

A dramaturgia da sofrência: homenagem a Marília Mendonça

The dramaturgy of “sofrência”: homage to Marília Mendonça

THIAGO SOARES
Universidade Federal de Pernambuco
thiago.soares@ufpe.br

HELOÍSA FREITAS MACEDO
Universidade Federal de Pernambuco
hmacedo08@gmail.com

JOYCE SANTOS LACERDA
Universidade Federal de Pernambuco
joycelacerda@hotmail.com

Resumo: A partir de um conjunto de canções dos três produtos fonográficos lançados no início da carreira da cantora Marília Mendonça, entre 2015 e 2017, postula-se a dramaturgia da sofrência em sua obra, ou seja, uma dimensão performática em que o sofrimento se presentifica junto à festa, a partir da relação com o álcool e a música. A dramaturgia da sofrência implica reconhecer as canções populares como disposições cênicas que conectam vivências de artistas e ouvintes, convocando experiências de autoentendimento e autorreflexão em dinâmicas afetivas. Ao pensar a dramaturgia da sofrência na música sertaneja, entende-se que se trata de uma construção que passa pela jovialização do gênero musical através da emergência do sertanejo universitário e de sua generificação a partir do que se constituiu como o “feminejo” – consagração de mulheres cantoras no gênero musical e suas poéticas.

Palavras-chave: música sertaneja; performance; sofrência; feminejo; gênero

Abstract: From a set of songs from the three phonographic products released at the beginning of the singer Marília Mendonça's career, between 2015 and 2017, the dramaturgy of “sofrência” is postulated in her work, that is, a performative dimension in which suffering is present together to the party, from the relationship with alcohol and music. The dramaturgy of “sofrência” implies recognizing popular songs as scenic dispositions that connect the experiences of artists and listeners, summoning experiences of self-understanding and self-reflection in affective dynamics. When thinking about the dramaturgy of suffering in sertanejo (Brazilian country) music, it is understood that it is a construction that involves the jovialization of the musical genre through the emergence of the “university sertanejo” and its gendering from what was constituted as the “feminejo” - the consecration of female singers in the musical genre and their poetics.

Keywords: brazilian country music; performance; sofrência; feminejo; gender

Sobre escutas pós-morte

Era dia 5 de novembro de 2021, uma sexta-feira, e não sei muito bem o que eu estava fazendo na hora em que vi, na rede social Twitter, a notícia da morte da cantora Marília Mendonça¹. Celular na mão, olhos atônitos e a busca pelo controle remoto para ligar a TV. A imagem: um avião, uma cachoeira, os bombeiros retirando os corpos. A primeira notícia, vinda da assessoria de imprensa da cantora, dava conta de que ela teria sido retirada com vida dos destroços da aeronave. Minutos depois, o *lettering* da Band News atestava: morre Marília Mendonça aos 26 anos².

A cantora de música sertaneja mais popular do Brasil falecera de forma trágica num acidente aéreo quando retomava a atividade de espetáculos musicais enquanto a pandemia de Covid-19 arrefecia no Brasil, após castigar o país nos anos de 2020 e 2021 e deixar um lastro de mais de 600 mil mortos. Segundo levantamento do Data Sim — núcleo de pesquisa da Semana Internacional de Música de São Paulo, até o mês de abril de 2021, somente no Brasil, a Covid-19 havia causado prejuízo de mais de R\$ 480 000 0000 no mercado musical, a partir do cancelamento de 8.141 eventos musicais, cuja projeção de público chegava a 8 000 000 de pessoas (Zaramela 2020, 2).

A tragédia em torno da morte de Marília Mendonça me fez voltar a ouvir suas canções. A primeira faixa que dei *play* após sua morte foi "Infiel", escrita e interpretada pela própria Mendonça, principal sucesso de seu primeiro álbum "Marília Mendonça – Ao Vivo", lançado em 2016. Fui captado pelo cancionista popular que unia o sofrimento e as dores de amores, típicos da música sertaneja que se popularizou na década de 1990 no Brasil (Alonso, 2015) agora, no final da década de 2010, acrescida de uma dose de humor e ironia a partir do cancionista de Mendonça. Diante do trágico, o humor presente nas faixas de Marília Mendonça se perdia na minha escuta. Meu corpo estava tomado pelo inusitado da sua morte, minha audição parecia se ater ao adeus de sua voz, como se aquela voz que estava gravada e reproduzível fosse "a última". E, em alguma medida, era.

