

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS, PROPAGANDA E TURISMO

GABRIEL CAIXETA DE CARVALHO MACEDO

O mito do caubói, a masculinidade hegemônica e o surgimento do *queernejó* no Brasil: uma análise semiótica dos videoclipes do artista Gabeu.

São Paulo

2021

GABRIEL CAIXETA DE CARVALHO MACEDO

O mito do caubói, a masculinidade hegemônica e o surgimento do *queer* no Brasil: uma análise semiótica dos videoclipes do artista Gabeu.

Monografia apresentada ao Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em cumprimento parcial às exigências do Curso de Pós-Graduação – Especialização, para obtenção do título de especialista em “Cultura material e consumo: perspectivas semiopsicanalíticas”.

Orientação: Prof. Me. André Peruzzo

São Paulo
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Macedo, Gabriel Caixeta de Carvalho
O mito do caubói, a masculinidade hegemônica e o surgimento do queernejo no Brasil. / Gabriel Caixeta de Carvalho Macedo; orientador, André Luis Silva Peruzzo .
- São Paulo, 2021.
69 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) - /
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. Masculinidade Hegemônica. 2. Mito do Caubói. 3. Música Sertaneja. 4. Queernejo. I. Silva Peruzzo , André Luis . II. Título.

CDD 21.ed. - 306

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: Gabriel Caixeta de Carvalho Macedo

Título: O mito do caubói, a masculinidade hegemônica e o surgimento do *queernejó* no Brasil: uma análise semiótica dos videoclipes do artista Gabeu.

Aprovado em:

Banca:

Nome: _____

Instituição: _____

Nome: _____

Instituição: _____

Nome: _____

Instituição: _____

Dedico este trabalho aos meus pais, Luiz Augusto e Mônica por todo o esforço de uma vida. Ao meu irmão, Vinicius, por me mostrar novos caminhos de pensamento. Ao meu marido, Bruno, pela troca de ideias e apoio emocional. E ao meu orientador André, por me fazer acreditar que era possível.

RESUMO

Baseado em estudos sobre masculinidade hegemônica, na influência da indústria cinematográfica estadunidense na construção do mito do caubói, e no vaqueiro no Brasil, esta pesquisa se aprofunda na música sertaneja e na sua vertente intitulada pocnejo. Por meio da análise semiótica aplicada de extração peirceana, o trabalho tem como objetivo entender como a produção de sentido no queernejo/pocnejo contribui na desconstrução do caubói brasileiro enquanto uma expressão de masculinidade hegemônica contemporânea. Bem como compreender como acontecem os processos sógnicos da desconstrução da masculinidade hegemônica no contexto do queernejo/pocnejo, a partir das músicas e videoclipes “Amor Rural” e “Cowboy”, na voz de um dos precursores desta vertente *queer* no sertanejo: Gabeu.

Palavras-chave: Masculinidade Hegemônica, Música Sertaneja, Queernejo, Vaqueiro, Semiótica, Consumo.

ABSTRACT

Based on studies on hegemonic masculinity, the influence of the American film industry in the construction of the myth of the cowboy, and the cowboy in Brazil, this research goes deeper into country music and its strand called pocnejo. Through applied semiotic analysis of Peircean extraction, the work aims to understand how the production of meaning in queernejo/pocnejo contributes to the deconstruction of the Brazilian cowboy as an expression of contemporary hegemonic masculinity. As well as understanding how the sign processes of the deconstruction of hegemonic masculinity happen in the context of queernejo/pocnejo, from the songs and video clips "Amor Rural" and "Cowboy", in the voice of one of the precursors of this queer trend in the sertanejo, Gabeu.

Keywords: Hegemonic Masculinity, Country Music, Queernejo, Cowboy, Semiotics, Consumption.

LISTA DE FIGURAS

<u>Figura 1: Estereótipo de um cowboy</u>	16
<u>Figura 2: <i>Frame</i> do videoclipe "Amor Rural"</u>	42
<u>Figura 3: <i>Frame</i> do videoclipe "Cowboy"</u>	43
<u>Figura 4: <i>Frame</i> do videoclipe "Amor Rural"</u>	44
<u>Figura 5: <i>Frame</i> do videoclipe "Cowboy"</u>	46
<u>Figura 6: <i>Frame</i> do videoclipe "Cowboy"</u>	48
<u>Figura 7: Publicação no perfil do Instagram do músico Gabeu</u>	49
<u>Figura 8: Propaganda do cigarro Marlboro</u>	52

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DO CAUBÓI E DO VAQUEIRO BRASILEIRO E A MASCULINIDADE HEGEMÔNICA	13
1.1. A origem e a construção da identidade do caubói	13
1.2. A origem do caubói no brasil.....	19
1.3. O caubói e a masculinidade hegemônica	23
2. A EVOLUÇÃO DA MÚSICA SERTANEJA	28
2.1. Da música caipira ao sertanejo	28
2.2. O sertanejo universitário e o feminejo	31
2.3. O surgimento do queernejó, pocnejo, travanejo e sapanejo	33
3. ANÁLISES SEMIÓTICA DOS VIDEOCLIPES E IMAGENS DE GABEU NAS REDES SOCIAIS	39
3.1. Consumo de videoclipes	39
3.2. Seleção dos videoclipes e imagens	40
3.3. Procedimentos metodológicos	41
3.4. Análises dos videoclipes	42
3.5. A resignificação do mito do caubói.....	56
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	61

INTRODUÇÃO

A música sertaneja se confunde também com a história da cultura no Brasil, uma vez que ela faz parte da construção cultural do país, desde a chegada dos colonizadores europeus e a conseqüente marcha da população sentido ao interior do país (RIBEIRO, 2006). Além disso, a música sertaneja é um dos gêneros mais ouvidos pelas massas, seja nas festas universitárias, nos shows ou nos aplicativos de *streaming* e rádios pelo país.

Entretanto, faz-se necessário ressaltar que este é um nicho muito restrito a homens heterossexuais e cis-gêneros¹, e marcado por uma cultura machista e homofóbica. Tudo isso fez com que a presença das mulheres e dos LGBT² neste cenário fosse pequena e pouco representativa. Mas, desde as reivindicações feministas dos anos de 1960 e 1970, e também da população LGBT, isso vêm mudando. Prova disso é o surgimento do *Feminejo* e do *Pocnejo*, que falaremos nos próximos capítulos deste estudo.

O *feminejo*, nada mais é que a vertente do sertanejo em que as mulheres heterossexuais assumem seu lugar no gênero musical, e apresentam a sua visão em relação ao mundo e a forma como lidam com o amor e com o sofrimento. O *feminejo*, como será visto no decorrer deste estudo, começou a surgir na década de 2010, trazendo nomes como Marília Mendonça, Maiara & Maraísa, entre outras.

Já o *pocnejo* surge próximo ao final da década de 2010, quando um grupo de artistas LGBT criam a vertente que coloca no centro da discussão musical, o universo da diversidade sexual e de gênero, com questões amorosas, sofrimentos, mas também falam sobre LGBTfobia e o medo de serem “descobertos” pela sociedade e sofrerem algum tipo de violência.

É nesse contexto que discutiremos os trabalhos musicais do cantor Gabeu, um dos principais expoentes do “Pocnejo ou Queernejó”, uma vertente de música sertaneja universitária na qual cantores LGBT se apropriam de um universo de maioria masculina e heterossexual, para abordar temas e discussões de gênero e sexualidade, tais como manifestações de masculinidades plurais, conforme serão apresentadas nesta monografia.

Além disso, trazemos também a discussão sobre a importância do videoclipe e das redes sociais como uma forma de consumo de cultura imaterial, intermediada pelas multi-telas e os rituais (PEREZ, 2020), e o processo de construção de vínculos de sentido, entre marcas, artistas e seu público/consumidor.

¹ Cisgênero são pessoas que se mantiveram no sexo designado ao nascer.

² LGBT (de lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais).

Para tanto, com base em diferentes teorias, apresenta-se o seguinte problema de pesquisa: como a produção de sentido no *queernejo/pocnejo* contribui na desconstrução do caubói brasileiro enquanto uma expressão de masculinidade hegemônica contemporânea? Assim, busca-se compreender como acontecem os processos sógnicos da desconstrução da masculinidade hegemônica no contexto do *queernejo/pocnejo*.

Além disso, busca-se também contribuir para a reflexão sobre a criação de músicas com temática homossexuais masculinas como enfrentamento de preconceito, e compreender como os signos visuais abordados nos clipes levantam o debate sobre masculinidades hegemônicas e questões de gênero.

Tais questões serão respondidas a partir dos estudos de gênero de nomes como Connell, e sua discussão sobre a hierarquia social das masculinidades, Teresa de Lauretis e Adriana Piscitelli, além de abordar a origem cultural e a construção dos sertanejos e caipiras, a partir de estudos como o de Antônio Cândido em “Os Parceiros do Rio Bonito”.

