito pouco tempo de vida / As coisas que você faz e diz me afetam / E só os seus erros que não contam / Não, não, não / Não me peça para***

¹⁸⁶ Para acessar a canção na íntegra: <<https://www.youtube.com/watch?v=CKtHg1jBREY>> (Acessado em 18/08/2021).

¹⁸⁷ Para conferir a canção na íntegra: <<https://www.youtube.com/watch?v=ff3r10rCKFs>> (Acessado em 18/08/2021).

¹⁸⁸ Para acessar à canção na íntegra: <<https://www.youtube.com/watch?v=U2cVhFt5z40>> (Acessado em 18/08/2021).

voz / Lo he dado todo por nosotros dos / Y tú, con mirada de "no siento nada" / No, no me pidas que me calme / Que te van a oír, no me da la gana / Sólo te vengo a exigir respeto / O mejor, te dejo, otro error y ¡pum! / Yo mejor me alejo.

calar, para abaixar a voz / Eu dei tudo de mim por nós dois / E você com cara de "não sinto nada" / Não, não me peça para me acalmar / Que vão escutar... não me dá vontade / Só venho exigir respeito / Ou então, te deixo, outro erro e pum! / Eu me afasto

*Después de Ti, ¿quién?*¹⁸⁹ – La Adictiva Banda San José de Mesillas

Tú sabes cuánto te quería, te lo demostré / Me viste llorando / Cuando terminamos / Te diste la vuelta y en ese momento te desconocí / Yo no fui tan malo, todavía no entiendo por qué te perdí / Te juro, mi vida, que me sorprendiste con tu decisión / Por el tiempo juntos, creo que merecía una explicación / Ya no te busqué / Pero, te confieso que no te olvidé / No te olvidé / Pero, eso no quiere decir / Que voy a volver contigo, aunque vuelvas a insistir / Tal vez, me ponga nervioso si te veo / Pero no quiere decir que te deseo / No te olvidé / En el proceso estoy / Ya no es importante si no valoraste lo que soy / Seguro voy a estar bien / Ya no me preguntes más / Después de ti, ¿quién? / Amor, de nadie y ¿tú? / Mejor nadie

Você sabe o quanto eu te queria, eu te mostrei / Você me viu chorando / Quando terminamos / Dei a volta e nesse momento não te reconheci / Eu não fui tão mau, ainda não entendi por que te perdi. Te juro, minha vida, que você me surpreendeu com sua decisão / Pelo tempo juntos, creio que merecia uma explicação / Não te procurei / Mas, confesso que não te esqueci / Não te esqueci / Mas isso não quer dizer / Que vou voltar com você, ainda que volte a insistir / Talvez, eu fique nervoso se eu te vir / Mas não quer dizer que te desejo / Não te esqueci / Estou no processo / Já não é importante se você não valorizou o que sou / Com certeza ficarei bem / Já não me faça perguntas / Depois de você... quem? / Amor, de ninguém, e você? / Melhor ninguém

Antes de passar aos comentários sobre as canções, vale dizer que durante meu trabalho de campo, incontáveis vezes, me deparei com situações em que essas canções eram cantadas a plenos pulmões por sujeitos de diferentes classes, idades, pertencimentos regionais, gêneros e mesmo sexualidades. O que me era dito quando eu perguntava sobre o que sentiam ao cantar as canções variava entre explicações de como elas são representativas da vida e do cotidiano de *todas* as pessoas. Me questionavam de volta: “quem nunca amou?”, “quem nunca sofreu por amor?”, “quem nunca foi traído/a?”, “quem nunca traiu?”, “quem nunca quis um amor de volta?”, entre outras variações possíveis dessas ideias mais amplas.

¹⁸⁹ Para acessar a canção na íntegra:

<https://www.youtube.com/watch?v=YWu9mB6X9Oc&ab_channel=laadictivaVEVO> (Acessado em 18/08/2021).

Tais questionamentos, que desempenham função performativa de afirmar a generalidade e a universalidade da experiência amorosa, são parte de um tema recorrente na obra de Zygmunt Bauman, em especial na obra *Amor Líquido – sobre a fragilidade dos laços humanos* (2004). Tendo como pano de fundo sua concepção sobre modernidade, que seria então pautada por relações líquidas – nada sólidas, portanto –, Bauman (2004) reflete sobre noções como “amor”, “relacionamento”, “apaixonar-se e desapaixionar-se”, entre outros temas correlatos. Seu argumento central a esse respeito reside na tese de que

(...) a definição romântica de amor como “até que a morte nos separe” está decididamente fora de moda, tendo deixado para trás seu tempo de vida útil em função da radical alteração das estruturas de parentesco às quais costumava servir e de onde extraía seu vigor e sua valorização. (...) Em vez de haver mais pessoas atingindo mais vezes os elevados padrões do amor, esses padrões foram baixados. Como resultado, o conjunto de experiências às quais nos referimos com a palavra amor expandiu-se muito. Noites avulsas de sexo são referidas pelo codinome de “fazer amor”. (BAUMAN, 2004, p. 19)

O pessimismo de Bauman em relação à experiência amorosa nas sociedades ocidentais na atualidade, nesse sentido, é digno de nota à luz das reflexões que venho fazendo a respeito da música sertaneja e da banda sinaloense. Ora, se o estabelecimento de ambos os estilos musicais na indústria musical se deu (entre outros fatores de ordem sociológica) em um contexto de profusão de narrativas e discursos acerca do amor romântico¹⁹⁰, torna-se instigante pensar em que medida, de fato, as afirmações do autor se conflitavam ou não com o que é experienciado nos contextos que interessam a essa Tese.

Dirá o autor também que um traço marcante das sociedades ocidentais é o consumismo, que favorece o produto pronto para uso imediato, prazer e satisfação instantâneos e passageiros: “a promessa de aprender a arte de amar é a oferta (falsa, enganosa, mas que se deseja que seja verdadeira) de construir a ‘experiência amorosa’ à semelhança de outras mercadorias, que fascinam e seduzem exibindo todas essas características e prometem desejo sem ansiedade, esforço sem suor e resultados sem esforço” (BAUMAN, 2004, p. 22). Ao relembrar o conceito

¹⁹⁰ Anthony Giddens (1993) nos conta que o amor romântico, que começou a ganhar força como discurso no final do século XVIII, utilizou-se da idealização temporária do outro com elementos do amor-paixão, embora tenha se tornado distinto deste: “o amor romântico introduziu a ideia de uma narrativa para uma vida individual – fórmula que estendeu radicalmente a reflexividade do amor sublime” (GIDDENS, 1993, p. 50), vinculando a ideia de amor à de liberdade (individual) como premissa para a composição de laços de parentesco e de conjugalidade, sobretudo, heterossexuais (GIDDENS, 1993, p. 74) em oposição ao que ele chamou de *amor confluyente*, de caráter mais flexível. Eduardo Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquem de Araujo (1977) apontarão para uma análise da obra shakespeariana *Romeu e Julieta* como um marco para “(...) mostrar como a noção de amor aponta para uma certa concepção de mundo onde o indivíduo é a categoria central; e trata-se, por outro lado, de ver como essa categoria, pensada pela antropologia (...) nos ajuda a entender a maneira pela qual é pensado o ‘amor’ na obra examinada” (VIVEIROS DE CASTRO e BENZAQUEM DE ARAUJO, 1977, p. 131).

de “relacionamento puro”¹⁹¹ proposto por Giddens (1993) como a forma predominante de convívio humano na atualidade, Bauman (2004) dirá que “(...) se você sabe que seu parceiro pode preferir abandonar o barco a qualquer momento, com ou sem a sua concordância (tão logo ache que você perdeu seu potencial como fonte de deleite, conservando poucas promessas de novas alegrias, ou apenas porque a grama do vizinho parece mais verde), investir seus sentimentos no relacionamento atual é sempre um peso arriscado” (BAUMAN, 2004, p. 114).

Diante dessas considerações, acredito que tanto a música sertaneja quanto a banda sinaloense podem ser interessantes para reflexão em pelo menos duas direções. **A primeira** delas diz respeito ao fato de que a forte presença do melodrama como matriz cultural (MARTÍN-BARBERO, 1997) nos dois casos, com foco narrativo predominante nas temáticas do sofrimento amoroso, parece ser um indicativo que, afinal de contas, o “amor”, mesmo esse “exagerado”, “romântico”, que perduraria “até que a morte os separe”, não estaria tão fora de moda assim, conforme propõe Bauman (2004).

No México, constantemente me eram apresentados argumentos funcionalistas a respeito do “porquê” de se gostar de banda. Curiosamente, as explicações mais comuns giravam em torno de uma tríade música/consumo de álcool/emoções-sofrimento bastante semelhante ao que eu ouvia no Brasil a respeito da música sertaneja. “Não se pode ficar bêbado e não ouvir ao menos uma música de banda”, assim como “não se pode ouvir uma música de banda e não querer *echar una chela* [beber uma cerveja]” eram frases corriqueiras que, no campo da música sertaneja, estão o tempo todo sendo ditas também, inclusive e especialmente no conteúdo das letras de inúmeras canções. A Cena 2, descrita no início do tópico, narra um episódio daquilo que vi acontecer diversas vezes ao longo do meu trabalho de campo no México: performances de expressão corporal que remetem a essas associações, ainda que temporariamente.

A propósito da Cena 2, inclusive, no caso mexicano a *banda* era colocada em um contexto de “bebedeira” em oposição, por exemplo, ao *reggaeton*, que se também tinha um incentivo ao consumo de álcool, não passava pela linha narrativa do apelo ao sofrimento, mas sim por um discurso mais erótico-sexual; o mesmo se dava no Brasil no que diz respeito à relação entre sertanejo e *funk*. No México, especialmente em Oaxaca, outro estilo musical muito escutado é a *cumbia*, cujas letras muitas vezes narram situações de sofrimento amoroso, mas meus interlocutores insistiam que, mesmo assim, era um estilo musical animado, “pra dançar”,

¹⁹¹ Para Giddens (1993), o “relacionamento puro” é parte de uma reestruturação genérica da intimidade, sendo definido pelo autor como referindo-se “(...) a uma situação em que se entra em uma relação social apenas pela própria relação, pelo que pode ser derivado por cada pessoa da manutenção de uma associação com outra, e que só continua enquanto ambas as partes considerarem que extraem dela satisfação suficientes, para cada uma individualmente, para nela permanecerem” (GIDDENS, 1993, p. 68-69).

sobretudo pelo ritmo. Além disso, não necessariamente tinha o consumo de álcool como preponderante. No Brasil, essa relação se aproxima muito do que ouvi em campo entre o par binário sertanejo/forró.

Como venho argumentando, parte dessas associações que aproximam sertanejo e banda do consumo de álcool e, principalmente, de discursos sobre sofrimentos amorosos, se deve ao conteúdo das letras das sofrências e de parte considerável do repertório musical da banda sinaloense. É claro que há também um componente ligado àquilo que Gustavo Alonso (2015) chamou de *poéticas do amor positivo* para se referir a uma linha narrativa presente na música sertaneja – em que os pressupostos do amor romântico estão firmemente alicerçados. Talvez o caso mais emblemático dessa vertente nos últimos anos tenha sido a canção *Juntos*, cantada por Paula Fernandes e Luan Santana. Trata-se de uma versão¹⁹² em português da canção romântica mais tocada no mundo em 2018, *Shallow*, composta (e cantada em parceria com o ator Bradley Cooper) por Lady Gaga no contexto do filme *Nasce uma Estrela*, cuja composição rendeu inúmeros prêmios¹⁹³, consagrando-se entre as canções mais premiadas da história.

É nesse sentido que argumento que Bauman (2004) talvez generalize as experiências relacionadas ao amor e às formas de afetividade. Se há uma tendência geral no mercado *mainstream* de música que tem tomado o *rap* e o *trap* como matrizes de difusão comercial de produtos musicais, em grande medida pode-se dizer que a música sertaneja e a banda sinaloense têm ido, em geral, na contramão dessas tendências – muito embora não se possa ignorar a presença da “poética da farra” (ALONSO, 2015) no primeiro caso, além de canções na banda sinaloense que igualmente tematizam músicas que não se enquadrariam exatamente nas temáticas das matrizes das canções românticas.

Em todo caso, interessam mais aqui as sofrências e os sofrimentos amorosos da banda sinaloense, tendo em vista o destaque dado a esse tipo de discurso em ambos os estilos musicais nos últimos anos. Inúmeros outros exemplos poderiam ser dados tanto da música sertaneja como da banda sinaloense. Apresentei estes acima como representativos daquilo que observei e escutei com frequência durante o trabalho de campo. As sofrências me levam, portanto, à **segunda** direção que considero relevante trazer a partir das considerações de Bauman (2004): as sofrências, assim como as canções que tematizam sofrimento amoroso na banda sinaloense,

¹⁹² Trata-se da única versão em português autorizada pela compositora, fator que reforça a música sertaneja como sendo central para discursos sobre amor. Maiores informações: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/lady-gaga-autoriza-paula-fernandes-fazer-versao-de-shallow-em-portugues/>> (Acessado em 22/09/2021).

¹⁹³ Dentre os diversos prêmios, destaca-se o de Melhor Canção Original no Oscar 2019, no Globo de Ouro 2019, e o Grammy 2019 para Melhor Canção Composta para Mídia Visual.

narram casos que em muito se assemelham ao conceito de “relacionamento puro” proposto por Giddens (1993).

Afinal de contas, parece quase óbvio dizer que se as canções tematizam fortemente a desilusão amorosa, ou ainda as *cisões* em detrimento de possíveis *continuidades*, para usar termos caros a Turner (1968), nas relações afetivas, conjugais e amorosas, então certamente é possível concordar com Bauman (2004), na medida em que o autor problematiza justamente a indeterminação ou a efemeridade dessas mesmas relações. Os conflitos apresentados nas canções acima elencadas mostram um pouco desse cenário.

Liberdade Provisória, lançada em 2019 e a canção mais tocada no país ao longo de 2020¹⁹⁴, é um caso bastante elucidativo dos *dramas* narrados pelas sofrências: o eu-lírico termina o relacionamento amoroso com uma mulher; no início, conta ele, “a vida seguiu”, e tudo estava “tranquilo” até que ela também “começasse a seguir a vida dela”, ou seja, passasse a estabelecer outros vínculos em termos de relacionamentos afetivos, amorosos ou sexuais. Nesse momento, ele paulatinamente passa a desenvolver sentimentos de ciúme; a expressão “o ciúme não tava batendo, tava dando porradaaaaaa” [a extensão da última sílaba é cantada em forma de lamento] é categórica nesse sentido. Ao “implorar para voltar”, após perceber que a situação não o agradava, a mulher insiste na cisão, afirmando que agora ele está solteiro, sugerindo que havia sido “escolha dele”, ao que ele responde: “eu tava solteiro PORRA nenhuma” [a ênfase no palavrão é também particularmente importante na performance do sofrimento do eu-lírico] e afirma: “era só ‘liberdade provisória’ e você vai ter que me aceitar de volta”.

O termo “liberdade provisória” é muito comum na linguagem jurídica para designar a situação em que uma pessoa acusada pode responder a um processo “em liberdade”, ou seja, sem “estar preso”. A metáfora provoca a interpretação de que estar em um relacionamento é, portanto, estar “preso” a alguém. Se o conceito de *relacionamento puro* de Giddens (1993) aponta justamente para um formato de relação cuja permanência depende da extração de suficiente satisfação, percebe-se aqui um caso dramático sobre um relacionamento que foi terminado por uma das partes que, ao tentar restaurar a relação, não obteve sucesso porque “da metade pro final”, conforme coloca o eu-lírico, a outra parte entendeu que daquela relação não valia mais investimento íntimo.

¹⁹⁴ Maiores informações: <<https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2020/12/4894007-liberdade-provisoria-e-a-musica-mais-ouvida-em-2020-no-youtube-music.html>> (Acessado em 22/09/2021).

A partir do conjunto de canções acima, nota-se o caráter de profundo sofrimento nas mais diversas canções sertanejas e de banda sinaloense que realçam as dificuldades vividas por sujeitos nas relações amorosas contemporâneas. *Graveto* tem um tom confessional na medida em que o eu-lírico percebe que, no campo da intimidade, “algo não está mais funcionando”, que não adianta “acender a fogueira com gravetos” porque ela não mais reaquecerá, e que “poucos metros quadrados viraram labirinto”. Temos aqui metáforas que indicam desencontros e cisões de relacionamentos que, poderíamos imaginar, se um dia pautados por algum ideal de amor romântico, tal esperança se desfez. Igualmente, *Mejor me Alejo e Después de Ti, ¿Quién?* trazem “desabafos” decorrentes de desilusões amorosas. No primeiro caso, há a tomada de consciência que o melhor é se afastar porque a relação não mais vale investimento afetivo; no segundo caso, temos uma situação inversa à de *Liberdade Provisória*: o eu-lírico busca entender por que o relacionamento terminou, tendo em vista que se dedicou à outra parte; no entanto, afirma categoricamente que, ainda que não a tenha esquecido, não reatará a relação, mesmo que a outra pessoa o venha a tentar: ele se *valorizará*.

Tenho argumentado desde o início da Tese que não entendo o vasto alcance e o grande sucesso desses estilos musicais e dessas canções como sendo mera imposição da indústria musical sobre as subjetividades individuais. Conforme apontei a partir de Canclini (1995), De Nora (2001) e Becker (2001), por exemplo, é fundamental levar em conta que somente o poder da indústria não explica totalmente as razões pelas quais as canções mobilizam sujeitos, tendo em vista que elas são recebidas diferentemente pelas audiências na medida em que se trata de escutas que passam por subjetividades. Em campo, pude notar que nem sempre as canções despertam emoções nos sujeitos porque necessariamente eles ou elas viveram determinada situação que está sendo narrada. Em grande parte, no entanto, essa é uma das razões pelas quais muitas delas me eram apontadas como favoritas ou como significativas para suas intimidades.

É o caso, por exemplo, de *Después de Ti, ¿Quién?*, música favorita de Wulf, um de meus principais interlocutores. Essa era uma das canções que ele sempre cantava nas noites de karaokê nos bares de Oaxaca – a única do estilo sinaloense que constava sempre em seu repertório. Embora já tivéssemos conversado a respeito, pedi que ele me contasse, em entrevista gravada, o que aquela canção significava para ele:

Wulf: Bueno... bien sabemos que en la etapa de la adolescencia somos muy, muy vulnerables a los sentimientos... esa época en la cual todo adolescente fantasía, se emociona... uno se enamora completamente. Yo en ese momento tenía una novia que estudiaba en otra región del estado de Oaxaca. Por circunstancias de distancia no nos podíamos ver tan seguido, pero cuándo nos veíamos era muy emotivo. Era muy emotivo el encuentro, y yo creo que yo estaba muy enamorado. Estaba muy enamorado de ella. Lamentablemente, pues, ella conoció a otra persona, pues que a lo mejor estaba con él a más tiempo, y la soledad... Fíjate que uno como pareja, lo que

más quiere es tener a otra persona cerca y en ese momento yo no podía. Me era imposible porque yo no tenía recursos económicos como que para poder viajar e ir a verla. Pero esta canción, pues... prácticamente cuenta la historia de ese momento, hasta ella misma dijo: “¿Sabes qué, Wulf? Esta es nuestra canción”. [...] Y la verdad, cuatro años después, puedo ver que esta canción me ayudó a vivir este momento porque dice que nada es para siempre. [...] Y la verdad, ahorita me da risa, pero hace unos años, la escuchaba y ya venían las lágrimas, se me antojaban unas chelas [cervejas]...

Algumas outras histórias nesse sentido me foram contadas ao longo do trabalho de campo, que associam experiências vividas às narrativas presentes nas canções. No entanto, é evidente que há outros agenciamentos possíveis: as fãs que trago no tópico anterior têm como canções favoritas, em geral, aquelas que marcam algum momento da relação das mesmas com o cantor Jorge; outras/os me apontavam que determinada canção era bonita pela interpretação ou pela voz do cantor ou da cantora. Em geral, no entanto, a maioria das sofrências, na música sertaneja, eram apontadas como sendo aquelas que dão “vontade de arrastar o chifre no asfalto”, expressão que aponta para o acionamento da experiência de “ter sido traído/a”.

Conforme narrei na Parte 1 a partir das considerações de Alonso (2015), na música sertaneja, por meio do sertanejo universitário, houve um certo processo de *recaipirização* da música sertaneja, em que valores mais ligados à ruralidade, às tradições e mesmo à música caipira passaram a ser retomadas após o auge do chamado sertanejo romântico dos anos 1990. Tal movimento se misturava com o auge do sertanejo universitário que narrava a “vida de solteiro”, seguida pelo “sertanejo de balada”. Por volta de 2015, no entanto, o advento do sertanejo sofrência conecta novamente a música sertaneja a um período anterior: aquele apontado em campo a partir da categoria “modão”, ou o que Ulhôa (1999) chamaria de “sertanejo romântico”. Na banda sinaloense, se percebe uma linha mais contínua que passa, paulatinamente, de narrativas com mais ênfase no narcotráfico para dar lugar a um destaque maior em “relacionamentos puros”.

Em todo caso, “arrastar o chifre no asfalto”, mais que expressar exatamente um tipo de sofrimento, geralmente é acionada acompanhada de deboches, ironias e, principalmente, risadas. Nesse sentido, acreditar que *sofrência* é algo que remete apenas ao sofrimento e à desilusão amorosa, como parece crer o senso comum – a partir também daquilo que observei, de forma geral, nos últimos anos, seria um equívoco. Nas próximas páginas, tentarei tecer algumas observações a esse respeito.

Chora não, coleguinha!

Cena 3: Em março de 2018, participei de mais uma “resenha” do grupo de amigos (dentre eles alguns compositores sertanejos) que eu havia conhecido semanas antes na área de lazer do prédio em que eu estava morando à época. Como de costume, várias pessoas estavam presentes. Havia muita bebida nas caixas térmicas, dentre elas principalmente cerveja, *vodka* e energético. Ali por perto, uma churrasqueira elétrica estava sempre com alguma carne sendo preparada. Dois homens levavam violão ao colo e meu principal interlocutor, Rodrigo, ficava na função de cantar o repertório musical que ia sendo apresentado informalmente.

Não havia nada de especialmente diferente aquele dia. Cantava-se mais que se falava, ainda que houvesse pausas na cantoria para conversas sobre música, mas também sobre variedades e assuntos considerados corriqueiros, como futebol, baladas, situações que haviam acontecido anteriormente, entre outros. No entanto, em determinado momento que a conversa havia se direcionado para um caso bem específico de desilusão amorosa de um dos participantes, os músicos decidiram tocar uma “sofrência” em sua homenagem. Carlos, que tocava o violão naquele momento, disse a Matheus: “é pra sofrer bastante, hein?”.

O que se seguiu foi uma bonita apresentação da canção *Largado às Traças*¹⁹⁵, da dupla Zé Neto & Cristiano, que havia sido recentemente lançada e já estava no topo das canções mais tocadas nas rádios e nas plataformas de *streaming* de áudio em todo o país. Rodrigo cantava emocionadamente. No momento do refrão, cantava com força na voz, curvando o corpo para dentro, como quem sente uma dor na região do peito; uma das mãos, segurando uma lata de cerveja, se posicionava na altura da cabeça, com o antebraço na vertical e o restante do braço junto ao peito. Ele cantava: “vou beijando esse copo e abraçando as garrafas / solidão é companheira nesse risca-faca / enquanto cê não volta eu tô largado às traças / maldito sentimento que nunca se acaba”. Seu rosto também se contraía, como quem tenta segurar o choro, em franco sinal de alguém que sofre e lamenta. Contudo, quando a canção se repetia, a performance mudou: Rodrigo começou a rir e a apontar para o amigo, agora performando exageradamente a situação de alguém em situação de descontrole, fora de si, mas com certo tom cômico não apenas nos gestos corporais, mas também no rosto e na voz, que estava agora mais embaralhada, desafinada, simulando alguém muito bêbado e que está “fazendo feio” (dando vexame) em local público.

¹⁹⁵ Link para a canção: <<https://www.youtube.com/watch?v=WcTROXtXJPs>> (Acessado em 22/09/2021).

Após o término da performance, todos estavam aplaudindo e dando gargalhadas, inclusive eu. Algum tempo depois naquele mesmo dia, comentei com Rodrigo sobre aquele momento, em que ele interrompeu a sofrência para fazer uma piada com o amigo. Ele me respondeu: “quem disse que a sofrência acabou quando eu comecei a zoar ele?”.

Cena 4: Uma frase recorrente de Alejandro, durante o tempo em que estive no México, era: “não gosto tanto assim de banda sinaloense”. Quase sempre esse comentário era feito em público (com um grupo de pessoas perto, no caso) e geralmente acontecia quando eu explicava para alguém pela primeira vez que eu estava ali para fazer trabalho de campo a respeito desse estilo musical¹⁹⁶. Ressaltava seu gosto por música pop estadunidense ou mexicana, por *reggaeton*, entre outros gêneros comerciais (como fica explícito em uma de suas falas elencadas no Tópico 3 da Parte 1). Muito preocupado em demonstrar seu conhecimento a respeito da cultura mexicana, sempre assinalava que, embora não gostasse tanto, respeitava o estilo sinaloense e reconhecia a importância do mesmo para, e o parafraseio, reforçar a identidade do povo mexicano.

Não raras vezes, porém, esse discurso mais público se contrastava diretamente em momentos de festa e sociabilidade. Aos poucos, fui percebendo certo descompasso entre o que Alejandro anunciava publicamente a respeito da banda sinaloense e o modo como ele experienciava o estilo em boates e, principalmente, em festas particulares e nas noites que íamos para bares com karaokê. Em uma dessas ocasiões em especial, lembro-me de vê-lo cantar apaixonadamente a clássica canção *El Sinaloense*¹⁹⁷, da banda El Recodo. Era uma noite em que estávamos na boate Celsius, em julho de 2019, no contexto de realização da Guelaguetza, festa tradicional de Oaxaca, e lá estava uma banda de vento que geralmente tocava música sinaloense, mas naquele dia seu repertório estava voltado unicamente para músicas regionais oaxaqueñas, tendo em vista o “tema do mês” na cidade.

Após várias garrafas de cerveja, Alejandro começou a gritar: “toquem sinaloense! Toquem sinaloense!”. Àquela altura do trabalho de campo, eu já o havia interpelado mais de uma vez nas ocasiões em que ele manifestava grande paixão por banda sinaloense, ao ponto de

¹⁹⁶ Outro fato interessante dizia respeito a uma prática que ele conduziu todo o ano de 2018 em seu Instagram. Todos os dias pela manhã ele postava determinada frase em seus stories (tipo de publicação que fica disponível publicamente por apenas 24 horas) com uma música de fundo. De julho de 2018, quando comecei a segui-lo nessa rede social, até dezembro do mesmo ano, ele apenas postou música de banda sinaloense em duas ocasiões, mais especificamente no contexto de comemoração à independência do México, celebrada em setembro.

¹⁹⁷ Link para a canção: <https://www.youtube.com/watch?v=7Fj6pH_dTxs&ab_channel=elrecodooficial> (Acessado em 22/09/2021).

que já havia se tornado uma piada comum entre nós. Naquela noite, no entanto, pensei que a insistência dele para com a banda – prática essa que não era comum até mesmo para ele, que sempre se mostrou uma pessoa muito comunicativa –, tinha mais a ver com o fato de que ele queria, como sempre, contribuir para a minha pesquisa, no sentido de que ao menos alguma canção sinaloense deveria tocar aquele dia. Cheguei a falar que não era necessário insistir e que estava tudo bem tocar apenas música de Oaxaca. Ele me respondeu que não se tratava disso, que apenas queria ouvir música sinaloense ao vivo. Brinquei mais uma vez que ele talvez fosse mesmo a pessoa mais apaixonada por música sinaloense que encontrei no México, embora não o assumisse. Um pouco depois, a banda começou a tocar, por fim, *El Sinaloense*. “*Ay, ay, ay... ay, mamá, por Dios!*”. Alejandro cantava animadamente a canção, entoando vários “*ahahayyyy!!!*”, um grito tipicamente mexicano.

Dando continuidade às discussões sobre as sofrências e sofrimento amoroso na banda sinaloense, trago das cenas 3 e 4 para tratar mais detidamente sobre um elemento que considero relevante em termos de análise desses fenômenos. A performance de Rodrigo descrita na Cena 3 é paradigmática de algo que passei a perceber a certa altura do trabalho de campo: embora haja um certo consenso no campo da música sertaneja sobre o fato de as sofrências definitivamente versarem sobre sofrimentos, casos de desilusão amorosa, entre outros elementos narrados na seção anterior, eu frequentemente via tais performances serem executadas em meio a risadas, seja da própria pessoa a realizar os movimentos que a caracterizam. Na Figura 19, no tópico anterior, em que apresento algumas fotos que representam os gestos típicos da sofrência, temos, por exemplo, os cantores Michel Teló e Roberto Carlos rindo enquanto performam corporalmente a sofrência. Certamente trata-se de uma situação particular, em que o elemento “cômico” seria justamente o fato de um célebre cantor de canções românticas executar tais movimentos – que também se associam ao sertanejo-arrocha, conforme já discutido anteriormente.

Em todo caso, não raras vezes os movimentos corporais ligados à sofrência, que em tese indicariam sofrimento, despertavam emoções opostas. Conforme apontamentos de Pierre Clastres (1978) a respeito das narrativas míticas, mas que podem muito bem ser pensados no presente contexto etnográfico, é preciso levar a sério a fala nativa não apenas a respeito daquilo por eles/as considerado “sério”, mas também do que provoca riso. Dessa maneira, torna-se possível abstrair da fala jocosa cotidiana questões absolutamente pertinentes em termos de

análise. Ou, nas palavras do autor, o humor “desvaloriza no plano da linguagem o que não poderia sê-lo na realidade” (CLASTRES, 1978, p. 144), tendo assim os mitos (ou a narrativas da vida cotidiana, para uma aproximação dos dados aqui apresentados) “a obsessão secreta de rir daquilo que se teme” (CLASTRES, 1978, p. 144). Em suma, trata-se então de prestar atenção a situações em que alguém pode “*ao mesmo tempo* falar de coisas graves e fazer rir aqueles que o escutam” (CLASTRES, 1978, p. 128).

Mariza Peirano, por sua vez, ao explorar a rentabilidade da análise antropológica dos rituais, coloca em evidência a impossibilidade de se separar *o dito e o feito* porque, na vida social, *o dito também é feito* (PEIRANO, 2002, p. 11), no sentido de que a fala também é ato, evento – lembrando aqui, por exemplo, as teorizações de Austin (1990). Dessa maneira, ainda que muitas vezes o que *é feito* nem sempre é aquilo que os sujeitos *dizem fazer*, tanto o ato mesmo da execução do *fazer* quanto do *dizer* devem ser colocados em contexto para que seu sentido seja compreendido.

É nesse sentido que a “piada interna” entre Alejandro e eu, brevemente descrita na Cena 4, é digna de ser comentada como parte importante de algumas questões que ora discuto. Se sua fala mais pública geralmente anunciava certo desdém em relação à música de banda sinaloense, indicando que não tinha apreço pelo estilo musical, em diversas ocasiões, como essa que descrevi, sua atitude e seu fazer, se contrapunham ao que me era *dito*. Isso não significa dizer, claro, que um fato contradiz o outro. Antes, tal situação indica que há critérios morais que em determinadas situações podem balizar identificações mais ou menos imediatas com relação, por exemplo, à música de banda sinaloense. Ao gritar o “ahahayyyy”, que remete sobretudo ao gênero mariachi e à figura do *charro* mariachi como um dos signos de representação da identidade nacional mexicana, Alejandro alia à sua performance de *El Sinaloense* a expressão de sua emoção a um tipo de formulação identitária que conecta a banda sinaloense e seus sofrimentos correlatos a uma figura tipicamente mexicana.

No caso das sofrências, há um certo hiato entre o que se diz sobre as sofrências e o que, muitas vezes, se executa corporalmente. Mas não somente. As cantoras Simone & Simaria são conhecidas por um bordão amplamente conhecido no universo da música sertaneja: “*chora nããããã, coleguinha!*”¹⁹⁸. Tal bordão fez com que elas passassem a ser reconhecidas como *As Coleguinhas*. O interessante é o tom de voz empregado, debochado, provocando uma possível interpretação de que se trata de um ato de fala “perlocutório”, para usar um termo de Austin (1990). No caso, o imperativo presente na frase – “chora não” –, mais do que pretender

¹⁹⁸ Exemplo do emprego do bordão pode ser observado nos primeiros segundos da seguinte apresentação ao vivo: <https://www.youtube.com/watch?v=nf-mJrFqG4g&ab_channel=VillaMix> (Acessado em 26/09/2021).

dar alguma ordem para que o/a interlocutor/a pare de chorar, parece sugerir, de maneira jocosa, que há certa comicidade no sofrimento amoroso alheio.

Tal interpretação, embora aqui elaborada em diálogo com conceitos e elaborações teóricas, é consoante com o que escutei em campo a respeito do bordão das *Coleguinhas*: elas são engraçadas, divertidas, e a frase é uma maneira de zombar de quem está sofrendo por amor. Aqui, a poética da sofrência se mistura com aquilo que Alonso (2015) denominou de *poética do tô-nem-aí*. Ou seja, se reconhece o sofrimento, sem, no entanto, perder de vista uma dimensão mais ligada à “farra”, à “diversão”, à “festa”. Quando Rodrigo performa a sofrência em dois atos, um bastante “sofrido” e outro bem “debochado”, ele está operando justamente com esse registro. E, mais que isso, ao deliberadamente me questionar sobre por que eu entendi que ele havia interrompido a sofrência para fazer a brincadeira com o amigo, ele está conscientemente me informando que a sofrência não é sempre, afinal de contas, uma expressão imediata e exclusiva do sofrimento amoroso.