A trágica morte de Marília Mendonça, assim como as mortes de artistas musicais, nos colocam diante de problemas de performance (Taylor, 2013) na medida em que os arquivos de suas canções, de seus álbuns e de seus atos performáticos estão dispostos digitalmente, amplificados pelas plataformas de áudio e vídeo e são incorporados a cada escuta – sendo o próprio ato de escutar uma disposição performática. Tomando a escuta

1 Esta narrativa em primeira pessoa refere-se à experiência de um dos autores do texto, Thiago Soares, por ocasião da morte da cantora Marília Mendonça. As duas outras autoras do texto, Heloísa Macedo e Joyce Lacerda, foram responsáveis pelas revisões bibliográficas e criação de categorias para debate sobre a obra da cantora.

2 BAND JORNALISMO. Morre Marília Mendonça, aos 26 anos, em acidente de avião. Youtube, 5 de novembro de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zc2UDciKaAk>>

como um ato em situação, em contingência com condições históricas e sociais, além de inscritas a partir de dispositivos técnicos e estéticos, parece fundamental debater a escuta como um aparato de entendimento das relações dos corpos com materiais sonoros previamente gravados em regimes estéticos de interação (Cardoso Filho, 2010).

Estabelecendo diálogos entre a teoria das mediações e a teoria das materialidades, Cardoso Filho pensa os estudos sobre escuta como aptos para incorporar novos elementos que venham a ser desenvolvidos ou que participem da dinâmica de conformação da experiência, da cultura e das disposições políticas no ato. Transitar entre as mediações e as materialidades para estudar as práticas de escuta e a cultura de audição, significa, na opinião do autor, "revalorizar os efeitos de choque que os aspectos materiais das relações produzem sobre os sujeitos, contribuindo para a consolidação ou emergência de padrões de sensibilidade condizentes com aquelas situações" (Cardoso Filho 2010, 7).

Neste sentido, a audição das canções de Marília Mendonça no ato de sua morte trágica, ou melhor, horas depois desta morte, parece colocar em cena a dimensão sensível e corporal da escuta, implicando na coreografia de gestos em torno do luto que são parte fundamental da forma com que as sociedades "baixam" o arquivo da tristeza (Taylor 2013, 76). Pensando no caso da sociedade brasileira, é possível refletir sobre as maneiras com que a canção sertaneja se torna canção de luto. Foi o caso da faixa *Todo Mundo vai sofrer*, lançada em 2019, cujo verso, no ato da morte de Marília Mendonça, se tornaram símbolo da dor coletiva brasileira: "Quem eu quero não me quer, quem me quer não vou querer, ninguém vai sofrer sozinho, todo mundo vai sofrer" - diz a letra da música, que foi amplamente utilizada em programas televisivos, em trilhas musicais de reportagens e também usada em publicações nas redes sociais Twitter, Facebook e Instagram.

A partir deste primeiro recorte em torno das implicações estéticas da morte de Marília Mendonça, este artigo debate aquilo que vai se configurar como o principal sustentáculo estético da obra da cantora: a sofrência. Numa articulação entre dispositivos teóricos da canção popular e suas implicações performáticas e estéticas nas incorporações por fãs e ouvintes, toma-se a sofrência como uma dramaturgia, ou seja, parte-se do princípio de que a "dramaturgia é a ética que compõe o trabalho que traz ao mundo a obra-por-vir" (Lepecki apud Pais 2006, 1) e que a dramaturgia partilha "(...) a noção de uma intimidade com um ser estranho, que se constitui fatalmente como uma zona de não conhecimento" inerente ao jogo do cênico (Pais 2016, 2). A perspectiva é reconhecer as canções de Marília Mendonça como espaços dramáticos em que conflitos, ações e pactos simbólicos são instaurados a partir da relação entre a construção narrativa da poética, as implicações biográficas e suas reverberações estéticas.

Portanto, ao tomar a sofrência como uma dramaturgia parte-se de uma premissa trazida por Ana Pais (2014) de que a dramaturgia está atrelada à ideia de cumplicidade. Ao reivindicar uma dramaturgia a partir do cotidiano e do ordinário, a autora pensa que

“(...) a dramaturgia pode ser familiar, mas ignorada enquanto força autônoma; desconhecida, mas ativa na estruturação de sentidos; estranha, mas íntima dos processos de construção do enunciado” (Pais 2014, 11). Debater a sofrência como uma dramaturgia apresenta implicações sobre como se construiu, ao longo de sua carreira, a *persona* Marília Mendonça, sua trajetória marcada pelas articulações entre sofrimento e ironia, drama e humor nas lógicas do sofrer em público. Faremos então uma breve articulação sobre as formas com Marília Mendonça se construiu em sua obra.