Como procedimento metodológico, será aplicado a análise semiótica de extração Peirciana, com o intuito de investigar os signos visuais e verbais de masculinidades nos vídeos do cantor Gabeu. A partir dos pontos de vista qualitativo icônico, para entender como as cores, linhas e figuras auxiliam na narrativa, o singular indicativo, compreendendo quais são as referências externas, como tempo e espaço e como elas se articulam e, por fim, com o convencional simbólico na análise das simbologias abordadas (SANTAELLA, 2002).

Neste contexto, serão levados em consideração os elementos ressignificados como chapéus, franjas, couro e botas nos clipes. Como objetivo secundário, buscamos entender os aspectos sógnicos da construção do *pocnejo/queernejo*, e como esta vertente atua na desconstrução de paradigmas e enfrentamento da homofobia na sociedade contemporânea.

Por fim, será abordada a relevância social desta vertente musical considerando a realidade socioeconômica brasileira, a novidade a partir de sua criação e a contribuição para a articulação entre a discussão teórica da cultura material, do consumo e dos estudos de gênero.

Para isso, no primeiro capítulo, o objetivo é entender a origem do caubói, a influência da indústria cinematográfica estadunidense na constituição desse símbolo e as especificidades do caubói/vaqueiro brasileiro, bem como o aprofundamento na teoria da masculinidade hegemônica contemporânea.

Já no segundo capítulo construímos uma linha do tempo da música sertaneja, desde a sua origem até o desenvolvimento das vertentes contemporâneas da música sertaneja, como o sertanejo de raiz, o sertanejo romântico, o universitário, passando pelo *feminejo* até chegar no chamado *pocnejo*.

Por fim, no terceiro capítulo, apresentam-se as análises semióticas dos cliques e letras de Gabeu, trazendo conceitos de estética e sociedade do hiperconsumo, além de abordar a desconstrução do caubói tradicional, para dar lugar ao caubói LGBT.

1. A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DO CAUBÓI E DO VAQUEIRO BRASILEIRO E A MASCULINIDADE HEGEMÔNICA

1.1. A origem e a construção da identidade do caubói

Para começar a entender a construção da identidade do caubói brasileiro, é preciso, antes, entender a etimologia e o significado da palavra caubói. A palavra caubói é a forma “abrasileirada” de escrever a palavra *cowboy*, do inglês, uma junção de duas palavras diferentes: *cow*, que significa vaca, e *boy* que significa garoto, ou seja, em uma tradução livre, o garoto das vacas (TRADUÇÃO NOSSA).

A palavra *cowboy*, mesmo com a sua origem controversa, tem uma definição mais aceita., Assim como o seu sinônimo, “Buckaroo”, derivou da palavra vaqueiro. Como assinala SCHULZE em seu artigo publicado na revista “rebeca”:

Conforme ressalta o linguista Robert N. Smead, “os primeiros cowboys foram os pastores mexicanos”, e sua formação é muito similar àquela do vaquero. De modo revelador, muitas expressões e termos do cowboy estadunidense foram emprestados do espanhol mexicano. (SCHULZE, 2015).

Entretanto, é importante ressaltar que o “vocabulário vaqueiro” sofre influências de diversas línguas ameríndias, principalmente dos Astecas, e até mesmo do árabe, incorporado pelos espanhóis quando da invasão dos Mouros na Península Ibérica (SCHULZE, 2015). Dessa forma, o termo usado nos EUA, bem como a forma do vaqueiro, tem muitas raízes e influências latinas, segundo Schulze,

tanto a linguagem do cowboy, quanto a do seu predecessor, o vaquero, já indicam matrizes culturais e encontros coloniais diversos, que também se manifestam em várias outras expressões das culturas equestres ao norte e ao sul do Rio Grande, ou Río Bravo del Norte, como é chamado na sua margem mexicana (SCHULZE, 2015).

Estas raízes, portanto, foram incorporadas ao que conhecemos até hoje como o caubói estadunidense, que influenciam direta e indiretamente na construção da cultura rural de diversos países ao redor do mundo, guiados pela agropecuária e pelas colonizações de países como o Brasil.

O gado e a agropecuária como um todo são de extrema importância para a história da maioria dos países do mundo e responsáveis pela alimentação de todos. No Brasil, a história começa ainda no século XVI (RIBEIRO, 2006) com a chegada dos colonizadores portugueses, que trouxeram os animais, inicialmente usados como forma de tração para os engenhos de cana-de-açúcar (RIBEIRO, 2006). Com o passar do tempo, as plantações começaram a tomar todo o

litoral do que hoje é o nordeste, e com este aumento, houve também, um grande crescimento do rebanho, que tomava o espaço que era destinado ao plantio.

Com este fato, a coroa portuguesa ordenou, então, que fosse proibida a criação de gado em uma faixa de terra de 80km do litoral até o interior. Com isso, o gado serviu também como uma forma de expansão da sociedade para locais mais distantes da costa. Com o passar do tempo, estados que hoje são conhecidos como Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Goiás e outros, passaram a ser grandes centros de pecuária que serviam às plantações no litoral e aos centros urbanos. Como nas palavras de Darcy Ribeiro (2006, p. 311): “Assim associados, multiplicando-se juntos, o gado e os homens foram penetrando terra adentro, até ocupar, ao fim de quase 3 séculos, quase todo o sertão interior”.

Com o desenvolvimento da atividade no país, a pecuária passava a tomar ainda mais áreas no interior e, no século XVII, existiam diversos trabalhadores livres e assalariados do campo, como os vaqueiros que eram responsáveis por transportar o gado de uma região para a outra, sendo esta uma das atividades mais importantes no desenvolvimento e crescimento do país desde o período colonial. (CSR UFMG, *online*) A ocupação de novas terras e áreas, desenvolveu também a atividade do vaqueiro no Brasil, tornando-o um personagem envolto por diversas camadas e mitos, com uma grande importância para a história do Brasil, que acaba por se tornar profundamente marcada pelo imaginário do caubói estadunidense.

Para entender melhor o conceito da palavra, é importante buscar o significado dela no dicionário. Segundo o Michaelis, caubói é:

1 - Vaqueiro do oeste americano, conhecido mundialmente como herói de filmes de faroeste. 2 - Guardador ou tocador de boiada; boiadeiro, vaqueiro. 3 - Indivíduo natural ou habitante do Texas, estado americano; texano. 4 - Indivíduo que participa de rodeios, competindo em provas de montaria em cavalos ou bois bravos; peão. E, por fim, 5 - Indivíduo irresponsável, que se arrisca em ações temerárias, de forma imprudente, por simples exibicionismo. (MICHAELIS, 2021)

Ainda, em uma busca por definições, é possível encontrar, no Portal da Língua Portuguesa, nomes como: *Cowboy* e as formas aportuguesadas “caubói” e “cobói”. Já o boiadeiro ou vaqueiro é a pessoa, que montada a cavalo, tem como ofício conduzir ou guardar o gado (DICIO, 2020) de um local a outro”. Ou seja, um indivíduo da zona rural, responsável por cuidar da boiada.

Dentre os possíveis significados elencados pelo dicionário Michaelis à palavra, destaca-se para esta pesquisa quando se refere a um “indivíduo irresponsável, que se arrisca em ações temerárias, de forma imprudente” (MICHAELIS, 2021) e, ainda, sobre ser um indivíduo do estado estadunidense do Texas. Isto acontece, principalmente, pela fama internacional que a

indústria cinematográfica dos Estados Unidos ajudou a criar a partir dos filmes de "western" ou de "velho-oeste", e como visto anteriormente, a origem tanto do ofício como do termo, sofre influências diretas do México e de outros países latinos e latino-americanos.

A produção deste gênero ganhou notoriedade nos Estados Unidos e no mundo, sendo considerado por um dos seus criadores, o ator Clint Eastwood, juntamente com o jazz, uma arte originalmente estadunidense. Esses filmes contam a história, sobretudo, do que acontecia no extremo oeste do país. Faroeste – uma tradução de *Far West* – refere-se a um gênero cinematográfico ou narrativo que faz parte do imaginário popular de todo o mundo: a região oeste dos Estados Unidos. Comumente representada como desértica, habitada por caubóis e índios e palco dos maiores tiroteios, roubos e diversos atos cruéis. (SANTOS, 2008)

As cenas se passam, no geral, no período que precede a guerra civil americana, que aconteceu entre 1861 e 1865, até a virada do século XX. Assim como no Brasil, o aumento da criação de gado e as tomadas de terras pelos colonizadores aconteceram nos Estados Unidos. Os filmes têm, como personagens principais, os *cowboys* solitários, que não necessariamente eram vaqueiros, mas vadios, pistoleiros, bandidos e até mesmo ladrões que viajavam de vilarejo em vilarejo, com suas roupas de couro, bota, uma pistola e um cavalo.