Para fechar a seção, trago uma canção que parece estar em consonância com esse debate: *3 Batidas*, da dupla Guilherme & Benuto (composição de Baltazar Fernando Candido da Silva, Douglas Mello, Flavinho Tinto, Nuto Artioli e Guilherme Artioli):

*3 batidas*¹⁹⁹ – Guilherme e Benuto

*Eu tô rindo, mas é desespero / Tô mais perdido que cego em tiroteio / Rodando a cidade / Com medo de voltar pra casa / Olha que fase / No passageiro umas garrafas / E a saudade / Tô enrolando na rua / Bebendo uma por uma / Madrugada com o vidro fechado / Chorando com tudo que toca no rádio / Parei no sinal / Pra esperar o sinal vermelho / **Três batidas no meu vidro / Quando vi era um bandido / Falou perdeu / Eu disse / Eu perdi mesmo / Mas foi o grande amor da minha vida / [repete o refrão] / Só leva o carro e deixa as bebidas***

A canção trata, de forma relativamente cômica, uma situação de sofrimento de um homem que “está rindo, mas de desespero”, dirigindo sem rumo pela cidade, tendo como companhias “umas garrafas e a saudade”. Ao parar em um semáforo, ouve três batidas no vidro e, de repente, se dá conta de que se trata de um assalto. O assaltante diz apenas uma palavra, “perdeu”, enunciado muito comum nessas situações, indicando que o motorista deveria entregar seus objetos de valor. É nesse momento que o cômico surge como um *plot twist*: o motorista concorda com o assaltante respondendo “perdi mesmo, mas o grande amor da minha vida”, e ainda completa: “só leva o carro e deixa as bebidas”.

¹⁹⁹ Link para o vídeo oficial da canção:

<https://www.youtube.com/watch?v=RJNrSvFMHxs&ab_channel=GuilhermeeBenuto> (Acessado em 26/09/2021).

Ou seja, naquele momento de grande sofrimento, nem mesmo ter um carro roubado é motivo suficiente para eclipsar o forte sofrimento vivido. E, como é muito comum no repertório sertanejo, o consumo de álcool (bebidas no banco do passageiro / leva o carro e deixa as bebidas) vem atrelado ao sofrimento (chorando, com saudade) e à música (chorando com tudo que toca na rádio), provavelmente sertaneja. Na apresentação ao vivo cujo *link* está na nota de rodapé anterior, a dupla, no meio da canção, chega a comentar, também com certa comicidade na voz, sobre o exagero presente no contexto da canção.

Assim, é possível compreender que, embora haja discursos emotivos no campo da música sertaneja e da banda sinaloense que focam na proeminência do sofrimento amoroso, algumas performances observadas em campo parecem indicar certos deslizamentos entre *dizer* e *fazer*. Em especial no caso da música sertaneja, as sofrências indicam uma possibilidade de reflexão sobre a complexidade de fenômenos em torno da expressão pública de sentimentos e emoções. Continuarei a tratar dessas considerações no tópico seguinte.

3 Sofrimento é mato... coração em pedaços²⁰⁰

“(...) Mas enquanto ela não voltar
 Sofrimento é mato
 Coração em pedaços
 Compreenda, por favor
 O meu amor me deixou
 Seu polícia, é que eu separei recentemente
 De paixão eu tô doente
 Será que o senhor não me entende?”²⁰¹.
 (Seu Polícia – Zé Neto e Cristiano, composição de Junior Angelim)

Este tópico tem como objetivo dar continuidade à análise das sofrências, mas agora preocupado em discorrer sobre relações de gênero, masculinidades e performatividades no universo da música sertaneja e na música de banda sinaloense. Proponho laçar um olhar atento a um descompasso existente entre, por um lado, discursos que incitam certa flexibilização da chamada masculinidade hegemônica (CONNELL & MESSERSCHMIDT, 2013; VALE DE

²⁰⁰ Parte substantiva das considerações apresentadas nesse tópico foi previamente publicada em França (2020). Retomo essas questões por acreditar que elas são fundamentais para compor um argumento central da Tese, que é o de investigar processos de subjetivação que envolvem emoções, performances e performatividades de gênero.

²⁰¹ Link para a canção:

<https://www.youtube.com/watch?v=u2C2UU0UpZc&ab_channel=Z%C3%A9NetoeCristiano> (Acessado em 26/09/2021).

ALMEIDA, 1995) por meio de performances (SCHECHNER, 2013) e do repertório musical composto e cantado por homens e, por outro, performativos de gênero que contradizem tais esforços, presentes sobretudo em espaços de sociabilidade. Baseado em especial no diálogo com os trabalhos de Vale de Almeida (1995) e Lila Abu-Lughod (1985), procurarei tecer considerações a esse respeito. Como venho argumentando, a música sertaneja e a música de banda sinaloense, bem como o repertório simbólico e os discursos produzidos a partir dela, são um *lugar* privilegiado de observação e de reflexão, além de profusão de emoções, sobre performatividades de gênero, nos termos propostos por Judith Butler (2010).

Um exemplo é a canção *Seu Polícia*²⁰², cantada por Zé Neto e Cristiano e composta por Júnior Angelim, que dá o título e abre a introdução do tópico. Ela narra a situação de um homem que está sofrendo pelo término de um relacionamento (ao que tudo indica, monogâmico e heterossexual). Expressões como “sofrimento é mato” (indicando que a pessoa está sofrendo em demasia), “coração em pedaços” e “doente de paixão” percorrem toda a música, que envolve um diálogo com um policial que aparentemente foi chamado por vizinhos do eu lírico por este estar ouvindo música acima do volume permitido, incomodando a vizinhança. A resposta do sujeito em questão é categórica: “(...) *o som do carro no talo / manda a multa, que eu vou pagar / mas enquanto ela não voltar / sofrimento é mato (...)*”.

No caso da banda sinaloense, além das canções abordadas no tópico anterior, relembro uma outra dentre as quais mais foram acionadas no repertório das bandas de Oaxaca, das músicas tocadas em bares em boates, na TV e também na fala de interlocutores. Mais uma vez, trata-se de uma canção da Banda MS²⁰³. Chama-se *Tu Postura*²⁰⁴ (composição de Junior Novo), e a reproduzo abaixo:

*Me da mucha tristeza ver cómo eres / No es Me dá muita tristeza ver como você é / Não
que lo exagere / Nada te reprocho, nada te estou exagerando / Não te censuro em nada,
pregunto / Solo si me quieres / Yo sé / Que não te pergunto nada / Só se você me quer /
hablando esto se arreglaría / Mas te mentiría Eu sei / Que conversando tudo se ajeita / Mas
si te digo algo / Como, por ejemplo, que no eu estaria mentindo se te dissesse algo /*

²⁰² Segundo a *Crowley Broadcast Analytics* do Brasil, empresa especializada em monitoração eletrônica de *broadcast* de áudio em rádios de todo o país, *Seu Polícia* foi a canção mais tocada em 2016 no Brasil. Para maiores informações: http://www.crowley.com.br/musicmedia/reports/TOP_100_Brasil_The_Crowley_Official_Broadcast_2016.pdf < (Acessado em 20/02/19).

²⁰³ Segundo o Monitor Latino, essa foi a canção mais tocada nas rádios e nas plataformas de streaming do México em 2018. Para maiores informações: <http://charts.monitorlatino.com/top100/anual/2018/Mexico/General> < (Acessado em 06/05/2021)

²⁰⁴ Link para o videoclipe da canção:

<https://www.youtube.com/watch?v=8BDrtvy0SNM&ab_channel=LizosMusic> (Acessado em 26/09/2021).

pasa nada / Parece / Es nada más cuándo tú quieres / Cuándo tienes ganas / Me duele / Que no te importa si se muere / Este corazón / Que, a pesar de todo, todavía te ama / Me están sobrando los motivos para irme / Y lo que más me da coraje es tu postura / Parece que estás obligándome a rendirme / Para al final decir que yo tuve la culpa / Y, si no cambias desde ahorita, te lo advierto / Voy a empezar a ser igual que tú conmigo / Y no es venganza ni rencor, ni mucho menos / Es simplemente dar lo mismo que recibo / Haces mucho más difícil / Lo que tiene arreglo / Parece que hacerme llorar / Te alimenta el ego / [repete o refrão] / Haces mucho más difícil / Lo que tiene arreglo / Parece que hacerme llorar / Te alimenta el ego

Como, por exemplo, que está tudo bem / Parece que / só é quando você quer / Quando tem vontade / Me dói / Que não te importa se morre / Esse coração / Que, apesar de tudo, ainda me ama / Estão sobrando motivos para eu me ir / E o que mais me dá coragem é sua postura / Parece que está me obrigando a me render / Para no final dizer que eu tive a culpa / E, se você não mudar a partir de agora, te advirto / Vou a começar a ser igual você é comigo / E não é vingança nem rancor, nem menos que isso / É simplesmente dar o mesmo que recebo / Você faz ficar muito mais difícil / O que tem conserto / Parece que me fazer chorar / Te alimenta o ego / [repete o refrão] / Você faz ficar muito mais difícil / O que tem conserto / Parece que me fazer chorar / Te alimenta o ego

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

Fora da situação de morte, um dos raros momentos onde o homem pode chorar é na música. Há inúmeros exemplos da emoção masculina na música popular brasileira, mas ainda há relativamente poucos estudos sobre a temática. [...] Tradicionalmente no Brasil, a música popular tem sido um espaço permitido à emoção masculina. De Teixeira até Chitãozinho e Xororó, passando por Gilberto Gil e Caetano Veloso, vemos homens em todo tipo de sofrimento (GROSSI, 1995, p. 27)²⁰⁵.

Com efeito, pensar em construção de masculinidades exige levar em conta que elas são plurais. Por isso mesmo, torna-se importante refletir que há diferenças, por exemplo, entre a manifestação do sofrimento de Caetano Veloso e de Chitãozinho e Xororó. Se o primeiro ao

²⁰⁵ Essas considerações se aplicam fortemente também à realidade mexicana. Desde José José, Juan Gabriel, Leo Dan, até Alejandro Fernández e Carlos Rivera, vemos homens em diversas situações de sofrimento amoroso. A ênfase mexicana na canção romântica, já discutida anteriormente, foi um dos elementos para o sucesso, até dias atuais, do cantor brasileiro Roberto Carlos naquele país – certamente foi o cantor brasileiro que mais escutei nos ônibus da cidade.

longo de sua carreira procurou performatizar masculinidades mais flexíveis²⁰⁶, a dupla em questão faz parte de um contexto, o chamado universo da música sertaneja, em que “ser homem” implica, a princípio, reiterar discursivamente diversos códigos da masculinidade hegemônica de que nos falamos, por exemplo, Connell e Messerschmidt (2013). No caso mexicano, é inegável pensar em Juan Gabriel, um dos maiores cantores da história mexicana, que ao ser questionado sobre sua sexualidade, sempre respondia com algo como: “lo que se ve no se pregunta”. A nunca resposta definitiva sobre sua orientação sexual sempre foi motivo de controvérsia, dada suas performances “femininas”, seu jeito extravagante de vestir, seu jeito de dançar. Em todo caso, tais elementos performáticos nunca deixaram de colocá-lo como uma referência masculina da música romântica mexicana.

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

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

Faz-se importante lembrar que o conceito de hegemonia em questão é tomado de empréstimo das formulações de Antonio Gramsci, para quem “hegemonia é uma forma de dominação em que o dominado participa na sua dominação, a hegemonia sendo como um foco que, ao iluminar uma certa zona, deixa as outras zonas na semi-escuridão” (VALE DE ALMEIDA 1995, p. 155). No que diz respeito às questões de gênero, Vale de Almeida argumenta que a hegemonia masculina é o que impede outras formas de masculinidade de serem vivenciadas com o mínimo de tranquilidade.

Nesse sentido, refletir, por exemplo, sobre o caráter emotivo e sentimental das canções sertanejas e de banda permite uma via possível para problematizar e questionar também a

²⁰⁶ João Silvério Trevisan (2000, p. 286) tece maiores considerações sobre as nuances na demonstração de sentimentos por parte de homens nos diversos campos da música popular brasileira.

suposta “ordem compulsória” entre sexo, gênero e desejo de que nos fala Butler (2010), que discursivamente instaura a obrigatoriedade de expressões de masculinidade e feminilidade, assim como de sentimentos e emoções. Não é difícil constatar o forte apelo na música sertaneja e na música de banda sinaloense a essa ordem compulsória que sugere a autora estadunidense. Não só a partir das canções, acusadas de frequentemente veicular discursos machistas.

No caso da presente pesquisa, em especial em relação à música sertaneja, pude observar que esse fenômeno se dá também nas performatividades de gênero de frequentadores/as de *shows*, bares e boates, inclusive na entrada destes estabelecimentos, que geralmente cobram valores mais baratos de mulheres²⁰⁷ – fato que é encarado por muitos/as enquanto pura objetificação da mulher, ainda que esse ponto de vista esteja longe de ser um consenso entre frequentadores/as. No trabalho de campo que realizei em Oaxaca, ainda que eu tenha observado diretamente menos casos de assédio ou de demonstrações de violência por parte de homens, não raro me era relatado que essa é uma realidade que está presente no imaginário dos lugares em que se costuma tocar esse estilo musical.

Alguns casos de amores e sofrimentos na música sertaneja e na música de banda sinaloense

A partir do que fora narrado no Tópico 2 da Parte 2 a respeito das narrativas da sofrência e do sofrimento amoroso no sertanejo e na banda, foi possível perceber que estes dois estilos musicais, enfim, cantam o amor. O amor não correspondido, o amor infiel, o amor que acabou, ou mesmo aquele que vai dar certo “pra sempre”. Segundo Vale de Almeida a respeito de seu contexto de pesquisa,

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

Os sertanejos e os sinaloenses cantam também as consequências subjetivas desse amor: seja sofrendo, dizendo “tô nem aí”, “caindo na farra”, para usar categorias trabalhadas por Alonso (2015), ou “curtindo” um relacionamento estável – quase sempre entoados por alguma dose de teor étílico. Gustavo Lima, um dos mais famosos cantores de música sertaneja

²⁰⁷ Refiro-me aqui especificamente aos estabelecimentos pesquisados no Brasil. Ainda que em julho de 2017 o Ministério da Justiça tenha determinado que cobrança diferente para homens e mulheres em ambientes comerciais é ilegal, a prática continuou sendo adotada por todos os estabelecimentos que frequentei durante meu trabalho de campo entre 2016 e 2018 na cidade de Goiânia/GO. Para maior esclarecimento sobre a decisão judicial, conferir: < <https://www.jornalopcao.com.br/ultimas-noticias/ministerio-da-justica-determina-que-cobranca-diferentes-para-homens-e-mulheres-e-ilegal-99007/>> (Acesso em 18/02/2019). Em todo caso, a proposta aqui é focar em performativos observáveis nas canções e entre sujeitos auto identificados como homens.

atualmente, canta em *Que Pena que Acabou*²⁰⁸ (composição de Xuxinha): “*Que pena que acabou, uô, uô, uô, uô / E o meu coração chorou [...] / Ainda não tive coragem / de arrumar a cama que a gente fez amor / Pela última vez, pela última vez / O seu cheiro está entre os nossos lençóis / E na memória o calor do seu corpo / Debaixo do cobertor que a gente fez amor / Será que você ainda pensa em mim? / Será que o nosso caso teve fim? / Quero ouvir de você, eu preciso saber*”. Outro exemplo no campo da música sertaneja é a canção *Cuida bem Dela*²⁰⁹ (composição de Marília Mendonça), de Henrique e Juliano, na qual o eu lírico se dirige para o novo amor da mulher que ele ainda ama:

Sabe aquela menina sentada ali / Com o olhar desconfiado / Tão inocente / Eu já fui doente naquela mulher [...] / Esse é o meu único aviso / Se ela quis ficar contigo / Faça ela feliz / Faça ela feliz / Cuida bem dela / Você não vai conhecer alguém melhor que ela / Promete pra mim / O que você jurar pra ela / Você vai cumprir / Cuida bem dela / Ela gosta que reparem no cabelo dela / Foi por um triz / Mas fui incapaz de ser / O que ela sempre quis / Faça ela feliz”.

No caso da banda sinaloense, canções como a *Tu Postura*, mencionada anteriormente, ou então *¿Qué fuimos?*²¹⁰, da Banda MS e *Ya Te Perdí la Fe*²¹¹, da *La Arrolladora*, intensamente reproduzidas durante minha estadia no México, expressam também discursos emotivos semelhantes:

<p><i>¿Qué fuimos? / Me lo pregunto porque yo nunca lo supe / A lo mejor no fuimos nada y no me has dicho / Y solo porque me besabas / Yo imaginé que fuimos algo / ¿Qué fuimos? / Te lo pregunto porque a mí me lo preguntan / Y todavía no sé decir una respuesta / Guardo silencio / Porque no quiero decir una mentira / ¿Qué fuimos? / Necesito definir mi situación / ¿Estuve o no estuve / dentro de tu corazón? / Sospecho, que no fuimos lo que todo el mundo cree / Y fuimos una</i></p>	<p><i>O que fomos? / Pergunto porque eu nunca soube / Talvez não tenhamos sido nada e você não me disse / E só porque você me beijava / Imaginei que fôssemos algo / O que fomos? / Pergunto porque me perguntam / E ainda não sei dar uma resposta / Guardo silêncio / Porque não quero dizer uma mentira / Que fomos? / Preciso definir minha situação / Estive ou não estive / Dentro do seu coração? / Suspeito que não fomos o que todo mundo acredita / E fomos</i></p>
--	--

²⁰⁸ Link para o vídeo oficial da canção:

<https://www.youtube.com/watch?v=juN8L5mdXu4&ab_channel=GusttavoLimaOficial> (Acessado em 26/09/2021).

²⁰⁹ Link para o vídeo oficial da canção:

<https://www.youtube.com/watch?v=2Q6eFRuYa2w&ab_channel=HenriqueeJuliano> (Acessado em 26/09/2021).

²¹⁰ Link para o vídeo oficial da canção:

<https://www.youtube.com/watch?v=ApJK8lbDdhY&ab_channel=LizosMusic> (Acessado em 26/09/2021).

²¹¹ Link para o clipe oficial da canção:

<https://www.youtube.com/watch?v=kVzn608EUMY&ab_channel=ArrolladoraLimonVEVO> (Acessado em 26/09/2021).

historia que a nadie le contaré / ¿Qué fuimos? / No me dejes con la duda, por favor / Prometo, que no voy a decir que fuiste un error / ¿Qué nombre le pondremos a las noches que te di? / ¿Qué imagen tengo que tener de ti?

uma história que não contarei para ninguém / O que fomos? / Não me deixe na dúvida, por favor / Prometo que não vou dizer que foi um erro / Que nome colocaremos às noites que te dei? / Que imagem devo ter de você?

No te deseo mal / Porque te hayas marchado / A lo mejor de plano yo no era el indicado / Se fue la posibilidad de estar siempre a tu lado / Y no pierdas el tiempo / Tratando de olvidarme / Porque lo que vivimos no se olvida en una tarde / Y ya tarde será para recuperarme / Te van a platicar de mí / Y van a preguntar también / Qué fue lo que pasó, si se miraban tan felices / Y se mojarán tus ojos, tus ojitos hermosos / Te van a platicar de mí / Las noches y el sillón aquel / Que guardan los secretos que solo tú y yo sabemos / Y se mojarán tus ojos, tus ojitos / hermosos / Y aunque quieras volver / Ya no vas a poder / Yo ya te perdí la fe / [repete o refrão]

Não te desejo mal / Porque você seguiu adiante / Talvez com seu plano, ou eu não era o indicado / Se foi a possibilidade de estar sempre ao seu lado / E não perca seu tempo / Tentando me esquecer / Porque o que vivemos não se esquece em uma tarde / E já tarde será para me recuperar / Vão te perguntar por mim / E vão perguntar também / O que foi que passou, se se viam tão felizes / E seus olhos se molharão, seus olhinhos lindos / Vão te perguntar por mim / As noites naquela poltrona / Que guardam os segredos que só você e eu sabemos / E seus olhos se molharão, seu olhinhos lindos / E ainda que queira voltar / Já não vai poder / Eu perdi a fé em você / [repete o refrão]

Pelo contato que tive em campo com homens que se constroem também a partir do acionamento de processos de identificação com a música sertaneja, muito dificilmente algum deles teria a postura de se dirigir para o atual companheiro de suas ex-namoradas ou ex-esposas como na canção *Cuida Bem Dela*, justamente pelo fato de que o complexo moral que ronda a construção da honra masculina nestes contextos dificulta que os homens assumam que “perderam para outro homem”. Mais plausível parece ser a letra de *¿Qué fuimos?*, em que o homem se dirige à mulher com certo desespero na voz questionando o que afinal de contas foi a relação entre ele e ela, porque “as pessoas estão perguntando”.

A necessidade de “dar satisfação”, sobretudo para outros homens, sobre determinado “fracasso” na relação amorosa é uma temática muito comum nos dois estilos musicais e também nos códigos que rondam a masculinidade hegemônica. Em *Ya Te Perdi La Fe*, por outro lado, o eu lírico vai cobrar da outra pessoa (supõe-se que seja uma mulher) que dê explicações sobre o que aconteceu para que a relação terminasse. A tônica em “você vai chorar por mim” ao tentar se explicar é bastante significativa porque implica que um argumento implícito de que, afinal

de contas, a ex-companheira se arrependerá de ter desvalorizado o amor dedicado por quem canta a canção²¹². Esse discurso emocional de “chorarás por mim” aparece em tantas outras canções sinaloenses (ou mesmo sertanejas), e de maneira bastante particular em uma canção da Banda El Recodo, chamada *Vas a Llorar por Mí*²¹³, em que se canta: “*maldita sea mi suerte / ¿por qué te conocí? / malditos sean los besos / que tú me diste a mi / malditas las caricias / [...] / al final de todo / vas a llorar por mí / y te juro que vas a llorar / pero lágrimas de sangre, ingrata! Iuh!*”²¹⁴”.

No caso da música sertaneja, há outra canção em especial que, como nas sinaloenses apontadas acima, versa sobre um relacionamento que parece ter durado pouco tempo, ainda que o sentimento do eu lírico permaneça: *A Flor e o Beija-Flor*²¹⁵, canção de Henrique & Juliano, composta em parceria com Marília Mendonça:

Essa é uma velha história / De uma flor e um beija-flor / Que conheceram o amor / numa noite fria de outono / E as folhas caídas no chão / da estação que não tem cor / E a flor conhece o beija-flor / E ele lhe apresenta o amor / E diz que o frio é uma fase ruim / Que ela era a flor mais linda do jardim / E a única que suportou / Merece conhecer o amor e todo o seu calor / Ai que saudade de um beija-flor / Que me beijou depois voou / Pra longe demais / Pra longe de nós / Saudade de um beija-flor / Lembranças de um antigo amor / O dia amanheceu tão lindo / Eu durmo e acordo sorrindo.

Aqui, surge uma canção com mais metáforas, em que flor e beija-flor se complementam por meio da idealização de um amor que, se no plano do vivido não se concretizou, reflete-se no plano poético enquanto uma lembrança positiva da qual se tem saudade, ainda que não se possa ter novamente.

Longe de serem casos isolados, a característica da música sertaneja e da banda sinaloense de resolverem no campo da poética aquilo que na prática cotidiana não se pode concretizar lembra, pelo menos, os trabalhos de Vale de Almeida (1995) realizado em uma

²¹² O videoclipe de *Ya Te Perdí la Fe* é especialmente interessante porque visualmente cria uma segunda narrativa: de um homem bem-sucedido que é preso por fraudes e outros problemas ligados à sua empresa. Ao longo do clipe, sua esposa inicia uma relação com aquele que parece ser seu amigo e parceiro nos negócios. Ao final, percebemos que tudo havia sido causado deliberadamente por este segundo homem, ao que parece, para conquistar a esposa do amigo.

²¹³ Clipe oficial da canção:

<https://www.youtube.com/watch?v=qXa8LjXNshs&ab_channel=BandaElRecodoVEVO> (Acessado em 26/09/2021).

²¹⁴ “Maldita seja minha sorte / por que te conheci? / maldito sejam os beijos / que você me deu / malditas as carícias / [...] / ao fim de tudo / você vai chorar por mim / mas vai chorar lágrimas de sangue, ingrata! Iuh!”.

²¹⁵ Link para o vídeo oficial da canção:

<https://www.youtube.com/watch?v=LmRrLl8aLfe&ab_channel=HenriqueJuliano> (Acessado em 26/09/2021).

pequena cidade do interior de Portugal e de Abu-Lughod (1985) entre os beduínos do norte africano. Em ambos os casos, que explorarei mais adiante, é no plano das canções e da poesia que homens expressam suas emoções e seus sentimentos, principalmente porque no dia a dia tal atitude seria imediatamente censurada e coagida por códigos morais e de honra que disciplinam e regulam os comportamentos dos sujeitos. A esse respeito, Vale de Almeida (1995), embasado por Abu-Lughod, nos lembra que

(...) a poesia permite exprimir o que o código social não deixa. Legitima certos sentimentos, e ao ser feita no devido contexto, acaba por dizer que quem a diz se encontra conforme aos padrões; e que a sua adesão aos códigos morais é ao mesmo tempo voluntária e difícil. As emoções e a sua expressão são tidas como pertencendo ao mundo do feminino. A esse mundo de emoções e ao mesmo tempo fraco e potencialmente perigoso. Aos homens resta a bravata e a manutenção da honra e do prestígio, que assentam, antes de tudo o mais, na capacidade de serem (e se fazerem) homens – uma categoria moral. Mas a esta visão *folk* tem-se oposto muitas vezes visões letradas ocidentais sobre o que são as emoções. Curiosamente, não são muito antagônicas, pois têm visto as emoções como antítese da razão. O ocidente pós-iluminista tem, para mais, igualado a razão à masculinidade e a emoção à feminilidade de forma quase taxativa (VALE DE ALMEIDA, 1995, p. 220).

Para então tentar sair dessa dicotomia entre pensamento (racional, cultural, masculino) *versus* emoção (corporal, natural, feminino), Vale de Almeida (1995) recorre às formulações de Michelle Rosaldo (1984) sobre a noção de *embodied thoughts*. Dessa forma, desconstrói-se também, de algum modo, a dicotomia homem/mulher, macho/fêmea, entre outras, aproximando-se da postura teórica de que não há performatividades de gênero exclusivas de nenhuma construção discursiva de sexo, mas sim possibilidades de sentimentos refletidos ou de pensamentos encarnados que expressam ideais normativos ou não no que tange ao gênero e também à sexualidade.

Vale destacar que *A Flor e o Beija-Flor* e *Cuida Bem Dela* (além de *Meu Violão e o Nosso Cachorro*, que menciono logo abaixo) são as únicas canções que trago para este tópico em que uma mulher participou da composição da letra, o que de longe é um problema metodológico: conforme afirmei anteriormente, não parto da ideia de que há uma colagem entre (supostos) sexo biológico (fêmea), gênero (mulher) e desejo (heterocentrado) que, sobrepostos, necessariamente implicariam em performances ou performatividades específicas e segmentadas pela diferença sexual. Pelo contrário, ao partir das formulações de Butler (2010), viso justamente não cair na armadilha de reiterar ou naturalizar a ordem compulsória a que ela se refere. Minha escolha neste tópico por privilegiar canções compostas e cantadas por homens tem mais a ver com uma proposta de desconstrução do pressuposto de que estes homens são necessariamente enrijecidos quanto às suas performatividades de masculinidades, ainda que essa não rigidez quase sempre passe pelo campo da poesia.

Aliás, é importante frisar que mulheres podem muito bem compor e cantar emoções masculinas. É o caso, por exemplo, da canção *Meu Violão e o Nosso Cachorro*²¹⁶ (composição de Simaria Mendes e Nirvado Paz), da dupla Simone & Simaria:

*Pode ficar aqui / Sou eu quem vou partir / O que a gente construiu / Não é preciso dividir / Fizemos tantos planos / Compramos tantas coisas / Mas o amor é longe disso / Precisamos de um tempo / Em relação a nós dois / Depois decidimos um final / Espero que seja o final feliz / **Se o nosso amor se acabar / eu de você não quero nada / pode ficar com a casa inteira e o nosso carro / por você eu vivo e morro / mas dessa casa eu só vou levar / meu violão e o nosso cachorro / Se amanhã a gente se acertar, tudo bem / Mas se a gente não voltar / Posso beber, posso chorar / e até ficar no soro / Mas dessa casa eu só vou levar / Meu violão e o nosso cachorro***”.

Por vários meses, acreditei que o eu lírico dessa canção fosse uma mulher, tendo em vista que a música é cantada por uma dupla feminina, que subverteria a já conhecida situação de separação conjugal: o homem deixa a casa para a mulher, reforçando a dicotomia entre público/masculino e privado/feminino tão fortemente problematizada pelos movimentos feministas (FRANCHETTO, CAVALCANTI e HEILBORN, 1980). No entanto, ao assistir ao clipe oficial da música, fui surpreendido por uma narrativa em que, literalmente, o eu lírico é um homem que deixa a casa e o carro para a mulher, ficando apenas com o violão e o cachorro, mesmo que bebendo, chorando e “ficando no soro” – referindo-se aqui ao fato de ter bebido tanto álcool que, depois, seria preciso ingerir soro ou glicose por conta do alto teor alcoólico no sangue. Mais uma vez, o choro e a bebida estão sempre conectados na narrativa.

No caso da pesquisa de Vale de Almeida (1995), as décimas cantadas por homens são o meio pelo qual eles dão vazão para os sentimentos que não podem ser compartilhados no âmbito público mais geral. A música sertaneja e a banda sinaloense não são tão diferentes disso. Ainda que boa parte do repertório cultural desses estilos musicais verse justamente sobre situações de choro, dor e sofrimento, praticamente não vi homens chorarem em público ao longo do trabalho de campo. No entanto, a bem da verdade, parece haver uma tendência, em especial na música sertaneja, de o choro masculino se destacar na medida em que a exposição pública seja maior²¹⁷.

²¹⁶ Clipe oficial da canção: <https://www.youtube.com/watch?v=KqOzrrpAAjY&ab_channel=SimoneeSimaria> (Acessado em 26/09/2021).

²¹⁷ Não tenho dados suficientes para trazer uma comparação precisa sobre a música sertaneja em relação a esse aspecto. No entanto, todo o discurso público sobre sofrimento amoroso, assim como as performances de sofrimento que se pode observar a partir dos vídeos ao vivo de grandes bandas sinaloenses parece indicar que há uma aproximação grande entre os dois estilos musicais nesse sentido. Mesmo assim, na próxima seção, trago alguns relatos de campo que aproximam cenas do cotidiano do trabalho de campo em bares e boates nos dois casos etnográficos que procurarão discutir o descompasso entre publicização das emoções e reforço de códigos da masculinidade hegemônica.

Durante a realização da 72ª Exposição Agropecuária de Goiânia, em maio de 2017, me foi possível vislumbrar diversos aspectos interessantes e pertinentes à observação das masculinidades dos apreciadores de música sertaneja. Muitos deles se vestiam com a típica vestimenta *cowboy*: chapéu de boiadeiro, barba por fazer, camisa xadrez, calça jeans e botas. Combinados à indumentária, a postura também era notória: o olhar quase sempre pra frente, nunca pra baixo; o peito estufado, projetado pra frente, na tentativa de passar um ar de imponência e de constante atenção aos arredores. Estavam eles sempre atentos para a presença de mulheres que não raras vezes eram objeto de comentários e insinuações quase nunca discretas de cunho erótico e sexual. Somado a isso, por fim, vinha no pacote o consumo de bebidas alcoólicas, quase sempre cerveja ou *whisky*. “Bebidas de macho”, como um interlocutor me relatou certa vez, em oposição à *vodka*, bebida não tão associada a uma postura considerada por esses sujeitos como masculina, mas também consumida nesses espaços. Tal figura, é claro, não é a única entre as dezenas de milhares de homens presentes nesse grande evento. Como é sabido, as performatividades de gênero são plurais e não se deve incorrer no equívoco de pensar que as masculinidades no campo da música sertaneja obedecem sempre à rigidez do modelo *cowboy*. Havia homens por uma miríade de marcadores tais como idade, orientação sexual, raça/cor, classe social, entre outros. Contudo, a presença do estereótipo *cowboy* era uma tônica na paisagem visual e cultural daquele contexto.

A título de comparação, menciono também o trabalho de campo que realizei no VillaMix Goiânia em julho de 2017. Naquele contexto, consegui perceber uma vasta heterogeneidade de homens – e na ocasião, com um número bem menos expressivo de vestimentas estilo *cowboy* e muito mais uma corporalidade (sobretudo em termos de roupas e acessórios) tida como urbana: calça jeans apertada ou mais larga, bermudas, tênis, camisetas (ou no máximo camisas polo), óculos escuros, alargadores de orelha, *piercings* e tatuagens à mostra. Ainda assim, permanecia na maioria esmagadora de homens ali presentes (majoritariamente brancos, heterossexuais e de idade entre 18 e 35 anos) um consumo exacerbado de bebida alcoólica, gestos e posturas que remetem a uma sexualidade predadora e, em alguns casos, até mesmo atitudes agressivas, conforme ficará claro mais à frente em um relato de campo na edição de 2018 do mesmo evento.