Marília, mulher, na música sertaneja

A música sertaneja, desde a década de 1960, passou por transformações e se configura naquilo que Gustavo Alonso vai denominar um processo de modernização do Brasil. Após gozar, ainda na década de 1990, de um imenso prestígio no cancioneiro popular brasileiro, é no início dos anos 2000, que a música sertaneja se jovializa, a partir sobretudo de uma então “nova aposta” no mercado musical: o sertanejo universitário. Popularizado entre o público jovem, o termo “universitário” ritualiza novas narrativas para a música sertaneja, sobretudo em função dos temas das canções em torno de festas, bebidas, “pegação”. Estas temáticas são acrescidas daquelas que versam sobre relacionamentos malsucedidos e suas variáveis.

Santos e Figueiredo (2018) apontam que no sertanejo universitário há duas formas poéticas que romperam com o que havia de padrão lírico no gênero até então. A primeira, refere-se à ênfase no amor afirmativo, aquele no qual a relação amorosa se completa para felicidade dos amantes. A segunda, refere-se a um relaxamento em relação à desilusão amorosa: “tô nem aí pra você!” no qual a relação é passageira e fluida e frequentemente o fim do relacionamento é visto com otimismo pelo compositor/cantor.

Entende-se Marília Mendonça enquanto parte desta dinâmica do sertanejo universitário, quando o mercado de música se jovializa e também se generifica. Na verdade, mulheres estiveram presentes na história da música sertaneja brasileira de forma pontual. Inezita Barroso, Irmãs Galvão, Roberta Miranda, Maria Cecília e Paula Fernandes, entre outras, formam uma linhagem que permite a aparição de um conjunto de cantoras que vai povoar a música sertaneja na década de 2000, entre elas, a de maior destaque, Marília Mendonça.

Santos e Figueiredo (2018) também lembram do caráter político presente nas mulheres cantoras da música sertaneja. Inezita Barroso foi “uma porta-voz que se tornou, em linguagem gramsciano, uma espécie de “intelectual orgânica” da tradição nos anos 1950” (Alonso 2011, 35) e grande defensora das tradições da música considerada sertaneja “raiz” na época ou “música caipira”. Roberta Miranda, segundo as autoras, surgiu como

cantora no universo sertanejo em 1986, após lançar seu primeiro CD, mas que bem antes já atuava como compositora de músicas de sucesso como *Majestade Sabiá* (que futuramente veio a se tornar conhecida na voz dela, trajetória bastante semelhante à de Marília Mendonça). "Apesar do seu sucesso, Roberta consolidou-se ainda mais após receber uma "ajuda" do cantor Fagner para emplacar algumas de suas canções nas trilhas sonoras das telenovelas da Rede Globo", atestam Santos e Figueiredo (2018, p. 8).

Paula Fernandes surge nacionalmente em 2010 após a participação no especial de final de ano do Roberto Carlos para a Rede Globo. Estabelecendo um paralelo entre a carreira de Roberta Miranda e a de Paula Fernandes é possível perceber que ambas, mesmo surgindo no sertanejo em tempos tão diferentes, só conseguem consolidar as suas carreiras após recebem algum apoio masculino, conforme concluem as autoras. Roberta Miranda, tendo iniciado em 1986 só conseguiu prestígio nacional em 1992 – seis anos após lançar seu primeiro disco – e Paula foi alçada à notoriedade nacional do seu trabalho quase vinte anos depois de ter iniciado sua carreira profissional – ela começou a cantar profissionalmente em 1993, quando lançou seu primeiro álbum independente, e só alcançou o "sucesso" em 2010.

A partir de 2015, acontece uma guinada ainda mais generificada dentro do sertanejo universitário: a aparição do "feminejo", nome utilizado para definir a representação musical feminina a partir do recorte do sertanejo universitário. Brandão (2020) entende o "feminejo" como parte de um conjunto de questões que emergem no tecido social brasileiro, a partir das interações em redes sociais digitais e a popularização das pautas identitárias dentre elas, a questão do feminismo. As ideias de empoderamento e de regimes de verdade emergem, segundo a autora, a partir de regularidades enunciativas captadas em matérias da mídia digital sobre as canções do "feminejo", bem como da própria poética das canções.

Em alguma medida, o "feminejo" não seria a tradução do "feminismo" a partir do recorte da música sertaneja, uma vez que não há uma pauta comum tampouco arcabouços teóricos e conceituais comuns. O "feminejo" estaria próximo do que Saretto e Pereira de Sá (2021) compreendem como um alargamento da agenda política em torno da mulher e a incorporação destas pautas pelas indústrias do entretenimento e o mercado musical. A importância de Marília Mendonça dentro do "feminejo" se colocaria num dado quantitativo: ela seria a artista de maior sucesso do subgênero de sertanejo universitário representado por mulheres – com milhões de visualizações nas plataformas de *streaming* e no canal YouTube, mais de 43 000 000 de seguidores em suas redes sociais, somando Twitter e Instagram, além da live mais vista da pandemia, com 3 310 000 de visualizações, conforme dados de 15 de dezembro de 2021. Para as autoras, Marília Mendonça nos obrigaria "a abrir os olhos e ouvidos para as muitas formas de ser mulher no Brasil do século XXI, deixando um legado amplo, rico e complexo".