A promessa de novas terras produtivas e um futuro promissor são, muitas vezes, a motivação desses personagens que vagueiam por entre desertos do país mas, mais que isso, esses homens são movidos por um ideal patriótico de crescimento econômico e territorial, por isso muitas vezes são representados em lutas contra os povos indígenas, que tentam manter a terra intacta. Como aponta Hobsbawm:

A imagem original do Faroeste, suponho, contém dois elementos: o confronto entre natureza e civilização, e o confronto entre liberdade e restrições sociais. Civilização é o que ameaça a natureza; e (como se vê, mas isto não é tão claro inicialmente) a mudança da servidão ou da coação para a independência, que constitui a essência dos Estados Unidos como ideal europeu radical no século XVIII e começo do século XIX, é na verdade o que leva a civilização ao Faroeste e assim o destrói. O arado que rasgou a planície é o fim do búfalo e do índio. (HOBSBAWM, 2013, p. 96)

A luta, portanto, é maior do que apenas o caubói e o indígena, mas do branco contra os povos originários, do colonizador e do colonizado. Neste contexto, o caubói é sempre representado como alguém livre, duro, calculista e que luta por um país melhor. Enquanto o indígena como alguém ameaçador e que deva ser combatido e dizimado. Hoje, o cinema apresenta um subgênero que são os *westerns* revisionistas, que buscam representar com mais fidelidade os dois tipos de personagens, e não apenas os caubóis como alguém bom e os povos originários como ruins (PLANO CRÍTICO, 2014).

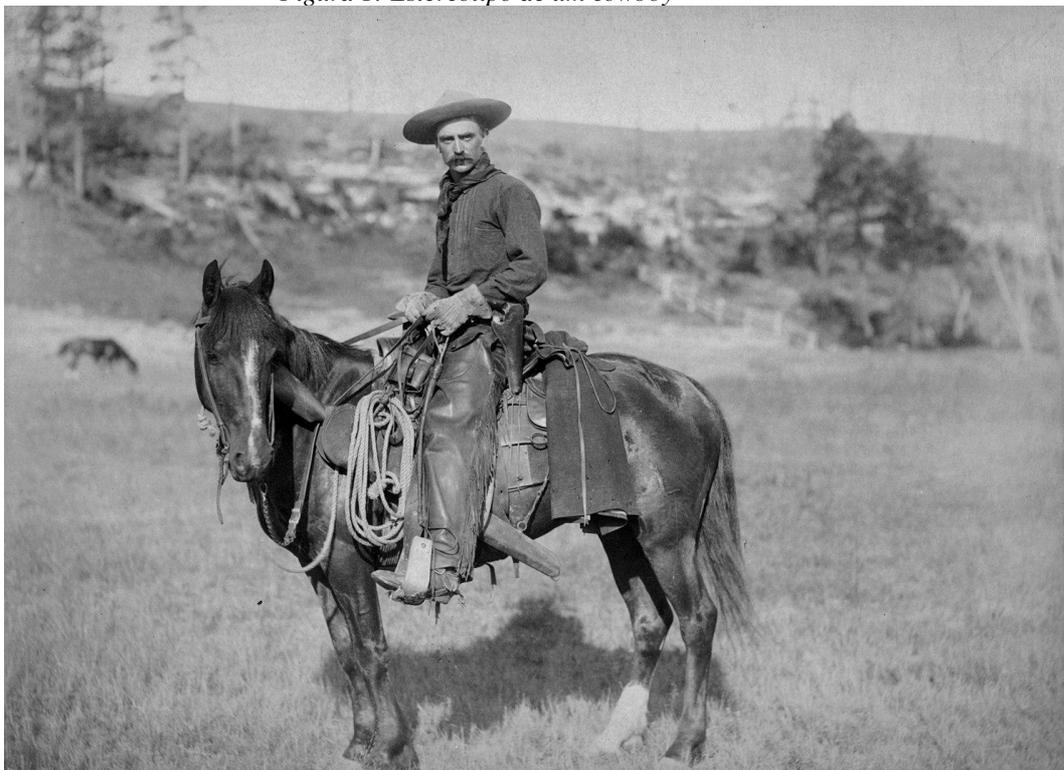
Os filmes do gênero *Western* tiveram grande sucesso ao chegar nas produções de Hollywood nas décadas de 1930 e 1940, esse *boom* aconteceu principalmente alguns anos após a quebra da bolsa de Nova Iorque, em 1929, e a 2ª Guerra Mundial. Segundo o pesquisador Jorge Luiz Barbosa:

A Grande Depressão e a participação na II Grande Guerra Mundial reclamaram a ressurgência dos heróis míticos dos folhetins e, com eles, o Oeste, como reforço ao sentimento nacional, necessário à reconstrução do país e ao estímulo à fibra e à coragem da 'raça americana'. Heróis estereotipados como Ton Mix, Roy Rogers e John Wayne, fazem parte de uma imensa galeria de atores que tiveram seus nomes tão profundamente associados à figura do cowboy que, eles mesmos, transformaram-se em personagens quase lendários. O mito era mais forte que os homens reais. (BARBOSA, 1998, p. 7).

É importante ressaltar ainda que, apesar de ser a de maior sucesso no mundo, a indústria cinematográfica estadunidense não é a única. A exemplo disso são os filmes *western-spaguetti*, da Itália, que foram produzidos entre os anos de 1960 e 1970 na Itália, ou os *Western-feijoadas* no Brasil, também nos anos 60. Além das telenovelas brasileiras como *Irmãos Coragem*, de 1970, *Jerônimo, o herói do sertão*, de 1972, e *Bang Bang* de 2005.

Em todos eles, entretanto, esses personagens eram representados, no geral, da mesma forma: com roupas de couro, franjas, chapéus, armas de fogo e cavalo. Como mostra o exemplo da imagem abaixo:

Figura 1: Estereótipo de um cowboy



FONTE: REVISTA VEJA, 2020

Criadas para conforto e proteção, as roupas dos vaqueiros permitem que esses profissionais fiquem expostos ao tempo e evitem se machucar com galhos e bichos. Além disso, o chapéu de aba larga protege do sol e a bota, em couro, evita que se molhem em dias de chuva.

Para Hobsbawm, o mito do caubói se constrói não apenas pela pessoa em si, suas vestimentas e seus acessórios, mas também a simbologia atrelada ao cavalo na qual a pessoa está montada:

Mas por que o mito? Que papel tem nele o cavalo, claramente um animal dotado de poderosa carga emocional e simbólica? Ou o centauro, que o homem que vive montado num cavalo representa? Uma coisa, no entanto, é certa. O mito é essencialmente macho. Apesar de cowgirls terem surgido, e desfrutado de certa voga, nos shows de faroeste e nos rodeios dos anos do entreguerras — supostamente em analogia com acrobatas de circo, uma vez que a combinação de feminilidade e audácia tem algum apelo de bilheteria —, depois disso elas desapareceram. O rodeio se tornou de fato coisa de macho. (HOBSBAWM, 2013, p. 389).

De certa forma, a ideia do caubói traz consigo diversas simbologias como a do homem heterossexual, tendo a heterossexualidade como compulsória (BAGAGLI, 2017), bárbaro, da terra e da natureza, o guerreiro de poucas palavras e ações calculadas. Além disso, também é conhecido pelo homem que vive sozinho, quase que totalmente independente. Essas características refletem concepções essencialistas sobre o masculino. Segundo De Tilio e Silva:

Neste sentido, o essencialismo biológico de gênero pressupõe que tanto a definição quanto as relações entre e intragêneros são estabelecidas por meio de um rígido binarismo (macho/homem ou mulher/fêmea que devem ser heterossexuais, pois isso garante a reprodução biológica e social da espécie), e as exceções ou desvios deste sistema são consideradas corrupções do corpo e da moral ou doenças (DE TILIO, 2014). Outro nome para essa perspectiva é heteronormatividade compulsória de gênero (COSTA & NARDI, 2015; PRECIADO, 2017) que pressupõem e requer uma linearidade entre sexo (biologia), gênero (papéis) e orientação sexual (escolha dos parceiros, que deve ser heterossexual): homens devem procurar apenas por mulheres e vice-versa. Todavia, compreender o gênero como efeito do sexo decorre em sérios problemas: a heteronormatividade compulsória estabelece rígidos papéis a serem desempenhados pelos homens e mulheres (feminilidade e masculinidade hegemônicas), sendo excluídas as dissonâncias (PASSAMANI, 2013; PRECIADO, 2017). Felizmente, essa perspectiva recebeu severas críticas. (DE TILIO, SILVA, 2018).

Aqui é importante contextualizar a heterossexualidade compulsória, ou também a heteronormatividade como um dos fatos que acentuam as violências contra outras identidades sexuais e de gênero. Grande parte dos estudos de gênero, portanto, avaliam as produções de efeito de clandestinidade e abjeção nas relações entre pessoas LGBT e cisgêneras, costumam apontar também a homofobia e a heterossexualidade compulsória (heteronormatividade) como causas deste efeito. (BAGAGLI, 2017).