Em todos esses lugares há um nítido descompasso entre as canções de sofrimento e o comportamento desses homens, os quais aparentemente parecem dar mais ênfase às canções ligadas ao “to nem aí” e à “farra”, talvez por essas versarem sobre situações em que os homens saem com uma imagem de que não são seres que choram, que sofrem por amor e que, no limite, não se afetam por sentimentos que seriam considerados femininos. No entanto, o descompasso

que percebo é justamente o de que esses mesmos homens cantam, com a letra na ponta da língua, as sofrências sertanejas.

O mesmo não pode ser dito dos cantores homens quando estão no palco. Em algumas situações, ao longo de *shows*, presenciei o choro nem um pouco escondido de cantores: a dupla Henrique e Juliano, para delírio do público, chorou abertamente em alguns momentos do *show* realizado na Exposição Agropecuária de Goiânia de 2017, alegando estarem absolutamente emocionados por realizarem o sonho (e o recorde) de cantar para um público de cerca de 70.000 pessoas na cidade de Goiânia, considerada a capital sertaneja no país. O mesmo ocorreu com Gustavo Lima na mesma ocasião. O cantor Leonardo, que fazia dupla na década de 1990 com o irmão Leandro, é conhecido por se emocionar abertamente ao cantar diversas canções (em especial aquelas que remetem ao ser irmão, falecido no auge da carreira da dupla). Um de seus grandes sucessos, ainda da década de 1990, *Desculpe, Mas Eu Vou Chorar*²¹⁸ (composição de Cesar Augusto e Daniel), versa justamente sobre uma situação de muita emoção: “*Vou chorar / Desculpe, mas eu vou chorar / Não ligue se eu não te ligar / Faz parte dessa solidão / Vou chorar / Desculpe, mas eu vou chorar / Na hora em que você voltar / Perdoe o meu coração*”.

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

Sufrências entre parêntesis

Trago aqui duas situações de campo com a música sertaneja que podem ajudar a elucidar essa questão. O primeiro deles refere-se a uma das minhas primeiras incursões em campo, justamente em uma das boates mais frequentadas pelo público que aprecia música sertaneja na cidade de Goiânia, no Setor Marista. Ainda que fosse minha primeira noite ali, tive a sorte de conhecer um grupo de amigos/as que me convidaram para entrar com eles e elas. Precisavam de uma pessoa para completar uma lista de descontos para aniversariantes, e como eu era o

²¹⁸ Link para a canção:

<https://www.youtube.com/watch?v=uD06Y71CaKM&ab_channel=SertanejodeVerdade> (Acessado em 26/09/2021).

único na fila sozinho, decidiram me chamar. Passei boa parte da noite na companhia delas/es; como a fila demorou um pouco para andar, quando entramos já era quase meia noite.

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

Em diversas outras ocasiões, especialmente no meu trabalho de campo em Goiânia, me deparei com cenas de assédios de mulheres por parte de homens. A categoria “pega-bêbada” é importante de ser mencionada porque sintetiza um comportamento oriundo de uma masculinidade predatória, que se pretende máscula, viril ou superior ao objetificar o corpo da mulher enquanto “algo” que está mais passível de ser possuído por supostamente estar “à disposição” ou, ainda, mais vulnerável. O interessante aqui é ressaltar que são esses mesmos homens que cantam apaixonadamente as mais românticas canções sertanejas, sobretudo quando há nesses estabelecimentos música sendo tocada ao vivo por artistas.

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

Por isso mesmo, esse era um ponto alto do evento, ainda que outras atrações – algumas inclusive internacionais – ainda fossem se apresentar. Da minha parte, eu estava transitando no meio da multidão porque acompanhava três grupos distintos de amigos/as parceiras/os da

pesquisa, que estavam em partes diferentes da arena de *shows*. Em algum momento no meio da apresentação da dupla em questão, me desloquei de um grupo a outro para observar como estava o “clima” entre elas/es. Assim que consegui chegar, me deparei com uma cena marcante: um jovem branco, com aparência de não ter mais que 25 anos de idade, estava emocionalmente alterado e visivelmente sob efeito de uma grande quantidade de álcool, enquanto que uma das pessoas que eu estava acompanhando aquela noite – uma mulher com pouco mais de 60 anos de idade, amiga da mãe de uma amiga – tentava acalmá-lo. Aproximei-me para tentar entender a situação e ver se eu ajudaria de alguma maneira, tendo em vista que ele estava agressivo e que, na minha visão, poderia se descontrolar e agredir minha interlocutora.

Minutos antes, o garoto havia visto sua namorada beijar outro rapaz. Ele não conseguia falar muito bem e tentava afastar com violência qualquer pessoa que se aproximasse, dizendo repetidas vezes frases pouco conexas, mas que continham ora a expressão “matar ele”, ora “matar ela”. Dois de seus amigos estavam ali e enquanto tentavam levá-lo embora, explicaram a situação para quem estava em volta, meio como quem tenta se desculpar. Segundo eles, o garoto, depois de beber excessivamente várias doses de *vodka* com energético somados a muitas latas de cerveja, presenciou a tal cena, interpretada por ele como infidelidade por parte de sua namorada poucos minutos depois de ouvir uma canção do *show* de Jorge & Mateus que significava muito, do seu ponto de vista, para seu relacionamento amoroso, chamada *Coração Calejado*²¹⁹ (composição de Junior Angelim):

Meus fracassos amorosos me afastam de ti / Tenho medo de me iludir / Eu já tive alguns amores, mas não tive amor / E foi isso que me deixou / Com o coração calejado / Morre de medo de se machucar / Coração calejado / Pra se entregar de novo, tem que escutar / Que você vai me amar com força / Que a nossa saudade vai ser louca / Se não for pra ser assim, esquece / Se me quer mesmo pra você, promete

Definitivamente, existem diversas formas de expressar dor e sofrimento, especialmente em situações que não se está em pleno domínio da consciência, como parecia ser o caso do rapaz em questão. Como explorei no tópico anterior, um número muito grande de canções sertanejas narra justamente a intersecção entre amor, consumo de álcool e sofrimento, talvez justamente pelo fato de que tais situações sejam parte do cotidiano de tantas pessoas. O ponto que eu gostaria de ressaltar é que o discurso público e performativo presente nas canções

²¹⁹ Vídeo oficial da canção: <https://www.youtube.com/watch?v=N-jXpmcLdRY&ab_channel=Jorge%26MateusOficial> (Acessado em 26/09/2021).

sertanejas acerca dos modos pelos quais um homem sofre contrastam veementemente com inúmeras de minhas observações em campo, exemplificadas nesses dois pequenos relatos. Se é permitido, autorizado ou incitado o choro ou mesmo a expressão de emoções pessoais e afetivas como parte de uma suposta flexibilização de masculinidades rígidas – e essa legitimidade passa pela aprovação do público que escuta, consome e subjetiva tais canções, inclusive homens –, em cenas como essa percebi, diversas vezes, que a masculinidade performada por muitos homens que frequentam espaços de sociabilidade sertanejos é agressiva, opressora, machista e heteronormativa.

No caso do trabalho de campo realizado em Oaxaca, tenho menos histórias a contar a respeito de violências ou problemas do tipo observadas em campo. Uma delas, envolvendo um caso nítido de assédio com a banda Reina Oaxaqueñas, narrarei no tópico seguinte. No entanto, trago aqui um dado interessante: eu sempre frequentava os *antros* oaxaqueños com meus interlocutores homens. Anahí, Marci e Jackie, minhas principais colaboradoras de campo no México, sempre preferiam bares, *cantinas* ou festas privadas, realizadas quase sempre na casa de Anahí. Sempre que eu as chamava, me diziam: “no me gusta el ambiente”. Das vezes que pedi maior detalhamento a esse respeito, me diziam sobre o alto volume da música, a quantidade de pessoas, entre outros motivos relacionados à dinâmica do lugar.

Ainda assim, a noção de *ambiente* usada por elas parecia extrapolar essas justificativas. Ainda que eu não tenha observado nenhuma cena de assédio explícito nesses ambientes – em especial naqueles localizados na Colonia Reforma –, não me saía da cabeça o fato de que especialmente Anahí e Marci não frequentassem os poucos lugares da cidade que tocassem banda sinaloense, que elas tanto admiram. Mais que isso, em três oportunidades elas me chamaram para ir a uma “balada” que toca exclusivamente cumbia (com banda ao vivo a noite toda), que tinha justamente música alta e muita gente aglomerada no lugar.

Na última semana no México, mais precisamente na minha despedida, perguntei em privado a Anahí por que, afinal de contas, a gente nunca tinha ido junto a um *antro* para escutar banda sinaloense juntos. Ela me confessou várias coisas que dizem à sua vida privada, que não pretendo revelar aqui por razões de sigilo – que eu já sabia desde muitos meses antes por outra fonte. Em todo caso, ao final, ela me disse que adoraria ter me acompanhado nas noites de banda na Celsiuz, mas que “*así es la vida con estos hombres culeros*” (algo como “é assim mesmo com esses homens cuzões [idiotas]”). Essa fala me dá uma dimensão sobre, a despeito de eu não ter presenciado casos explícitos de assédios nas boates mexicanas, que essa é uma realidade presente em uma sociedade que é marcada também pelo sexismo como orientadora de diversas esferas da vida social.

Um outro caso, no entanto, me fez também refletir bastante a esse respeito. Na Parte 1, narrei que havia um *antro* no Centro Histórico, *El Rincón de la Alameda*, muito conhecido por tocar banda sinaloense, mas que acabei não frequentando muito. Desde os primeiros dias, fui avisado por diversas pessoas que eu não frequentasse o lugar. Como essas pessoas eram geralmente aquelas ligadas a classes médias, imaginei que pudesse ser pelo fato de que aquele lugar no Centro era frequentado por pessoas de classes mais baixas, revelando preconceito de classe de meus interlocutores iniciais. Ao pesquisar sobre o lugar em seu perfil do Facebook, no entanto, pude ver que a avaliação do lugar era de fato bem ruim. Para além de alguns comentários elogiosos, havia muita referência a episódios de roubo de carteiras por parte dos funcionários e episódios de violência. Um deles em específico me chamou a atenção, que narrava uma experiência de dois jovens gays que haviam ido ao lugar e foram agredidos pelos seguranças e jogados na calçada do lugar após serem removidos.

Ainda assim, no segundo mês estando no México, decidi fazer uma visita ao lugar, sozinho. Passei cerca de 2 horas no lugar. Era um ambiente bem escuro e carregado de pessoas. Não observei nada de muito grave a priori, embora notasse muitos olhares de surpresa ao notarem a presença de um “gringo” naquele ambiente. Fiquei o tempo todo circulando entre o bar e observando a banda ao vivo tocar. Naquele dia, não conversei com praticamente ninguém, apenas os funcionários do bar. Um deles, mais solícito, me confidenciou, em um dos poucos momentos que parava de atender os clientes, que era uma surpresa ver uma pessoa de fora do país ali, porque geralmente os estrangeiros preferiam frequentar os bares mais “nice” do Centro Histórico. Perguntei o motivo disso. Ele me respondeu que de fato aquele estabelecimento era muito conhecido por episódios anteriores de violência. “La banda trae un poco del narco”, ele me disse. De fato, a relação entre banda sinaloense e narcotráfico é quase imediata na história do gênero musical. Não achei, imediatamente, que esse seria um problema.

Momentos depois, perguntei se ele achava que ali seria um lugar interessante para eu realizar uma pesquisa sobre banda sinaloense, que era meu objetivo no México. Ele me perguntou que tipo de pesquisa seria essa. Respondi: “uma pesquisa antropológica, pra conversar com as pessoas que frequentam o lugar, conhecer melhor a banda sinaloense, saber o que elas acham sobre a banda e como é a rotina do lugar”. Ele parou para pensar um pouco e respondeu algo como: “se te perguntarem, eu não disse isso, mas acho que pode ser perigoso para você”. Me surpreendi com a resposta e ele foi atender um cliente. Como o consumo de bebida foi aumentando na medida em que a noite passava, quase não consegui conversar mais com o rapaz. Andei mais um pouco pelo lugar e, momentos depois, percebi que os olhares “estranhos” continuavam, agora de pessoas (homens) que estavam mais posicionadas próximo

ao bar. Decidi, então, seguir alguns dos conselhos que eu havia recebido nas semanas anteriores e ir embora, afinal de contas eu não conhecia ainda muito da vida mexicana e não sabia até onde a minha presença ali seria bem-vinda.

Nos dias que se seguiram, me foi reforçada a ideia de que, ainda que aquele estabelecimento tivesse muita música de banda, seria melhor que eu não o frequentasse. Meses depois, ao conversar com Mario, vocalista da *Mezcalera*, sobre o ocorrido, ele me disse que a banda havia tocado ali uma vez, e que a experiência também não havia sido das mais positivas, de maneira que eles passaram a tocar sempre nos bares e nos *antros* de Colonia Reforma. Com ele aprendi que é muito comum que muitas bandas sinaloenses, sobretudo no norte do país, onde ele nasceu e cresceu, grupos de narcotráfico apadrinhem bandas sinaloenses, sendo essa relação de fato muito próxima.

Uma das experiências mais marcantes que ele me narrou a esse respeito ocorreu quando ele cantava em uma banda sinaloense em Monterrey, capital do estado de Nuevo León, norte do México, uma das cidades onde a música de banda sinaloense tem mais expressão – e onde, inicialmente, eu pretendia realizar meu trabalho de campo. Segundo ele, foi o dia em que ele acreditou que não sairia vivo de dentro do estabelecimento. Sua banda havia sido contratada por um valor de cachê bastante alto para tocar em um *antro*²²⁰, na comemoração de aniversário de um membro de um (dos vários, imagino) *cartel* de narcotráfico do estado. O convite era bastante comum, portanto, foram.

Durante a realização do *show*, em determinado momento, o aniversariante, que estava muito bêbado, sacou sua arma da cintura e começou a manuseá-la, apontando para cada um dos vários membros da banda, que continuou seu *show*, embora apreensiva. Em seguida, durante o tempo que equivaleu a duas ou três músicas, ele seguiu apontando a arma para Mario, que andava pelo pequeno palco fazendo sua interpretação. Mario me lembrou episódios de cantores sinaloenses, de música *norteña* (sobretudo *corridos*) que morreram²²¹ vítimas do que, acredita-se, ser fruto das disputas entre grupos de narcotraficantes no México. Após o episódio, Mario saiu da banda e, pouco depois, se mudou de Nuevo León para Oaxaca, onde vive toda sua família paterna.

²²⁰ Em seu estudo, Simonett (2001) chega a comentar que um de seus entrevistados certa vez lhe assegurou que ela jamais encontraria um único músico de banda sinaloense que jamais tivesse feito esse tipo de trabalho (SIMONETT, 2001, p. 219).

²²¹ Como por exemplo o sinaloense Valentín Elizalde, Luis Mendoza (cantor de narcocorridos), o vocalista da banda sinaloense oaxaqueña Tierra Mojada e um dos fundadores da Banda MS, Alberto Lizárraga, foram assassinados a tiros, entre outros. Até hoje se comenta a possibilidade de o acidente que resultou na morte de Jenni Rivera seja também em decorrência de disputas envolvendo grupos de narco. Cheguei a escutar em campo comentários de pessoas que suspeitam que a morte do fenômeno norteño Ariel Camacho, ocorrida em acidente de carro no estado de Sinaloa, tenha também alguma ligação com o narcotráfico.

Com esses casos etnográficos, busco estabelecer, assim como tentei realizar com a música sertaneja, um paralelo entre a publicização do discurso emotivo focado em amor e sofrimento amoroso no repertório de banda sinaloense com performances de gênero que se coadunam com aquilo que tenho trazido como elementos da masculinidade hegemônica.

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

Conta a autora que ambos os discursos coexistem de forma bastante discrepante. Por meio de diversas narrativas etnográficas, ela nos mostra que enquanto nas conversas informais e cotidianas se expressa raiva, rejeição, deboche, escárnio, indiferença, nos poemas recitados emergem sentimentos como tristeza, saudade, mágoa etc. Tal fenômeno se aplica especialmente a situações que envolvem o sentimento de perda, muitos deles relacionados a situações que envolvem relações amorosas – como pode ser lembrado nas canções citadas nesse tópico: *A Flor e o Beija-Flor* (Henrique e Juliano e Marília Mendonça), *Vou Chorar* (Leandro e Leonardo), *Meu Violão e o Nosso Cachorro* (Simone e Simaria), *Cuida Bem Dela* (Henrique e Juliano), *Que Pena que Acabou* (Gusttavo Lima), *Fio de Cabelo* (Chitãozinho e Xororó), *Seu Polícia* (Zé Neto e Cristiano), *Coração Calejado* (Jorge e Mateus), *Tu Postura* (Banda MS), *¿Qué Fuimos?* (Banda MS), *Ya Te Perdi La Fe* (La Arrolladora) e *Vas a Llorar por Mí* (Banda El Recodo).

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

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

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

Dessa maneira, é instigante pensar a música sertaneja e a banda sinaloense na chave das performances executadas por homens em diversos contextos em que os mesmos estão presentes. No caso das populações beduínas estudadas por Abu-Lughod, mesmo os homens que mais rigorosamente cumprem o código de honra estabelecido naquele contexto, expressam sentimentos por meio dos poemas. Também os homens na música sertaneja e na banda sinaloense parecer exercer tal característica de operar como um discurso que difere de práticas cotidianas, complementando-se a elas. Se por um lado muitos dos ouvintes homens, dos dois estilos musicais (assim como muitos dos cantores), performam uma masculinidade exagerada seja na vestimenta, na corporalidade, no discurso cotidiano ou mesmo em diversas de suas canções, por outro, em inúmeras canções, estes mesmos sujeitos, principalmente cantores, narram situações em que sofreram por amor, que choraram pelo abandono da pessoa amada, entre outras narrativas de vulnerabilidade que destoam, por exemplo, das problemáticas posturas sexistas e/ou violentas que mencionei por meio dos relatos etnográficos.

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

No caso da pesquisa de Vale de Almeida e Abu-Lughod, por exemplo, ocorre o oposto: “tal como no estudo de Abu-Lughod (1986) sobre os Beduinos do Egípto, nas poesias dos poetas de Pardais, os sentimentos expressos revelariam uma fraqueza que poria em causa

o código do respeito, não fôra o contexto da performance: entre iguais sociais e do mesmo sexo, de preferência” (VALE DE ALMEIDA, 1996, p. 181). Se nesses dois casos é preferível que a expressão das emoções e dos sentimentos se dê no campo do privado, nas performances da música sertaneja é desejável que o sofrimento seja o mais público possível, porquanto a expressão de uma masculinidade mais agressiva e violenta geralmente se dê em âmbitos mais íntimos e privados. A título de exemplo, nem mesmo em alguns “churrascos”, sociabilidades mais privadas entre homens sertanejos (inclusive entre compositores com os quais tive uma relação um pouco mais próxima), eu vi situações de choro – fator que seria mais facilmente presente, talvez, nos contextos de pesquisa dos autores acima citados. Da mesma maneira, poucas vezes vi situações de choro no trabalho de campo realizado com a banda sinaloense.

Em todo caso, conforme já mencionei algumas vezes, uma linha contínua que perpassa boa parte das canções com as quais tive contato narra situações de sofrimento. Até mesmo na chamada música caipira há essa tônica, embora com outras ênfases, em especial no sentimento de nostalgia, ainda que mesmo nesse período a temática do sofrimento amoroso esteja presente. Na música sertaneja mais recente, o sofrimento passa a focar insistentemente nas relações amorosas e afetivas. Sofre-se por amor não correspondido, sofre-se por ciúme, sofre-se por traição, sofre-se por abandono da pessoa amada, etc.

Vai namorar comigo, sim!

Assim como mostrei a partir da pesquisa de Alonso (2015) na Parte 1, parece haver no sertanejo universitário uma tentativa de resolução disso, por meio da presença de um discurso sobre perda, mas sem sofrimentos – a perda de um amor figura em muitos casos inclusive como algo não tão problemático, pois permite que o sujeito possa curtir a “vida de solteiro”, com muita bebida, festas e flertes. No tópico anterior eu tentei mostrar que a sofrência não implica necessariamente em sofrimento amoroso, assim como na música de banda sinaloense a expressão pública do sofrimento amoroso nem sempre parece expressar um estado genuíno de sofrimento, parecendo remeter mais especificamente a um discurso emotivo, conforme propõe Lutz (1990).

No caso da música sertaneja em especial, trago apenas dois exemplos de várias canções sertanejas que não apenas se colocam fora da perspectiva da sofrência, mas que narram também situações que podem ser interpretadas como violentes: *Acordando o Prédio*²²² (composição de

²²² Videoclipe da canção: <https://www.youtube.com/watch?v=mvWXaz0Gtbo&ab_channel=LuanSantana> (Acessado em 26/09/2021).

Douglas Cesar), cantada por Luan Santana, e *Vidinha de Balada*²²³ (composição de Nicolas Damasceno e Diego Silveira), cantada por Henrique & Juliano. Ambas foram, segundo a *Rede de Monitoração Crowley*, as duas canções mais tocadas nas rádios brasileiras em 2017²²⁴. A primeira narra uma situação em que o eu lírico se dirige à sua companheira:

“Aonde foi parar o seu juízo? / Já são 4 da manhã / Daqui a pouco liga o síndico / Será que tem como a moça gritar baixinho? / Sei que tá bom mas as paredes têm ouvido / E era pra ser escondido / Já que não é mais / Vamo acordar esse prédio / Fazer inveja pro povo / Enquanto eles tão indo trabalhar / A gente faz amor gostoso de novo / Deixa o mundo saber, baby, como você é / E os problemas a gente resolve depois, né? / Porque quando você desce / A lua também desce pra ver / Já me ganhou, agora é só me levar pra você”.

Aqui, percebe-se uma retórica bem diferente das canções que narram a sofrência: exalta-se o desempenho sexual de um casal que, “de tanto a moça gritar”, talvez o síndico possa aparecer no apartamento pedindo que ela faça menos barulho – jamais o homem, curiosamente. Diante desse impasse, o eu lírico entende que se o encontro não está mais no campo do privado, do íntimo, eles devem “acordar o prédio” com o barulho (dos gritos da mulher) e “fazer inveja no povo” que estão indo trabalhar (entende-se que já está amanhecendo) e não poderão, assim como o casal, “fazer amor”. Em seguida, apresento *Vidinha de Balada*:

A gente ficou, coração gostou / não deu pra esquecer / Desculpe a visita, só vim te falar / Tô afim de você e se não tiver cê vai ter que ficar / Eu vim acabar com essa sua vidinha de balada / E dar outro gosto pra essa sua boca de ressaca / Vai namorar comigo sim / Vai por mim, igual nós dois não tem / Se reclamar cê vai casar também, com comunhão de bens / Seu coração é meu e o meu é seu também

Nessa canção, também longe de expressar dor e sofrimento por parte de homens, o eu lírico se dirige a uma mulher que ele conheceu dizendo que não consegue esquecê-la. A solução que ele encontra para isso é: estou “a fim de você”, e se você não estiver, “vai ter que ficar”. O refrão é categórico e imperativo: o eu lírico praticamente exige que a garota o namore, e caso ela não aceite ou não concorde com a abordagem, ela terá que casar com ele em comunhão de bens. “Seu coração é meu e o meu é seu também” é a conclusão da música, evidenciando no

²²³ Vídeo oficial da canção:

<https://www.youtube.com/watch?v=PnAMe0GGG8&ab_channel=HenriqueeJuliano> (Acessado em 26/09/2021).

²²⁴ Maiores informações: <<https://catracalivre.com.br/criatividade/conheca-as-100-musicas-mais-tocadas-nas-rádios-do-brasil-em-2017/>> (Acesso em 20/02/2019).

plano do ideal (assim como em todas as outras canções aqui mencionadas) a relação monogâmica heterossexual como parâmetro e padrão. Afora o conteúdo agressivo da canção, em que o eu lírico parece não se interessar com a opinião da mulher em questão, esse é um exemplo das inúmeras canções que compõem o repertório musical do sertanejo produzido mais recentemente, as quais exploram a imagem das mulheres seja enquanto objeto, seja enquanto figura passiva nas relações amorosas e conjugais.

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

Amparado especialmente por Vale de Almeida (1995) e Abu-Lughod (1985), argumentei neste tópico que a dimensão poética é ferramenta discursiva para que homens sejam autorizados a expressarem suas emoções no campo da música sertaneja e da banda sinaloense, tendo em vista o forte apelo nos dois casos a performativos de gênero que visam os códigos de uma masculinidade hegemônica. Se é fato que haja certa ênfase no sentimento amoroso e no reforço da monogamia e da heteronormatividade enquanto padrões de sexualidade, conjugualidade, afetividade e expressões de gênero, também é possível afirmar que estes processos se dão a partir de diversas frentes discursivas e em diferentes direções temáticas e de conteúdo. Há canções com alto teor de romantismos e sentimentalismos, cantadas por homens que encarnam emoções que ritualisticamente deslocam certas posicionalidades sociais ocupadas por homens heterossexuais, ou mesmo desconstroem certos códigos de masculinidade ocupados pelos mesmos.

Ao mesmo tempo, percebe-se canções e comportamentos que igualmente deslocam os efeitos de tais atos performativos pelo acionamento de discursos que reafirmam construções subjetivas calcadas em gestos que reforçam não apenas a masculinidade hegemônica como norma, mas também a produção de desigualdades derivada de tais diferenciações de gênero. Em todo caso, a complexidade de tais dinâmicas discursivas evidencia que não apenas a banda

sinaloense e o sertanejo são palco de uma constante profusão de atos e gestos em torno de gramáticas de gênero (e outros marcadores sociais da diferença), como também são construídos poeticamente a partir desses mesmos referenciais.

Por fim, se na música sertaneja a hegemonia da figura masculina ainda é forte, durante o trabalho de campo pude perceber que alguns discursos passaram a contestá-la. É o caso do chamado “feminejo” e do “queernejó”, que discutirei a partir de agora, nos dois últimos tópicos da Tese. No caso da banda sinaloense, pude observar que há bem menos manifestações no sentido daquilo que estas duas tendências apresentam no caso brasileiro. Na discussão mais específica sobre mulheres na música a ser realizada no tópico seguinte, no entanto, explorarei algumas pistas nesse sentido me foram apresentadas em campo.

4 “Las mujeres también pueden”

Feminejo

“Essa música que eu vou cantar agora... ela é uma história verídica. E essa história aconteceu comigo”. É assim que Naiara Azevedo começa a canção *50 reais*²²⁵ (composição de Naiara Azevedo, Alex Torricelli, Waleria Leão, Bruno Mandioca e Maykow Melo), cantada em parceria com a dupla Maiara & Maráisa, considerada uma das precursoras do que passou a ser chamado no Brasil de “feminejo”²²⁶. A canção continua apresentando a seguinte letra:

*Bonito! [riso debochado] / Que bonito, hein / Que cena mais linda / Será que eu estou / Atrapalhando o casazinho 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 / E não precisa se vestir / Eu já vi tudo que eu tinha que ver aqui / Que decepção / 1 a 0 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 / [repete o refrão] / Ô Naiara Azevedo / Maiara e Maraisa / 'Simbora se juntar contra esses home safado! / Não vamo deixar baixo não! / Regaça, muié! / E por acaso esse motel / É o mesmo que me***

²²⁵ Para conferir a canção na íntegra, acessar:

<https://www.youtube.com/watch?v=yjLz5bPhCoI&ab_channel=NaiaraAzevedo> (Acessado em 28/08/2021).

²²⁶ Uma boa síntese analítica a respeito da categoria é feita por Peres e Silva (2019): “‘Feminejo’ é uma expressão criada e utilizada pelos meios de comunicação para denominar o que seria uma “extensão” da música sertaneja. Refere-se, mais especificamente, a um grupo de mulheres que estão se destacando cada vez mais no estilo sertanejo, com músicas que falam de comportamentos femininos que antes eram associados como tipicamente masculinos, como, por exemplo, ir a motéis, sair para beber, entre outros” (PERES e SILVA, 2019, p.144). Eu acrescentaria apenas que o feminejo, mais que expressão criada e utilizada pelos meios de comunicação, é categoria êmica nos contextos de lazer e sociabilidade voltados para a música sertaneja.

trouxe na lua de mel / É o mesmo que você prometeu o céu / E agora me tirou o chão / Não precisa se vestir / Eu já vi tudo que eu tinha que ver aqui / Que decepção, 1 a 0 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 / (O quê, Maraisa?) / Toma aqui uns 50 reais / 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 / (O quê, Maiara?) / Toma aqui uns 50 reais (Por favor) / E pra ajudar pagar a dama que lhe satisfaz / Toma aqui uns 50 reais / (E pode ficar com o troco, viu?)

Em 2018, pude acompanhar um show da cantora Naiara Azevedo na Pecuária de Goiânia (25/05/2018, penúltimo dia do evento). Na ocasião, o público era bem inferior àqueles narrados no tópico sobre as *sofrências* (como por exemplo de Cristiano Araújo ou Marília Mendonça), talvez porque a maior “atração” da noite seria a dupla sertaneja Jads & Jadson (dupla com carreira que remonta à década de 1990). Ainda assim, dentre as pessoas presentes com as quais pude conversar e colher depoimentos, a expectativa girava justamente em torno da canção 50 reais. O público ali era variado, embora composto por uma maioria de mulheres. De fato, a canção, lançada dois anos antes, sempre me era reportada como um “hino” do feminejo.

Trata-se de uma canção que narra, conforme a própria cantora comenta no início, de uma história de traição vivida por ela. Um traço importante, como venho destacando ao longo da Tese a partir de outros casos, é a interpretação artística da cantora em momentos-chave da canção. Destaco aqui o início do refrão: ao cantar, ela impõe uma força na voz ao dizer “não sei se dou na cara dela ou bato em você”, apontando para a indignação de encontrar o marido em um motel com uma outra mulher. No início, ao dizer “bonito... que bonito, hein?”, Naiara Azevedo geralmente inclui em sua performance artística uma postura que indica também um sentimento de revolta, mas também de inquisição: mão na cintura, um sorriso que explicita ironia e certa dose de deboche.

O ritmo rápido da música, com pitadas de *bachata* em seu ritmo – muito comum nas canções da música sertaneja produzida nos últimos anos – sempre me foi mencionado em campo, sobretudo por pessoas de fora do campo da produção musical, como um indicativo de que embora a canção trate de uma situação de “sofrência”, ela traz elementos de superação do sofrimento amoroso puro e simples; tal suposição está presente também na própria letra, ao percebermos uma mulher que, diferentemente das representações que em geral são apresentadas no campo da música sertaneja, se impõe ao homem na relação amorosa, até mesmo oferecendo o dinheiro para pagar a conta do motel em que ocorre a cena que se passa na canção.

A proposta do que veio a ser chamado de feminejo pode muito bem ser sintetizada, embora não resumida, naquilo que Maiara, no meio da canção, diz (também com voz forte e decidida): “Simbora se juntar contra esse homi safaaado! Não vamo deixar baixo, não!”. A partir de todas as diversas conversas que tive em campo a esse respeito, assim como a partir da observação da performance artística de cantoras do feminejo e de suas declarações na mídia, fica nítido que o feminejo surgiu na indústria musical sertaneja para explicitar “o outro lado” do conteúdo do repertório musical sertanejo. Se, como venho argumentando, a música sertaneja é um lugar privilegiado de observação de atos discursivos em torno de gênero e sexualidade, entre outros marcadores, até por volta do ano de 2015 o discurso predominante era composto por homens que narravam suas situações de sofrimento amoroso, mas também de “farra” (“curtição”, desempenho e liberdade sexual masculina, entre outros aspectos). Nesse tipo de repertório, que pude trazer no tópico anterior, as mulheres quase sempre surgem como objeto da relação, como um Outro que é motivo e causa das mais diversas emoções. Nesse contexto, o próprio conteúdo das canções é, historicamente, palco para concepções de ordem sexista. Ao que parece, o feminejo viria então para quebrar com essa perspectiva – o que pode ser passível de questionamento, como veremos.

Ainda que *50 reais* tenha virado um ícone do feminejo, julgo importante mencionar uma outra canção, de composição de Naiara Azevedo, lançada anos antes, em 2011, intitulada *Coitado*²²⁷. Trata-se de uma “resposta” a uma outra canção, *Sou Foda*²²⁸, lançada no ano anterior por um grupo de *funk* chamado *Avassaladores*, e que recebeu versão sertaneja pela dupla Carlos & Jader. *Coitado* mantém a melodia de *Sou Foda* na versão sertaneja, de maneira a deixar explícita a referência. O conteúdo da letra, no entanto, muda drasticamente. Reproduzo abaixo as duas canções:

*Sou foda / Na cama te esculacho / Na sala ou no quarto / Num beco ou no carro / Eu sou sinistro / Melhor que seu marido / Esculacho seu amigo / Na cama eu sou perito / Avassalador / Um cara interessante / Esculacho seu amante / Até o seu ficante / Mas não se esqueça / Que eu sou vagabundo / Depois que a putaria / Começou a rolar no mundo / **Pra te enlouquecer / Pra te enlouquecer / Todas, todas que provaram / Não conseguem esquecer / [repete o refrão] / Ó o pente, ó o pente [repete 3 vezes] / É o Carlos & Jader / Dando a sequência do pente / Traição é traição, romance é romance / Amor é amor, e um lance é um lance / Traição é traição, romance é romance / Amor é amor, e um lance é um lance***

²²⁷ Para acessar a canção na íntegra: <https://www.youtube.com/watch?v=cus-IGN0vds&ab_channel=NaiaraAzevedo> (Acessado em 28/08/2021)

²²⁸ Para acessar a canção na íntegra:

<https://www.youtube.com/watch?v=P6Unwp_vSVg&ab_channel=Carlos%26Jader> (Acessada em 28/08/2021).