Dona de uma voz potente e de letras que falam de amor, sexo, desejo e bebedeiras a partir do eu-lírico feminino, sem medo de colocar o dedo na ferida – e de encarar um monte de controvérsias (sim, ela também foi cancelada em diferentes ocasiões por comentários que fez em suas redes sociais). A obra de Marília nos desafia a ampliar a agenda do feminismo, ao trazer para a conversa temas do cotidiano da vida das mulheres reais, de carne e osso, dos muitos Brasis que nos habitam, tais como traição, infidelidade ou prostituição (Sarreto; Pereira de Sá, 2021, p. 2)

Brandão (2020), por sua vez, reconhece que o “empoderamento do qual falam os enunciados da mídia digital e das canções de Marília Mendonça se aproxima da noção de empoderamento dos estudos feministas”, a partir sobretudo de um recorte do feminismo branco e as lógicas de empoderamento como autoestima e bem-estar social.

A estética do feminejo dialoga diretamente com o sertanejo universitário incorporado nas vozes das canções entoadas por cantoras a narrativa das festas, das bebedeiras, das decepções amorosas. Mas também pautas ligadas a violência contra a mulher, feminicídio e assédio. De acordo com Gustavo Alonso (2017), em entrevista para o Nexo Jornal, as cantoras deste estilo “são as porta-vozes das mulheres” que ouvem o gênero. A dupla Simone e Simaria na música *Ele bate nela* traz uma discussão acerca da violência contra mulher.

No passado as demandas e questões da sociedade eram outras. Nos anos 90, Zezé di Camargo fez música pelos direitos dos menores abandonados (‘Bandido com razão’ e ‘Garoto de rua’) e Chitãozinho e Xororó cantaram protestos ecológicos, como ‘Natureza espelho de Deus’ e ‘O rio’. Eram as questões da época. As questões hoje são mais micro-estruturais e o dito ‘empoderamento’ da mulher ganha cada vez mais voz, também pela demanda social. (Alonso 2017, 2)

É portanto nesse contexto de ascensão do feminejo, que surge Marília Mendonça. Inicialmente começando sua carreira como compositora, lançou o seu primeiro disco em 2015, e logo consagra-se nesta nova fase do gênero. Em suas composições, apresenta narrativas, que até então não eram comumente cantadas nas vozes de mulheres. Tomando como base esse argumento, é possível falar que o histórico da música sertaneja é estabelecido essencialmente a partir do recorte sobre a presença do homem, reiterando em bases patriarcais do social. Para Alonso, esse assemelhamento com as bases do patriarcalismo e da poética masculina ‘ (...) foi capaz de superar origens agrárias e, às vezes, machistas de todos os gêneros musicais nascidos no campo’ (Alonso 2017, 5).

Neste ponto, faz-se necessário tratar da questão envolvendo o corpo de Marília Mendonça. De acordo com o jornalista Leandro Rodrigues, "Marília diverge do padrão lapidado e *fitness* de cantoras como Paula Fernandes e Thaeme. É uma espécie de Adele sertaneja, mas que gosta de exibir shorts, decotes e vestidos curtos no palco e na internet". (Rodrigues 2015, 4) Em entrevista para o site da UOL, Marília Mendonça atesta: "(...) isso que eu mostro, meu visual, sou eu sendo eu, não tem nada demais. A Marília que você vai ver na rua é a que você vai ver no show" (Rodrigues 2015, 5) – tentando construir bases de autenticidade para os enlaces entre performance e vida cotidiana. Na mesma entrevista, ainda afirma: "A imagem que as cantoras estavam passando no sertanejo era de fragilidade, e isso não é respeitado pelo mercado. Agora está mudando. Estão aparecendo mais mulheres porque elas estão se impondo como homens" (Rodrigues 2015, 6).

Performance e poética da sofrência

Em tese onde observa a agência de performatividades de gênero e gosto no sertanejo universitário, João André Alcântara (2021) utiliza-se das chaves performativas, como interpelação, atos de fala, discurso, relações de poder e citacionalidade para uma leitura que encaminha para a tríade que seriam modos de entrada e uma possibilidade de leitura no sertanejo universitário, ao longo dos anos 2010: o álcool, a festa e a sofrência. Para o autor, haveria um deslocamento dos comportamentos cênicos das mulheres nos ambientes de festa, com saídas com amigas, independência psicológica e financeira, mas também o sofrimento de ordem pública em ambientes festivos.