É ainda importante apontar que a heterossexualidade compulsória, principalmente em um ambiente como o dos vaqueiros, em que o machismo exerce forte influencia na da construção da identidade e da cultura rural, é pautada por uma suposta diferença sexual e “papéis de gênero”. Nesse sentido, Marina Castañeda diz:

O machismo pode ser definido como um conjunto de crenças, atitudes e condutas que repousam sobre duas ideias básicas: por um lado, a polarização dos sexos, isto é, uma contraposição do masculino e do feminino segundo a qual são não apenas diferentes, mas mutuamente excludentes; por outro, a superioridade do masculino nas áreas que os homens consideram importantes. Assim, o machismo engloba uma série de definições sobre o que significa ser homem e ser mulher, bem como toda uma forma de vida baseada nele. (CASTAÑEDA, 2006, p. 16)

Portanto, o tema trata sobre o homem, “macho” e destemido. Como dito anteriormente, o vaqueiro não é encontrado apenas nos Estados Unidos da América, mas em diversos países e regiões do mundo, sejam eles parecidos ou não ao caubói estadunidense. Como por exemplo, os vaqueiros do nordeste brasileiro, muito conhecidos pelas histórias de grandes escritores como Graciliano Ramos ou João Guimarães Rosa, ou ainda os gaúchos das planícies de países como Brasil, Uruguai e Paraguai.

Esses personagens não são encontrados apenas na América. Eles são encontrados também na Europa, Ásia e Oceania. Nas palavras de Hobsbawm (2013, p. 391), “não há, pois, escassez de mitos de caubói em potencial no mundo ocidental”, mitos esses que são profundamente marcados pelo binarismo de gênero e por uma concepção machista do mundo.

Mesmo que eles apresentem diferenças entre eles a depender do lugar do mundo em que estão, muitos deles têm algo em comum: “a geração de mitos semibárbaros, machos e heróicos de um tipo ou de outro em seus próprios países e às vezes mais além.” (HOBSBAWM, 2013, p. 391).

O caráter heróico pode ser observado na atuação que os vaqueiros tiveram em diversos países, com importância política e chegando, inclusive, a lutar em alguns embates ou guerras, como aconteceu na Argentina, na Escócia ou no Uruguai. É nesse sentido que nos EUA, o *cowboy*, como parte da produção literária, foi uma criação que servia a duas diferentes funções:

Em termos de pedigree literário, o caubói inventado foi uma criação romântica tardia. Mas, em termos de conteúdo social, tinha função dupla: representava o ideal de liberdade individualista encerrada numa espécie de prisão inescapável pelo fechamento da fronteira e pela chegada das grandes corporações. (HOBSBAWM, 2013, p. 402).

Portanto, é inegável a importância do caubói para a cultura dos EUA, mesmo que as suas influências sejam também latinas, foi lá que ganhou o *status* de mito e do ideal que conhecemos atualmente em todo o mundo. No próximo subtópico será abordada, então, a

formação e a criação do vaqueiro no Brasil e a sua importância para o crescimento econômico e mercantil para o país.

1.2. A origem do caubói no Brasil

O vaqueiro no Brasil apresenta, portanto, suas especificidades e características que estão atreladas ao contexto político, social e econômico da época. No imaginário coletivo, o vaqueiro brasileiro é representado, sobretudo, pelos grupos que circulavam pelo sertão nordestino, e tem como um dos ícones os cangaceiros e, mais especificamente, o Lampião. Há ainda, os gauchos, que apesar de terem predicados similares aos caubóis e vaqueiros, têm as suas particularidades. Como cita Henrique Perin.

Sua astúcia, modéstia, retidão, coragem e conhecimento nas lides do campo e do exército, tão apreciados pelos tradicionalistas no Rio Grande do Sul, são os pilares do que hoje é o ideal de gaúcho. (PERIN, 2017).

Como dito anteriormente, a criação de gado sendo proibida próximo à costa, fez com que parte da população fosse caminhando sentido interior do país. A expansão do pastoreio se fazia pela multiplicação e dispersão dos currais (HOBSBAWM, 2006, p. 308). Mas é importante ressaltar aqui, que as terras pertenciam à coroa portuguesa, que eram doadas no esquema de sesmarias aos “merecedores” dos favores reais, enquanto o gado deveria ser comprado (RIBEIRO, 2006 p. 308).

Como a região do sertão nordestino é conhecida pela seca e pela falta de chuvas, os currais só poderiam ficar próximos às águas naturais, onde o gado poderia matar a sede e comer, dado a pobreza do solo para pastos. Isso fez com que as sesmarias fossem imensas, e os currais extremamente distantes uns dos outros. Para isso, donos das terras contavam com a ajuda dos vaqueiros, para que pudessem levar o gado de um lugar ao outro e, como pagamento, o vaqueiro poderia ficar com uma rês, criando assim seu próprio rebanho, como conta Darcy Ribeiro:

Como os currais só se podiam instalar juntos às raras aguadas permanentes e não muito longe dos barreiros naturais onde o gado satisfazia a sua fome de sal e em virtude da qualidade paupérrima dos pastos naturais, essas sesmarias se fizeram imensas. Cada uma delas com seus currais, por vezes distanciados dias de viagens uns dos outros, entregues aos vaqueiros. Estes davam conta do rebanho periodicamente, separando uma rês, como pagamento, para cada três marcadas para o dono. Assim, o vaqueiro ia juntando as peças do seu próprio rebanho, que levaria para zonas mais ermas, ainda não conhecidas nem alcançadas pelas sesmarias. (RIBEIRO, 2006. p. 308)

Desta forma, ao redor de cada curral, começaram a se estabelecer as famílias dos vaqueiros e outros boiadeiros que esperavam a sua vez de também receber uma cabeça de gado

como pagamento. Eles plantavam para sua própria subsistência e tiravam do gado que ali ficava tudo o que precisavam como leite, queijos, coalhadas e carne. Entretanto, apesar de ser uma atividade remunerada, a relação entre o dono das terras e os vaqueiros eram similares a de um senhor e seu escravo, na qual o senhor era dono de todos os bens e podia controlar inclusive a vida e as mulheres dos vaqueiros (RIBEIRO, 2006).

Estes conglomerados de pessoas dispersas pelo sertão nordestino, apesar da grande diferença entre eles, criaram certas formas de sociabilidade que acabaram, por vezes, virando festas e cultos religiosos, onde começam a haver criações culturais e tradições.

As secas no sertão são um problema social que afetam diversas pessoas e se tornaram um problema público e federal a partir do século XIX, necessitando de políticas de socorro e amparo a essa população. Entretanto, é necessário ressaltar a importância da camada senhorial dos coronéis, que tinha o controle das regiões e se colocava entre a massa flagelada e o poder federal. O controle não é apenas das terras, mas também do gado e das posições de trabalho que ensejam a máquina governamental (RIBEIRO, 2006).

Por trás desses coronéis existem pessoas de alta influência e com articulações com governadores e senadores, muitos desses também são grandes fazendeiros e criadores de cabeças de gado que acabam por pedir ajuda federal para suas próprias fazendas. Movidos pela perda de seu rebanho e não pela necessidade de pessoas carentes que vivem na região, estes acabam, por fim, controlando, assim como no período colonial, toda a área, como se estivessem, ainda, em suas sesmarias. Desse modo, “cada seca, e por vezes a simples ameaça de uma estiagem, transforma-se numa operação política que, em nome do socorro aos flagelados, carrega vultosas verbas para a abertura de estradas e, sobretudo, a criação de açudes nos criatórios.” (RIBEIRO, 2006, p.314).

Todo este controle exercido por parte dos grandes fazendeiros na população, acaba gerando uma relação de domínio e respeito, já que apesar de serem controlados, são também assegurados e protegidos por esses senhores. Essas populações e vilarejos que foram tomando terras ermas e distantes da costa, passaram a não ter tanto contato com as civilizações e acesso a informações, o que os tornaram sertanejos arcaicos, conhecidos também pela sua religiosidade fanática, sua rusticidade e a sua predisposição ao sacrifício e à violência. São muito conhecidos também pela honra à palavra e ao respeito e fidelidade pelos chefes, o que resultou em um personagem muito conhecido do brasileiro que é o cangaceiro e o cangaço (RIBEIRO, 2006, P. 321).

Antes de mais nada, o sertão é uma paisagem humana diversa e que se personifica na figura do sertanejo, do jagunço, do capanga, do cabra, do cangaceiro e do pistoleiro (TURCHI,

2006). E entre todas essas personalidades têm algo em comum: valentia e coragem para viver em um lugar distante e inóspito, com regras próprias baseadas na honra e na justiça (TURCHI, 2006).