*Coitado! / Se acha muito macho / Sou eu quem te esculacho / Te faço de capacho / Se acha o bicho / Nem era tudo aquilo que contava pros amigos / Eu sempre te defino / Desanimador, prepotente e arrogante / Não serve pra amante, talvez nem pra ficante / E não se esqueça que no final de tudo / Quem vive de baixaria / Leva fama de chifrudo / **Antes de eu me esquecer / Só pra você saber / Todos, todos que provaram são melhores que você / [repete o refrão]** / Ó o pente, ó o pente, ó o pente ó o pente / [repete 3 vezes] / Defender a mulherada e dando sequência no pente / Traição é traição, romance é romance / Amor é amor e com você foi só um lance / Traição é traição, romance é romance / Amor é amor e com você foi só um lance*

Certamente, *Sou Foda* poderia constar no rol de canções elencadas no final do último tópico, por se tratar de um caso emblemático de objetificação do corpo da mulher, além de fazer referência explícita ao que apontei como um traço marcante da noção de masculinidade hegemônica na música sertaneja. A “resposta” de Naiara Azevedo à canção é direta: usa em grande parte os termos enunciados na primeira canção, mas subvertendo a lógica de suposta superioridade do homem na relação heterossexual que ali estava presente. Se os homens cantam que “na cama eu te esculacho”, dando a entender que se trata de uma “alta performance” sexual (o que quer que isso signifique), com indícios de violência, diga-se de passagem, Naiara Azevedo inverte os termos: “sou eu que te esculacho, te faço de capacho”. Com o evidente objetivo de questionar as declarações de superioridade do eu lírico da primeira canção, a cantora também deixa sua crítica, chamando-o de arrogante, prepotente e desanimador, além de afirmar que “todos que provaram são melhores que você”, deixando evidente que com ele teria sido “apenas um lance”, levando à defesa do exercício da liberdade afetivo-sexual das mulheres e, dessa forma, “dando sequência no pente”²²⁹.

Importante destacar que o feminejo não marca exatamente uma ruptura na música sertaneja no que diz à representatividade de mulheres cantando no âmbito deste estilo musical. Ainda que significativamente menor que a presença de duplas e cantores homens, relembro que Rosa Nepomuceno (1999) destaca a presença de Inezita Barroso, considerada a “diva da tradição” da música caipira (ALONSO, 2015, p. 32; NEPOMUCENO, 1999, p. 323), e Inhana, da dupla Cascatinha e Inhana como célebres representantes mulheres da chamada música caipira – ou mesmo música sertaneja, a depender do modo de classificação historicamente dado ao gênero musical – desde pelo menos os anos 1950. Acrescento a esse levantamento também as Irmãs Castro e as Irmãs Galvão (ANTUNES, 2012). A primeira dupla de irmãs foi a primeira

²²⁹ O termo “pente”, muito recorrente na letra das duas canções, faz referência ao ato sexual. Ao “defender a mulherada e dar sequência no pente”, Naiara Azevedo não se furta também a declarar abertamente seu ponto de vista de que as mulheres não devem se limitar à objetificação corporal em canções cantadas por homens, mas sim também ser “sujeito” que canta livremente situações que têm cunho erótico-sexual.

a cantar música sertaneja, ainda nos anos 1940; a segunda dupla encerrou suas atividades recentemente, em 2021, após 74 anos de atividade, pouco antes da morte de uma das irmãs.

Igual destaque deve ser dado a Roberta Miranda, consagrada como a Rainha Sertaneja, e Sula Miranda, considerada a “rainha dos caminhoneiros” (ANTUNES, 2012, p. 118). Roberta Miranda tem em sua carreira um conjunto de prêmios e de recordes de vendagem de discos, firmando-se como uma referência para a música sertaneja. Sula Miranda, antes de se dedicar à carreira na música sertaneja, compunha um grupo com suas irmãs, Iara e Gretchen, chamado “As Irmãs Miranda”, que depois, com a saída de Gretchen para carreira solo, se tornou o Trio As Melindrosas, agora com a participação de uma de suas primas, Paula (ANTUNES, 2012). Dessa mesma geração de cantoras anteriores ao sertanejo universitário, é digna de nota também Fátima Leão, compositora sertaneja com mais de 1.800 canções gravadas, dentre elas o clássico da dupla Bruno & Marrone “Dormi na Praça”, marco da música sertaneja na passagem dos anos 1990 para os anos 2000²³⁰.

Na passagem da década de 2000 para 2010 surge como nome de destaque na música sertaneja a cantora Paula Fernandes, em atividade até hoje, tendo alcançado estabilidade em sua carreira da indústria musical por meio de canções de amor e que faziam referência a paisagens rurais. Conforme bem aponta Antunes (2012, p. 124), foi a bênção do cantor romântico Roberto Carlos, em um especial de fim de ano na TV Globo em 2010, que deu à cantora a visibilidade em um mercado composto, à época, quase inteiramente por cantores homens do sertanejo universitário, no auge daquilo que Alonso (2015) apontou como uma “poética da farra”. Também é digna de nota a cantora Maria Cecília, que junto de Rodolfo compõe uma dupla em atividade desde meados da década de 2000, que se consolidou, por meio de apadrinhamento da dupla Jorge & Mateus, como uma referência no campo do sertanejo universitário.

Se as artistas mulheres da música sertaneja mencionadas acima guardam diferenças em suas trajetórias pessoais, artísticas, geracionais e mesmo regionais (Roberta Miranda é paraibana, Paula Fernandes mineira, Sula Miranda paulista, Maria Cecília, sul-matogrossense, etc), as cantoras que na segunda metade da década de 2010 passaram a ser classificadas na categoria “feminejo” reúnem características discursivas e performáticas (além de estéticas) que as distanciam fortemente do primeiro grupo. Se as cantoras de gerações anteriores tinham como base de seu repertório temáticas que abordavam paisagens rurais, romances, e eventualmente até mesmo o consumo de álcool, (*Pássaro de Fogo*, de Paula Fernandes, *A Majestade, o Sabiá*, de Roberta Miranda, *Beijinho Doce*, das Irmãs Castro, *Marvada Pinga*, de Inezita Barroso,

²³⁰ Para maiores informações sobre outras cantoras e duplas femininas na música sertaneja de meados do século XX, conferir Antunes (2012, p. 109) e Nepomuceno (1999).

Índia, de Cascatinha e Inhana, entre diversos outros exemplos), as cantoras do feminejo apontam para outra direção: assumem o discurso da música sertaneja produzida pós geração do sertanejo universitário, envolvendo casos do cotidiano amoroso ou afetivo-sexual em ambientes urbanizados, o consumo de álcool, traições, ciúmes, sofrências etc. Isso não significa, no entanto, que o feminejo abandone as narrativas de dilemas amorosos: como pode ser mostrado no tópico sobre sofrências, esse termo ganhou força especialmente com uma das representantes dessa vertente do sertanejo, Marília Mendonça.

Com efeito, destaco abaixo as cantoras que são apontadas como referência para o feminejo no *mainstream* da indústria musical: Na linha de cima, Marília Mendonça e Naiara Azevedo; na linha de baixo, as duplas Simone & Simaria e Maiara & Maraisa.

Figura 20 - Cantoras do feminejo mais destacadas no *mainstream*



Fonte: G1 – Globo

Nesse sentido, é importante notar que no “universo do feminejo”, expressão que ouvi inúmeras vezes em campo, não apenas é dada a “outra versão dos fatos” (na oposição homem x mulher”), mas também é reivindicado o lugar das mulheres de exercerem práticas e posições que até então só eram autorizadas, na música sertaneja, aos homens. Trata-se, portanto, da busca por representatividade e empoderamento feminino em alguns níveis: 1) a ocupação do *mainstream* na indústria musical sertaneja; 2) a contestação da exclusividade, nesse estilo musical, dos homens de manifestarem suas emoções, seus casos de amores furtivos, suas

decepções, suas angústias; seus desejos; e 3) de certa subversão da lógica que coloca as mulheres como mais ligadas ao campo das emoções em oposição à dimensão racional.

Tais perspectivas parecem remeter à ideia de *empoderamento feminino*. Segundo Cecília Sardenberg (2019), não é possível delimitar um consenso sobre o que seria empoderamento, assim como no que diz respeito a processos e ações que contribuem para o entendimento do termo ou do conceito. Contudo, é possível afirmar que “tanto como conceito quanto como prática, empoderamento tem origens radicais, tendo sido inicialmente utilizado por ativistas feministas para se pensar poder por outras bases, com vistas ao desmonte do patriarcado e transformação da situação das mulheres” (SARDENBERG, 2019, p. 18). A autora destaca duas abordagens possíveis para o termo: 1) um “empoderamento na perspectiva liberal”, entendido apenas como instrumento para o desenvolvimento, em consonância com pressupostos e ideais neoliberais, com ênfase no individual e baseada na noção de ação racional de atores com interesses próprios; e 2) um “empoderamento para a libertação”, por meio do qual as relações de poder são centrais, enfatizando as articulações e organizações de mulheres e sua ação coletiva, sem menosprezar, no entanto, os processos de empoderamento no plano pessoal (SARDENBERG, 2019, p. 18).

Conforme ficará particularmente mais explícito mais à frente, após trechos de enunciados das cantoras de maior expressão na música sertaneja atualmente, o feminejo parece estar mais vinculado ao primeiro polo de categorização de Sardenberg (2019), por meio do qual a noção de *poder* é entendida como algo que se possui, em vez de vê-lo como algo relacional, o que provoca um efeito de ocultamento dos contextos mais amplos e estruturais que moldam as relações de poder interpessoais (SARDENBERG, 2019, p. 19).

A partir dessa reflexão, trago aqui apenas alguns casos no repertório musical do feminejo que apontam para os eixos 2 e 3 por mim elencados acima como centrais do feminejo. São elas: *Traí Sim*, de Maiara & Maraísa, cantada com Zé Neto & Cristiano (compostas por Bruno Carneiro, Marder Nunes, Maykow Melo, Valdir Neto e Welvis de Souza Nascimento); *Some Que Ele Vem Atrás*, de Marília Mendonça e Anitta (composição de Murilo Huff, Rafael Augusto de Moura, Valdimar Silva Martins e Vismarck Martins); *Chora Boy*, de Simone & Simaria (composição de); *Supera*, de Marília Mendonça (composição de Clayton Folimann, Fernando de Moura, Hugo del Vechhio Breiner e Renan de Moura); e *Mulher Não Trai*, de Naiara Azevedo, cantada com Mr. Catra (composição de Diego Ferreira, Everton Matos e Jairo Alves dos Santos).

Assim como discuti no tópico anterior a partir de *Meu Violão e o Nosso Cachorro* (cantadas por mulheres, mas narrando uma situação em que o eu-lírico, a partir do sentido

materializado pelo videoclipe, vivida por um homem), percebe-se aqui o que poderia ser considerado um “descompasso” entre narrativas em que o eu-lírico é feminino compostas em sua maioria por homens. Mais uma vez, defendo o ponto de vista, apoiado em Butler (2010), de que é uma ilusão confiar nas ficções reguladoras entre sexo e gênero, que supõem uma estabilidade entre esses termos, que servem a uma ordem compulsória e heteronormativa. Ainda que se trate aqui de modos de criação, do que poderia ser chamado de “licença poética” da masculinidade em criar canções no feminino, considero interessante fazer essa ponderação, tendo em vista de que, conforme já trabalhado, a música sertaneja é um lugar de reprodução de valores e expressões da masculinidade hegemônica²³¹. Dito isso, vamos às letras das canções:

*Traí Sim*²³² – Maiara & Maraisa (participação de Zé Neto & Cristiano)

*Sabe aquele dia que eu pedi pra você ir embora / Da casa do seu amigo e você não foi? / Eu fiquei sozinha / E olha só pra você, eu assinei o Netflix sem poder / E fiz até um jantarzinho pra impressionar você / E você não veio / Você só quer rolê / Fica só na bebedeira pra se aparecer / E eu fiquei até altas horas e nada de você / Você queria o quê? / **Traí / Traí, sim / Traí / E trairia de novo / Você queria ser sucesso / Então, tá aí seu nome na boca do povo / [repete pré-refrão e refrão]***

*Some Que Ele Vem Atrás*²³³ – Marília Mendonça e Anitta

*Amiga do céu / Meu boy me largou / Parou de seguir / E as fotos da gente apagou / Amiga do céu / Meu clima acabou / Nem quero sair / Ai que raiva que eu tô / Você que entende do assunto / Você que já sofreu muito / Me diz o que fazer / **Some, some / Some que ele vem atrás / Pianinho / Bebe, dança / Mostra que 'tá bem demais / Faz charminho / Some que ele vem atrás / Quanto mais cê some / Mais saudade cê faz / Some que ele vem atrás / [repete tudo]***

*Chora Boy*²³⁴ – Simone & Simaria

*Tá pra nascer alguém que manda em mim / Que possa me impedir de ser feliz / Tá pra nascer e não vai ser você / Sou vacinada e mando em meu nariz / Você teve sua chance e jogou fora / Só deu valor quando me viu embora / Da sua vida, fui / Da sua vida, fui / Eu não preciso de muito dinheiro / Só de um salto alto, uma escova no cabelo / E um vestidinho pra lhe deixar louquinho por mim / **Vou rebolar na sua frente / Pra você ficar sem voz / Chora, boy! Chora***

²³¹ Outra possibilidade de refletir sobre essas questões poderia ser a partir da recorrência de artistas do feminejo cantando *modões*, canções tradicionalmente cantadas a partir de um eu lírico masculino e interpretadas por duplas ou cantores homens. Forte exemplo disso é o álbum *As Patroas* (como geralmente Maiara & Maraisa e Marília Mendonça se autodenominam), que contém uma extensa lista de regravações, no feminino, de clássicas composições da música sertaneja produzidas no século XX.

²³² Para acessar o vídeo oficial da canção:

<https://www.youtube.com/watch?v=xIEoF4r5FT0&ab_channel=MaiaraeMaraisa> (Acessado em 29/08/2021).

²³³ Para acessar a canção na íntegra: <https://www.youtube.com/watch?v=B9Zj3ydFh9g&ab_channel=Anitta> (Acessado em 29/08/2021).

²³⁴ Para acessar o vídeo oficial da canção:

<https://www.youtube.com/watch?v=LTYb2FnzYkY&ab_channel=SimoneSimariaVEVO> (Acessado em 29/08/2021).

boy! / Se toca que cê me perdeu / Que já não existe nós / Chora, boy! Chora, boy! / [repete o refrão]

*Supera*²³⁵ – Marília Mendonça

*'Tá de novo com essa pessoa / Não 'to acreditando / Vai fazer papel de trouxa outra vez / 'Cê não aprende mesmo / Pra você isso é amor / Mas pra ele isso não passa de um plano B / Se não pegar ninguém da lista, liga pra você / Te usa e joga fora / **Para de insistir, chega de se iludir / O que 'cê 'tá passando, eu já passei e eu sobrevivi / Se ele não te quer, supera / Se ele não te quer, supera / Ele 'tá fazendo de tapete o seu coração / Promete pra mim que dessa vez você vai falar não / De mulher pra mulher, supera / De mulher pra mulher, supera** [repete pré-refrão e refrão]*

*Mulher Não Trai*²³⁶ – Naiara Azevedo (participação de Mr. Catra).

*Ela foi pra boate sozinha / Ela tá magoada, ela tá sentida / Ela nem chamou as amigas / O negócio é com ela, ela tá resolvida / Ela pôs o vestido colado, e os mané vai chover na pista / Ela foi enganada, ela quer dar o troco, ela foi traída / **Ela não bebia tanto assim, ela não passava da medida / Ela não dançava rebolando... agora? / Ela não bebia tanto assim, ela não passava da medida / Mas ela foi ferida, ela foi traída** / [repete os três últimos versos] / **Mulher não trai, mulher não trai / mulher se vinga** / [repete 3 vezes] / Elas se vingam de formas distintas / Umas racham a cara / Outras com atitudes bonitas / Se perdeu a 'responsa' perdeu a mulher verdadeira / Se a safada foi embora perdeu tempo com a rampeira **[repete tudo]***

Temos, aqui, interessantes dados que sintetizam, embora não generalizem exatamente, os discursos sobre empoderamento feminino no campo do feminejo. De pronto, percebe-se que a temática das relações amorosas ou afetivo-sexuais heterossexuais, assim como os conflitos presentes em torno da prática da infidelidade, dão um tom de *continuidade* naquilo que já vinha sendo produzido no campo da música sertaneja. A *cisão* se dá, especialmente, a partir do ponto de vista feminino dessas relações. Em *Trai Sim* e *Mulher Não Trai*, por exemplo, a temática da traição, historicamente central na música sertaneja cantada por homens, traz elementos que anteriormente não eram colocados em discurso; se o tão conhecido sofrimento dos homens na música sertaneja era recorrente, aqui temos mulheres “respondendo” a eles coisas como “fiquei em casa te esperando enquanto você bebia com os amigos, preparei o jantar... você queria o

²³⁵ Para acessar o vídeo oficial da canção:

<https://www.youtube.com/watch?v=7fMttPxpmsg&ab_channel=Mar%C3%ADliaMendon%C3%A7a> (Acessado em 29/08/2021).

²³⁶ Para acessar o vídeo oficial da canção:

<https://www.youtube.com/watch?v=OKZRBt_Bw5k&ab_channel=NaiaraAzevedo> (Acessado em 29/08/2021).

que? Traí sim e trairia de novo”, ou “você me traiu e esperou que eu não poderia fazer o mesmo com você? Mulher não trai, mulher se vinga”. Trata-se de informar, à luz de um argumento sobre “igualdade de condições”, que as mulheres, ao menos nos discursos da música sertaneja, não mais se calarão diante dos comportamentos masculinos e heterossexuais.

Se o choro masculino na música sertaneja foi explorado na seção anterior por meio da investigação de situações de sofrências e sofrimentos, em *Chora Boy* ele surge sob outra perspectiva: como imperativo, na medida em que a mulher diz para o homem que, após uma relação conturbada, em que ela se sentia inferior, impedida de ser feliz, ela agora assumirá o controle de sua vida e restará ao homem, afinal de contas, chorar pela perda de alguém que se valoriza.

Em *Supera e Some Que Ele Vem Atrás* surge como temática central a narrativa de rompimentos nas relações amorosas. Na primeira, uma mulher se dirige a outra em um tom de aconselhamento, sugerindo que a amiga rompa a relação, tendo em vista que é evidente o quanto ela “não passa de um plano B”: “de mulher pra mulher, supera”, afirma ela, dizendo que já passou pela situação e que a amiga não mereceria passar pelo menos. Na segunda canção, há um diálogo entre duas amigas e o tom narrativo de aconselhamento também aparece; aqui, uma das amigas apresenta uma solução para o fato de que o homem havia terminado o relacionamento da outra: “some que ele vem atrás, porque quanto menos dependência você mostrar, mais vai provocar nele um sentimento de saudade”.

Em todas essas canções, assim como em inúmeras outras, percebe-se ressonâncias daquilo que Lutz (1988) e Abu-Lughod (1986) questionam ao se referirem à dicotomia razão/emoção, sobretudo no que diz respeito às hierarquias de gênero, aliado a perspectivas feministas que pregam “igualdade de direitos e condições” nas relações de gênero. Nas canções feminejas, razão e emoção, pensamento e sentimento, se misturam e provocam deslocamentos no campo da música sertaneja a respeito de qual o lugar da mulher nas relações conjugais, afetivo-sexuais e amorosas. Relações essas que são, no repertório do feminejo em geral, heterossexuais.

Em outra direção, entretanto, por meio das conversas que tive em campo percebi que há um interessante (e por vezes problemático) debate sobre as relações entre feminismo e feminejo. Para começar, preciso retomar uma observação feita na Parte 1 da Tese: quando comecei a realizar a pesquisa sobre música sertaneja, praticamente todo meu entorno de amigos ou de conhecidos, sobretudo formado por estudantes da área de Ciências Humanas e Sociais, era composto por pessoas que não expressavam gosto por música sertaneja – alguns, inclusive, nomeadamente “anti-sertanejos”, se é que é possível usar esse termo. Ao longo dos anos de

2016, 2017 e 2018, no entanto, a música sertaneja passou a compor o repertório musical dessas pessoas, notadamente a partir da introdução de canções das intérpretes do feminejo. Esse não me parece ser um dado banal: em termos de indústria musical, certamente o feminejo tem tido nos últimos anos um papel de ampliar o público ouvinte da música sertaneja para além daqueles/as que já tinham gosto pelo gênero musical. Trata-se, a partir das minhas observações, de uma mudança de valores expressa no conteúdo mesmo das canções feminejas, ao se oporem ao discurso hegemônico dos homens heterossexuais os quais discuti anteriormente.

Assim, por meio dessas observações, a partir do momento em que a música sertaneja passou a performatizar discursivamente (sobretudo na letra das canções e nas performances das artistas) outras perspectivas das relações amorosas e do cotidiano de populações urbanas, ela passou a ser escutada em “outros cantos”: se a geração do sertanejo universitária dos anos 2000 era presença certa em festas universitárias de áreas agrárias, exatas e biológicas, a partir do advento do feminejo a música sertaneja passou a estar presente também em *cantos* universitários marcados pelas ciências humanas, sociais e letras²³⁷. Fenômeno semelhante se deu na própria cidade de Goiânia como um todo. Ao longo desses anos de pesquisa, inúmeras vezes me foi comunicado o quanto a música sertaneja – ou mais precisamente o feminejo – passou a compor o repertório de boates e de bares (fora do que chamei de “rota sertaneja”) que antes jamais tocariam este gênero musical, frequentado majoritariamente por um público não-heterossexual. Parte desse fenômeno também deve ser creditado à ideia mais geral de que a música sertaneja tem se tornado cada vez mais “pop”, conforme discutido na Parte 1 da Tese, e o feminejo tem uma contribuição fundamental nesse processo.

Mas voltando à discussão sobre as relações entre feminejo e feminismo, destaco alguns comentários que me parecem relevantes para problematizar essa “vertente” da música sertaneja. Sempre que eu tinha a oportunidade de conversar com interlocutores/as a respeito do feminejo, seja aqueles mais próximos ou mesmo aqueles/as que eu apenas estabelecia contatos esporádicos e/ou efêmeros, eu perguntava sobre o que achavam do feminejo. Em geral, as respostas eram positivas e versavam sobre a importância de as mulheres se posicionarem, de se imporem em relação aos homens do sertanejo, e de que por muito tempo a música sertaneja foi dominada por eles. Esse era o tipo de resposta mais comum entre mulheres, mas também entre muitos homens com quem dialoguei. Em menor medida, embora com significativa presença

²³⁷ Não quero, com isso, vincular diretamente a experiência musical e estética a áreas do conhecimento específicas, nem tampouco essencializar ou generalizar a experiência de sujeitos no que diz respeito ao seu gosto musical por escolhas ligadas a carreiras acadêmicas ou profissionais. No entanto, teço esses comentários no sentido de observar que não posso negar a percepção de que em determinado momento a música sertaneja se tornou mais “palatável” para um público que antes, de maneira geral, não tinha abertura para ela.

algumas pessoas, embora não negassem as afirmações desse primeiro grupo, afirmavam ser desnecessário o termo “feminejo”, na medida em que se trata, afinal de contas, de música sertaneja, e que a *única* diferença é que são mulheres cantando ou compondo. Esses pontos de vista eram mais ditos por homens, embora diversas mulheres tenham também me dado declarações nesse sentido. Nos discursos desse segundo grupo mais geral de pontos de vista, muitas vezes o termo “feminejo” era apontado como uma consequência do “mimimi²³⁸ das feministas”.

A linguista Joana Plaza Pinto (2019) aponta que a expressão *mimimi* “poderia ser facilmente substituída por ‘diminuir o ato de fala de uma pessoa’ [...]. Como um recurso semiótico sintético, a expressão é bastante produtiva no espaço público online, combinada com outros recursos semióticos condensados, como imagens em memes e frases estereotipadas” (PINTO, 2019, p. 223). Por meio de uma profunda análise que compreende conceitos da metapragmática e de *enquadre* de Goffman (1974), a autora explora como o uso do termo tem sido acionado em contextos de deslegitimação de atos de fala de pautas específicas, notadamente em relação a questões de gênero, sexualidade e raça. Ainda assim, pondera que “o ‘mimimi’, como um tipo de enquadre metapragmático, não se limita a deslegitimar atos de fala sobre pautas específicas. Uma das estratégias de sua profusão mostra seu potencial tornando vaga sua atribuição” (PINTO, 2011, p. 233). Ainda assim, é notório que, ao longo de meu trabalho de campo, o uso do termo era acompanhado de um evidente propósito de contraposição a discursos advindos de pautas identitárias.

Alguns comentários particularmente mais ácidos passaram a ser feitos no ano de 2018, em confluência com a intensificação da escalada autoritária e neoconservadora vivida no Brasil recentemente. Lia Zanotta Machado e Antônio Motta (2019) realizam um excelente apanhado a respeito desse contexto político, marcado por reações reacionárias a um período da história brasileira recente em que houve um sensível crescimento de políticas públicas e de movimentações sociais tendo como foco grupos sociais étnicos, raciais, de gênero e de sexualidade, entre outros, historicamente inferiorizados. Dizem a autora e o autor que

In Brazil, these conceptual changes operated in the field of culturally differentiated rights and identity policies and were associated with processes of democratic construction implemented mainly during the period stretching from 2003 to 2015. This coincided with the arrival of a President of the Republic (in 2003) who belonged

²³⁸ “Mimimi” é uma interjeição comum no Brasil usada de forma pejorativa e acusatória utilizada para se referir a alguém que reclama com frequência e, muitas vezes, sem motivo aparente, a partir de uma interjeição (mimimi) que simularia alguém que está chorando.

to a political party that had its historical roots and ideological basis in the country's social movements²³⁹ (MACHADO e MOTTA, 2019, p. 04).

Nesse contexto, sujeitos de direito originados em vários movimentos sociais foram se consolidando, publicizando demandas de pessoas indígenas, quilombolas, homens e mulheres negros/as, populações rurais, lésbicas, gays, travestis, transexuais. Soma-se a isso a noção antropológica de cultura que passou a ser adotada no âmbito do Ministério da Cultura a partir de 2003, ações cada vez mais contundentes de reconhecimentos de patrimônios culturais imateriais no Instituto Nacional de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Da mesma maneira, nesse período, ideais democráticos de participação popular na formulação de políticas públicas por meio de variadas Conferências Municipais, Estaduais e Nacionais somam a um esforço de diminuição das desigualdades sociais que marcam a sociedade brasileira (MACHADO e MOTTA, 2019, p. 04). No entanto, a partir da ruptura institucional e democrática ocorrida em 2016, com a remoção de Dilma Rousseff da Presidência da República, este ciclo se encerra, abrindo espaço para ações, cada vez mais presentes, de regressão, intolerância, repressão e censura.

Importante notar, como bem observa Lia Zanotta Machado (2017), que os ideais que marcam essa escalada de ataque a movimentos sociais, acadêmicos/as e sujeitos marginalizados não inicia em 2016: “denomino retrocesso neoconservador o período que se inicia claramente ao final de 2005 e que se agudiza a partir dos anos 2010, com o crescimento do poder político da movimentação pró-vida no Parlamento brasileiro que reage a um processo de secularização da sociedade e ao crescimento dos movimentos sociais por direitos humanos” (MACHADO, 2017, p. 03). Trata-se, portanto, de um processo que se visa atacar um “estado geral” de diminuição das desigualdades sociais e lutas políticas por direitos, certamente tem como um de seus alvos prioritários as questões de gênero e os próprios movimentos feministas²⁴⁰.

Infelizmente ou não, pude acompanhar apenas à distância o acirramento dessas tensões no campo da música sertaneja, em decorrência da minha ida ao México em setembro de 2018, a poucas semanas das eleições presidenciais daquele ano, que passaram a “dar o tom” a discursos posteriores cada vez mais agressivos em relação às pautas identitárias de grupos sociais minoritários. Contudo, como bem aponta Machado (2017), esse processo é anterior ao

²³⁹ “No Brasil, essas mudanças conceituais operaram no campo de direitos culturalmente diferenciados e de políticas de identidade, e foram associadas com processos de construção democrática implementada principalmente durante o período que se estende de 2003 e 2015. Isso coincidiu com a chegada de um Presidente da República (em 2003) que pertencia a um partido político que tinha suas raízes históricas e bases ideológicas nos movimentos sociais do país” (tradução livre).

²⁴⁰ Não farei aqui um histórico das movimentações feministas. A esse respeito, conferir, por exemplo, Lia Zanotta Machado (2010) e Eliane Gonçalves e Joana Plaza Pinto (2011).

ano de 2018 e eu acabei acompanhando, no seio dos debates sobre o feminejo, um pouco dessas questões.

Tendo feito esse breve panorama, retomo a narrativa mais etnográfica sobre o “mimimi das feministas”. Tratava-se, ali, de um ponto de vista ambivalente: se se reconhecia a legitimidade da música cantada e composta por mulheres, com conteúdos nas letras que pareciam fazer clara oposição à hegemonia masculina nesse universo, ao mesmo tempo recusava-se a reconhecer a importância do histórico movimento de luta por direitos das mulheres. Tal paradoxo torna-se ainda mais evidente quando se observa as falas das próprias cantoras quando interrogadas se elas se consideram (ou se consideravam à época) feministas. Em entrevista ainda no ano de 2016, a cantora Marília Mendonça declara:

Me perguntam muito sobre o feminismo, sobre várias coisas. Até surgiram algumas conversas trocadas de que a Marília Mendonça não gosta de feminismo. Mas não é isso. Não concordo com alguns conceitos do feminismo porque eu, Marília Mendonça, fui no rala, foi no trabalho. Ninguém sentiu dó de mim. Não consegui, até tentei, mas não consegui fazer nenhum tipo de revolução, ou ganhar algum espaço, porque sou mulher, fiz revolução e fui rebelde. Não fui rebelde, eu trabalhei, usei muito dos meus parceiros masculinos que me ajudaram também [...] E hoje em dia acontece de o machismo vir, principalmente, da mulher. Sabe por quê? Quem me crítica no Instagram, quem fala da minha roupa, do meu corpo, não é o homem, é a mulher. É uma coisa que ninguém entende, mas isso acontece. É um conceito muito antigo ainda. O que digo é que a Maiara & Maraisa e Marília Mendonça não usaram dos conceitos feministas. Nós somos mulheres, acreditamos no poder da mulher com certeza, mas vindo de muito trabalho²⁴¹.

Em 2019, a dupla Maiara & Maraisa deu uma entrevista afirmando não se considerarem feministas: “Não somos feministas. O empoderamento [para a o sucesso das mulheres na música] só existe se ela acreditar nela mesma. Padrões convencionais de beleza ou qualquer outra coisa não podem te escravizar”²⁴². Por sua vez, a dupla Simone & Simaria, em uma edição para o programa Profissão Repórter, da Rede Globo, no ano de 2017, fizeram a seguinte declaração:

Caco Barcelos: Simone & Simaria se consideram feministas?

Simone: rapaz... tem 10 centavos aí do feminismo, na gente... e a gente tá aqui para apoiar a mulherada, a gente tá aqui pra dizer que se a mulher quiser beber ela vai beber, se ela quiser dançar ela vai dançar, que se o sem-vergonha que estiver errado com ela e ela quiser trair, ela vai trair ele também...

Simaria: [risos]

²⁴¹ A entrevista pode ser lida em: <<https://entretimento.r7.com/pop/marilia-mendonca-fala-sobre-machismo-acontece-de-vir-principalmente-da-mulher-05102019>> (Acessado em 05/05/2021).

²⁴² A declaração pode ser lida em: <<https://istoe.com.br/nao-somos-feministas-afirmam-maiara-e-maraisa/>> (Acessado em 05/05/2021).

Simone: porque os direitos são iguais, amor! Não é, não? [risos]²⁴³

Naiara Azevedo, que em 2017 havia declarado que “Sou muito verdadeira e comigo não tem meias verdades. Sou muito religiosa e acredito que o que vou dizer seja bíblico. O homem é a cabeça, o chefe da casa. Mas a mulher é o pescoço [risos]. Quando meu marido me fala alguma coisa e ele está certo, eu respeito. Mesmo que eu não fique feliz. Ele é o homem da casa e tenho que respeitar. Mas quando eu estou certa e ele está errado... ceder é importante”²⁴⁴, em 2019 deu uma declaração diferente: “sou feminista, mas não dessas que mostram os peitos segurando cartaz dizendo que homem tem que morrer. Ser feminista, para mim, é lutar para que eu possa fazer tudo que um homem faz. [...] Gosto do feminismo que respeita, não desse que diz que mulher não pode lavar prato. Eu lavo louça, limpo chão, faxino a casa e amo cozinhar. Mas, se precisar subir uma parede, eu coloco tijolo por tijolo”²⁴⁵.

As falas das cantoras revelam uma concepção de feminismo bastante ligada àquilo que apontei anteriormente como “empoderamento na perspectiva liberal”, amparado por Sardenberg (2019). Essa perspectiva é muito sintetizada a partir da fala de Marília Mendonça quando diz que “Nós somos mulheres, acreditamos no poder da mulher com certeza, mas vindo de muito trabalho”. Sardenberg (2019), ao discutir formulações da filósofa Ann Ferguson, comenta que o empoderamento liberal supõe uma redistribuição das desigualdades entre homens e mulheres por meio do acesso a recursos materiais, alcançando resultados em nível individual, sem que seja necessária organização coletiva para que tais desigualdades sejam superadas. Em sua fala, a cantora parece supor uma visão restrita do que seja feminismo, na medida em que opõe “trabalho” a “rebeldia”, aproximando os movimentos feministas apenas ao segundo polo da dicotomia.