Em sua tese, Alcântara remonta às origens do termo "sofrência" localizando o termo na canção *Canto chorado*, de Billy Blanco, gravada pelo grupo Originais do Samba no álbum *Os Originais do Samba de 1969*: "Só mesmo a palavra sofrência / que em dicionário não tem / mistura de dor, paciência / que riso que é canto também". Percebe-se que na sua gênese, sofrência seria a articulação entre dor e paciência mas também "riso que é canto". Numa espécie de tentativa de buscar explicações históricas para o termo, João André Alcântara reconhece que estaria no cancionário popular, mais especificamente no gênero musical arrocha, a popularização e capilarização da noção de sofrência como incorporada e performatizada no sertanejo. O cantor Pablo, conhecido como o "rei da sofrência", estaria no epicentro do entendimento dessa verve performática do sofrimento em festa.

O principal achado interpretativo do trabalho de Alcântara é tomar a sofrência não como análogo ao sofrimento, mas reconhecer sua dimensão performática, autorreferente, autodepreciativa e irônica. A sofrência estaria próxima do ato de sofrer na festa,

acompanhado do álcool e da música com refrãos que narrativizam situações amorosas. Portanto entende-se a sofrência como um conjunto de gestos ligados às festas populares, ao cancionero romântico que se canta a "plenos pulmões" e ao ato performático de cantar embriagado em que as lágrimas e choro público são, de alguma forma, socialmente incorporados.

A composição e narrativas das canções de sofrência também mostram outro de seus pontos característicos: a interpelação, que desvela jogos de alteridade. Nessas canções, a interpelação é um ato realizado pelo eu-lírico, majoritariamente em primeira pessoa, e conseqüentemente incorporado pelo seu intérprete. Queixar-se do – e com – o outro, que magoa; relatar ao outro a dor sentida, manifestada em sofrimento; ou convocar o ouvinte, enquanto outro, para "sofrer junto", são algumas das relações potenciais e que se direcionam da produção ao consumo dessas canções" (Alacântara 2021, 57).

O autor reconhece a sofrência como um esgarçamento da noção de sofrimento para uma esfera lúdica, atribuindo uma certa dimensão de tatilidade para a dor atrelada ao espaço da festa como "cura", mesmo que momentânea. Em alguma medida, parece haver também na sofrência um alargamento temporal que seria análogo à dinâmica da festa e seus atravessamentos espaço-temporais. A pretensão da sofrência, a partir de indicativos de Alcântara, não seria entender ou estancar o sofrimento, mas ao contrário, fazer jorrar, sentir a dor em público e, em alguma medida, apreciá-la. Neste sentido, artistas que interpretam canções de sofrência seriam menos aconselhadores e mais cúmplices da dor do outro, como se escuta, por exemplo, quando a própria Marília Mendonça canta em *Infidel*: "E agora será que aguenta a barra sozinha?/ Se sabia de tudo, se vira, a culpa não é minha". A dimensão de cumplicidade mas também de crítica em relação ao sofrimento do outro também aparece em *O que é o amor pra você?*, em que o eu-lírico de Mendonça, ao invés de acalentar, provoca o ouvinte a questionar o que se está chamando de amor: "Então me diz o que é amor pra você?/ Até agora não consigo entender".

A perspectiva de que a sofrência guardaria diferenças significativas em torno da canção brega ou de "dor de cotovelo" é corroborada por Brasiliense e Seixas (2020). Segundo apontam, o brega sinalizaria certa esperança, a possibilidade de recuperação e de retorno do amor, enquanto o segundo seria marcadamente fatal e portanto mais irônico e lúdico. "A versão contemporânea da palavra sofrência não revela mais a característica da paciência e nem de mais nenhum traço de felicidade. Em lugar de paciência vemos o vocábulo carência, e ao invés de dor, encontramos sofrimento" (Brasiliense; Seixas 2020, 26).

O drama tornado cena na sofrência

Como metodologia de análise da dramaturgia da sofrência na obra de Marília Mendonça, realizou-se um apanhado das 26 músicas de Marília Mendonça lançadas entre os anos de 2015 e 2017, que seria o início de sua carreira e portanto o momento em que a cantora teria sido "enquadrada" midiaticamente e por seus fãs e admiradores como uma cantora de "sofrência". As faixas estão presentes nos álbuns e EPs *Marília Mendonça ao vivo* (2016), *Agora é que são elas* (2017) e DVD *Realidade* (2017) e procedeu-se numa dinâmica de triagem com o objetivo de analisar o montante de canções em que Marília Mendonça atuasse como compositora. Do total de 26 músicas, Mendonça compôs sozinha ou em parceria 13 músicas, destas 9 estariam dentro de três grupos de acordo com os respectivos eixos narrativos e representações femininas das personagens contidas nas narrativas.