Entretanto, a palavra jagunço tem como origem o vaqueiro. É importante ressaltar a diferença entre esses dois tipos. Enquanto o vaqueiro apresenta-se como um indivíduo composto por valores morais, éticos e religiosos, conhecido por uma personalidade forte e que batalha pelo direito a defesa da honra, (SILVA, 2007) o jagunço é um ser valente, idônto e feroz, perverso e traiçoeiro que atira pelas costas e mata inocentes. É considerado um homem desprovido de honra e de senso de justiça. (SILVA, 2007). Como observa Turchi:

Quanto à etimologia da palavra jagunço, Deonísio da Silva (2004, p. 470) vai atribuir-lhe uma origem controversa com duas hipóteses que talvez tenham se mesclado no Brasil: *zaguncho*, vocábulo presente na língua portuguesa já no século XVI, provavelmente derivado do árabe *zagal*, designando tanto o pastor como o valentão, por andarem ambos com um cajado; e outra origem ligada a vocábulos africanos para designar soldado, o quimbundo possui o termo *jungunzu*, e o iorubá: *jagun-jagun*. Qualquer que seja a etimologia, o vocábulo parece estar relacionado desde a origem à ideia de valentia e de imposição pela força. (TURCHI, 2006).

O cangaço eram grupos de bandidos conhecidos como jagunços com roupas de vaqueiros e fortemente armados que andavam pelo sertão em busca de justiça e tinham como característica o uso da violência. Cada integrante do grupo possuía seus motivos morais para se juntar ao bando, buscando uma forma de resistência e luta armada contra o sofrimento e as grandes injustiças do mundo. E aqui novamente é importante ressaltar as questões de masculinidades hegemônicas:

Sociedade de relações sociais extremamente violentas, onde uma mitologia do masculino, do macho, se encarnava em figuras como a do coronel, do cangaceiro ou do jagunço. Uma sociedade sacralizada, onde a presença da religiosidade e do misticismo dava origem a manifestações messiânicas e revoltas em torno de dadas crenças e figuras místicas (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 20).

Muitos deles agiam como anti-heróis, ou seja, eles cometiam grandes atos de violência, estupros, assassinatos e roubos e, em troca, dividiam com a população carente. Entretanto, o cangaço surgiu como resultado do próprio sistema, fruto do colonialismo, em que senhores iam atrás de capangas para serem seus seguranças. Frequentemente, fazendeiros aliciavam os grupos de cangaceiros e os concentravam em suas terras como proteção contra outros grupos que entravam em disputas por terras. Em troca, recebiam tratamentos diferenciados de seus senhores, que contavam também com a proteção de alguns coronéis.

Mais relevante, ainda, é o fato de que toda a população sertaneja, renegando embora os jagunços pelo pavor que lhe infundiam, tinha neles padrões ideais de

honorabilidade e de valor cantados nos versos populares, e via, nos seus feitos mais violentos, modelos de justiça realçados e louvados. Por tudo isso, o cangaço e seus jagunços, sanguinários mas pios e tementes a Deus e aos santos de sua devoção, temidos mas admirados, condenados mas também louvados, constituíram um produto típico na sociedade sertaneja. (RIBEIRO, 2006, p. 322)

Resultados disso são visíveis na produção cultural, cinematográfica e literária brasileira, como em “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, filme de Glauber Rocha, “Os Fuzis” de Rui Guerra, “Vidas Secas” de Graciliano Ramos, e um dos grandes clássicos, “Grande Sertão: Veredas” de Guimarães Rosa, que conta a história de Riobaldo, um jagunço do norte do estado de Minas Gerais, e suas histórias de lutas, roubos, assassinatos e o cotidiano no sertão.

Fica aqui, portanto, uma pergunta: por que o jagunço/cangaceiro é considerado um anti-herói, enquanto o caubói, como visto acima, é tido como herói? Para Araújo (1992, p.5), o anti-herói é um personagem típico do sertão nordestino, que é humano e bom, mas astuto, crédulo, mas não confiado, religioso, mas não carola, místico por respeito ao sobrenatural e herança atávica (ARAÚJO, 1992). Já o caubói mítico, aquele criado principalmente pela indústria cinematográfica estadunidense, está associado à imagem de um cavaleiro destemido, sempre pronto para usar as suas armas pelo bem na nação (NEVES, 1996).

Mas, mais do que apenas a guerra entre jagunços apresenta “Grande Sertão: Veredas” Mostra também o lado afetivo na relação entre Riobaldo e Diadorim. Algo inconcebível do ponto de vista religioso, dado que era um romance homossexual e, em uma segunda camada, porque eram jagunços, precisavam manter a sua postura de machos heterossexuais.

Esta base religiosa, como visto acima, e que molda as relações e a cultura, sofre influências portuguesas das tropas do rei Dom Sebastião, e que reverberaram no sertão como a esperança da chegada de um messias que salvaria a todos da pobreza e das injustiças. Por isso são chamados de messiânicos. E é a partir daqui, com as influências religiosas na construção das masculinidades que a discussão se desdobra a seguir, no qual será abordado a questão da masculinidade hegemônica e a relação com os caubóis.

1.3. O caubói e a masculinidade hegemônica

Vale assinalar, ainda, que, assim como o caubói estadunidense, o vaqueiro brasileiro também apresenta as características do homem heterossexual, do *macho alpha* (termo emprestado da biologia para designar o indivíduo que se destaca por sua capacidade de liderar, de comandar, de orientar outras pessoas). O líder, ou o *macho alfa*, costuma ter uma atitude baseada no acerto, mas ainda consiste na determinação de força, superioridade, ser másculo, não poder chorar, ter confiança, atitude e teimosia, como características fundamentais para um ser considerado “homem de verdade” (PEROBELI, LIMA E BORGES, 2015). Este vaqueiro é destemido, independente, livre e fora da lei, o que encaminha a pesquisa para uma ótica sociológica de masculinidade hegemônica, termo cunhado por Raewyn Connell (2013) que reconhece múltiplas masculinidade que variam ao longo do tempo, da cultura e do indivíduo.

A masculinidade hegemônica foi entendida como um padrão de práticas (i.e., coisas feitas, não apenas uma série de expectativas de papéis ou uma identidade) que possibilitou que a dominação dos homens sobre as mulheres continuasse. A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens.” (CONNELL & MESSERSCHMIDT, 2013, p. 245).

Homem, cisgênero, heterossexual, branco, rico, magro e forte são características da masculinidade tida como ideal, e que é fruto de uma construção patriarcal capitalista ocidental. Segundo Adriana Piscitelli, a ideia de patriarcado é um sistema de opressão exercida pelos homens sobre as mulheres (PISCITELLI, 2008). O sujeito que não tem essas características está, portanto, fora do ideal e deve se submeter a masculinidade hegemônica. Para Connell:

A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens (CONNELL & MESSERSCHMIDT, 2013, p. 245).

Essas características estão presentes na construção da identidade do caubói ou do vaqueiro, tanto na construção estadunidense quanto na brasileira. São ideais que derivam, inclusive, da história da religião de origem cristã, visto que segundo a bíblia Católica Apostólica

Romana, Deus criou o homem a sua imagem e semelhança, e da costela do homem surgiu, então, a mulher. A ideia de um homem provedor, soberano e incontestável, passa a ser, então, alvo de críticas dos movimentos feministas.

A ideia de que um homem branco heterossexual é superior a outros a partir de ideais pré-definidos traz, então, a exclusão de homens homossexuais, por exemplo, ou negros. Na construção do conceito de masculinidade hegemônica, as divisões entre os homens, em especial no que se refere à subordinação de homens homossexuais, estão no cerne da questão. Neste sentido, o policiamento da heterossexualidade tem sido um tema recorrente nas discussões sobre masculinidade hegemônica desde então (CONNEL; MESSERCHIMIDT, 2013). Nas palavras de Connell:

A masculinidade hegemônica é definida como a configuração atual da prática que legitima a posição dominante dos homens na sociedade e justifica a subordinação das mulheres e outras formas marginalizadas de ser um homem. (CONNELL, 2005, p. 19).

A masculinidade hegemônica é ligada diretamente à violência e aos atos de heroísmo, neste estudo, personificado no cowboy ou no vaqueiro e na sua bravura. Esse conceito de masculinidade hegemônica, antes de mais nada, simboliza o poder da “civilização” contra os “selvagens” e os “fora da lei” que, além de representarem perigos, traziam desordem à sociedade.

Mas, mais que isso, propulsionam e naturalizam relações díspares entre homens e mulheres, e uma hegemonia do primeiro para com o segundo, a partir das características naturais. Para Bourdieu.

[...] um corpo politizado, ou se preferimos, uma política incorporada. Os princípios fundamentais da visão androcêntrica do mundo são naturalizados sob a forma de posições e disposições elementares do corpo que são percebidas como expressões naturais de tendências naturais. (BOURDIEU, 1995, p. 156)

Ou seja, a biologia e o corpo seriam espaços onde as desigualdades entre os sexos, aqui resumidas na ideia de dominação masculina, seriam naturalizadas. (PORTAL GELEDES, 2013).