Polarização semelhante surge na fala de Naiara Azevedo, mais precisamente na mais recente, quando ela se declara feminista, “mas não dessas que mostram os peitos”: há aí uma necessidade de separar um entendimento mais geral de “defesa dos direitos das mulheres” a um estereótipo dos movimentos feministas como sendo um “mimimi”, que supostamente diria que “mulher não pode lavar prato”. Simone & Simaria, por sua vez, se declaram “10% feministas”, defendendo um ponto de vista sobre “apoiar a mulherada” em um sentido mais ligado à esfera

²⁴³ A entrevista pode ser acessada em: <https://www.youtube.com/watch?v=hqo3mzIjDSE&ab_channel=AndersonMedeiros> (Acessado em 05/05/2021).

²⁴⁴ A entrevista pode ser lida em: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/naiara-azevedo-diz-que-nao-feminista-homem-a-cabeca-da-casa-21708219.html>> (Acessado em 05/05/2021).

²⁴⁵ A entrevista pode ser lida em: <<https://istoe.com.br/sou-feminista-mas-nao-dessas-que-mostram-os-peitos-conta-naiara-azevedo/>> (Acessado em 05/05/2021).

privada ou íntima das relações conjugais. O ponto de vista colocado por Maiara & Maraísa é confuso, pois elas afirmam não serem feministas, mas apontam a necessidade de autovalorização das mulheres e a necessidade de resistir a imposições de padrões de beleza. Não fica claro, portanto, em que medida ou a partir de que consideração, afinal de contas, elas não se consideram feministas.

É claro que se trata aqui de um conjunto de entrevistas concedidas à mídia, de maneira que, para além das estratégias em geral empregadas por sujeitos ao serem entrevistados/as (seleção de palavras, racionalização do discurso, planejamento prévio do que dizer acerca de determinado tema, entre outros), pode haver também uma seleção por parte dos meios de comunicação ao editar os conteúdos das entrevistas, de maneira a realçar determinada fala – eventualmente destacando aquele conteúdo que dará maior audiência ou gerará maior polêmica, por exemplo. Nesse sentido, meu objetivo aqui é menos o de tomar como determinante a fala das cantoras sobre o que elas realmente pensam a esse respeito, e mais o de explorar analiticamente seu discurso público sobre relações entre feminejo e feminismo.

Em todo caso, a partir das observações que pude realizar, o entendimento de que o feminejo não é “exatamente” feminista, ou ainda que estaria distante do que se considera no senso comum como feminismo, parece ser predominante. A ideia geral é de um argumento mais amplo de que “as mulheres também podem” realizar aquilo que os homens estão autorizados publicamente a exercer, seja em termos de expressão pública de sentimentos e emoções, seja lançando mão de comportamentos e valores que teoricamente estariam ligados apenas à masculinidade.

La Diva de la Banda y las Reinas Oaxaqueñas

Toda essa discussão sobre feminejo e feminismo me leva agora a abordar brevemente reflexões semelhantes no que diz respeito à música de banda sinaloense. Se na música sertaneja a hegemonia da masculinidade e o sexismo são traços marcantes, na música de banda esses elementos estão também fortemente presentes. No que diz respeito sobretudo à representatividade de mulheres na música, esses fatores ganham ainda maior destaque: as bandas sinaloenses são compostas exclusivamente por homens. Helena Simonett (2001), em seu estudo, trata brevemente dessa questão: “No women play in bandas or norteño groups, and only a few female musicians have joined the technobanda movement. It is very rare to hear female singers perform in nightclubs” (SIMONETT, 2001, p. 262). Curiosamente ou não, muito

pouco mudou dessa realidade dos anos 1990 para a atualidade no que diz respeito à banda sinaloense (e também em relação aos *corridos*, vale destacar).

Em outros gêneros ou estilos musicais, no entanto, é possível encontrar tanto mulheres tradicionalmente reconhecidas como fortes expressões em seus campos de atuação, quanto mulheres cantando nos mais variados estilos musicais mexicanos atualmente²⁴⁶. No caso da banda sinaloense, entretanto, ao longo de todo meu trabalho de campo apenas uma²⁴⁷ cantora foi mencionada, Jenni Rivera, quem, mesmo em atividade desde pelo menos 1993, não aparece na obra de Helena Simonett (2001), talvez pelo fato de a artista ter ganhado reconhecimento comercial na passagem do século. Trarei abaixo uma discussão sobre a cantora baseado em conversas que travei em campo, além de pesquisas realizadas em sites da internet sobre a vida da cantora.

Em primeiro lugar, preciso reforçar a proeminência da figura de Jenni Rivera no imaginário mexicano sobre a banda sinaloense. Talvez por ter sido uma das únicas cantoras mulheres do gênero, mas certamente também por sua figura marcante, controversa e polêmica. Nascida em *Long Beach*, na Califórnia, era filha de migrantes mexicanos. Viveu seus primeiros anos nos Estados Unidos e lá também iniciou sua carreira artística. Era filha de um empresário mexicano que criou, nos anos 1980, um selo musical especializado em *corridos*. Nesse sentido, ainda que vivesse naquele país, certamente incorporou muito da chamada *música regional mexicana* como parte de sua identidade²⁴⁸.

Começou sua carreira como artista no início dos anos 1990, lançando seu primeiro álbum via gravadora em 1995, ora referido como *Poco a Poco*, ora como *La Chacalosa* [termo mexicano para designar mulheres que gostam de “farra”, de festejar, etc], com instrumentação da Banda Santa Cruz. Conforme já mencionado, aqueles foram anos em que a banda sinaloense, via sucesso comercial da *technobanda*, experimentava sua entrada definitiva no *mainstream* musical mexicano. Jenni Rivera foi uma entre vários artistas que passaram a cantar a partir também deste repertório musical, embora não se limitasse a ele: ela também trazia *mariachi* e

²⁴⁶ A lista é exaustiva, mas destaco alguns nomes importantes: ao longo do século XX, tiveram especial destaque Chavela Vargas, Ana Gabriel, Beatriz Adriana, Rocío Dúrcal, Selena, Lupita D'Alessio, Margarita (a deusa da cumbia), entre outras. Atualmente, são dignas de nota cantoras de diferentes estilos musicais que desde os anos 1980, com a força da onda *grupera*, passaram a ter destaque, ou então são tributárias desse momento histórico: Yuridia, Gloria Trevi, Paulina Rubio, Natalia Lafourcade, Lila Downs, Ángela Aguilar, Alejandra Guzmán, Natália Giménez, Julieta Venegas, Thalía, Niurka e a dupla estadunidense Ha*Ash, entre outras.

²⁴⁷ Muito embora algumas cantoras tenham lançado álbuns “cantando com banda”, como foi o caso de Thalía, que foi, inclusive, indicada ao Grammy Latino na categoria “*Best Banda Album*”. Entretanto, para além de experimentações como essa, Jenni Rivera se firmou como uma referência na banda sinaloense, apesar de toda a resistência que sofreu.

²⁴⁸ Para maiores informações biográficas sobre a cantora: <<https://www.latimes.com/entertainment/music/la-xpm-2012-dec-11-la-et-ms-jenni-rivera-career-20121211-story.html>> (Acessado em 10/07/2021).

música *norteña*, notadamente *corridos*, como parte de seu repertório. Em seu primeiro álbum, já deixa evidente sua mensagem, como se nota pelos trechos das canções *También Las Mujeres Pueden*²⁴⁹ e *La Chacalosa*²⁵⁰:

Tambien las mujeres pueden / y ademas no andan con cosas / Cuando se enojan son fieras / esas caritas hermosas / Y con pistola en la mano / se vuelven peligrosas / Con un motor muy rugiente / llegaron quemando llanta

As mulheres também podem / E aliás não ficam com coisas / Quando ficam bravas, são feras / Essas carinhas bonitas / E com arma na mão / Ficam perigosas / Com um motor muito barulhento / Chegaram queimando pneus

Me buscan por sacarosa, soy hija de un traficante / Conozco bien las movidas / Me crié entre la mafia grande / De la mejor mercancía me enseñó a vender mi padre / Cuando cumplí los 15 años no me hicieron quinceañera / Me heredaron un negocio que buen billete me diera

Acham que sou muito doce, sou filha de um traficante / Conheço bem o movimento / Me criei na máfia grande / Meu pai me ensinou a vender a melhor mercadoria / Quando fiz 15 anos me fizeram uma festa de quinze anos / Herdei um negócio que muito dinheiro me deu

Como se vê a partir dos exemplos acima, Jenni Rivera tematiza abertamente uma temática muito comum nas canções de bandas sinaloenses da época, que era justamente a narcocultura, conforme anteriormente explorado. No entanto, apesar de se posicionar dizendo que “as mulheres também podem”, o início de sua carreira não foi fácil, justamente pela dificuldade em se estabelecer no universo das bandas sinaloenses por seu caráter sexta. Em entrevista à *Billboard*, em 2011, ela afirma que “It was hard knocking on those doors to get my music played. One radio programmer in L.A., the meanest son of a bitch in the world, threw my CD in the trash right in my face”²⁵¹. Foi somente na virada do século, no entanto, que Jenni Rivera “estourou” como artista conhecida não apenas localmente, mas também em todo o México, com o álbum *Que Me Entierren Con La Banda*, notadamente a partir do *hit Las Malandrinas* [As Malandrinas]:

²⁴⁹ Para ouvir a canção na íntegra:

<https://www.youtube.com/watch?v=GMQsrfPMLIo&ab_channel=JenniRivera-Topic> (Acessado em 10/07/2021).

²⁵⁰ Para ouvir a canção na íntegra: <<https://www.youtube.com/watch?v=FunUcgPTP0Y>> (Acessado em 10/07/2021).

²⁵¹ “Era muito difícil bater naquelas portas para fazer minha música ser ouvida. Um apresentador de rádio em LA, o filho da puta mais desprezível do mundo, jogou meu CD no lixo bem na minha frente” (tradução livre). Conferir: <<http://www.billboard.com/biz/articles/news/1483996/jenni-rivera-reflects-on-her-struggles-triumphs-in-2011-billboard>> (Acessado em 15/07/2021).

Nos dicen las malandrinas / Porque hacemos mucho ruido / Porque tomamos cerveza / Y nos gusta el mejor vino / En los salones de baile / Siempre pedimos corridos / No somos como las popis / Que se paran mucho el cuello / Nos gusta la rancherada / De nada tenemos miedo / Y le damos gusto al gusto / Aunque otras no estén de acuerdo [...]

Nos chamam de malandrinhas / Porque fazemos muito barulho / Porque tomamos cerveja / E gostamos do melhor vinho / Nos salões de dança / Sempre pedimos corridos / Não somos como as bobas / Que se acham muito sem merecer / Nós gostamos das coisas da roça / De nada temos medo / E fazemos aquilo que gostamos / Ainda que outras não estejam de acordo [...]

Entre os anos 2000 e 2004, a cantora se estabeleceu não apenas no *mainstream* da música mexicana, mas também nos Estados Unidos. Em 2002, foi indicada ao prêmio de Melhor Álbum de Banda no Grammy Latino, com seu *Se Les Voy a Dar a Otro*. A partir de 2004, inaugurou uma sequência de estreias nos *top hits* da Billboard dos Estados Unidos. Nos anos seguintes, recebeu uma sequência de vários prêmios no *Lo Nuestro Award*, na categoria Artista Regional Mexicana Femenina, entre diversos outros indicadores que mostram que, se na década anterior sua entrada no campo via cantora de banda havia sido difícil, ela finalmente mostrava que, sim, “as mulheres também podem”. Infelizmente, Jenni Rivera veio a óbito em um acidente de avião, em 2012, após terminar um show em Monterrey, Nuevo León, no auge de seu sucesso. À época, ela realizava uma bateria de shows e era uma das juradas do programa *La Voz México*, edição mexicana da franquia *The Voice*, *reality show* voltado para “novos talentos”. Sem dúvida, este fator talvez tenha contribuído para eternizá-la como *La Diva de la Banda*²⁵².

Logo após meu retorno ao Brasil, em 2018, fui a um salão de cabelereiros próximo à minha casa, no Setor Universitário, em Goiânia. A pessoa que me atendeu, Rita, era uma mulher que há alguns meses havia chegado ao Brasil, vinda da Venezuela, em decorrência da crise política e econômica daquele país. Comentei com ela que havia recém-chegado do México, que ainda estava me adaptando. Conversamos sobre México, Brasil e Venezuela. Em certo momento, ela me perguntou o que fui fazer lá, tendo em vista que fiquei “bastante tempo”. Disse, com certa ingenuidade, que fui fazer pesquisa sobre “um estilo musical muito conhecido por lá” – supus que ela não o conhecia especificamente. Ao me perguntar qual era, respondi

²⁵² Conferir:

<<https://web.archive.org/web/20141215015312/http://mexico.cnn.com/entretenimiento/2012/12/09/jenni-rivera-la-mujer-que-conquistó-al-público-como-la-diva-de-la-banda>> (Acessado em 30/07/2021).

“banda sinaloense”, ao que ela imediatamente respondeu algo como: “ah! Eu gosto muito! Que loucura a Jenni Rivera ter falecido, não é?”.

Para além do fato de eu constatar mais uma vez que, realmente, muito do que é produzido no restante da América Latina não chega “com força” ao Brasil – por motivos diversos, tais como a suposta “barreira linguística” do português ou a força da indústria musical brasileira de se manter ativa no país, muito embora dificilmente se internacionalize –, pude confirmar, mais uma vez então, duas coisas: 1) o México de fato é um país donde a exportação de produtos culturais para o restante da América Latina é intensa; 2) a figura emblemática de Jenni Rivera ainda ressoa entre aqueles/as que tiveram contato com seu trabalho. De igual maneira, sua morte prematura não fez com que se encerrassem as controvérsias e polêmicas envolvendo sua vida pessoal e sua “postura” diante de uma sociedade machista como a mexicana.

Entre minhas interlocutoras mexicanas sobretudo, sempre que eu comentava algo sobre a cantora, elas desconversavam, diziam de sua importância, mas que, no final das contas, ela era uma figura “problemática”. Em uma entrevista gravada, pude registrar uma dessas falas que é particularmente interessante:

Marci: (...) a mí no me encanta Jenni Rivera.

Matheus: ¿Por qué no?

Marci: Porque... creo que ella es machista en sus canciones. ¿No? Pero hay también hay bandas que son... No, ¡Perdón! Feminista. Demasiado feminista. Y ya así como hay bandas que son en sus canciones muy machistas, ¿no?

Matheus: Sí.

Marci: Pues yo creo que... sí, la MS se me hace muy light, muy en medio. [...] Pero hay canciones de banda que dicen que la mujer es una puta, pues... porque el hombre está dolido con esta mujer, y le deja una canción en contra a esa mujer. Entonces eso, pues, tampoco nos agrada ese tipo de canciones.

Matheus: pero eso de Jenni Rivera... de que es feminista, de que sus canciones son feministas...

Marci: Pues eso de que los hombres son lo peor, y son unos desgraciaados, o sea... pues, lo hay de todo, ¿no? Así como hay mujeres desgraciadas, hay hombres desgraciados, pero... a mí, en lo personal, no es como un hit. O sea... Digo, es la máxima exponente de banda en el género femenino, ¿no? Pero aún así no me gusta Jenni Rivera por esas razones.

Marci, assim como outras mulheres com quem conversei em campo, aponta que o discurso de Jenni Rivera é muito “feminista”. Para além dessas razões, também há uma opinião mais ou menos geral em relação a certo desconforto sobre o fato de ela exaltar o narco, embora

esse fator não tenha sido determinante no sentido de valorar negativamente o trabalho da cantora. Se por um lado é unânime que sua trajetória é representativa de uma “resistência feminina” em um campo abertamente machista e, portanto, absolutamente válida, igualmente sua postura, considerada “radical demais”, era geralmente criticada, aproximando-a de um conceito negativo do que é “ser feminista”.

No entanto, a própria Jenni Rivera, poucos anos antes de sua morte, se pronunciou a respeito. Longe de se considerar “muito feminista”, a cantora afirmou categoricamente, que jamais se considerou feminista²⁵³: “Si queremos que los hombres nos traten como reinas, hay que tratarlos como reyes, porque no por interpretar temas de corte feminista, quiere decir que lo soy; canto letras que no necesariamente van con mi forma de vida, sin embargo, con muchas canciones se identifican miles de fanáticas que sí practican ese pensamiento”²⁵⁴. Há na fala da cantora uma distinção entre prática social e discurso que se assemelha também ao que discuti anteriormente ao tratar das cantoras mais destacadas do feminejo.

Ana Laura Muños (2017), do ponto de vista de uma psicología feminista, faz uma interessante análise do discurso feminista presente na obra de Jenni Rivera. Uma de suas conclusões é que “(...) a través de su música, de su propia vida biográfica y de la integración de sus distintas vivencias y ciclos vitales que encarnó a lo largo de su existencia, Jenni pudo desenmascarar a la feminidad hegemónica como lugar de opresión en su vida” (MUÑOZ, 2017, p. 110). A recusa do ato de reconhecer-se sujeito do feminismo perpassa concepções menos ou mais “comerciais” ou estereotipadas do que seria, afinal de contas, ser feminista. Em todo caso, é inegável que suas canções, suas performances e seus posicionamentos tensionaram e deslocaram muito das representações hegemônicas da feminilidade e do suposto “lugar” da mulher nas relações com os homens.

No caso do feminejo, explorado na seção anterior, ainda que as artistas sejam apontadas como um importante marco para a contestação do machismo presente no campo da música sertaneja, o sufixo “femi” poderia ser dispensado. Da mesma maneira, a postura das cantoras de não se definirem como feministas, ou ainda de se considerarem feministas, “mas não aquelas que ficam com os peitos de fora”, apontam para uma questão: será mesmo que, conforme disse afirmara Jenni Rivera em uma de suas canções, ainda na década de 1990, as mulheres realmente

²⁵³ Ainda que muitos jornais e revistas, à época, a tenham apontado como um “ícone feminista”. Maiores informações: <<https://www.informador.mx/Entretimiento/Jenni-Rivera-rechaza-practicar-el-feminismo-en-cualquier-expresion-20090808-0061.html>> (Acessado em 26/09/2021).

²⁵⁴ “Se queremos que os homens nos tratem como rainhas, temos que tratá-los como reis, porque não por interpretar temas de recorte feminista, quer dizer que eu o sou; canto letras que não necessariamente têm a ver com minha forma de vida, no entanto, com muitas canções se identificam milhares de fãs que de fato praticam esse pensamento” (tradução livre).

“podem”? Faço esse questionamento porque mesmo que se reconheça o machismo abertamente presente nas canções de música sertaneja e de banda sinaloense, esse ainda é um estilo que está em *todos os cantos* e que se propõe *para todos*. Quais os limites ou mesmo as fronteiras da relativização dos discursos considerados “radicais” propagados por homens, nos dois casos, tendo em vista que parece haver uma vigilância em torno daquilo que dizem, cantam e performam as cantoras mulheres?

Importante ressaltar, uma vez mais, a ausência de cantoras mulheres no campo da banda sinaloense, mesmo sendo um estilo musical que está *de moda*, como diziam meus interlocutores mexicanos. Ora, o *reggaeton* (no México) e o *funk* (no Brasil) também são estilos ou gêneros musicais que também estão *na moda* nos respectivos países – mais recentemente, o *reggaeton* também tem feito sua inserção no mercado da música brasileira em especial devido ao trabalho realizado pela cantora Anitta – e que também propagam discursos abertamente machistas. Ainda assim, há várias cantoras de *reggaeton* mulheres. Por que, então, a ausência praticamente absoluta de mulheres na música de banda sinaloense?

Essa pergunta, geralmente, ficava sem resposta quando eu a realizava para interlocutores/as no México. Apontavam que, no final das contas, a tradição do gênero musical “era essa mesma”, e que ainda vai levar muito tempo para essa realidade mudar. Amaranta, uma de minhas interlocutoras, trabalhou como percussionista em uma banda composta unicamente por mulheres que tocava majoritariamente o estilo sinaloense, em Oaxaca, chamada *Reinas Oaxaqueñas*²⁵⁵. Em diversas ocasiões, me contou sobre experiências por ela vivida em apresentações ao vivo, me oferecendo um ponto de vista de alguém que, em alguma medida, pode me contar um pouco da realidade de uma das poucas bandas femininas que se conheceu, ao menos a nível regional. Trago um trecho de entrevista gravada em que ela sintetiza alguns desses pontos de vista:

Matheus: en tu opinión, ¿por qué hay tan pocas bandas de mujeres?

Amaranta: porque, mira, hay muchas mujeres que tienen esa idea de que tienen que casar, tienen que tener hijos, ser más de casa y blá, blá, blá... [...] y es difícil porque la mayoría de las mujeres tocan clarinetes, flauta, o sea, como que instrumentos menos rudos que los de una banda, ¿sabes? Es muy difícil que encuentre una mujer que toque tuba, o que toque trombón, o que toque percusiones, tarolas, tambora, y que lo haga bien, más que nada... que toque saxor, o sea, como que la parte más ruda del estilo comercial. Cada vez que nos faltaba uno de esos elementos, pues... en una banda de música comercial lo llamamos base. Porque son las que llevan como el ritmo, que llevan como acompañamiento de las voces, etc [...] Nos costaba muchas veces recuperar la pérdida de una integrante y nos pasaba mucho eso. O sea, tenían su pareja,

²⁵⁵ Para ver uma apresentação ao vivo da banda: <https://www.youtube.com/watch?v=k-ZfQ2DSiiE&ab_channel=M%C3%BAsicaOaxacaoficial> (Acessado em 10/08/2021).

“no vas a tocar, no te doy permiso”, o ya estaban embarazadas, ya estaban a punto de casar, entonces era muy difícil...

Aqui, Amaranta elenca algumas razões para a dificuldade de que mulheres toquem em banda. Ela aponta como elemento fundamental o fato de que os instrumentos mais comuns e centrais da banda sinaloense (tuba, trombone, tambora...) são mais “pesados”, e que em geral são menos aprendidos ou executados entre mulheres. De fato, cheguei a “tentar” tocar tambora em algumas ocasiões, durante ensaios como os da Banda Convite, que nas duas semanas finais da minha estadia no México pude acompanhar. Lembro-me de achar o prato que se segura com a mão esquerda bastante pesado. Pensei: realmente é necessário muito treino corporal para conseguir ficar horas manejando o instrumento. Isso não significa, obviamente, que uma mulher não consiga tocar um instrumento: basta adquirir o treino e a técnica. Em todo caso, Amaranta diz sobre a realidade que viveu por alguns anos: dada a pretensa naturalidade com a qual se segmenta, por gênero, a habilidade de tocar instrumentos, como se aqueles mais “pesados” fossem destinados aos homens, provoca essa desigualdade e, conseqüentemente, o desfalque de bandas formadas por mulheres, como era o caso das Reinas Oaxaqueñas. Vale destacar que os argumentos apresentados por Amaranta partem da perspectiva de alguém que é percussionista, de maneira que ela é uma das provas de que, sim, tais diferenças são amparadas por um sistema desigual baseado em distinções de gênero.

Vale destacar que Amaranta trata aqui da participação de mulheres como instrumentistas. Sob essa perspectiva, poderíamos transportar todas essas questões também para o feminejo, na medida em que as mulheres que o compõem são, afinal de contas, intérpretes, vocalistas. Os músicos instrumentistas são quase sempre homens. E mesmo no caso também de Jenni Rivera, ela era sempre acompanhada também por músicos homens. Nesse sentido, o questionamento permanece no caso da música de banda: afora argumentos mais ligados à execução dos instrumentos, há outras razões para a pouca existência de bandas formadas por mulheres? A entrevista com Amaranta segue com esse trecho:

Amaranta: [...] creo que el ambiente también sea más pesado.

Matheus: ¿Por qué?

Amaranta: Pues ahorita sí te digo que sería más complejo mantener ese tipo de situación [de bandas de mulheres], pues por la delincuencia... es más fácil lidiar con hombres, talvez... o como que están más...

Matheus: cuando dices delincuencia...

Amaranta: Sí, porque, por ejemplo, yo, digo, no he conocido a nadie que... pues, de pronto te contratan para tocar en fiestas de narcotraficantes, de gente que tiene mucho dinero, mucho poder, y pues ahí te ponen en riesgo. Imagínate que ahorita nosotras

mujeres ya estamos expuestas más al peligro, en este tipo de situaciones, pues, está todavía más cañón. [...] y muchas veces no sabes con quién tratas, porque puede pasar de una banda tocar en una fiesta y ahí está feo... aparte que puede pasar que no puedas tocar esta o outra canción, porque hay gente que se ofende...

Matheus: ¿Qué tipo de canción, por ejemplo?

Amaranta: ya ha pasado, o sea... por ejemplo, hay bandas que van y tocan algún corrido, que habla sobre... pero tú no sabes que habla de un cartel que está en contra de otro cartel, que casualmente alguien de ese cartel te contrató, pero tú no tenías ni la menor idea de que estaba contratando alguien con mucho poder... tocas esa canción o este corrido que puede molestar a la otra persona y entonces ahí se arma un conflicto que tú no tienes nada que ver, porque simplemente estás haciendo tu trabajo. [...] Y este tipo de situaciones, a lo mejor como que se sale un poco demás de control porque si ven que eres mujer, estás como que más vulnerable, y con los hombres es diferente porque, o sea, son más hombres, entonces, pues... no pasa nada. [...] Es triste porque no te puedes desarrollar en un ambiente que te gustaría y muchas veces nos truncaba a hacer muchas cosas.

Matheus: O sea, hasta que una banda llegue al éxito, hay que pasar por todas estas situaciones, y por eso es más peligroso, por una cuestión de...

Amaranta: De género. Sí. Pues tristemente, sí.

Aqui, Amaranta traz mais diretamente os riscos trazidos pela participação de bandas sinaloenses em festas que, muitas vezes, têm forte presença de setores do narcotráfico. Do seu ponto de vista, se já há riscos em relação a possíveis conflitos que possam emergir pelo simples fato de “tocar errado” alguma canção, eles são maiores para as mulheres que, em tese e pela sua percepção, são mais vulneráveis por uma questão de diferença e desigualdade de gênero presentes na sociedade mexicana. Ela me contou mais de uma vez sobre as diversas situações em que as Reinas Oaxaqueñas iam tocar em festas nas cidades de interior de Oaxaca: “terminávamos o show e íamos direto para o ônibus rumo à capital. Era perigoso continuar no lugar, nunca sabíamos se poderíamos ter problemas”. Além disso, me falava sobre diversos comentários depreciativos e assediadores que eram feitos nos vídeos de suas apresentações postados, por exemplo, no YouTube.

Mais de uma vez, Amaranta chegou a mencionar o caso de Jenni Rivera como emblemático para pensar sobre a dificuldade de artistas mulheres ascenderem a uma posição de destaque no *mainstream* musical mexicano pela via da banda sinaloense ou dos corridos. De sua perspectiva, os rumores de que a morte de Jenni Rivera – cujas causas são desconhecidas, tendo em vista que não se chegou a uma conclusão de qual foi o problema que provocou a queda do avião – não são tão fantasiosos, na medida em que a cantora estava em seu auge e, no limite, ofuscando cantores homens. Amaranta endossa uma opinião de que foi uma morte causada pelo crime organizado. Não quero com isso levantar qualquer certeza, ou defender qualquer lado desse debate. Antes, me parece interessante que esses rumores persistam, pois

ratificam uma narrativa quase mítica da cantora, alguém que “fez o que ninguém mais fez”: ser mulher e cantar banda sinaloense e, mais, fazer muito sucesso e mostrar que, de alguma maneira, “sí se puede”. Da mesma maneira, confirma que, no caso da música de banda, torna-se difícil de falar em termos de gênero, ou mesmo do próprio estilo musical, sem levar em consideração a onipresença do narcotráfico naquele país.

Dessa maneira, a partir dos casos de Jenni Rivera e das Reinas Oaxaqueñas, é possível lançar luz para as complexas relações desiguais de gênero em um contexto mais amplo no caso mexicano. Resta saber se, nos próximos anos, a indústria musical, assim como no caso da música sertaneja, investirá em uma espécie de “femibanda”, com vistas a ocupar um nicho de mercado que, assim como no Brasil, cresce cada vez mais.

Neste tópico, busquei trazer algumas considerações sobre artistas mulheres no campo da música sertaneja e da banda sinaloense. A partir de comentários sobre feminejo, Jenni Rivera e Reinas Oaxaqueñas, tentei trazer para o debate os discursos que as vinculam ou não às movimentações feministas, ou ainda, à possibilidade ou não de representatividade feminina nos respectivos estilos musicais. Por meio de relatos etnográficos, análise das letras de canções e trechos de entrevistas, percebe-se que há uma tendência, na banda sinaloense e na música sertaneja, a um discurso que valoriza a presença das mulheres nesses universos – seja nos discursos propalados pelas canções, seja como artistas – no sentido de “equilibrar a balança” em relação aos tão presentes discursos machistas por parte dos homens nesses contextos. Ainda assim, percebe-se a presença de discursos machistas nos discursos presentes dessas mesmas mulheres, e a noção de “feminismo” é pensada como categoria acusatória, pejorativa. Parto agora, portanto, à discussão sobre o pocnejo e o queernejo, que também problematizarão a hegemonia da masculinidade especificamente na música sertaneja, no entanto, como ficará melhor explicado, sob outros vieses.

5 Do “poc” ao “queernejo”

Vamo assumir o nosso amor rural

Durante minha estadia no México, mais precisamente em maio de 2019, fui informado por um amigo sobre um clipe que havia sido recém-lançado. Tratava-se de *Amor Rural*²⁵⁶, do também recém-lançado cantor Gabeu. A notícia veio com o anúncio de que ele estaria se lançando como o precursor do “pocnejo”. Trata-se aqui da junção entre o sufixo “nejo”, de sertanejo, e o prefixo “poc”, que se popularizou entre LGBTs nos últimos anos para se referir a homens gays “afeminados” em conotação positiva, como uma subversão do termo de conotação negativa “bicha poc-poc”, que, conforme aponta Nilton Alonso (2005, p. 83), tratava-se de uma categoria que identificava de maneira pejorativa homens gays com baixo poder aquisitivo. Eu já conhecia o termo “poc”, de maneira que imediatamente o termo *pocnejo* atiçou minha curiosidade e passei a investigar mais a respeito. Em reportagem do início de junho do mesmo ano, o cantor afirma que

O meio sertanejo é muito masculino e totalmente heterossexual. Os maiores nomes são homens héteros e as mulheres chegam para falar da sofrência, do amor, de bebedeira, mas da perspectiva delas. O pocnejo chega com esse papel de mostrar outra perspectiva. É um garoto gay cantando sobre outro homem, mas continua sendo o amor, a sofrência. Essa é a essência do sertanejo²⁵⁷.

Aqui, mais uma vez temos o reforço de uma definição êmica e muito corriqueira da música sertaneja: é um estilo musical que fala de amor, de consumo de álcool e de sofrência. A “mudança de perspectiva” de Gabeu é, portanto, no sentido de inserir a homossexualidade como parte do repertório cultural e poético da música sertaneja. Como já foi apontado anteriormente, a crítica em torno da ausência de representatividade de identidades de gênero na música sertaneja passou, portanto, a ser intensificada, agora também com uma agenda de visibilidade de outras identidades sexuais que não a heterossexual, até então exclusiva no campo desse estilo musical²⁵⁸.

A título de nota, não posso deixar de comentar a recepção negativa que Gabeu teve entre o público da música sertaneja. Em diversos comentários do Twitter e na própria reportagem, por exemplo, inúmeros comentários de cunho homofóbico foram feitos, destacando o “mau gosto” do clipe, o “vazio” da letra, a “ofensa à moral e aos bons costumes”, entre diversos outros. Diversos outros comentários diziam que Gabeu não seria precursor do pocnejo, pois ele teria

²⁵⁶ Videoclipe da canção: <<https://www.youtube.com/watch?v=0U-CxqgzCPU>> (Acessado em 16/06/2021).

²⁵⁷ Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/06/05/filho-de-solimoes-canta-o-amor-gay-e-revela-reacao-do-pai-trem-doido.htm>> (Acesso em 11/04/21).

²⁵⁸

começado a partir do momento que o cantor Luciano, da dupla *Zezé di Camargo & Luciano*, começou a carreira, insinuando que o cantor seria gay; o mesmo se falava também a respeito do cantor *Luan Santana*, cuja trajetória como artista sempre foi permeada por questionamentos em relação à sua sexualidade²⁵⁹. Por fim, diziam também que o “verdadeiro pocnejo” era a música produzida por *Rosa & Rosinha*, dupla sertaneja que fez muito sucesso nos anos 1990 e 2000, cuja marca eram as apresentações vestindo cor-de-rosa, as letras com duplo sentido envolvendo temáticas pejorativas em relação à população LGBT e performances baseadas em uma paródia estereotipada da homossexualidade masculina.