Em duas canções, o eixo narrativo gira em torno da personagem como amante de um homem comprometido; em outras duas, o eixo narrativo principal trata sobre o sentimento de incompletude por não estar em um relacionamento amoroso. Em cinco, a personagem é desapegada e bem resolvida no âmbito amoroso. As músicas *O que você viu em mim* (2015), *Esse cara aqui do lado* (2015), *De quem é a culpa* (2017) e *Traição não tem perdão* (2017) seriam as mais significativas desta amostragem de temas e personagens que emergem nas canções de Marília Mendonça.

Percebe-se que as obras deste momento inicial da carreira de Marília Mendonça cristalizam três enquadramentos de dramas amorosos que pode-se compreender como fundantes daquilo que será chamado de "sofrência". São eles: 1. As tramas e insatisfações das amantes; 2. As vivências de desapego das relações amorosas e 3. A incompletude e a solidão por amores malsucedidos. A seguir, procederemos ao detalhamento destas perspectivas.

1. as tramas e insatisfações das amantes - *Amante não tem lar* (2017) é a primeira música da categoria e diferentemente das outras canções de Marília Mendonça sobre a temática traição, há uma auto culpabilização por parte da personagem sobre os danos causados à família do homem traidor: "Ele te ama de verdade / E a culpa foi minha / Minha responsabilidade eu vou resolver / Não quero atrapalhar você". Em nenhum momento, na lírica da canção, o homem casado com o qual ela se envolveu é responsabilizado pelo adultério. Observa-se a cristalização do estereótipo da amante como "destruidora" de núcleos familiares, seduzindo homens casados que "inocentemente" caem em seu jogo. A poética da canção segue: "E o preço que eu pago / É nunca ser amada de verdade / Ninguém me respeita nessa cidade / Amante não tem lar

/ Amante nunca vai casar". Percebe-se a uma espécie de dimensão moral contida no casamento e a valorização institucional da família como aportes para mulheres.

Em *Sentimento Louco* (2015), a personagem se envolve com um homem casado e narra o relacionamento dos dois. A faixa é cantada em primeira pessoa e o interlocutor é o homem casado com o qual mantém um relacionamento, diferentemente de *Amante não tem lar* (2017), em que a esposa traída faz o papel de interlocutora. "Eu sei que tá com ela pra manter as aparências / Mas nas suas horas de carência, você vem me ver / E a gente faz amor / Me diz que eu sou o seu amor / E vai embora antes do dia amanhecer". A personagem parece nutrir sentimentos profundos em relação ao interlocutor e esse amor faz com que ela aceite os termos deste relacionamento que consistem em não serem vistos em público, passarem a noite juntos e ele não "ficar para o café da manhã", além de ser procurada "nas horas de carência". Na passagem "Eu sei que é errado e quem vai entender? / Você é casado e eu não quero perder / Eu sei, tá com ela, mas amo você / Você e ela não têm nada a ver", a personagem entende que a situação seria errada mas por conta de seu amor e o medo de perdê-lo se submete à condição de ser a "outra".

2. as vivências de desapego das relações amorosas - A primeira música escolhida para a categoria foi *Infiel* (2015) e apesar de seu eixo narrativo girar em torno da descoberta de uma traição, o modo com que a personagem lida com a traição é o foco do debate lírico aqui proposto. "No momento deve estar feliz e achando que ganhou / Não perdi nada, acabei de me livrar", canta Marília Mendonça. O hit que consagrou a cantora narrativiza o lado de quem foi traído. Diferentemente de outras canções analisadas, em "Infiel" não há hostilização ou culpabilização da figura da amante. Não se credita a responsabilidade pela traição à figura da mulher sedutora tida como "oferecida" por seduzir um homem comprometido, e sim ao homem comprometido que escolheu trair. No verso "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", emerge o discurso de naturalização da infidelidade masculina.

"Não venha não / Eu vivo do jeito que eu quero / Não pedi opinião / Você chegou agora e tá querendo mandar em mim / Da minha vida cuidado eu". *Folgado* (2015) pode ser interpretada como uma das canções mais "progressistas" de Marília Mendonça e destoa até dentro da categoria de músicas com a "personagem bem resolvida amorosamente", desapegada. Nela não há a substituição de um amor por outro, validação de comportamentos abusivos ou arrependimento por ter terminado um relacionamento. A mulher encenada em *Folgado* "não tem lei e nem horário pra sair nem pra voltar" e reflete uma identidade feminina contemporânea que não quer manter um relacionamento por medo de ficar só e que quebra com as expectativas sociais de que mulher comprometida tem que avisar ou até mesmo pedir permissão para o cônjuge para sair "Eu não sou obrigada a viver dando satisfação / Da minha vida cuidado eu". Trata-se de uma perspectiva

oposta à disposta em "Amante não tem lar" que reforça a ideia de que o casamento deve ser a aspiração máxima da vida de uma mulher.