Sendo assim, tudo aquilo que está associado ao feminino, aos sentimentos, às emoções e sensibilidade, é desvalorizado por parte do pensamento dominante, desta forma, as questões ligadas ao que tange às diferenças de gênero, o homem, o masculino, o heterossexual e ao bravio, tende a conter esses pensamentos, emoções e ações, provando que as construções dessas identidades têm o poder de inibir o que pode ser dito e pensado. Como se as mulheres fossem, portanto, menores ou menos importantes (CONNEL; MESSERCHIMIDT, 2013 p. 245).

Para Adriana Piscitelli, em seu artigo “Gênero: a história de um conceito”, a ideia de uma suposta supremacia dos homens sobre as mulheres estaria ligada antigamente a um conceito de natureza, biologia e corpo. Piscitelli cita a pesquisadora e antropóloga Margaret Mead, que argumenta acerca da sociedade estadunidense que pressupunha as mulheres como mais dóceis e afetivas, sendo uma decorrência da maternidade, e que os homens são mais dominantes e agressivos. Essa diferença, segundo Mead, era compreendida como natural, como se resultasse das diferenças dos corpos masculinos e femininos (PISCITELLI, 2008). Mas Mead, em seu trabalho, mostra que esses traços são apreendidos desde que a criança nasce, ou seja, está ligado à cultura e não à biologia.

Entretanto, é importante ressaltar que as questões de diferença gênero não são fixas, e se alteram de acordo com o tempo e cultura. Isso quer dizer que, em diferentes sociedades, homens e mulheres têm diferentes performances de gênero com o decorrer do tempo, seja na inversão de práticas supostamente fixas, como o homem deixando de ser provedor e cuidando da casa, ou a mulher que passa a ser provedora.

Estas alterações têm se mostrado cada vez mais presentes principalmente nas sociedades ocidentais, em que homem tido como “macho alpha” tem se tornado incoerente, retrógrado e têm sido combatido, tanto por homens que estão abaixo na hierarquia da masculinidade, quanto por mulheres e pelos movimentos feministas (NOLASCO, 1995). Para Nolasco:

O homem heterossexual branco está intimidado. Houve uma atualização da imagem social da mulher, do negro, do homossexual. O homem continuou como era. Nesta nova ordem do mundo, ele virou o opressor, o politicamente incorreto. A espada é uma representação do guerreiro, é viril, resgata a força e o status (NOLASCO, 1995 p. 74).

O mesmo acontece com o caubói, na medida em que esse mito também resgata essa representação do homem guerreiro/heróico e que está pronto a salvar os “fracos e oprimidos” pelo bem da honra.

Desde que os movimentos LGBT começaram a tomar força por volta dos anos de 1960, tendo como um dos marcos “Stonewall” nos EUA, a visibilidade da masculinidade gay em sociedades ocidentais, vem crescendo e se transformando no que tange a forma de apropriação destas práticas de gênero, para Demetriou.

Isso fez com que se tornasse possível para muitos homens heterossexuais se apropriarem de “partes e pedaços” dos estilos e das práticas de homens gays e construírem uma nova configuração híbrida de prática de gênero. Tal apropriação enfumaça a diferença de gênero, mas não enfraquece o patriarcado. (DEMETRIOU, 2001).

Voltando à questão das ações e práticas masculinas, é possível citar exemplos práticos da masculinidade hegemônica. a forma de se impor e de se mostrar como homens heterossexuais, envolvendo nessa construção de masculinidade, sobretudo, questões como agressividade e o desafio à vida. A exemplo disso, questões como dirigir bêbado ou, como é possível encontrar em memes nas redes sociais, fotos que provam o motivo de homens viverem menos que mulheres, com fotos de homens em situações em que aparecem fazendo coisas incoerentes, perigosas e desafiadoras.

Outro exemplo atual, e que tem levantado diversas discussões recentes, é o uso da lei de “legítima defesa da honra”, em que homens a usam como forma de se isentarem da culpa por crimes cometidos principalmente contra mulheres, muitas vezes as próprias esposas ou companheiras. Essa lei remete ao período colonial no Brasil e passou a ser revista neste ano de 2021 (CONSULTOR JURÍDICO, 2021).

Dentro dessas discussões, o Ministro do Supremo Tribunal Federal, Alexandre de Moraes, votou para anular qualquer situação em que seja usada esta lei, e ainda afirmou que:

E o que se vê até hoje, infelizmente, é o uso indiscriminado dessa tese como estratégia jurídica para justificar e legitimar homicídios perpetrados por homens contra suas companheiras, nada obstante o número elevadíssimo de feminicídio registrado no Brasil, colocando o país como um dos líderes de casos registrados entre as nações mundiais (CONSULTOR JURÍDICO, 2021).

E não apenas pelo viés legal é possível encontrar pontos que provam que os homens têm um papel histórico no desenvolvimento do machismo. Outro ponto de suma importância na construção da sociedade capitalista, é a diferença salarial entre homens e mulheres. Pesquisas recentes mostraram que, em 2019 no Brasil, as mulheres ganharam 77% dos salários dos homens, mas o nível fica ainda mais discrepante quando os cargos são gerenciais: as mulheres recebem apenas 61,9%. (CNN, 2021).

Deste ideal de masculinidade culturalmente criado, como o próprio termo diz, muitas vezes, ele não é real mas, sim, um objetivo, um lugar de imaginação. É possível, então, se perguntar “de onde vem essa construção e esse ideal de homem?”. Como afirma Connell, a indústria cinematográfica, assim como na construção da identidade do caubói nos EUA e os filmes de *western*, também ajudou a criar este estereótipo de homem masculino e supostamente superior, principalmente a partir da década de 1940 (CONNELL E MESSERSCHMIDT, 2013).

Neste contexto, este primeiro capítulo servirá como base para as análises propostas por este estudo, no que diz respeito à apropriação da música sertaneja por artistas LGBT, desde questões estéticas, até as letras das músicas propostas por tais artistas. Ao se apropriarem desta vertente musical que tem como maioria homens heterossexuais com histórias de amor, os

artistas passam a fortalecer novas formas de masculinidades, desconstruindo ideais que vêm desde o século XIX.

Esta prática artística tem efeitos não só na cultura no que se refere à produção cultural na música, mas também no enfrentamento à homofobia e também nas questões de identificação por parte das pessoas LGBT em diversas frentes, inclusive nas que são compreendidas como masculinas heterossexuais.

No próximo capítulo, será feita uma cronologia da história do sertanejo, desde a sua origem até o que hoje é chamado *pocejo*, e a importância da sua existência no enfrentamento da homofobia.

2. A EVOLUÇÃO DA MÚSICA SERTANEJA

2.1. Da música caipira ao sertanejo

O que conhecemos hoje por música sertaneja de raiz, mais do que um estilo musical, traz consigo também um estilo de vida das populações das regiões menos populosas do país, como explicado acima na constituição das sesmarias e dos povoados ao redor dos currais pelo interior do Brasil, impulsionados pela colonização (RIBEIRO, 2006).

Esses grupamentos eram compostos por pequenos sítiantes, povoados, vilas ou parceiros que se estabeleceram principalmente na região centro-sul do país, como nos estados de Goiás, Minas Gerais, Mato Grosso do Sul e o interior de São Paulo. Estes grupos de pessoas tinham, além das músicas, hábitos e culturas próprios que iam da comida ao estilo de vestir, passando, é claro, pela forma pacata e calma de viver. A essas pessoas dá-se o nome de caipiras (CANDIDO, 2017 p. 27).

Esses sítios formavam unidades sociais caracterizadas por relações de parentesco e de solidariedade vicinal, um tipo de habitat disperso denominado “bairro rural” (QUEIROZ, 1973). Como o Brasil tem grande parte da composição de sua população de descendentes de portugueses e italianos, conseqüentemente, a religião católica tornou-se predominante na maioria dos povos que no Brasil viviam.

E é a partir das festas religiosas nesses pequenos vilarejos ou bairros, é que os moradores se encontravam para socializarem, e nesse contexto, a música era elemento fundamental, uma vez que ela não aparecia sozinha e possuía um valor de uso, uma utilidade (FRANÇA E VIEIRA, 2015). A esse catolicismo, que surge das manifestações populares, Queiroz (1973) o chama de “catolicismo rústico”, uma referência ao termo “cultura rústica” criado pelo antropólogo Antônio Cândido.