Outra linha argumentativa afirmava que “isso não é sertanejo de verdade”, pois tanto o clipe quanto a letra, assim como a performance artística de Gabeu, não estariam “de acordo” com o que “tradicionalmente” seria uma música sertaneja. Nesse sentido, à luz de todas essas críticas e em nome de uma análise desses conteúdos, apresento abaixo a letra e alguns quadros do clipe:

*Hoje eu quero te encontrar / Será que hoje vai rolar? / Eu fico louco feito tonto quando chama a saideira / To tentando não pensar / Mas no plantio do meu pomar / O teu sorriso é semente e faz nascer uma mangueira / Ah, por quanto tempo mais vamos amar no escuro? / A noite é ousadia e o dia é turvo / Cê puxa as minhas rédeas e eu obedeco / Ah, já passei tanto tempo só sentindo vontade / Cada pedaço dessa roça esconde a verdade / Por dentro dessa mata não falta desejo / **Vamo assumir o nosso amor rural / Sai desse armário e vem pro meu curral / Como nós nunca se viu / Duas potrancas no cio / Num cruzamento adoidado / Vamo assumir o nosso amor rural / Larga essa inchada e pega no meu *** / Quero montar na sua cela / Cavalgar até ela descobrir / Que nós é viado / Ah, já passei tanto tempo só sentindo...***

²⁵⁹ A própria cantora Marília Mendonça, no início de sua carreira, tinha sua heterossexualidade questionada. Diversas vezes ouvi comentários relacionados à sua voz grave, à sua corporalidade que à época não obedecia a certos padrões de beleza supostamente exigidos para uma cantora sertaneja. Hoje, com menos controvérsias em relação à sua sexualidade, a cantora é por muitas pessoas aclamada como um ícone entre mulheres lésbicas.

Figura 21 - Cenas do clipe Amor Rural



Fonte: YouTube

Acima, além da letra, apresento também alguns frames do clipe, que exhibe Gabeu cantando sua versão do que seria, de seu ponto de vista, um Amor Rural. O clipe, de caráter lúdico, apresenta dois bonecos em uma maquete que simula o que seria um ambiente rural. Durante todo o clipe, essa narrativa visual se alterna com o próprio cantor, em um cenário que contém objetos que remetem também a um ambiente rural. A canção, em termos de gênero musical, tem um traço muito característico da “música sertaneja country” que teve seu ápice nos anos 1990. No refrão, ele lança seu manifesto: “vamos assumir o nosso amor rural, sai desse armário e vem pro meu curral”.

A letra, bastante explícita em sua mensagem, explora a necessidade de um “casal sertanejo” assumir publicamente sua relação. “Armário”²⁶⁰ e “curral” entram como elementos que se opõem: é preciso, por fim, reconhecer que no meio rural, em uma metáfora para a própria

²⁶⁰ Eve Sedgwick trata da noção de armário como “(...) a estrutura definidora da opressão gay no século XX” (SEDGWICK, 2007, p. 26), entendendo-a como uma forma de epistemologia. Nesse sentido, a expressão “sair do armário” é útil para compreender processos de opressão em termos de público/privado, conhecimento/desconhecimento, gestão de segredos que conformam as experiências e subjetividades de sujeitos não-heterossexuais em contextos ocidentais.

música sertaneja, também há espaço para outras experiências afetivas e erótico-sexuais que não aquelas propagadas por tanto tempo naquele estilo musical. Para além do gosto pessoal do cantor, é interessante notar a escolha pelo ritmo country: parece haver ali uma tentativa de “preencher uma lacuna” na discografia sertaneja: se por um lado a novidade é a temática abordada, ou mesmo a própria performance realizada, nada de novo há nos instrumentos, na ambientação rural e no ritmo, presente em inúmeras composições sertanejas.

Além de declarar abertamente seu gosto pela música sertaneja, Gabeu também admira a música country. Em diversos momentos em entrevistas ou em suas redes sociais, tem afirmado que a música sertaneja sempre esteve muito presente em sua vida, assim como na vida de muitas pessoas não-heterossexuais. Segundo ele, “já passou da hora” de que existam artistas que sejam representativos/as para essas identidades.

Entre esse momento de “lançamento” do pocnejo, em maio/junho de 2019, e setembro do mesmo ano, momento de meu retorno ao Brasil, eu imaginava que não seria possível aprofundar nessa discussão na Tese por acreditar que não teria mais tempo de realizar trabalho de campo especificamente sobre esse novo subgênero da música sertaneja. No entanto, ao voltar do trabalho de campo realizado no México, fui informado de que Gabeu tocaria no final daquele mesmo mês, no Festival Vaca Amarela. Recebi a notícia com um misto de surpresa e interesse. Este é um festival que eu já era muito familiarizado – tendo inclusive já trabalhado nele, anos antes, na área do bar – e sabia que, mesmo abrindo apresentações musicais para outros gêneros, tradicionalmente tem como foco bandas de rock, em seus diversos subgêneros. Seria a primeira vez que alguém declaradamente do campo da música sertaneja se apresentaria ali, considerado um dos “redutos” de resistência à hegemonia da música sertaneja na capital goianiense. Não era algo que eu poderia perder.

No dia 27 de setembro, portanto, me dirigi ao Centro Cultural Martim Cererê²⁶¹ acompanhado de amigos e amigas com quem eu geralmente frequentava esses festivais já há alguns anos. O valor de entrada, assim como em outras edições, praticava uma política acessível no valor de entrada: a pessoa poderia pagar qualquer valor a partir de R\$5,00, provocada pela pergunta “quanto vale o *show*?”.

Ao longo de toda a noite, fiquei na área externa dos dois teatros onde eram realizadas as apresentações. O show de Gabeu seria o penúltimo e começaria pouco depois da meia-noite.

²⁶¹ Localizado no Setor Sul de Goiânia, próximo à Praça Cívica, o Centro Cultural Martim Cererê é um espaço vinculado à Secretaria de Estado de Cultura, Educação e Esporte (Seduce) do estado de Goiás inaugurado em 1988. Possui três teatros (dois cobertos e um teatro de arena). É onde tradicionalmente se realizam os principais eventos de música “alternativa” da cidade: Festival Vaca Amarela, Festival Bananada e Grito do Rock.

Com algum atraso que já era esperado, a apresentação começou por volta de uma e meia da manhã. Conversando com diversas pessoas a respeito da apresentação “pocneja” daquela noite, a resposta mais geral dizia respeito ao fato de não saberem o que esperar, pois não conheciam o cantor, mas que era louvável que “finalmente” a música sertaneja estava abrindo as portas para outras formas de discurso para além das narrativas “de sempre”. Havia uma perspectiva mais ou menos geral entre as pessoas com quem conversei de que o show não gerava tanta expectativa no público frequentador, mas que aquele era um lugar no qual Gabeu era bem-vindo porque tinha uma postura de resistência frente à música sertaneja que até então vinha sendo produzida.

Chegada a hora do *show*, me dirigi ao espaço onde seria realizado. Não havia muita gente no local, sobretudo em comparação às apresentações anteriores de bandas de rock e de cantores/as nortistas que haviam sido convidadas/os para aquela edição do festival. O público era majoritariamente formado, ao que pude observar, por homens gays de idade entre 20-30 anos, muito embora houvesse a presença de muitas mulheres. Ainda que houvesse certa aceitabilidade à presença de Gabeu, o teatro, no momento de início do show, havia se esvaziado com significativa rapidez – os motivos mais apontados para isso era, além do fato de que se tratava de um cantor sertanejo, era também alguém não tão conhecido assim.

Ao entrar no palco, vestido com calça rasgada, bota com estampa de “oncinha”, camisa estampada e chapéu de caubói, Gabeu se apresentou por cerca de 45 minutos, contou com um repertório variado de estilos musicais: incluindo as autorais “Amor Rural” e “Sugar Daddy” (a ser comentada mais à frente), incluiu uma canção inédita, misturando *funk* e música eletrônica: “eu cheguei na capital / me senti sensacional / viado, eu tô passando mal / tô em busca de um rolê / inaudível / quero conhecer as mana de Goiânia / eu quero ver / bumbum mexer / eu quero ver / bumbum mexer / quero ver quem vai dar “pt” comigo / nessa noite, vamo lá”²⁶².

²⁶² Gabeu me contou posteriormente que essa canção foi uma experimentação quando ainda não pensava em se lançar como cantor sertanejo. Por esse motivo, não há gravação da mesma.

Figura 22 - show de Gabeu em Goiânia



Fonte: acervo do pesquisador

A título de análise, destaco três canções cantadas por ele: “50 reais”, de Naiara Azevedo, discutida na seção anterior, “Caubói fora da lei”, de Raul Seixas e “You and I”, da cantora pop Lady Gaga. A primeira, conforme o próprio Gabeu menciona em sua apresentação, é uma inspiração relevante por se tratar de um dos primeiros “hinos” daquilo que posteriormente se tornou o feminejo, “abrindo portas” para que outras identificações de gênero e sexualidade subrepresentadas na música sertaneja pudessem ter espaço. Da mesma maneira, a cantora Lady Gaga é apresentada como uma referência por ele como artista. Curiosamente ou não, a música por ele cantada é uma das poucas em que ela faz referência explícita, no videoclipe da canção²⁶³, a uma paisagem rural, ambientada no estado de Nebraska – que é mencionado na letra da canção –, no meio de um milharal. Ou seja, tanto a partir de referências do pop estadunidense quanto do que pode ser considerado uma música pop brasileira, o cantor extrai suas inspirações tendo como linha narrativa a própria ideia de um “sertão revisitado”, de possibilidades de mistura de

²⁶³ Para acessar o videoclipe de Lady Gaga na íntegra: <<https://www.youtube.com/watch?v=X9YMU0WeBwU>> (Acessado em 18/09/2021).

gêneros musicais e de performances narrativas que podem vir a dizer algo a respeito de uma possível releitura da própria música sertaneja. A canção²⁶⁴ de Raul Seixas é mencionada por ele também como uma referência pessoal. A própria ideia de ele se apresentar por meio de uma estética “caubói” que subverte a representação de masculinidade hegemônica presente nas performances mais comumente apresentadas do gênero explicita um desses lugares “fora da lei”.

Ao caminhar pelo público, pude ver cenas que eu até então não presenciara em praticamente nenhum dos shows sertanejos em que estive presente durante o trabalho de campo. Em especial, a presença de alguns casais formados por dois homens cis se abraçando ou se beijando enquanto apreciavam o show. Foi impossível não traçar um paralelo, por exemplo, com as duas edições do Festival VillaMix que estive presente²⁶⁵, em que, embora houvesse a presença de pessoas LGBTI+ que praticavam demonstrações públicas de afeto (“o mundo é mix”...), quase sempre eram vítimas de olhares “tortos”, piadas e/ou comentários ofensivos²⁶⁶. Curiosamente ou não, ao que pude observar nas duas ocasiões, no VillaMix o único local de livre expressão erótico-afetiva entre homens, não sem todos os riscos atrelados à prática, sobretudo em ambientes de forte exercício daquilo que chamei, embasado principalmente em Connell e Messerschmidt (2013), se dava na área reservada aos banheiros químicos, onde pude perceber intensa movimentação de “pegação”. Apesar do tom deste parágrafo, que poderia ser interpretado como romantizado, de fato me causou um misto de reflexão e emoção em traçar o paralelo entre as duas experiências etnográficas.

Acabado o *show*, eu estava com a cabeça cheia de questões. Diferentemente dos ambientes que eu até então havia frequentado no trabalho de campo com a música sertaneja, as “barreiras” entre o público e os/as artistas era mínima: entre o palco e a coxia do teatro, onde ficava o camarim, havia apenas um segurança que, no entanto, não apresentava nenhum sinal de que eu poderia ter problemas caso tentasse adentrar aquele espaço. Assumindo que no máximo eu levaria um “não” do segurança, situação que àquela altura eu já estava mais do que

²⁶⁴ Gabeu lançou, em junho de 2021, um vídeo-performance com sua versão da canção. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=95OG3B_efl0&ab_channel=GABEU> (Acessado em 13/06/2021).

²⁶⁵ Ou, ainda, nas várias vezes em que conversei com homens gays nos bares e nas boates de música sertaneja, e mesmo nas boates de Colonia Reforma, em que me foi informado mais de uma vez que ali não era um lugar para “se soltar” completamente.

²⁶⁶ Não à toa, a edição do ano de 2018 do Festival VillaMix de Belo Horizonte/MG foi alvo de polêmica ao propor uma área chamada “Sense LGBT”, que seria exclusiva para esse público, localizada distante do palco de shows e isolada das demais áreas. Embora a organização do evento tenha afirmado que a intenção não era “segregar”, mas sim “oferecer mais uma opção de entretenimento”, acabou retirando o “LGBT” do nome da área exclusiva, alegando que a área é “aberta para todos os públicos”. Para maiores informações, conferir: <<https://www.emaisgoias.com.br/organizacao-do-villa-mix-explica-area-exclusiva-para-publico-lgbt-em-bh/>> (Acessado em 13/08/2021).

acostumado, me dirigi até o fundo do palco e entrei na coxia. Não houve, de fato, nenhum problema. Logo após, entraram também algumas pessoas para tirar foto com Gabeu e eu acabei respeitando esse momento para só depois falar com ele. Terminada essa etapa, me dirigi a ele também pedindo uma foto e me apresentei como pesquisador. Ele se mostrou absolutamente aberto à possibilidade de uma conversa/entrevista no dia seguinte, até mesmo porque ali seria difícil dar qualquer atenção especial a um pesquisador que o encheria de perguntas. Combinamos, então, de almoçar no dia seguinte, tendo em vista que ele teria o dia livre.

A entrevista, que contou também com a presença de seu namorado e produtor (além de um dos compositores de Amor Rural), Well, versou principalmente sobre o surgimento do então chamado pocnejo, assim como algumas de suas inspirações para esse projeto. Chamou-me a atenção o discurso consciente e elaborado, inclusive, sobre pautas de políticas identitárias e representatividades no campo da música.

Matheus: Pocnejo foi um termo criado por vocês ou foi atribuído?

Gabeu: A gente leu em algum lugar, no Twitter eu acho... a pessoa ouviu a música e falou: “pocnejo”.

M: Foi espontâneo, então?

Well: Foi: aí quando a gente leu, pensamos: é isso!

G: E aí, na hora de mandar release, de divulgar... a gente absorveu. E de repente os portais de notícia começaram a usar isso! E aí...

M: É um termo que pegou fácil, então.

W: E eu acho importante. Porque quando a gente falava... “vamos fazer um sertanejo voltado para a comunidade LGBT”. Isso exige de você uma explicação, sabe? E assim como o feminejo... eu não sei se foi uma criação delas ou da mídia...

G: acho que foi a mídia.

W: Mas foi cunhado o termo, né? e eu acho que com o termo cunhado, ele meio que se autoexplica. Tudo bem que às vezes a gente tem que explicar o termo “poc”.

M: Pocnejo não é um termo muito óbvio para um público maior, né?

G: depois vê um vídeo... foi um dos primeiros que fizeram depois que eu lancei a primeira música. Um cara que tem um canal de sertanejo, não me lembro o nome dele... é um cara hetero, e aí ele fala sobre mim, que lancei a música... e na hora de ele falar de pocnejo, ele falou: “ah, que história é essa de pocnejo? É tudo sertanejo! Não tem que ficar dividindo, não”. Aí eu pensei: “ah, agora não tem [que ficar dividindo], né? Mas a vida inteira teve! [risos] Agora quando EU quero, não pode!” [risos].

A última fala, em tom de brincadeira, traz para a reflexão um ponto importante sobre o campo da música sertaneja atual, já discutido em tópicos anteriores: a adjetivação do “sertanejo” por meio de diversos prefixos: “*funknejo*”, “*forrónejo*”, “*feminejo*”, “*pocnejo*”, entre

outros. Conforme já argumentei, uma linha possível de interpretação dessa aglutinação de termos se deve ao fato de explicitar o surgimento de subgêneros, geralmente por meio de misturas e hibridizações, do “guarda-chuva” sertanejo. O argumento do youtuber²⁶⁷ citado vai na direção de afirmar que “é tudo sertanejo” é, do ponto de vista de Gabeu, uma tentativa de invisibilizar a proposta de demarcação de uma diferença naquele tipo de trabalho que não se colocava apenas como variação de estilo, ritmo ou subgênero musical, mas sobretudo pela proposta de, digamos, “politizar”, por meio de um discurso identitário, a própria música sertaneja. A denúncia de Gabeu vai no sentido de que se sempre houve esse processo de segmentarização dos subgêneros diferentes, a recusa em aceitar o “pocnejo” se daria, no final das contas, a uma resistência mesma da proposta política de sua entrada naquele campo.

Durante a entrevista, questionei sobre a relação que eles (o pocnejo) estabeleceriam com outras vertentes da música sertaneja mais recente, como por exemplo o feminejo:

Well: O feminejo tem uma coisa, assim... ele se propôs a virar uma cultura de massa. Quero dizer, o feminejo não queria tocar só para mulher. Na verdade, a questão era a das mulheres cantoras, mas não exatamente mulheres se comunicando apenas para mulheres. Como nossa proposta é algo mais de nicho... o nosso nicho sabe o que significa poc. Então ao bater o olho ele ia se ver e no mínimo ia gerar uma curiosidade, sabe? Então por isso que eu acho que deu certo.

Gabeu: Eu acho que muita gente descobriu o que é poc por causa de mim. Sempre colocam nas reportagens: “pocnejo”. Aí vem pequeno, entre parênteses: “poc é um termo para explicar...” [risos]

W: E esses são os ônus e bônus de ir para os grandes portais... o nosso público não fica acessando Revista Caras, por exemplo...

G: A gente acabou atingindo um público bem maior que a gente esperava. Se você entra no G1, esses lugares... é muita gente falando mal. “Solimões chora no chuveiro”, coisas assim.

W: Como se fosse uma vergonha para o seu pai.

G: E meu pai: “aôôô trem!” [risos]

Ao comentarem que sua proposta estética (e também política) é voltada muito mais para um “nicho” (o público LGBT), em contraste, por exemplo, ao feminejo, Well e Gabeu destacam uma distinção que parece ser fundamental em seu projeto: embora o pocnejo se classifique como parte da música sertaneja, a proposta vai além da simples representatividade, por exemplo, de “cantores gays” na música sertaneja. No entanto, vale lembrar que na seção anterior foi trazida a diversidade de possibilidades de representação no campo do feminejo, que ora dizem respeito apenas à representatividade identitária de mulheres cantando e despontando

²⁶⁷ Infelizmente não encontrei, no YouTube, o vídeo ao qual Gabeu faz referência.

nas lideranças do mercado, ora tematizam em suas canções e performances artísticas uma postura de maior resistência ao discurso hegemônico masculino.

Ainda assim, parece haver uma segunda camada de tensionamento no que se refere especificamente ao pocnejo (e, como veremos mais adiante, ao *queernejó*): por esse “flanco” da música sertaneja não ter tido, ao menos ainda, grande expressão no eixo comercial da indústria musical – e principalmente não ter surgido por meio dele –, provocando um processo de identificação estético e político não apenas com a música sertaneja de maneira crítica, mas também, e talvez principalmente, com outros gêneros musicais e expressões estéticas, como fica claro a partir deste último trecho de entrevista que aqui compartilho:

Well: [...] a gente tá meio que assumindo algumas bandeiras. “Eu sou da periferia”, “eu sou do interior”, “eu sou do norte”, “eu sou do nordeste”... e aí eu consigo ver que eu um rolê as pessoas se atraem por elementos que não somente os estéticos e os sonoros. Que é o fato da gente... do Gabeu ir cantar numa festa do Grajaú, que é uma periferia da Zona Sul de São Paulo, onde tem uma cultura do hip-hop bastante forte, e lá encontrar artistas como o Harley, que faz parte de um grupo de rappers LGBT chamado Quebrada Queer, e a Jup do Bairro, que durante bastante tempo cantou com a Linn da Quebrada, e agora tá trilhando uma carreira solo. Esteticamente, o som não se equipara, é muito diferente. É rap, é funk, é sertanejo, mas existe um discurso de auto-aceitação, de vivência LGBT, de ocupar todos os espaços, do orgulho de quem se é, de políticas identitárias que unem pessoas de diferentes estéticas no mesmo rolê. Eu acho que essa é uma vantagem que a gente tem, política também.

Aqui vemos uma proposta de aproximação que extrapola, como colocado, as fronteiras estéticas e sonoras. Diferentemente do que foi explorado até aqui em relação principalmente à música sertaneja, mas também à música de banda sinaloense, não se trata de uma aproximação, ou mesmo mistura, entre gêneros ou estilos musicais com o objetivo principal de explorar possíveis hibridismos musicais, como é o caso das já citadas diferentes vertentes da música sertaneja atual (ou mesmo daquela considerada mais clássica, por meio da mistura com gêneros musicais tais como a rancheira, o bolero, a guarânia, o country estadunidense, entre outros). Parece-me, diferentemente, que o projeto tem um pano de fundo que intensifica processos de identificação entre sujeitos que se expressam artisticamente em diversos gêneros musicais distintos e que têm em comum um conjunto de experiências vividas por meio da expressão de sexualidades dissidentes.

O queernejo

Alguns meses depois de concedida a entrevista, fico sabendo, via internet, que o “pocnejo” passava a ser referenciado sob um rótulo mais abrangente: “queernejo”²⁶⁸. O principal motivo, segundo o que estava sendo discutido, se devia ao fato de que a expressão “poc”, apresentada no início deste tópico, é referente majoritariamente à experiência de homens gays. Nesse sentido, e levando em consideração que além de Gabeu já estavam surgindo, mesmo na época de Amor Rural, outras/os artistas se lançando como artistas sertanejos com a mesma proposta de subverter a lógica heteronormativa do estilo.

É o caso, por exemplo, de Reddy Allor, uma drag queen cantora de sertanejo (que, anos antes, já vinha trabalhando com esse estilo musical fazendo dupla com seu irmão), e Alice Marcone, mulher transexual negra, que além de cantora é produtora, roteirista, compositora e atriz. Aliadas²⁶⁹ do que passou a ser denominado como um movimento, há também Gali Galó, cantore e compositore que havia iniciado sua carreira no estilo indie rock, e que depois de uma pausa na carreira, quando passou a trabalhar no campo da produção musical, se reencontrou com o estilo mais escutado na infância, a música sertaneja. Da mesma maneira, integra o movimento o cantor Bemti, violeiro que forjou sua carreira igualmente no campo da música “*indie/folk*”, trazendo um interessante exemplo de uso híbrido da viola caipira para fora do campo da música caipira e/ou sertaneja, como é possível perceber a partir de seu álbum *Era Dois*, de 2018. Mais recentemente, tem adotado cada vez mais o estilo sertanejo como parte mais significativa de seu repertório. Há também o cantor Zerzil, que desde 2018 tem experimentado a mistura de ritmos dentro do universo sertanejo e, mais recentemente, foi lançada a primeira dupla queerneja, Mel & Kaleb.

Para além do fato de serem artistas LGBTI+ que compõem um movimento de “ocupação” da música sertaneja, contestando discursos hegemônicos em termos principalmente de gênero e sexualidade, um outro ponto em comum vale a pena de ser destacado: a regionalidade. Gabeu, Alice Marcone e Gali Galó são do interior de São Paulo (respectivamente, Franca, Valinhos e Ribeirão Preto), e Bemti e Zerzil são mineiros, de Belo Horizonte e de Montes Claros. À exceção de Mel & Kaleb, que se lançaram algum tempo depois dessas primeiras (consideradas “pioneiras” do movimento queernejo) e nasceram em Santa

²⁶⁸ Contudo, o termo “pocnejo” continua a ser usado, ainda que em menor medida; com ele, termos como *dragnejo* e *travanejo* têm surgido para caracterizar a música sertaneja produzida, composta e cantada por artistas drag queens e transexuais, conforme exploro logo adiante.

²⁶⁹ Faço aqui uso da linguagem inclusiva para pessoas de gênero não-binário, como é o caso de Gali Galó.

Catarina, o queernejó foi lançado por artistas que se originam, justamente, daquela região do país identificada como caipira.

Em diversas falas públicas, seja para reportagens de jornais, seja em apresentações ao vivo, os/as artistas vêm frequentemente destacado, assim como detalhado mais no início do tópico a partir narração sobre Gabeu, que a música sertaneja sempre fez parte de suas vidas, seja em momentos de sociabilidades familiares, seja no próprio contexto de suas cidades de origem de forma mais ampla, nas quais, para fazer uma brincadeira com o que foi apresentado no início da Tese, a música sertaneja está em todos os cantos.

Aqui, abro um parêntesis na descrição etnográfica com o objetivo de refletir sobre alguns dos sentidos que o termo queernejó pode mobilizar. Como bem aponta Guacira Lopes Louro (2001), o termo “queer”, de origem na língua inglesa, pode ser traduzido como “estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário”, mas também é constituído de forma pejorativa, sendo direcionado a homens ou mulheres homossexuais, no sentido mesmo da abjeção. Diz a autora que “este termo, com toda sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação. Para esse grupo, *queer* significa colocar-se contra a normalização, venha ela de onde vier”²⁷⁰ (LOURO, 2001, p. 546). Tanto em termos políticos quanto teóricos, o movimento queer surge então de vertentes do pensamento ocidental contemporâneo que, ao longo do século XX, problematizaram noções clássicas de sujeito, de identidade, de agência, de identificação (LOURO, 2001, p. 547), desde Sigmund Freud e seu movimento de descentralização do sujeito autoconsciente e autocontido, passando por Jacques Lacan e Louis Althusser, que respectivamente trazem contribuições sobre a noção de sujeito na medida em que este se percebe necessariamente na relação com o outro, assim como são interpelados e capturados pela ideologia. Fontes de inspiração são também os trabalhos de Jacques Derrida por meio da reflexão sobre seu projeto filosófico de desconstrução e de Michel Foucault sobre sexualidade e a recusa ao que chamou de “hipótese repressiva” e os efeitos da relação entre poder e discurso.

Todo esse arcabouço teórico é fundamental para posteriores elaborações teóricas tais como a de Judith Butler (2010), por exemplo, quando propõe uma agenda política queer que pode ser classificada como pós-identitária. Diz a autora que “o raciocínio fundacionista da

²⁷⁰ Richard Miskolci (2009) relembra que a teoria queer surgiu nos Estados Unidos, na década de 1980, em oposição crítica aos estudos sobre minorias sexuais e de gênero, rejeitando “a lógica minorizante dos estudos socioantropológicos em favor de uma teoria que questionasse os supostos normalizadores” (MISKOLCI, 2009, p. 151).

política da identidade tende a supor que primeiro é preciso haver uma identidade, para que os interesses políticos possam ser elaborados e, subsequentemente, empreendida a ação política. Meu argumento é que não há necessidade de existir um ‘agente por trás do ato’, mas que o ‘agente’ é diversamente construído no e através do ato” (BUTLER, 2010, p. 205).

Ou seja, o alerta aqui é de que uma política que se fixa nas dinâmicas identitárias “pode se tornar cúmplice do sistema contra o qual ela pretende se insurgir” (LOURO, 2001, p. 549). O foco é menos a estabilidade de vidas não-heterossexuais e mais o próprio sistema que instaura discursivamente normatividades de gênero e de sexualidade principalmente. No entanto, concordo com o antropólogo Glauco Ferreira (2016) quando diz que

No contemporâneo queer passa em algumas situações por um processo de assimilação em alguns casos bastante normativo (Halperin, 2003, p.341), seja nos complexos modos de absorção acadêmica ou no debate público entre movimentos sociais, tornando-se ironicamente muito semelhante à uma “nova identidade” entre as variadas já existentes (gays, lésbicas, bissexuais, transgêneros, travestis, trans, intersexuais, assexuais), agregando agora mais uma letra (a letra Q) à já enorme sigla LGBT, agora designada talvez como LGBTQIA4 e também uma nova teoria acadêmica (FERREIRA, 2016, p. 209).

Nos discursos os quais pude observar vindos do movimento queernejo, parece haver um pouco daquilo que Ferreira (2016) chama a atenção. A própria defesa do novo nome, que de “pocnejo” foi a “queernejo” para contemplar outras formas de expressão de identidades sexuais e de gênero, parece ser um forte indicativo disso. Durante a realização do Fivela Fest, que explorarei mais adiante, em diversos momentos pude observar o uso de “queer” como sinônimo de “não-heterossexuais” no sentido mesmo de certo enrijecimento daquelas outras identidades que por tanto tempo teriam “ficado de fora” no discurso hegemônico da música sertaneja. Operar com o termo (teórico, analítico, político) *queer* dessa maneira pode provocar um efeito diverso daquele inicialmente proposto, que é justamente o de desestabilizar fronteiras identitárias forjadas em oposições binárias (“eles” heterossexuais e “nós”).

Entretanto, é preciso lembrar que a teoria *queer* não abandona por completo o uso de categorias identitárias, mas tem como propósito mantê-las abertas, com possibilidade de contestação de seus significados. Nas palavras de Butler, “as much as identity terms must be used, as much as ‘outness’ must be affirmed, these same notions must become subject to a critique of the exclusionary operations of their own production²⁷¹” (BUTLER, 1993, p. 19). Isto é, o uso de identidades tais como homem, mulher, gay, lésbica, heterossexual, entre outros,

²⁷¹ “Tanto quanto termos de identidade devem ser usados, tanto quanto ‘exterioridade’ deve ser afirmada, essas mesmas noções devem ficar sujeitas a uma crítica das operações excludentes de sua própria produção” (tradução livre).

podem ser usados, mas desde que se leve em consideração que todas essas categorias, se tomadas de maneira estável, universais ou essenciais, produzem também exclusões.

Ainda assim, o movimento *queer* traz interessantes provocações que podem ser lidas à luz da própria teoria *queer*. Penso nos “atos corporais subversivos” de que nos fala Judith Butler (2010) para tratar do que chama de performatividade de gênero. Conforme já trabalhado em outras seções, se para Butler (2010) o gênero é um efeito de atos, gestos e atuações performativas, “no sentido de que a essência ou identidade que por um lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade” (BUTLER, 2010, p. 194), o que provoca a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, com o propósito de regular a sexualidade, mantendo como norma a heterossexualidade reprodutora.

Como argumentei anteriormente, a música sertaneja, assim como a banda sinaloense, são lugares de forte reiteração de tais atos performativos. Assim, o *queer*, por assumir justamente a diversidade de gênero, sexualidade e raça explicitamente marcada em quem experencia a música sertaneja sem, no entanto, “caber” no discurso hegemônico desse estilo musical, torna-se um lugar de contestação dessa hegemonia.

Além da ressignificação positiva do termo “poc”, que ainda é usado via “pocnejo” em algumas ocasiões, o termo “caminhoneira”, que designa de maneira pejorativa mulheres lésbicas com características “masculinas”, também é fonte de produção dessa estratégia político-linguística de ressemantização utilizada pela própria ideia de movimento ou teoria *queer*. Trago, a título de ilustração, a canção *Caminhoneira*²⁷², de Gali Galó:

Sigo na pista, sou passageira / Pego carona, vou sem rodeio / Tudo é tão bom quando não tenho freio / Tomo meu rumo, sou caminhoneira / Dona do asfalto, além da fronteira / Ligo o farol, rodo o país inteiro / E toco uma viola, te chamo pra dançar / Arrasta essa botina até o sol raiar / [repete tudo] / "É... Uns me chamam de caminhoneira / Outros me chamam de cowboy veado / Mas no fundo, lá no fundo / Yo soy libre! / E toco uma viola, te chamo pra dançar / Arrasta essa botina até o sol raiar / E toco uma viola, te chamo pra dançar / Arrasta essa botina até o sol raiar

Aqui, Gali Galó assume o termo “caminhoneira” enquanto “dona do asfalto”, alguém que cruza fronteiras, que “segue na pista”, preferencialmente “sem freios”. As metáforas indicam aquilo que, mais ao final da canção é anunciado: “uns me chamam de caminhoneira,

²⁷² Para acessar a canção: <https://www.youtube.com/watch?v=pl4ixH_3s2w&ab_channel=GaliGal%C3%B3-Topic> (Acessado em 15/07/2021).

outros me chamam de cowboy viado, mas lá no fundo eu sou livre”. Aqui, temos um bom exemplo de uma artista do queernejó que, além de se assumir não-binária em termos de gênero e apresentar uma estética corporal andrógina, desestabilizando as fronteiras que diz cruzar, contesta não apenas as categorias acusatórias de “viado” e “caminhoneira”, mas principalmente as subverte, afirmando que essas categorizações pouco importam, na medida em que a liberdade é um valor a ser alcançado.

Por fim, além da presença de corporalidades que desafiam e desestabilizam as normatividades desses marcadores sociais da diferença, o próprio “jogo” que artistas do movimento queernejó fazem com códigos clássicos do repertório cultural sertanejo, tais como o chapéu cowboy, a viola, a própria ideia de ruralidade enquanto paisagem cultural que marca o estilo, entre outros, é também uma forma de trabalhar com a ruptura de códigos pretensamente estabilizados sob o pretexto de criar uma suposta “essência” daquilo que caracterizaria a música sertaneja.

Lamentavelmente eu não tive condições de aprofundamento etnográfico no âmbito do movimento queernejó por dois motivos principais: 1) conforme já dito, eu havia encerrado o trabalho de campo em 2019, partindo exclusivamente para a escrita da Tese no ano de 2020, ainda que, de longe, eu acompanhasse alguns dos desdobramentos do queernejó; 2) o início da pandemia de Covid-19 em março de 2020, que, se foi um baque para o mercado da música de forma geral, principalmente à impossibilidade de realização de shows ao vivo, impactou ainda mais artistas independentes, como é o caso aqui discutido.

Este último ponto em especial foi o mais significativo do ponto de vista do queernejó. De todas as artistas que fazem parte do movimento, muitas estavam investindo em composição, gravação das canções e mesmo de videoclipes. Um retorno financeiro, muito mais que venda de discos ou royalties de direitos autorais, viria de apresentações ao vivo, até mesmo em turnês por diversos estados do país. A crise sanitária que o mundo vive ainda no momento da escrita dessa Tese intensificou diversas desigualdades nesse sentido.