Em *Saudade do meu ex* (2016), Marília Mendonça narra em primeira pessoa o relacionamento da personagem com um homem que não a aceita evoluindo para um quadro em que o namorado torna-se controlador: "Eu bebia todo dia, hoje eu mal posso sair / Ele regra tudo o que vou fazer / Tô nem aí se tá com vergonha de mim / Se quer saber, hoje eu vou beber de novo / Vou voltar pra casa louca / Pra você largar de mim". A personagem não aceita os abusos do namorado, porém, diferentemente da personagem em "Folgado", ela mantém a relação: "Terminei com o parceiro que virava o copo / Bebia comigo do jeito que eu gosto / Ele que era homem de verdade / Ai, que saudade do meu ex".

A ideia de engatar outro relacionamento após o término também está presente na música "Até o Tempo Passa" (2017): "Se é pra viver sofrendo, eu vou sofrer com um novo amor". Ao mesmo tempo em que a personagem canta sobre superar términos e não se humilhar por namorados, alimenta a ideia de que a vida de solteira é efêmera, com curta duração: "Devolve o meu tempo / Que eu fiquei ligando, mandando mensagem / Implorando por favor / Vou te cobrar com juro o que você me tirou".

A mesma ideia das temporalidades das relações aparece em *Quatro e quinze* (2015), canção que narrativiza uma tentativa de retorno de um relacionamento: "Só demorou um pouco pra me procurar / Eu já sabia que o seu lance ia acabar / O que começa errado nunca vai durar". A personagem faz questão de mostrar como está bem afirmando que continua com os mesmos defeitos, mas que agora alguém a aceitou como ela é: "Quatro e quinze vem falar comigo / Diz que eu tô sumida / Eu respondi: pois é / Aqui tá tudo bem, tudo do mesmo jeito / Com os mesmos defeitos / A diferença é que alguém me aceitou do jeito que eu sou / Mas que bom que você perguntou". Percebe-se que a questão da aceitação da mulher a partir de um modo de viver que aparentemente não é socialmente consagrado, é recorrente nas músicas de Marília Mendonça.

3. a incompletude e a solidão por amores malsucedidos - *Hoje somos só metade* (2015) é emblemática desta categoria ao narrar um relacionamento que acabou e, com o distanciamento natural que ocorre em um término, a personagem questiona seu próprio entendimento sobre o ex-parceiro: "Não nos conhecemos mais / Não vejo mais em você a pessoa que eu amei demais". O eixo narrativo da música gira em torno do sentimento de incompletude pós-término com que a personagem se depara: "Fomos dois viramos um / Hoje somos só metade / Chegamos em lugar nenhum / Hoje somos só metade". Já em *O que falta em você sou eu* (2015), além do sentimento de incompletude, a ideia de felicidade está atrelada ao relacionamento com a personagem que narra a canção. Há uma espécie de mútua dependência afetiva: "Não sei se você está bem / Se está gostando de

outro alguém / O corte do cabelo tá do mesmo jeito / Aparentemente tudo igual / Vi uma foto sua com aquela roupa / Mas parecia que faltava alguma coisa / Nos traços do sorriso deu pra perceber / O que será que tá faltando em você?"

Considerações finais

O artigo aposta na ideia de que a sofrência é uma dramaturgia, ou seja, uma forma de engajamento emocional e performática que perpassa a festa, a bebida alcoólica e a dimensão performática através de canções que tematizam questões amorosas. Entende-se a sofrência como a instauração de um processo dramático a partir dos enlaces entre as tramas existentes nas canções, os espaços festivos e as vivências pessoais de ouvintes e fãs. A dramaturgia da sofrência torna-se, portanto, um modo de viver a experiência da festa e da dor; a partir da conexão com a familiaridade das temáticas das canções e suas relações com memória, superação e entendimento dos processos de curas afetivas.

A sofrência se ancora largamente na familiaridade temática e na simplicidade das narrativas, a partir de fatores que envolvem noções de conforto e segurança emocionais mas também questionamentos e indagações sobre os acontecidos. Ao tornar o mundo da dor, do sofrimento mas também da cura e da autoironia, a estética da sofrência, através da familiaridade, parece criar um território de intimidade apaziguador que se concretiza na repetição de gestos, ações e de encontros consigo e com o outro. A sofrência converte sujeitos ordinários que estão em bares e shows em personagens vívidos, cheios de traços peculiares e características, qualidades e defeitos. A vivência dentro da estrutura de uma canção de sofrência resalta características dramáticas nestes sujeitos e seus entendimentos sobre seu lugar no mundo e nas relações interpessoais. A experiência vivida nas canções produz reflexividade e autoconsciência.