A toada, o toque de viola que acompanha as danças catira e cururu, a folia de Reis, a festa do Divino (que acontecem até hoje no interior do Brasil) e a moda-de-viola eram estilos musicais que estão diretamente ligadas às práticas religiosas desse povo (MARTINS, 1974, p. 25). Para José Roberto Zan,

De acordo com estudos realizados por folcloristas, historiadores e etnomusicólogos, muitos dos elementos que compõem essas manifestações musicais são de origem européia e se mesclaram, num primeiro momento, com aspectos da cultura indígena. A viola, por exemplo, pode ser uma derivação do instrumento português chamado viola de arame ou viola braguesa (possivelmente por ser originária de Braga), introduzido no Brasil pelos jesuítas. A moda, poesia cantada com acompanhamento

de viola e/ou violão, mantém algumas características herdadas das cantigas de gesta e do romanceiro tradicional ibérico. (ZAN, 2004).

A história desse estilo musical tem raízes antigas, como na península ibérica, em que se faz presente a viola de dez cordas (séc. XV), e que posteriormente foi levada para as colônias pelos jesuítas. Também tem raízes em Portugal, nas modinhas do séc. XVIII, que possuía como característica o canto em duplas, permanecendo bastante frequente ao longo do tempo (NEPOMUCENO, 2005).

O encontro desses estilos dos colonizadores com os povos originários já presentes no Brasil e, tempos depois, também com os povos africanos que chegaram no país como escravos, se desenvolveu e deu origem ao que hoje conhecemos como música caipira e suas subsequentes vertentes.

Com o surgimento de novas tecnologias e do desenvolvimento do campo a partir do capitalismo, e da migração da zona rural para a zona urbana, este universo da música caipira como conhecido antigamente, raramente é encontrado hoje em dia, mas habita ainda o imaginário e a memória de boa parcela da população brasileira.

É a partir dessa migração que a música caipira passa a se tornar, então, a música sertaneja. O termo “sertanejo” passa a ser usado pelas gravadoras e pela indústria radiofônica do Brasil como uma forma genérica de se referir ao interior do Brasil. Lugar este que poderia ser qualquer um que não fosse a capital (FRANÇA, VIEIRA, 2015).

Para os antropólogos Antônio Cândido e Waldenyr Caldas, a música sertaneja tem como condição fundamental de existência uma função social dentro dos chamados “bairros”. Essa função, de acordo com Cândido, estaria ligada aos rituais religiosos e também sociais desses grupos. A partir do momento em que ela sai do seu lugar de origem ela perde sua função social e, em tese, a sua razão de existir. Para Caldas, o processo de urbanização da música caipira a transforma apenas em um produto de consumo da massa:

A música caipira, após sua urbanização (música sertaneja), passa a exercer, quase que exclusivamente, o papel de instrumento da ideologia burguesa, desvinculando-se inteiramente de sua condição de elemento catalisador das relações sociais do campo. Ela, hoje, é apenas um produto a mais do consumo de massa do meio urbano, dirigido principalmente ao proletariado (CALDAS, 1979, p. 146).

Desde 1920, este gênero musical começou a ser disseminado entre a população, principalmente com o advento da TV e do rádio, sofrendo diversas influências.

Inicialmente, como dito anteriormente, o sertanejo era a música dos povos que viviam nas fazendas, chamados também de caipiras. Vertente que hoje é conhecida por sertanejo de

raiz e que tem como expoentes nomes como Cornélio Pires, a dupla Mariano & Caçula e Bico Doce, todos esses da década de 1920 (RECANTO CAIPIRA, 2008).

Na década de 1970 surgiram nomes conhecidos até hoje como Milionário & José Rico, João Mineiro & Marciano e Cézár & Paulinho. (RECANTO CAIPIRA, 2008). Mas foi a partir de 1980 que a música sertaneja se torna o “sertanejo romântico” como conhecemos hoje. Além disso, os cantores também traziam consigo a identidade do caubói, seja pelas roupas ou pelas músicas e ritmos. Surgem, assim, nomes como Sérgio Reis, que gravou seu primeiro sertanejo em 1972, e Eduardo Araújo. Para Vera Rocha e Vanrochris,

Nessa fase, o gênero sofria com a diminuição cada vez maior da população rural, sua principal consumidora, devido ao processo de urbanização pelo qual o país passava, e também perdia influência devido ao sucesso de novos ritmos, como o *rock*, trazido pela Jovem Guarda, e a Bossa Nova. Com sua modernização, porém, o sertanejo deixou de ser apreciado apenas pela população interiorana e pelos ex-trabalhadores rurais migrados para as periferias dos centros urbanos, passando a ser o gênero de maior venda no país. (FRANÇA, VIEIRA, 2015).

Com isso, novas duplas foram tomando lugar e aparecendo em programas de TV e de rádio, surgindo, então, uma nova vertente da música, que usava mais instrumentos eletrônicos, mais recursos tecnológicos, incorporando especialmente o *rock*, incluindo instrumentos associados ao pop mundial como guitarra, bateria e teclados, e fazendo shows grandiosos com qualidades técnicas e sonoras que artistas tradicionais caipiras não utilizavam e/ou até combatiam (ALONSO, 2011, p.16). Nesta leva, surgiram então, duplas como Chitãozinho & Xororó, Leandro & Leonardo, João Paulo & Daniel, e ainda a dupla Christian & Ralph, conhecida pela forte influência do *rock*.

Os novos canais de mídia e a popularização dos programas de TV exigiram que esses novos expoentes do sertanejo usassem de artifícios cada vez mais tecnológicos com foco no entretenimento, e que cativassem seu público nos shows cada vez mais cheios.

Nomes como Chitãozinho & Xororó, Leandro & Leonardo e João Paulo & Daniel, marcaram uma época da cultura popular brasileira e da mídia de massa, principalmente na criação do grupo “Amigos”, em 1995, e levaram mais de 100 mil pessoas à um parque na cidade de São Caetano do Sul para assistir ao show. O grupo realizava apresentações por todo o Brasil (Memória Globo). Nas letras, cantavam o sertanejo romântico de teor heterossexual, sobretudo com as histórias de mulheres que os deixaram, sobre traição, sobre o amor, festas e bebidas. Como é possível ver na letra de uma das músicas mais conhecidas do grupo, que posteriormente se tornou tema de um comercial de cerveja, é possível perceber influências diretas do *country* estadunidense:

Hoje é sexta-feira
Traga mais cerveja
'To de saco cheio
'To pra lá do meio
Da minha cabeça
Chega de aluguel
Chega de patrão (chega de patrão)
O coração no céu
E o sol no coração
Pra tanta solidão
Cerveja cerveja cerveja cerveja cerveja
Cerveja

2.2. O sertanejo universitário e o *feminejo*

Nas últimas duas décadas, surgiu, então, um novo subgênero do sertanejo: o sertanejo universitário. Adquirindo essa nomenclatura por estar presente em festas universitárias por todo o país, e tendo como os principais expoentes duplas como João Bosco & Vinícius, Victor & Leo, Maria Cecília & Rodolfo e César Menotti & Fabiano. Nas palavras de Gustavo Alonso:

[...] em outubro de 2008, a onda do chamado "sertanejo universitário" dava claros sinais de vitalidade ascendente. A onda do novo sertanejo, surgida por volta de 2005, parecia claramente ter tomado o país em pouco tempo. Artistas "universitários" estavam sempre entre as listas das canções mais tocadas do ECAD" programas de televisão e novelas tocavam constantemente músicas de Victor & Leo, João Bosco & Vinícius, Maria Cecília & Rodolfo, Luan Santana, Jorge & Matheus, Fernando & Sorocaba, Paula Fernandes, Cesar Menotti & Fabiano, etc. Não obstante a aparente identidade comum, o sufixo "universitário" causava polêmicas, acusações e divergências, mesmo entre os próprios artistas sertanejos. Mas isso não impedia que o gênero seguisse conquistando plateias crescentes. (ALONSO, 2011, p. 22).

Assim, o sertanejo universitário é uma versão mais animada e “baladeira”, com influências diretas do funk carioca e também da música eletrônica. A diferença também aparece nos temas das letras que são cantadas, diferente da sua “avó caipira”, que possuíam um tom melancólico e contavam sobre a vida na roça.

O surgimento das redes sociais também alterou a forma e os processos da indústria musical, visto que antes, para que uma dupla fizesse sucesso, era preciso tocar nas principais rádios de São Paulo e do Rio de Janeiro. Com a popularização da internet, muitas duplas

passaram a fazer sucesso primeiro nas redes, a fazer shows pelo Brasil, e depois chamar a atenção de grandes gravadoras. Caso que aconteceu com a dupla João Bosco & Vinicius, por exemplo. (ALONSO, 2018).

É importante salientar, entretanto, que o sertanejo, incentivado pelo desenvolvimento da indústria cultural e da cultura de massa, foi e é muito criticado pelas duplas caipiras que deram início ao estilo, e também por alguns intelectuais, que argumentam que as novas vertentes perderam toda a ingenuidade da sua origem, como vimos em Caldas anteriormente.