Rafael Noleto discute brevemente essa problemática ao refletir sobre a “pandemia de lives” em plataformas como Instagram, Facebook e, especialmente, YouTube, ocorrida no contexto do início da pandemia de coronavírus no Brasil. O autor afirma que

desta vez, o lucro não vem da combinação entre ingressos pagos e patrocínio de grandes corporações. Sem público pagante, as lives são financiadas por grandes corporações que investem (como fariam em ações publicitárias) em artistas que possuem um alto valor de mercado, mensurável, inclusive, pela divulgação dos números de acessos, curtidas, compartilhamentos e engajamento durante o período de exibição dos shows. No Brasil, destacam-se as duplas sertanejas como exemplos de artistas hegemônicos no mercado musical por possuírem esse alto valor de mercado e, assim, conseguirem grandes patrocínios para suas lives (NOLETO, 2020, p. 6).

Concordo plenamente com o autor na continuação de sua argumentação de que, para artistas independentes²⁷³ que não têm o “apoio” de grandes corporações, a situação se tornou ainda mais problemática – além do caso de categorias que dão suporte à atividade musical, como por exemplo técnicos de som, iluminadores e compositores, que necessitam da atuação de intérpretes para garantirem seus ganhos financeiros.

Infelizmente, por conta de toda essa crise sanitária, o Fivela Fest, primeiro festival de música queernejá, agendado para junho de 2020, não pode acontecer presencialmente. Ainda assim, foi realizado, fazendo eco à “pandemia de lives” de que nos fala Rafael Noleto. Transferido para outubro do mesmo ano, o festival aconteceu por meio de uma live no YouTube²⁷⁴. Capitaneado por Gali Galó e Gabeu, o festival contou com cinco horas de duração. Além dos shows de Zerkil, Reddy Allor, Bemti, Mel & Kaleb, Gali Galó, Alice Marcone e Gabeu, o evento contou com mesas de discussão de cunho mais político e teórico.

Na primeira delas, tive o prazer de participar, em uma conversa com Gabeu, sobre masculinidades na música sertaneja, apresentando, em linhas gerais, algumas das discussões trazidas no tópico 3 da Parte 2 desta tese; a segunda mesa versou sobre mulheres nos bastidores da música sertaneja e contou com a presença de Gali Galó na moderação, Náira Debértollis, criadora da dupla Mel & Kaleb, Theo Charbel, multiinstrumentista e produtora musical, e Marina Amano, CEO da Listo Music; em seguida, ocorreu a mesa “Transgeneridades no Sertanejo”, com a presença de Alice Marcone e a cantora e compositora travesti Tertuliana Lustosa. Por último, antes do show de encerramento protagonizado por Gabeu, aconteceu a mesa “Negritudes no Sertanejo”, mediado por Alice Marcone e com a presença de Erica Silva, da banda Mulamba.

Aquele momento teve um cunho especial para os/as artistas do queernejá porque foi veiculado como o “lançamento oficial” do movimento. Um dos pontos centrais foi o de, a todo momento, explicitar que o queernejá pressupõe não apenas a manifestação artística e/ou estética, mas também a ação política em torno das questões de gênero, sexualidade e raça. Gostaria, portanto, de destacar alguns momentos do evento.

²⁷³ Noleto (2020) enfatiza ainda que “pelo contrário, o adjetivo “independente” pode significar, na ótica socioantropológica, que esses/as artistas atendem como Pessoa Jurídica e, sendo músicos/musicistas com menor valor de mercado, possuem situação financeira precária, além de não terem direitos trabalhistas garantidos por nenhum empregador”.

²⁷⁴ Para acessar a live na íntegra:

<https://www.youtube.com/watch?v=yz_IveoX1H8&t=13224s&ab_channel=FivelaFest> (Acessado em 16/06/2021)

No início de sua apresentação²⁷⁵, Alice Marcone recita a letra da canção *Um Violeiro Toca*, de Almir Sater, com a melodia ao fundo tocada a partir de uma viola. Ela está vestida com uma calça com estampa de vaca, um top preto com adereços metálicos e um chapéu de caubói. Ao fundo, três músicos, um tocando violão, outro viola e o último sanfona. No canto esquerdo, vê-se uma cabeça de cavalo. Atrás de Alice, uma moringa de barro. A iluminação traz tons pastéis para o ambiente. Após recitar a canção, ela faz uma fala inicial, que transcrevo abaixo na íntegra:

“Boa noite, Fivela Fest. Muito obrigada, muito obrigada. É uma benção a presença de vocês aqui nessa noite. Nesse dia em que a gente vai reescrever a história do sertanejo. Eu diria até, inclusive, que na verdade a gente vai visitar e revirar e retornar essa história para a raiz dela. Para a origem de tudo. A gente vai voltar pra essa paisagem rural, cheia dos bichos, das bichas... [risos] A nossa fauna é da mais variada! A gente tem “mapôa”, a gente tem “gazela”, a gente tem lobisomem, a gente tem donzela. Não é só de cabra macho que vive o sertanejo, meu amor! A nossa biodiversidade precisa ser lembrada. E precisa ser preservada. Então, antes que a gente continue com os nossos modões, com as nossas canções, quero lembrar, do fundo do meu coração, para que a gente nunca esqueça, nunca esqueça, que o Pantanal, que a Mata Atlântica, a floresta amazônica, tá tudo queimando. E não é de agora. Faz uns 500 anos. E queimaram os indígenas, queimaram os pretos, queimaram os ciganos. Queimaram. E queimaram pra quê? Ué, para dar passagem para os bois, para a boiada, para o rebanho... né? Pro fazendeiro fazer seu dinheiro. Que fazendeiro é esse? De quem é esse rebanho? De onde ele vem? Pra onde ele vai? E sabe o que me surpreende mais? Que me deixa, assim, mais atônita? É ver o silêncio do sertanejo. Esse sertanejo que veio do mato, que veio das terras indígenas, que veio da mata. Agora que tá tudo queimando, por que está todo mundo em silêncio? São poucos os que falam alguma coisa. Por quê? O que é esse silêncio? Vocês são gado de quem? [em voz alta]. Porque a gente é gado: vocês cantam sobre gado, cantam sobre ser gado... a gente é gado aqui também. Mas a gente aqui é gado de couro sintético [bate nas duas pernas com as mãos], munidos dos nossos antepassados, munidos dos nossos amores negados”.

A cantora então canta o refrão de *Admirável Gado Novo* (composta e cantada originalmente por Zé Ramalho): “ê, ô ô, vida de gado / povo marcado, êh / povo feliz”. Em seguida, diz:

²⁷⁵ Para acessar o momento da apresentação, acessar o link a seguir e iniciar a partir da minutagem 3:35:37. <https://www.youtube.com/watch?v=yz_IveoX1H8&t=13224s&ab_channel=FivelaFest> (Acessado em 14/08/2021).

“É, a gente tá aqui. Admirável gado novo. Juntando o rebanho, tá? E a gente não vai passar. A gente vai ficar! Porque a gente sabe de onde a gente vem e a gente sabe pra onde a gente vai. E pode queimar, pode pegar fogo, porque a gente vai ficar aqui, e a gente vai queimar junto, e a gente vai virar cinza. Porque a gente sabe que a natureza volta. Ela vai renascer. Pode demorar o tempo que for, mas ela vai renascer, e a gente vai ser cinza pra isso. A gente tem a nossa gralha azul! A gente tem até a nossa fênix, se quiser ir pra lá das divisas. Mas os passarinhos vão voltar e vão semear tudo de novo. Nessa terra encantada a gente vai ficar. A gente vai ficar, a gente vai cantar feito a majestade, o sabiá”.

A parte de abertura acaba e Alice começa a cantar *A Majestade, o Sabiá*, de Roberta Miranda²⁷⁶. Ao longo de praticamente toda a fala inicial, a cantora manteve um tom sério. A câmera ficou quase o tempo todo em plano fechado, como pode se ver na imagem abaixo.

Figura 23 - Apresentação de Alice Marcone no *Fivela Fest*



Fonte: Fivela Fest (YouTube)

O discurso de Alice Marcone é interessante em alguns níveis. O primeiro deles diz respeito à diversidade de temáticas políticas abordadas: ambientalismo, causas indígenas,

²⁷⁶ Todo o seu repertório naquele dia foi de canções sertanejas cantadas por mulheres: Roberta Miranda (*A Majestade, o Sabiá*), Paula Fernandes (*Pássaro de Fogo*), Alice Marcone (*Noite Quente*), Marília Mendonça (*Supera*), e Maiara e Maraisa (*Medo Bobo*). Em outras oportunidades, a cantora declara abertamente sua afinidade ao feminejo, a propósito, inclusive, de suas próprias identidades de gênero e de sexualidade: uma mulher trans heterossexual.

negras e ciganas, de sexualidade e de gênero. O segundo é a explícita cobrança dos sertanejos [os cantores, ao que tudo indica], que têm se silenciado frente aos ataques que (não apenas) a flora e a fauna brasileiras vêm sofrendo nos últimos anos, sob responsabilidade de um governo descompromissado com a agenda de preservação do meio ambiente, além de ter como aliado o setor do agronegócio brasileiro, um dos sustentáculos, inclusive, da música sertaneja.

Essa temática me leva para um terceiro nível, que tem a ver com as metáforas levantadas por meio da “diversidade da nossa fauna”: “não é só de cabra macho que vive o sertanejo”. A diversidade, nesse caso, alude diretamente ao tema principal do Fivela Fest, ou seja, as diferentes formas possíveis de expressão das sexualidades e dos gêneros no “meio” sertanejo. Em especial, a menção às categorias “boi” e “gado” são especialmente significativas por remeterem à alcunha que setores da esquerda política brasileira vêm mobilizando para referir-se aos seguidores do atual presidente: “gado”. Esse “apelido” metaforiza a relação do presidente e seus apoiadores; assim como os bois, que “apoiam”, ou ao menos não questionam, as decisões do agropecuarista e no final serão encaminhados para o abate, os apoiadores do atual presidente insistem em não questionar até mesmo as mais absurdas propostas vindas do Palácio do Planalto, tais como o fechamento do Supremo Tribunal Federal, a administração de drogas sem eficácias para o tratamento da Covid-19, a nomeação de ministros que claramente mobilizam pautas que vão em direção oposta ao objetivo de determinado ministério, como foi o caso de Ricardo Salles no Ministério do Meio Ambiente.

No momento em que Alice Marcone diz “*vocês são gado de quem?*”, ela olha fixamente para a câmera. Ela está chamando a responsabilidade, sobretudo, de cantores sertanejos. Isso porque ao mesmo tempo que estes veiculam discursos sobre o orgulho de serem representantes da música sertaneja, que por sua vez alude diretamente a paisagens do meio rural, não parecem se importar em declarar apoio ao atual presidente²⁷⁷. O interessante aqui é ela afirmar que “nós também somos gado, mas de couro sintético”, posicionando-se, também, contra o uso de couro animal para a confecção de roupas, uma das pautas de movimentos veganos e vegetarianos. Ao cantar “Admirável Gado Novo” e dizer que “estamos juntando o rebanho”, a cantora conclui

²⁷⁷ Artistas como Zezé di Camargo, Gustavo Lima, Amado Batista, entre outros, continuam se posicionando favoráveis às pautas do atual governo. Eduardo Costa declarou se arrepender de ter apoiado o então candidato vencedor em 2018. Por outro lado, Luan Santana aderiu publicamente ao protesto #SavePantanal. Marília Mendonça, ainda à época das eleições em 2018, aderiu ao movimento #EleNão nas redes sociais, em clara oposição ao atual presidente. No entanto, teve que excluir a postagem pouco depois, pois passou a receber ameaças de eleitores bolsonaristas. Em seu Twitter, escreveu: “Minha mãe tem recebido ataques tanto quanto o restante da minha família que nem compartilham da mesma opinião que a minha. Deixo aqui essa mensagem, e o meu profundo silêncio em qualquer questão que seja política”.

seu manifesto, não sem antes fazer uma última referência metafórica, agora à noção de resistência, dizendo que “a gente tem a nossa gralha azul”²⁷⁸.

Acredito ser aproximar o fenômeno do queerjejo pela chave daquilo que vem sendo chamado de “ativismo” em diversas esferas. Segundo Paulo Raposo (2015), ativismo seria um neologismo cultural, ainda de instável consensualidade (seja no campo das ciências sociais, seja no próprio campo da arte), que provoca e estimula as relações entre arte e política²⁷⁹, podendo se dar de diferentes formas, sejam elas performáticas, poéticas, performativas ou por meio de intervenções que podem ocorrer, por exemplo, em espaços públicos e/ou em diferentes instâncias ou escalas de ação. Para o autor, então, “*ativismo* consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística” (RAPOSO, 2015, p.05).

Leandro Colling (2018), ao analisar a emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade²⁸⁰, atribui o constante crescimento desse fenômeno no país nos últimos anos a variados fatores: 1) o crescimento dos estudos de gênero e sexualidade no Brasil, com especial ênfase nos estudos queer e nas dissidências sexuais e de gênero, movimento que acompanhou o fenômeno mais geral do crescimento das universidades no Brasil durante o período do governo Lula; 2) a ampliação do acesso às novas tecnologias e a massificação das redes sociais, por ser através desses canais (a exemplo do próprio Fivela Fest e a efervescência de divulgações nos perfis de Instagram de artistas do queerjejo) que ocorre a conexão de pessoas e a divulgação de produções e ações, com custo bastante reduzido; 3) a ampliação da temática LGBT na mídia em geral, em especial telenovelas, filmes e programas de televisão, que gerou munição para que ativistas pudessem problematizar e se contrapor às representações da grande mídia sobre essas questões; e 4) a emergência de identidades trans e de pessoas que se identificam como não binárias no Brasil. Além disso, “a feição, a não adequação às normas (corporais e comportamentais) de meninos afeminados, mulheres lésbicas masculinizadas e de outras várias expressões identitárias flexíveis,

²⁷⁸ Aqui, Alice Marcone faz referência a um mito bastante difundido no sul do Brasil, o da gralha azul, que teria recebido um “manto azul” nas costas (antes, ela era toda preta) por cumprir a função de protetora das matas e das florestas. As versões do mito variam, mas em todas a gralha azul desempenha um papel de reflorestamento – seja de pinheiros em algumas narrativas, seja de araucárias em outras.

²⁷⁹ Na mesma direção, Julia Giovani (2015) ressalta que o termo “ativismo” propõe a observação das intersecções entre experiência política e experiência estética, na medida em que não se configura de maneira estanque nem como arte, nem como política.

²⁸⁰ Para Chaia (2007), as origens dos ativismos podem ser localizados em dois momentos: o primeiro deles nas movimentações ocorridas em finais da década de 1960 (assim como nos anos posteriores); o segundo, na efervescência tecnológica e amplamente intensificada a partir dos anos 1990.

provocaram a abertura do fluxo identitário antes mais rígido” (COLLING, 2018, p. 163). A complemento disso, Trevisan (2020) pontua que o conceito de ativismo no Brasil se intensificou a partir das manifestações políticas em espaços públicos de junho de 2013 a partir de uma conexão mais ligada à agenda política do movimento LGBT: “partindo de estratégias estéticas, culturais e simbólicas que ampliavam o debate político, novos grupos e coletivos se organizaram para transformar a participação cidadã num fator de experimentação igualmente estética” (TREVISAN, 2020, p. 11).

Ao refletir sobre o coletivo *A Revolta da Lâmpada*²⁸¹, Grunvald (2019) explicita que propostas artivistas como a que ele observou, que consistem em ocupação e performances em espaços públicos em torno de questões de gênero e sexualidade principalmente, o corpo ocupa um lugar central, ou ainda “a ancoragem primeira de toda e qualquer cidadania; que é, essencialmente, político e deve ser livre para amar e circular no espaço público” (GRUNVALD, 2019, p. 283). Nesse sentido, a ocupação artivista de espaços públicos, tomados em sentido amplo, segundo o autor, pode não ser um meio para alcançar um fim, mas um fim em si mesmo, na medida em que, no caso por ele estudado, os sujeitos não se reúnem para fazer política, “mas fazem política ao se reunirem e reivindicarem que esses corpos pretos, femininos, afetados e fechativos serão, eles também, parte daquilo que se constituiu à custa de sua exclusão (GRUNVALD, 2019 p. 285).

Guardadas as diferenças de contexto, inclusive de surgimento, entre o grupo pesquisado por Grunvald e o queernejó, penso em algumas aproximações possíveis, que permitem olhar analiticamente para o queernejó como uma forma de ativismo. A própria postura política de Gabeu ao contrapor-se à possibilidade de, muito confortavelmente, dedicar-se à música sertaneja *mainstream*, lançando mão de seu capital simbólico por ser filho de um conhecido cantor sertanejo, é um dos fortes argumentos para pensar não apenas no caráter artivista de sua empreitada, como também nos remete àquilo que Michel Foucault (2004), a respeito das artes da existência, fala sobre o sujeito enquanto possibilidade de mudança por meio da própria ação a partir do corpo e das marcas que carrega.

A opção pela realização de um festival em um espaço público internético, no YouTube, com possibilidade de ser assistido futuramente por qualquer um/a que se interessar, foi também uma escolha interessante do ponto de vista das estratégias de visibilização de suas demandas. Ao se contraporem a realizar um festival estritamente musical, à moda da já mencionada

²⁸¹ Surgido em decorrência de um episódio ocorrido na Avenida Paulista, na cidade de São Paulo, em novembro de 2010, em que um jovem homossexual foi agredido com duas lâmpadas fluorescentes, ganhando ampla repercussão midiática.

“pandemia de lives”, incluindo não apenas discussões de cunho mais teórico, mas sobretudo político (seja nas mesas de discussão, seja em falas durante o show como o de Alice Marccone narrada acima, também dá os contornos de estratégias que confluem estética, arte e ativismo político em torno de questões de gênero e sexualidade.

Sendo um movimento recentemente criado, certamente o queernejó passará por mudanças em suas formas de articulação crítica às normatividades presentes na música sertaneja hegemônica. Em debate recente sobre “arte e política na cultura tradicional”²⁸², Gali Galó narra algumas de suas experiências passadas ao tocar viola caipira no interior de São Paulo em eventos de música “tradicional” sertaneja quando ainda se identificava como mulher cis, destacando que muitas vezes ela era a única mulher presente. Ao se mudar para a capital de São Paulo, percebendo o preconceito que ali havia em relação à música sertaneja, acabou adotando o indie rock como um gênero musical possível de ser executado e produzido sem que ela/elu enfrentasse maiores resistências naquele momento. Segundo Galó, foi a partir do encontro com Gabeu e com a realização do Fivela Fest que elu se “reencontrou”, de alguma maneira, com a música sertaneja.

Digo de “alguma maneira” porque Gali Galó, no contexto desse debate, afirma que o queernejó não seria, afinal de contas, música sertaneja. Diz elu que:

[...] não é sertanejo. Porque durante esses anos que a gente ficou, digamos assim, “no limbo”, que eu fui expluse do sertanejo, eu me refugiei no indie, por exemplo. O Gabeu se refugiou no pop, por exemplo. A Alice Marccone, que é a primeira mulher trans a cantar sertanejo se refugiou no feminejo, por exemplo. Então, são narrativas que se misturam em vivências de pessoas LGBT, esse hiato que ficou em nós, e que a gente acabou misturando não só nas letras, mas também na melodia e na harmonia, na produção musical... influenciou muito toda a composição e toda a estrutura musical que a gente chama hoje de queernejó. Esse termo surgiu com o Fivela Fest, mas que desde o ano passado ganhou bastante repercussão na mídia. [...] Hoje eu canto queernejó, hoje eu componho do jeito que vem, inclusive hoje eu percebo que gosto muito mais das minhas composições de quando eu tinha por exemplo 10 anos de idade, né, que é de onde aquela raiz, aquele ímpeto... porque eu só ouvia sertanejo, minha família ouvia sertanejo. Então é quase que como um ímpeto de compor música caipira, de tocar viola caipira. E isso eu só deixei vir depois de 15 anos recluse, me refugiando em outros ritmos musicais, o que me ajudou muito e me trouxe uma bagagem muito grande para eu hoje fazer uma música que pertence a uma cultura tradicional, mas que está ali num outro lugar, numa intersecção do que pode ser novo, do que pode um dia se tornar tradicional. Então é um não-lugar. Como pessoa não-binária, estou acostumada com esse não-lugar. E é algo que a gente está construindo, que a gente tá inventando, mesmo que seja cultura tradicional. [...]

As considerações de Gali Galó trazem elementos para diversas reflexões. Em primeiro lugar, há um tensionamento sobre o rendimento ou não de uma aproximação entre queernejó e

²⁸² Realizado pelo Lab Zona Cultural, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KAf5-PyoMBg&ab_channel=ZonaPlural> (Acessado em 16/08/2021).

sertanejo. Se de fato há um acionamento de códigos, símbolos, estéticas, poéticas e sonoridades do universo da música sertaneja no repertório de artistas do queernejó, isso não significa, no limite, uma adesão imediata ao que tenho chamado ao longo da tese de estilo musical sertanejo, ou seja, o *ethos* que se compõe em torno desse gênero musical. Gabeu, por exemplo, nas conversas que tivemos, me disse que não se vê cantando em um festival como o VillaMix, por exemplo, e muito mais levando sua proposta artística para outros contextos, no sentido de borrar as fronteiras entre sonoridades sertanejas e outras musicalidades.

Em segundo lugar, o não-lugar apontado por Gali Galó, que diz respeito tanto à questão artístico-musical quanto às sexualidades e às identidades de gênero. Mesmo assumindo que as “raízes” da música que produz atualmente estejam vinculadas ao que chama de cultura tradicional, a própria trajetória de artistas do queernejó aponta para um fato evidente de que há mais do que homens (ou mulheres) heterossexuais que experienciam a música sertaneja em suas vidas, e que deve haver lugar, ou um “outro” lugar em que essas subjetividades tenham expressão. Ou, ainda, um não-lugar, na “interseção do que pode ser novo, do que pode um dia se tornar tradicional”.

Por fim, a própria proposta de se pensar em um não-lugar, e no queernejó como algo que se está construindo, aponta para a processualidade no contexto de criação de uma proposta estética e política que faz confluír elementos de ruralidade e urbanidade, de diversidade sexual e de gênero, de musicalidades híbridas e, por fim, na constante negociação das fronteiras entre ser ou não ser, afinal de contas, música sertaneja, remetendo à própria noção de identidade apresentada por Stuart Hall (2001), ou mesmo à proposta de se pensar em subjetividades que estão sempre sendo discursivamente produzidas e contextualmente negociadas, para lembrar, por exemplo, Butler (2010).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encerro a escrita dessa tese com um misto de emoções. Ao longo dos últimos cinco anos, passei por momentos de apaixonamento e de “desapaixonamento” em relação à música sertaneja e à banda sinaloense. A essa altura, tenho a certeza de ter me aprofundado no universo de um estilo musical que me era tão familiar quando iniciei a pesquisa. Igualmente, a experiência de quase um ano no México me proporcionou conhecer um estilo musical que eu até então absolutamente desconhecia. Nesse processo, me encantei com canções que até então não faziam parte de meu repertório pessoal. Da mesma maneira, dificuldades em campo narradas na Parte 1, assim como questões de ordem política sobretudo no campo da música sertaneja, me provocaram também diversos desencantamentos.

Ainda assim, o que me moveu intelectualmente e subjetivamente para a conclusão dessa investigação foi, certamente, renovar constantemente, digamos, meu amor pelas questões que me orientaram ao longo do trabalho de campo e da escrita do texto. Uso deliberadamente termos como “apaixonamento”, “encantamento” e “amor” por considerar que um dos grandes ensinamentos que etnografia que realizei nesse curso de doutorado (assim como também aquela que culminou na minha dissertação de mestrado) me proporcionou foi justamente o de levar a sério que emoções e sentimentos são elementos da vida social que não devem ser desconsiderados.

Dessa forma, como disse, o processo de me (re)encantar pelos objetivos por meio dos quais me propus a compreender a música sertaneja e a banda sinaloense foi fundamental. Ainda que muito do projeto inicial tenha mudado durante o curso da pesquisa, o que é perfeitamente comum em se tratando de uma investigação antropológica, acredito ter reunido alguns elementos de ordem etnográfica para contribuir com debates que envolvem música, emoções, subjetividades e produção sociocultural de diferenças e desigualdades. Da mesma maneira, espero ter também lançado questões para próximos estudos sobre música sertaneja e banda sinaloense. Mas também, quem sabe, possa iluminar análises de outros estilos musicais.

Como tentei mostrar na Parte 1, música sertaneja e banda sinaloense, guardadas as várias diferenças e especificidades, têm muito em comum. São gêneros ou estilos musicais que têm origem em áreas rurais de seus respectivos países; no início do século XX, passaram a se consolidar regionalmente como um tipo de música ligado às classes mais baixas; são gêneros musicais muito flexíveis e versáteis, que ao longo da segunda metade do século XX passaram a incorporar elementos advindos de outras esferas musicais; por volta dos anos 1980 e 1990, passaram a ganhar notoriedade em contextos nacionais ou mesmo transnacionais, como é o caso

particular da banda sinaloense; na passagem para o século XXI, se consolidaram como os principais gêneros na indústria musical de seus respectivos países, compondo um repertório (re)conhecido por elaborar inúmeras narrativas em torno das relações amorosas; são, por fim, gêneros musicais com alto poder de englobar e capturar outras expressões musicais, como foi o caso do estilo *duranguense* com a banda sinaloense, ou a própria noção de *sofrência* e de artistas do *forró* com a música sertaneja.

Enunciados que apontam a música sertaneja como estando em *todos os cantos* e a banda sinaloense como sendo *para todos*, assim como a ideia por vezes implícita, por vezes explícita, de que *a música é mix*, me permitiram interpretar antropologicamente os dois estilos musicais como repertórios culturais privilegiados para a observação de estratégias e ideais multiculturalistas que provocam a homogeneização das diferenças em instâncias que se dão no campo da produção musical, mas que também estão presentes no cotidiano daqueles e daquelas que experenciam estes estilos musicais.

A esse respeito, é inegavelmente importante olhar para discursos ideológicos em torno das relações raciais como estruturantes das identidades nacionais no México e no Brasil que servem ao mesmo propósito de homogeneização das diferenças como parte de um projeto histórico de embranquecimento racial das respectivas sociedades. No México, a centralidade da categoria *mestizo*, quando colocada em relação ao discurso de *para todos* ou de “*tocar banda para la raza*” de um estilo musical hegemônico ou dominante como é o caso da banda sinaloense, permite vislumbrar parte desse projeto, em especial quando observados os produtos audiovisuais decorrentes da produção musical do estilo musical, que nitidamente veiculam estereótipos de beleza pautados na branquitude como referência dominante. No caso da música sertaneja, o paulatino apagamento de artistas não brancos/as no *mainstream* da indústria musical é emblemático para refletir sobre essa problemática, em especial pelo passado da música sertaneja, marcado pela presença desses sujeitos. Em termos de contextos de sociabilidade, chama a atenção também a tônica em estratégias de segregação, no que diz respeito à classe social e, conseqüentemente, de raça. Ainda que eu tenha avançado um pouco sobre essas questões na Parte 1 da Tese, reconheço a necessidade de maior aprofundamento analítico e etnográfico para dar conta de maiores considerações

Acredito ser possível também olhar para esses repertórios como constituindo *performances de estilos musicais*, que a cada composição, cada videoclipe produzido, cada evento musical, cada apresentação artística de cantores/as, cada expressão pública de sentimentos ou emoções, entre outros elementos, restauram comportamentos (em um sentido amplo) previamente experienciados por esses estilos, conferindo certo caráter de estabilidade e,

sobretudo, de *continuidade* em relação à proposta de que são *para todos* e que estão *em todos os cantos*.

Tal característica de *continuidade* não se dá, no entanto, sem diversas *cisões* no meio do caminho. Na música sertaneja, a paulatina incorporação de novos instrumentos, novos arranjos musicais, novas estratégias de apresentação artística e diversas misturas com outros gêneros musicais tem, há décadas, tensionado debates que remetem aos deslizamentos de fronteira entre conceitos como tradição e modernidade, por exemplo. Toda a polêmica em torno das discontinuidades entre música caipira e música sertaneja é reflexo disso. Igualmente, indefinições em torno da categoria *modão* apontam para momentos da história desse estilo musical em que *cisões* foram sendo mais ou menos provocadas por meio dos diversos hibridismos pelos quais passou a música sertaneja.

No caso da banda sinaloense é igualmente possível observar esse tipo de fenômeno, em especial nas controvérsias envolvendo a Banda El Recodo e o movimento da *technobanda* nos anos 1990, ou mesmo a mistura com outros gêneros mexicanos, como *norteño-banda* ou os *corridos*. Parece-me, contudo, haver nesse estilo musical uma tendência maior, em comparação à música sertaneja, de manutenção de certos elementos que remetam a uma estrutura mais rígida e resistente à mistura com outros gêneros musicais que não aqueles mais tradicionais, por assim dizer. Em todo caso, produções musicais tais como a canção *Qué Maldición*, da Banda MS em parceria com o famoso cantor de rap Snoop Dog – que ganhou uma nova versão com a participação da cantora de *reggaeton* Becky G –, lançada no final de 2020, parece indicar uma possível mudança de rota a esse respeito.

Na Parte 2, busquei trazer dados e narrativas etnográficas que também contribuem para pensar em *cisões* e *continuidades* na música sertaneja e na banda sinaloense, embora mais preocupado com o campo das emoções e de marcadores sociais da diferença, sobretudo gênero e sexualidade. Nas duas experiências etnográficas, em Goiânia e Oaxaca, as emoções, e o sofrimento amoroso em especial, me foram apontados como centrais na experiência com esses dois estilos musicais. Igualmente, os dois estilos musicais podem ser entendidos como sendo *lugares* de reiteração de certos códigos ligados a um modelo hegemônico de masculinidade e a padrões normativos da heterossexualidade. Nesse sentido, o advento do feminejo abre uma janela para explorar tensões relacionadas aos *dramas* presentes no contexto das situações de cotidiano das relações amorosas, amplamente abordadas no repertório musical sertanejo. O mesmo pode ser dito em relação ao trabalho de Jenni Rivera no campo da banda sinaloense.

No entanto, mais do que apenas tratar das narrativas presentes nas canções, creio ser possível compreender estes dois fenômenos como aberturas para *crises* no contexto mais geral

dos dois estilos musicais, na medida em que abrem, ou reabrem, um *drama social* mais amplo, que diz respeito à própria dinâmica de representatividade no *mainstream* desses estilos. Ou seja, provocam cisões em um discurso hegemônico em termos de gênero. Parece-me ser possível afirmar que, ao menos por enquanto, há certa “reacomodação” nesse drama social, no sentido mesmo de continuidade, na medida em que o discurso predominante entre as mulheres que compõem esses cenários não parece desafiar totalmente a hegemonia masculina, assim como não provoca cisões profundas na própria estrutura musical (em termos de melodia, ritmo e harmonia).

Nesse sentido, o queernejó surge também como um outro momento de abertura de um drama social, tendo em vista que não apenas interpela a música sertaneja produzida e interpretada por homens, mas também questiona, de certa maneira, o próprio feminejo, uma vez que este último não provoca mudanças, por exemplo, em discursos heteronormativos presentes no estilo musical. Ainda que haja necessariamente uma continuidade em termos de estrutura musical, a exemplo do rimo *country* em composições como *Amor Rural*, ou o uso da viola como central dos trabalhos de Benti e Gali Galó, tais signos são conscientemente acionados como forma de subverter representações tradicionalmente apresentadas no repertório musical sertanejo. Por último, a indefinição sobre se o queernejó é ou não, afinal de contas, música sertaneja, é elemento revelador de certa resistência a uma adesão automática a essas tradições. Muito embora seja talvez relevante provocar o movimento queernejó lembrando que é justamente por meio de reinvenções que as tradições permanecem vivas.

A propósito dessas questões, seria difícil não se atentar também para a miríade de prefixos que têm surgido nos últimos anos para caracterizar diferentes vertentes da música sertaneja: “feminejo”, “funknejo”, “pocnejo”, “queernejó”, “trapnejo”, entre tantos outros. Se tais categorias revelam a diversidade e os hibridismos que compõem o complexo *ethos* da música sertaneja hoje, elas também apontam para uma interpretação possível de que o *sertão*, cada vez mais, suma nas denominações do que seria música sertaneja. É claro que não deixam de ser classificados dentro do “guarda-chuva” que representa esse estilo musical, até mesmo porque não deixam de ser vistos e entendidos como parte da música sertaneja. Mesmo assim, é curioso perceber esse movimento, nos termos que designam essas novas tendências, de certa “*dessertanização*”. Ou, talvez, sejam formas por meio das quais o *sertão*, enquanto narrativa mítica, se reinventa a partir da cada vez maior dissolução da dicotomia tradição/modernidade, alcançando outros tipos de representação em termos musicais.

Por fim, gostaria de ressaltar uma última vez que as idas e vindas do trabalho de campo ao longo desses anos me proporcionaram reflexões de diversas ordens que, no entanto, não

puderam se fazer presentes na narrativa do presente texto monográfico. As diferenças de contexto entre banda sinaloense e música sertaneja trouxeram, por exemplo, a necessidade de uma descrição mais extensa da história dos dois estilos musicais que, talvez, eu não realizasse tão exaustivamente se eu tivesse centrado toda a reflexão apenas na música sertaneja. Em decorrência da minha ida ao México, o trabalho de campo com a música sertaneja – que até então se mostrava consideravelmente mais difícil do que eu esperava, conforme narrei na Parte 1 – foi interrompido, em um cenário que previa, inicialmente, ao menos mais um ano de pesquisa com esse estilo musical.