Rupturas amorosas acionam crises que se alargam e envolvem outros indivíduos, situações, instituições. A festa seria o espaço reflexivo desta situação. Quais as posições dramáticas dos envolvidos? Heróis, vilões, articuladores, inocentes? O que emerge do roteiro? O humor, o drama, o terror? A crise amorosa convoca a triangulação das ações para o ficcional nas músicas em seus dramas, apelando para inflexões em torno do perigo, do suspense, quando atores "vestem máscaras" e se tornam personagens de suas próprias vidas. Do ponto de vista metodológico, investidas na articulação entre performance e drama através das canções populares formam um importante legado na tradição de estudos antropológicos e teatrais em direção ao campo da música.

Referências

- Alonso, Gustavo. "O sertão vai à faculdade: o sertanejo universitário e o Brasil dos anos 2000". *Revista Perspectiva Histórica*, v. 1, Julho, 2012. p. 1-16. Disponível em: https://www.academia.edu/31357363/O_sert%C3%A3o_vai_%C3%A0_faculdade_o_sertanejo_universit%C3%A1rio_e_o_Brasil_dos_anos_2000. Acesso em: 16 dez. 2021.
- _____. 2015. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- _____. "Por que o sertanejo é a música pop do Brasil atual". *Nexo*, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/podcast/2018/04/13/Por-que-o-sertanejo-%C3%A9-a-m%C3%Basica-pop-do-Brasil-atual>. Acesso em: 16 dez. 2021.
- Alcântara, João. 2021. *As Performatividades do Sertanejo Universitário*. Tese (Doutorado em Comunicação). Programa de Pós-graduação em Comunicação. Recife: Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).
- Brandão, Ana C. 2020. *O acontecimento discursivo do "feminejo": Uma reflexão sobre o empoderamento e os regimes de verdade nas canções de Marília Mendonça*. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística). Goiânia: Universidade Federal de Goiás (UFG).
- Brasiliense, Danielle; Seixas, Leonardo. 2020. "Sofrência em tempos de felicidade: música sertaneja e os signos da contemporaneidade". *Comunicação & Inovação*. São Caetano do Sul USCS, v.21, n. 45, p. 46-58.
- Cardoso Filho, Jorge. 2010. *Práticas de escuta do rock: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação*. Salvador: Edufba.
- Pais, Ana. 2004. *O discurso da cumplicidade. Dramaturgias contemporâneas*. Lisboa: Colibri.
- Rodrigues, Leonardo. *Aposta para 2016, Marília Mendonça é nova "mina de ouro" do sertanejo*. Universo Online (UOL), 2015. Disponível em: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2015/12/15/aposta-para-2016-marilia-mendonca-e-nova-mina-de-ouro-do-sertanejo.htm>. Acesso em: 15 dez. 2021.
- _____. 2016. "O crime compensa ou o poder da dramaturgia". Caldas, Paulo; Gadelha, Ernesto. (orgs.) *Dança e dramaturgia[s]*. São Paulo: Nexus.
- Santos, Gabriela; Figueiredo, Carolina. 2018. "As realidades de Marília Mendonça: Uma análise entre o discurso musical e o discurso midiático da cantora". *Anais do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Juazeiro, Bahia, 2018*. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nordeste2018/resumos/R62-0868-1.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2021.
- Saretto, Pauline; Pereira de Sá, Simone. 2021. "Obra de Marília Mendonça nos desafia a ampliar a agenda do feminismo". Rio de Janeiro: O Globo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artigo-obra-de-marilia-mendonca-nos-desafia-ampliar-agenda-do-feminismo-1-25267181>. Acesso em: 13 dez.2021.
- Taylor, Diana. 2013. *O Arquivo e o repertório – Performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Zaramela, Luciana. *Como a pandemia afetou a indústria musical [parte 1]*. CanalTech, 2020. Disponível em: <<https://canaltech.com.br/musica/especial-como-a-pandemia-afetou-a-industria-musical-parte-1-172156/>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

Discografia

MARÍLIA MENDONÇA. *Marília Mendonça ao vivo*. Rio de Janeiro: Som Livre, 2016.

MARÍLIA MENDONÇA. *Agora é que são elas*. Rio de Janeiro: Som Livre, 2017.

MARÍLIA MENDONÇA. *Realidade*. Rio de Janeiro: Som Livre, 2017.