Por conseguinte, o trabalho de campo realizado em Oaxaca, embora tenha proporcionado um conjunto de reflexões que ajudaram a colocar a música sertaneja *em perspectiva*, além de render uma discussão etnográfica sobre um estilo musical pouco trabalhado academicamente, me trouxe desafios metodológicos (elencados na Introdução) que me exigiram um esforço de equalização das duas experiências etnográficas em um texto monográfico. Por essa razão, naturalmente, diversas situações ficaram de fora. A título de exemplo, menciono o trabalho de campo que realizei no contexto da Guelaguetza, no feriado do dia dos mortos, as *calendas*²⁸³, além de *shows* que pude acompanhar em Oaxaca, como os de Carlos Rivera (cantor pop mexicano), Margarida, *La Diosa de La Cumbia*, Ángela Aguilar (cantora *pop* mexicana), entre diversas outras apresentações musicais locais. Não fosse esse conjunto de experiências, no entanto, talvez eu não tivesse logrado situar o lugar da música de banda sinaloense no contexto da ampla diversidade musical mexicana.

Da mesma maneira, o interesse mais direto em tecer considerações a respeito da profusão de emoções e dos discursos em torno das questões de gênero e sexualidade quando surgidos em cada caso fez com que parte significativa dos dados apresentados tenha se remetido a uma escala mais ampla de observação, tais como a letra das canções, as performances artísticas de cantores/as que compõem o *mainstream* das indústrias musicais dos respectivos países, ou mesmo os videoclipes. Um dos efeitos disso foi o de dar menos relevo do que eu gostaria, por exemplo, às dinâmicas de interação nas boates, nos bares e nos *shows* por mim frequentados durante o trabalho de campo. É claro que tais interações foram fundamentais para o resultado das reflexões empreendidas ao longo de toda a tese, sejam aquelas explicitamente

²⁸³ Tipo de performance muito comum em Oaxaca, que consiste na apresentação de *bandas de viento* que tocam música tradicional oaxaqueña nas ruas da cidade em trânsito de um ponto a outro, acompanhadas de multidões que se divertem bebendo mezcal e *echando fiesta* [fazendo festa]. As *calendas* geralmente celebram o dia de determinado santo ou determinada santa do catolicismo, ou casamentos, aniversários, formaturas, entre outros.

narradas por meio de narrativas etnográficas, sejam aquelas que, embora não tenham aparecido em forma de texto, subsidiaram o corpo de considerações mais gerais aqui empreendidas.

Diante dessas considerações, finalizo este trabalho pontuando que, a despeito das problemáticas apresentadas ao longo de todo o texto em torno de conservadorismos presentes no campo da banda sinaloense e da música sertaneja, em especial nas questões de gênero, sexualidade, raciais, entre outras, ambos são estilos musicais que, ao final e ao cabo, mobilizam as intimidades, as emoções e as interações de milhões de pessoas cotidianamente. Assim, participam ativamente da construção de identificações em processo de coletividades que extrapolam fronteiras regionais, de gosto estético, de classe social, raça, gênero, sexualidade, idade/geração. Provocam performances, encontros e desencontros, lágrimas e risadas.

E, mais que isso, os próprios produtos musicais são modulados, interpelados, ressignificados e apropriados de forma diversa entre aqueles e aquelas que os experienciam. Espero ter conseguido mostrar que nesses processos há mais do que mera imposição de uma indústria cultural sobre a subjetividade das “massas”, muito embora esse não seja um elemento a ser descartado. Antes, acredito ter sido mais rentável olhar para a música sertaneja e para a banda sinaloense a partir de uma perspectiva antropológica que procura, metodologicamente, se despir de noções previamente formuladas e/ou etnocêntricas, na busca pelos sentidos atribuídos por aqueles/as que vivem o fenômeno ou a realidade a ser estudada.

Acredito que essa seja uma boa forma de compreender universos tão complexos, marcados por disputas internas de sentidos e de discursos, ainda que em pretensa aparência de homogeneidade. Dessa maneira, talvez, seja possível evitar acusações ou inferiorizações sobre música comercial, “pop”, “de massa”, o qualquer outro termo correlato que se baseie em um tipo de raciocínio ou de julgamento estético, ainda tão presente, pautado em “alta” e “baixa” cultura, o que quer que isso signifique, afinal de contas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABU-LUGHOD, Lila. Honor and the sentiments of loss in a Bedouin Society. *American Ethnologist*, vol. 12, n. 2, p. 245-261, 1985.

ABU-LUGHOD, Lila. *Veiled Sentiments: honor and poetry in a bedouin society*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1986.

ABU-LUGHOD, Lila; LUTZ, Catherine. Introduction: emotion, discourse and the politics of everyday life. In: LUTZ, Catherine. Lutz; ABU-LUGHOD, Lila. (Eds.). *Language and the Politics of emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

ABRAMO, Helena. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo, Scritta/Anpocs, 1994.

ACEVEDO, Eugenia Iturriaga. La ciudad blanca de noche: las discotecas como espacio de segregación. *Alteridades*, v. 25, n. 50, p. 105-115, 2015.

ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o Esclarecimento como Mistificação das Massas. In: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1994. p. 57-80.

ADORNO, Theodor. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ALMEIDA, Adrielly. *A música sertaneja na era da cibercultura: o papel das tecnologias digitais na origem e popularização do sertanejo universitário*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Faculdade de Informação e Comunicação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de; MARIN, Rosa Elizabeth Acevedo; MELO, Eriki Aleixo de (Orgs). *Pandemia e território*. São Luís: UEMA Edições / PNCSA, 2020.

ALONSO, Nilton Tadeu de Queiroz. *Do Arouche aos Jardins: uma gíria da diversidade sexual*. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

ALONSO, Gustavo. *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

AMARAL, João Paulo. A trajetória de violeiro de Tião Carreiro – das primeiras duplas ao sucesso do criador e rei do pagode. *Revista da Tulha*, v. 1, n. 1, p. 144-176, 2016.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANTUNES, Edvan. *De caipira a universitário* – a história do sucesso da música sertaneja. São Paulo: Matrix, 2012.

ARAÚJO, Lucas Antônio de. *Tensões e ajustes entre tradição e modernidade as definições de padrões da música sertaneja entre os anos 50 e 70*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2014.

ASCENSO, João Gabriel da Silva. A redenção cósmica do mestiço: inversão semântica do conceito de raça na Raza Cósmica, de José Vasconcelos. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 52, p. 294-315, 2013.

AUSTIN, John. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

GUERRERO AVENDAÑO, Nicolás Sebastián. *Al son de la tambora: análisis interpretativo de la percusión en el son de la banda sinaloense*. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Departamento de Educación Musical, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2017.

BASTOS, Gustavo de Moura. *Jovem Música Sertaneja: A construção de marca dos artistas sertanejos contemporâneos*. Monografia (Bacharelado em Publicidade e Propaganda) – Universidade Federal de Brasília, Brasília/DF, 2009.

BATESON, Gregory. *Naven*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

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

BECKER, Howard. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008 [1982].

BECKER, Judith. Anthropological perspectives on music and emotion. In: JUSLIN, Patrik; SLOBODA, John. *Music and emotion – theory and research*. Oxford: Oxford University Press, 2001. p. 135-160.

BENEDICT, Ruth. *Padrões de Cultura*. Lisboa: Livros do Brasil, 2000.

BISPO, Raphael. *Jovens Whethers – amores e sensibilidades no mundo emo*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012.

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: _____. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 82 – 121.

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: MICELI, Sergio (Org.). *A economia das trocas simbólicas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BRAZ, Camilo. De Goiânia a 'Gayânia': notas sobre o surgimento do mercado "GLS" na capital do cerrado. *Revista Estudos Feministas*, v. 22, n. 1, p. 277-296, 2014.

BURGOS, César. Música y narcotráfico en México. Una aproximación a los narcocorridos desde la noción de mediador. *Athenea Digital*, v. 11, n. 1, p. 97-110, 2011.

BURGOS, César. Revisión de estudios recientes sobre el narcocorrido. *Cultura y droga*, v. 17, n. 19, p. 57-103, 2012.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

BUTLER, Judith. Critically queer. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, v. 1, n. 1, p. 17-32, 1993.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero – feminismo e subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2010.

CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na Aurora – música sertaneja e indústria cultural*. 2 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e Cidadãos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.

CÂNDIDO, Antônio. *Os Parceiros do Rio Bonito – estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CARDOSO FILHO, Jorge, JANOTTI JÚNIOR, Jeder. *A música popular massiva, o mainstream e o underground*. Trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Brasília, 2006.

CARVALHO, José Jorge de; SEGATO, Rita Laura. Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidade social. *Série Antropologia*, n. 164, 1994.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Drama, ritual e performance em Victor Turner. *Sociologia e Antropologia*, v. 3, n. 6, p. 411-440, 2013.

CAVICHIA DIAS, Alessandro Henrique. Sertanejo Caipira ou Caipira Sertanejo: as definições da música rural brasileira na coleção 'Nova História da Música Popular Brasileira'. *Revista de História Bilros*, v. 2, n. 3, p. 29-45, 2014.

CAZARIM, Thiago. Metaphors we rap by: performatividade, estética e política do cotidiano. 2019. 410 f. Tese (Doutorado em Performances Culturais) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CESARINO, Leticia. Antropologia multissituada e a questão da escala: reflexões com base no estudo da cooperação Sul-Sul brasileira. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n. 41, p. 19-50, 2014.

CHAIA, Miguel. Artivismo – Política e Arte Hoje. *Aurora*, n. 1, p. 9-11, 2007.

CLASTRES, Pierre. De que se riem os índios? In: *A Sociedade contra o Estado*. Porto: Edições Afrontamento, p. 127-148, 1978.

CLIFFORD, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

COELHO, Maria Claudia; DURÃO, Susana; VIANNA, Adriana. Antropologia com emoção – entrevista com Catherine Lutz. *Mana*, v. 18, n. 1, p. 213-224, 2012.

COLLING, Leandro. A emergência dos artivismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. *Revista Sala Preta*, v. 18, n. 1, p. 153-167, 2018.

CORREA, Marcio Guedes. *Gêneros musicais e suas múltiplas funções e significados no repertório e nas áreas de conhecimento*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", 2018.

DENORA, Tia. Music and erotic agency – sonic resources and social-sexual action. *Body and Society*, 3, p. 43-65, 1997.

DENORA, Tia. Aesthetic agency and musical practice: new directions in the sociology of music and emotion. In: JUSLIN, Patrik; SLOBODA, John. *Music and emotion – theory and research*. Oxford: Oxford University Press, 2001. p. 135-160.

DIAS, Juliana. *Mornas e coladeiras de Cabo Verde: versões musicais de uma nação* (Tese de Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade de Brasília, Brasília, 2004.

DIAS, Juliana Braz. Sentimentos Vividos: experiências com a música cabo-verdiana. *Música & Cultura* (Salvador, online), v. 15, p. 81-91, 2010.

DIAS, Juliana Braz. Música e experiência na era da reprodução digital. *Anuário Antropológico*, v. 39, n. 1, p. 219–240, 2018.

DÍAZ, Monica. Duranguense: A subcultural representation of Lo Mexicano in Chicago's Second Generation. In: *Anais do ILASSA Conference*, 2008, p. 1-14.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. *O Mundo dos Bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

DURKHEIM, Émile. *As Regras do Método Sociológico*. São Paulo: Ática, 1983.

DURKHEIM, Émile; MAUSS, Marcel. Algumas formas primitivas de classificação. In: RODRIGUES, José Albertino (Org.). *Émile Durkheim*. São Paulo: Ática, 1981, p. 183-203.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

EDBERG, Mark. *El Narcotraficante: Narcocorridos and the construction of a cultural persona on the U.S.-Mexico border*. Austin: University of Texas Press, 2004.

FARIAS, Juliana. *Governo de mortes: uma etnografia da gestão de populações de favelas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2020.

FERREIRA, Glauco. “Arte Queer” no Brasil? Relações raciais e não-binarismos de gênero e sexualidades em expressões artísticas em contextos sociais brasileiros. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n. 27, p. 206-227, 2016.

FERREIRA, Marcos Henrique Barbosa. *ETNO-CIDADE: mayas em Mérida hoje*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020.

FERREIRA, Pedro Peixoto. *Música eletrônica e Xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, São Paulo, 2006.

FERNANDES, Adriana. *Music, Migrancy and Modernity: a Study of Brazilian Forró*. Tese (Doutorado em Música – Etnomusicologia). University of Illinois, Urbana, 2005.

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

FIGUEROA, Monica Moreno. El archivo del estudio del racismo en México. *Desacatos*, n. 51, 2016, p. 92-107.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos V – ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2004.

FRANÇA, Matheus. “*Vai pra Praça hoje?*” – sociabilidades juvenis na Praça Universitária, em Goiânia/GO. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

FRANÇA, Matheus. “*Além de dois existem mais*”: estudo antropológico sobre poliamor em Brasília/DF. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

FRANÇA, Matheus. Sofrimento é Mato, Coração em Pedacos. *R@U – Revista de Antropologia da UFSCar*, v. 12, n. 1, p. 94-116, 2020.

FRANÇA, Matheus. “La família de la novia” – relato de experiência como figurante em uma telenovela mexicana. In: SIMÕES, Gabriel et al (Orgs.). *Caminhos, Resistências e identidades: vivências e pesquisas que conectam Brasil e México*. Florianópolis: Editora Papa-Livro, 2021. p. 109-120.

FRANCHETTO, Bruna; CAVALCANTI, Maria Laura; HEILBORN, Maria Luiza. 1980. Antropologia e Feminismo. In: FRANCHETTO, Bruna; CAVALCANTI, Maria Laura; HEILBORN, Maria Luiza. *Perspectivas Antropológicas da Mulher 1*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980. p. 13-46.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

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

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GIOVANI, Júlia. Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. *Cadernos de Arte e Antropologia*. Dossiê Artivismo: políticas e performances políticas na rua e na rede. Vol. 4, n. 2, p. 13-27, 2015.

GONÇALVES, Eliane; PINTO, Joana Plaza. Reflexões e problemas da “transmissão” intergeracional no feminismo brasileiro. *Cadernos Pagu*, n. 36, p. 25-46, 2011.

GONÇALVES, José Reginaldo. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos*, v. 11, n. 23, Porto Alegre, p. 15-26, 2005.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

GROSSI, Miriam. Na busca do “outro” encontra-se a “si mesmo”. In: GROSSI, Miriam. *Trabalho de Campo & Subjetividade*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1992.

GROSSI, Miriam. Masculinidade: uma revisão teórica. In: *Antropologia em primeira mão*, v. 75. Florianópolis: PPGAS, Universidade Federal de Santa Catarina, 1995.

GRUNVALD, Vitor. Lâmpadas, corpos e cidades: reflexões acadêmico-ativistas sobre arte, dissidência e a ocupação do espaço público. *Horizontes Antropológicos*, n. 55, p. 263-290, 2019.

GUTEMBERG, Jaqueline Souza. No limiar entre a música sertaneja e a música caipira: o perfil da dupla Zé Fortuna e Pitangueira na vertente moderna da música sertaneja. In: *ANPUH: 50 anos*, 2011, São Paulo. Anais do XXVI simpósio nacional da ANPUH - Associação Nacional de História. São Paulo: ANPUH - São Paulo, 2011.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 10ª edição. Petrópolis: Vozes, 2011.

HALL, Stuart. Questão multicultural. In: HALL, Stuart. *Da Diáspora*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. O imaginário da branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo: raça, *persona* e estereótipo em sua *performance* artística. *Afro-Ásia*, n. 48, p. 77-125, 2013.

IRURETAGOYENA, Ferdinando Alfonso Armenta. Transgresión y alteridade musical – los “nuevos corridos” desde la ciudad de Mexicali. Dissertação (Mestrado em Estudos Socioculturais) – Instituto de Investigaciones Socioculturales – MUSEO, Universidad Autónoma de Baja California, 2016.

JANOTTI JÚNIOR, Jelder Silveira; SÁ, Simone Pereira de. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. *Galaxia*, p. 128-139, 2019.

LAMBERT, Jacques. *Os dois Brasis*. São Paulo: Nacional, 1967.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. *Ilha – Revista de Antropologia*, v. 8, n 1-2, Florianópolis, p. 162-183, 2006.

LASH, Scott; URRY, John. *Economies of signs and space*. London: Sage Publications, 1994.

LAVIELLE-PULLÉS, Ligia. Del horror a la seducción. Consumo de reguetón en la conformación de identidades musicales juveniles. *LiminaR Estudios Sociales Y Humanísticos*, v. 12, n. 2, p. 112-128, 2014.

LEAL, Wellthon Rafael Aguiar. *A construção das identidades homossexuais masculinas a partir do consumo das divas pop*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, 2017.

LE BRETON, David. Antropologia das Emoções 1. In: LE BRETON, David. *As Paixões Ordinárias – Antropologia das emoções*. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 111-178.

LE BRETON, David. *Antropologia do Corpo e Modernidade*. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

L'HOESTE, Héctor Fernández; VILA, Pablo. *Cumbia! – Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*. Duke University Press, 2013.

LIMA, Elaine Aparecida. *Música caipira: hibridismo, identidade e (des)construção*. Encontro Regional da ABRALIC: Universidade de São Paulo, 2007.

LIMA, Roberto. Mesoamérica-Sertão – um pouco de análise mítica. *R@U – Revista de Antropologia da UFSCar*, v. 7, n. 2, p. 57-71, 2015.

LIOTO, Mariana. *Felicidade engarrafada: bebidas alcoólicas em músicas sertanejas*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2012.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria Queer: uma política pós-identitária para a educação. *Revista Estudos Feministas*, v. 9, n. 2, 2001.

LUTZ, Catherine. *Unnatural emotions: everyday sentiments on a Micronesian Atoll and their challenge to western theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

LUTZ, Catherine. Engendered emotion: gender, power and the rhetoric of emotional control in american discourse. In: LUTZ, Catherine; ABU-LOGHOD, Lila (Orgs.). *Language and the politics of emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

LUTZ, Catherine e WHITE, Geoffrey. The Anthropology of Emotions. *Annual Review of Anthropology*, n. 15, p. 405-436, 1986.

MACHADO, Lia Zanotta. *Feminismo em Movimento*. São Paulo: Editora Francis, 2010.

MACHADO, Lia Zanotta. O aborto como direito e o aborto como crime: o retrocesso neoconservador. *Cadernos Pagu*, n. 50, p. 1-48, 2017.

MACHADO, Lia Zanotta; MOTTA, Antônio. Brazilian anthropology in times of intolerance: the challenges of confronting neoconservatism. *Vibrant*, v. 16, p. 1-19, 2019.

MACHADO, Maria; GUTEMBERG, Jaqueline. Cheiro de Relva: música sertaneja, desenvolvimentismo e tradição. *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*, v. 1, n. 41 (22), p. 01-29, 2009.

MAGNANI, José Guilherme. O circuito: propostas de delimitação da categoria. *Ponto Urbe* (15), p. 1-13, 2014.

MARCUS, George. Ethnography in/of the world system: the emergence of multisited ethnography. *Annual Review of Anthropology*, n. 24, p. 95-117, 1995.

MAIA, Karine Querido. *Catira* - a legitimação de uma comunidade por meio de uma tradição popular. Monografia (Mestrado em Turismo) – Programa de Pós-Graduação em Turismo, Cultura e Lazer, Centro de Excelência em Turismo, Universidade de Brasília, 2005.

MALINOWSKI, Bronislaw. Argonautas do Pacífico Ocidental. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MARQUES, Roberto. *Cariri eletrônico: paisagens sonoras no Nordeste*. São Paulo: Intermeios, 2015.

MARQUES, Roberto. Produzindo anonimato em espaços da tradição: o forró eletrônico no Cariri. *Latitute*, v. 12, n. 1, p. 31-53, 2018.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTINS, José de Souza. Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. In: *Capitalismo e Tradicionalismo*. São Paulo: Pioneira, 1975.

MAUSS, Marcel. A expressão obrigatória dos sentimentos. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de (Org.). *Marcel Mauss: antropologia*. São Paulo: CIP-Brasil, 1979. p. 147-153.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo, N-1 Edições, 2018.

MEAD, Margaret. *Sexo e Temperamento*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MELON, Claudio Armelin. Música caipira ou música sertaneja? O jogo da contenção e absorção no século XX. *Revista Espaço Acadêmico*, v. 13, n. 184, p. 57-66, 2013.

MERCADO, Georgina Flores (Org.). *Bandas de Viento en México*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005.

MIGNOLO, Walter. “*El pensamiento decolonial: desprendimiento y abertura*”. In: WALSH, Catherine; MIGNOLO, Walter; LINERA, Alvaro Garcia. Buenos Aires: Del Signo, 2006.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, Porto Alegre, n. 21, p. 150-182. 2009.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

MIZRAHI, Mylene. Produzindo estilo negociando sentidos: arte, mercado e criatividade junto ao funk carioca. *Antropolítica - Revista Contemporânea De Antropologia*, v.1, n 40, 2017.

MONDACA, Anajilda. *Las mujeres también pueden. Género y narcocorrido*. México: UdeO, 2004.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo – Volume 1: neurose*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra (5ed)*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MUÑOZ, Ana Laura Gamboa. *Parrandera, rebelde y atrevida*. Un análisis feminista de la música de la “Diva de la banda” Jenni Rivera. Dissertação (Mestrado em Estudios de Género y Cultura, menção em Ciências Sociais) – Facultad de Ciencias Sociales, Escuela de Posgrado, Universidad de Chile, 2017.

NAVARRETE, Federico. *Alfabeto del racismo mexicano*. Ciudad de México: Malpaso, 2017.

NEVES, Thiago Tavares das. *Batidas intensas: corpo e sociabilidade nas festas de música eletrônica em Natal*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2010.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira: Da Roça ao Rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.

NOLETO, Rafael da Silva. *Poderosas, Divinas e Maravilhosas: o imaginário e a sociabilidade homossexual masculina construídos em torno das cantoras de MPB*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal do Pará, 2012. 260f.

NOLETO, Rafael da Silva. *Estrelas Juninas – gênero, raça e sexualidade no São João de Belém*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2020.

NOLETO, Rafael da Silva. Pandemia de Lives. *Boletim Cientistas Sociais*, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (Anpocs), n. 73, 2020.

NOONEY, Laine; PORTWOOD-STACER. One Does Not Simply: an introduction to the special issue on internet memes. *Journal for Visual Culture*, n. 3, p. 248-252, 2014.

OLIVEIRA, Allan de Paula. *Migulim foi pra cidade ser cantor - uma antropologia da música sertaneja* (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Santa Catarina, 2009. 352p.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Do caipira picando fumo a Chitãozinho e Xororó, ou da roça ao rodeio*. REVISTA USP, São Paulo, n.59, p. 232-257, 2003.

PECHINCHA, Mônica Thereza Soares. *O Brasil no Discurso da Antropologia Nacional*. Goiânia: Cãnone Editora, 2006.

PEIRANO, Mariza. Rituais como estratégia analítica e abordagem etnográfica. In: PEIRANO, Mariza (Org.). *O Dito e o Feito – Ensaios de Antropologia dos Rituais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 20, n. 42, p. 377-391, 2014.

PEREIRA, Simone Luci. Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina. In: ULHÔA, Martha Tupinambá; PEREIRA, Simone Luci. *Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Folha Digital, 2016.

PELLICER, Sérgio Navarrete. *Maya Achi Marimba Music in Guatemala*. Philadelphia: Temple University Press, 2005.

PELLICER, Sergio Navarrete (Org.). *Ritual sonoro em catedral y parroquias*. Ciudad de México: CIESAS, 2013.

PERES, Antonia Sandra Emília Pereira; SILVA, Daniele Costa da. A produção simbólica da mulher nas canções do “feminejo”. *Revista Homem, Espaço E Tempo*, v. 13, n. 1, p. 141-160, 2019.

PIMENTEL, Ary. El circuito de bailes, el Funk Prohibido y la comunidad imaginada: desafíos de la representación en la música de las favelas. *RUNA, Archivo Para Las Ciencias Del Hombre*, v. 38, n. 1, p. 93-109, 2017.

PIMENTEL, Sidney Valadares. *O chão é o limite – a festa do Peão de Boiadeiro e a domesticação do sertão*. Goiânia: Editora UFG, 1997.

PINTO, Joana Plaza. É só mimimi? Disputas metapragmáticas em espaços públicos online. *Interdisciplinar – Revista de Estudos em Língua e Literatura*, v. 31, p. 221-236, 2019.

QUEIROZ, Marcos. Pobre moreno, que era grande, hoje é pequeno – música sertaneja e o enigma racial brasileiro. *Zumbido – publicação digital do Selo SESC*, 2020. Disponível em:

<https://medium.com/zumbido/pobre-moreno-que-era-grande-hoje-%C3%A9-pequeno-f09d284f72ba>

RANGEL, Ignácio. *Dualidade e escravidão colonial*. Encontros com a Civilização Brasileira, v.1, n.3, 1978 [1957], p. 79-92.

RAPOSO, Paulo. Prefácio. In: RAPOSO, Paulo et al. *A terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance*. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.

RAPOSO, Silvia. Antropologia e performance. Terra de ninguém ou terra de todos? *Periféria*, v. 22, n. 1, p. 75-97, 2017.

RIGAMONTI, Rosani Cristina. *Sertanejos contemporâneos: entre a metrópole e o sertão*. São Paulo: Humanitas; FFLCH/USP: Fapesp, 2001.

ROHRMENS, Diego Paulo. *O negócio da música sertaneja no Brasil: tocando as emoções, as relações, o corpo e a alma*. Dissertação (Mestrado em Administração) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2018.

ROSA, Waldemir. *Homem preto do gueto: um estudo sobre a masculinidade no rap brasileiro*. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

ROSA, Waldemir. *O hip hop goianiense e o antropólogo: experiência etnográfica e as margens da nação brasileira*. 2014. 180 fls. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

ROSALDO, Michelle. Toward an anthropology of self and feeling. In: SHWEDER, Richard; LE VINE, Robert (Orgs.). *Culture Theory: essays on self, mind and emotions*. London: Cambridge University Press, 1984.

SAHLINS, Marshall. *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SAID, Edward. *Orientalismo – O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1978].

SÁNCHEZ, Igael González. *De perradas y balazos*. Músicos y música de banda sinaloense en las fiestas populares de Nogales, Sonora. In: MERCADO, Georgina Flores (Org.). *Bandas de Viento en México*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (Orgs.). *Decantando a República – Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna no Brasil*. Volume 1 – Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTANA, Tarsila Chiara Albino da Silva. *Da house music à bagaceira: uma etnografia sobre música eletrônica, espacialidade e (homo)sexualidade masculina em Recife, PE*. 2017. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

SANTOS, Climério de Oliveira. 2014. *Forró desordeiro: para além da bipolarização “pé de serra versus eletrônico”*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2014.

SANTOS, Daniela Oliveira dos. “A música sertaneja é a que eu mais gosto!”: um estudo sobre a construção do gosto a partir das relações entre jovens estudantes de Itumbiara-GO e o Sertanejo Universitário. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, 2012.

SANTOS, Elizete Ignácio dos. *Música caipira e música sertaneja: classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas*. 2005. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) –Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SARDENBERG, Cecília. O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres. *Inclusão Social*, v. 11, n. 2, p. 15-29, 2019.

SAUTCHUK, João Miguel. *O Brasil em Discos: nação, povo e música na produção da gravadora Marcus Pereira*. 2005. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de Brasília, Brasília, 2005.

SÁNCHEZ, Igael González. *Las perradas de Nogales: una aproximación sociocultural a la música de banda sinaloense en los rituales festivos de la frontera Sonora-Arizona*. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudios Culturales). El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, 2010.

SCHAFHAUSER, Lucas Guilherme. *Viola caipira no Brasil: uma história da técnica artesanal e cultura popular*. 2018. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade), Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Federal Tecnológica do Paraná, 2018.

SCHECHNER, Richard. What is performance? In: SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. 3 ed. New York: Routledge, 2013.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, n. 28, p. 19-54, 2007.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

SENA, Custódia Selma. A categoria sertão: um exercício de imaginação antropológica. *Sociedade e Cultura*, v. 1, n. 1, p. 19-28, 1998.

SENA, Custódia Selma. *Interpretações dualistas do Brasil*. Goiânia: Editora UFG, 2003.

SENA, Custódia Selma. Uma narrativa mítica do sertão. *Avá – Revista de Antropologia*, n. 17, 2010.

SILVA, Clarinda Aparecida da; ALMEIDA, Maria Geralda. Goiânia, “Cidade Sertaneja”, “Capital Country”: mídia, representações sociais e identidades. *Revista Habitus*, v. 8, n. 1, p. 59-84, 2010.

SIMONETT, Helena. La cultura popular y la narcocultura: los nuevos patrones de una música regional mexicana. In: OCHOA, Ana María; NAPOLITANO, Marcos. *Anais do IV Congresso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL)*. México, Distrito Federal, 2002.

SIMONETT, Helena. *Banda – Mexican Musical Life Across Borders*, 2001. Middletown: Wesleyan University Press, 2001.

SIMONETT, Helena. La cultura popular y la narcocultura: los nuevos patrones de una música regional mexicana. In: OCHOA, Ana María; NAPOLITANO, Marcos. *Anais do IV Congresso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular. (IASPM-AL)*. México, DF, 2002.

SIMONETT, Helena. Al compás de la banda. La tecnobanda y el pasito duranguense en el mundo globalizado. In: MERCADO, Georgina Flores (Org.). *Bandas de Viento en México*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005.

SOLIS, Rober Nery Córdova. *La "narcocultura" en Sinaloa: Simbología, transgresión y medios de comunicación*. Tese (Ciencias Políticas y Sociales), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005.

SMITH, Laurajane. *Uses of Heritage*. London/New York: Routledge, 2006.

STRATHERN, Marilyn. *O gênero da dádiva – problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SUAREZ, Mireya. Sertanejo: um personagem mítico. *Sociedade e Cultura*, v.1, n. 1, 1998.

TELÓ, Michel; PIUNTI, André. *Bem Sertanejo – a história da música que conquistou o Brasil*. São Paulo: Editora Planeta, 2015.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TORRES, Rafael Ruiz. Las Bandas Militares en México y su historia. In: MERCADO, Georgina Flores (Org.). *Bandas de Viento en México*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e História, 2005.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso – a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Ed. revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Record, 2000.

TREVISAN, João Silvério. Ações afirmativas e reativas. In: TREVISAN, João Silvério. *A resistência dos vaga-lumes: mobilização da comunidade LGBT no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz, 2020.

TROTТА, Felipe. *O Samba e suas Fronteiras: ‘pagode romântico’ e ‘samba de raiz’ nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2011.

TROTТА, Felipe. *No Ceará Não Tem Disso Não: Nordestinidade e macheza no forró eletrônico*. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2014.

TURNER, Victor. *Schism and continuity in an African society – a study of Ndembu village life*. Oxford: The University of Manchester Press, 1968.

TURNER, Victor. *O processo ritual – estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

TURNER, Victor. *From ritual to theatre*. New York: PAJ Publications, 1982.

TURNER, Victor. Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience. In: TURNER, Victor; BLUMER, Edward (Orgs.). *The Anthropology of Experience*. Chicago: University of Illinois Press, 1986.

TURNER, Victor. The Anthropology of Performance. In: *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

ULHÔA, Martha. Música sertaneja e globalização. In: TORRES, Rodrigo (Ed.). *Música Popular em América Latina*. Santiago: Fondart; Rama Latinoamericana IASPM, p. 47-60, 1999.

ULHÔA, Martha. Ele canta lindamente as dores e os amores – gestualidade musical nas canções de Roberto Carlos. In: ULHÔA, Martha; PEREIRA, Simone Luci (Orgs.). *Canção Romântica – intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2016.

VALDEZ, Geowwanny Ivanhoe. Narcotráfico y banda sinaloense, ¿el regreso a la visión tradicional mexicana? *Anais do 6º Congresso Internacional de Sociología*, Ensenada, Baja Califórnia, 2014.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. *Senhores de Si – uma interpretação antropológica da masculinidade*. Lisboa: Fim de Século, 1995.

VASCONCELOS, José. *La raza cósmica*. México: Editorial Porrúa, 2010.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: *Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia da Sociedade Contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

VIANA, Gabriel; ALMEIDA, Felipe Mateus de. Música sertaneja universitária e valores dominantes: um estudo do discurso das canções e sua relação com os valores sociais capitalistas. *Revista da Faculdade Estácio de Sá de Goiânia (SESES-GO)*, v. 2, n. 9, p. 60-71, 2013.

VIANNA, Hermano. *O Mundo Funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história*. 2011. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Departamento de Psicologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; BENZAQUEM DE ARAUJO, Ricardo. Romeu e Julieta e a origem do Estado. In: VELHO, Gilberto (Org.). *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977. p. 130-169.

WACQUANT, Loic. Towards a reflexive sociology: a Workshop with Pierre Bourdieu. *Sociological Theory*, v. 7, n. 1, 1989.

WALD, Elijah. *Narcocorrido – un viaje al mundo de la música de las drogas, armas y guerrilleros*. Editora Rayo, 2001.

WITKIN, Robert; DENORA, Tia. Aesthetic materials and aesthetic action. *Culture: The Newsletter of the American Sociological Association*, 1997, p. 1-5.

ZAN, José Roberto. (Des)Territorialização e Novos Híbridismos na Música Sertaneja. *Revista Sonora*, n. 2, p. 01-06, 2005.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS – Revista Científica*, v. 3, n. 1, p. 105-122, 2001.