É importante destacar que este era um meio majoritariamente masculino e heterossexual. Poucas eram as mulheres que faziam parte desse grupo de cantores sertanejos, podendo ser citados nomes como Sula Miranda e Roberta Miranda. Ou na música caipira, nomes como Inezita Barroso, Irmãs Castro, As Galvão, e até mesmo Hebe Camargo (ESQUINA MÚSICA, 2017).

É em 2011 que, como uma resposta à música de teor machista da dupla Carlos & Jader, chamada “Sou Foda”, surgiu o nome de Naiara Azevedo, que lançou a música “Coitado”. Na versão da dupla de homens, frases como na cama te esculacho”, “melhor que seu marido”, “mas não se esqueça que eu sou vagabundo”, eram comuns, enquanto Naiara Azevedo respondeu com: “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. Não se esqueça que no final de tudo quem vive de baixaria leva a fama de chifrudo” (SILVA, 2021).

A partir desse momento novos nomes começaram a surgir na cena do *feminejo* como Simone & Simaria, Marília Mendonça e Maiara & Maraísa ganhando visibilidade com suas músicas voltadas para o público feminino (SILVA, 2021).

“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)

É a partir de 2017 que o novo fenômeno foi exposto em rede nacional pela TV Globo: o festival “Festeja”, trazendo duplas de mulheres do sertanejo, como Simone e Simaria (GSHOW, 2017). É neste momento que as mulheres passam a ocupar de forma massiva um espaço que antes era majoritariamente masculino.

Como visto anteriormente, não é uma novidade que existam mulheres na música caipira/sertaneja. A diferença é que o discurso mudou, agora as mulheres passaram a mostrar

que também podem beber, se divertir e namorar, baseando-se em um discurso de empoderamento feminino e que desconstrói padrões que são considerados por muitos, como masculino. (ALONSO, 2018).

As letras das músicas e os cliques passaram a contar, agora, as histórias pelo viés da mulher, como a letra de “50 Reais” de Naiara Azevedo com Maiara e Maraísa: “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 um 50 reais.”.

Outro elemento que corrobora a tese de que as mulheres no sertanejo estão em forte ascensão ocorreu em 2019 quando o portal *G1* divulgou a manchete: “Gusttavo Lima é o autor e intérprete da música mais tocada nas rádios do Brasil no primeiro semestre de 2019” (G1, 2019). Já no ano seguinte, o portal *Canaltech*, que também faz o mesmo tipo de levantamento, mostrou que a artista mais ouvida da plataforma *Spotify* foi Marília Mendonça, superando nomes como Anitta e Ludmilla (CANALTECH, 2020). Este fato mostra a importância e a relevância que o *feminejo* passa a ter na cena cultural do Brasil.

2.3. O surgimento do queernejo, pocnejo, travanejo e sapanejo

Com o passar dos anos e consolidação das pautas identitárias na mídia e nas discussões da sociedade, artistas LGBT começaram a ter mais representatividade em diversas vertentes, como na música, no cinema e na TV. Cada um desses artistas passaram, então, a ocupar seus lugares e a produzir as suas próprias narrativas. Nesse sentido surgiu, então, o chamado *Pocnejo* ou *Queernejo* (UOL, 2019), mas também incluindo outras siglas, como *Travanejo* e *Sapanejo*.

O termo foi criado a partir do prefixo “poc”, que em alguns meios digitais utilizados por jovens LGBT significa gay afeminado, atrelado ao sufixo “nejo” de sertanejo. Assim como acontece, também, em “*feminejo*” para o grupo de mulheres que cantam sertanejo. Já o “*Queernejo*”, vem do termo “*Queer*”, que tem como sentido original algo que era bizarro, excêntrico e estranho, mas passou a ser um termo pejorativo para definir pessoas homossexuais a partir do século XIX. (FIGUEIREDO, 2018). No anos 1980, entretanto, a palavra foi reivindicada pelos grupos LGBT em processo de resignificação trazendo um novo valor a ela. Com essa transformação de sentido, o termo começou a ser usado no sintagma “teoria *queer*”, inicialmente pela feminista e teórica italiana Teresa de Lauretis (SAFATLE, 2015, p. 178).

Como referencial teórico, a teoria se baseia nos estudos de Michel Foucault e Jacques Derrida, além de Judith Butler e foi originada do encontro dos estudos culturais norte americano com o pós-estruturalismo francês (MIRANDA & GARCIA, 2012). Uma vez que a palavra

“*queer*” é traduzida do inglês como estranho, excêntrico, raro e extraordinário. Portanto, os estudos “*queer*” adquirem toda sua potência ao se relacionar com patologias e insultos, e representam a transgressão em relação a uma sociedade heteronormativa, destacando a realidade social e cultural de uma minoria excluída (MIRANDA & GARCIA, 2012). Citando Miranda e Garcia, em seu estudo publicado no “III Encontro Baiano de Estudos em Cultura” em 2012:

Vale ressaltar, que esta minoria luta contra a condição de marginal de forma radical, exagerada e excêntrica. Dessa forma, ser queer é pensar na ambiguidade, na multiplicidade e na fluidez das identidades sexuais e de gênero, mas, além disso, também sugere novas formas de pensar a cultura. (MIRANDA & GARCIA, 2012).

Por sua vez o “*Travanejo*” faz referências às pessoas transsexuais e travestis em uma junção das palavras TRAVA + Sertanejo, e o *Sapanejo*, que é a vertente das mulheres lésbicas, que tem como prefixo “sapa”, uma forma informal de se referir a “sapatão” (TAB UOL, 2020).

Como citado anteriormente, a música caipira/sertaneja, foi e é muito definida pelos ideais da Masculinidade Hegemônica (CONNEL E MESSERSCHMIDT, 2013), em que o homem cisgênero, heterossexual e branco, está acima de todas as outras formas de masculinidade, inclusive pelas letras de cunho machistas, respondidas pelas mulheres do *Feminejo*. Entretanto, pouco se falava sobre pessoas LGBT dentro do sertanejo.

O assunto começa a despontar em 2019, principalmente no ambiente digital e nas redes sociais, com Gabriel Felizardo (o Gabeu). Filho do cantor sertanejo Solimões, da dupla Rio Negro & Solimões. Gabeu, assumidamente homossexual, passa a fazer sucesso com sua primeira música, “Amor Rural”³, em que fala do amor “escondido” entre dois homens na fazenda. Em uma entrevista para o portal Terra, em 2019, Gabeu apresenta:

O Pocnejo a gente pode dizer que ele é o sertanejo, só que cantado por outro tipo de pessoa. Porque o sertanejo tradicional é um meio muito masculino, muito hétero, então, a gente está muito acostumado a ver homens cantando sobre as relações deles com as mulheres. O Pocnejo ele apresenta essas mesmas coisas, essas mesmas histórias, só que contados através de uma poc. (PORTAL TERRA, 2019).

Gabeu é um dos principais expoentes do *pocnejo*, e será usado como base para este estudo. Nas suas letras, o cantor trata de temas do universo homossexual, e ganha notoriedade não só em sites especializados em músicas e na comunidade LGBT, mas também em veículos de massa como UOL, Terra e outros. O sucesso do seu clipe ganha ainda mais força nas redes

³ GABEU. Amor Rural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0U-CxqgzCPU>. Acesso em: 16 jul 2021.

sociais, no *YouTube*, por exemplo, o clipe de “Amor Rural” já obteve mais de 1.3 milhão de visualizações, e seu canal tem mais de 44 mil inscritos.

Já em seu segundo *single*, “*Sugar Daddy*”, termo usado para definir homens gays mais velhos e com alto poder aquisitivo que namoram meninos mais jovens e, em troca, os mantém por meio de dinheiro e presentes, Gabeu se mostra contra esse perfil e que possui o seu próprio dinheiro. O vídeo já foi visto quase 700 mil vezes no *YouTube*.

O estilo musical, apesar de contar com poucos representantes ainda, não foi criado apenas por Gabeu. Junto de nomes como Alice Marcone, mulher transsexual e negra, que além de representar a comunidade LGBT, aborda também questões raciais, Bemti, o cantor Zerzil, a Drag Queen Reddy Allor, e a primeira dupla do movimento, Mel & Kaleb, despontam no cenário, gerando ainda mais representatividade para o público LGBT em um nicho que, como vimos, não possui tanta abertura para a diversidade.

De acordo com o portal Metrôpoles o Brasil é o país que mais mata LGBT no mundo. De acordo pesquisa realizada em 2020, o portal mostrou que pelo 12º ano consecutivo o país foi o que mais assassinou pessoas transsexuais (METRÓPOLES, 2021). Já outra pesquisa, de 2019, divulgada pela CUT SP, a cada 23 horas é registrada a morte de uma pessoa LGBT (CUT SP, 2019).

A partir do momento em que esses grupos compreendidos como minorias sociais passam a reivindicar seu espaço e a ganhar visibilidade junto a sociedade, o embate com a parcela mais conservadora passa a ficar mais evidente e acirrado, como afirma a doutora em educação, Guacira Lopes Louro:

Sua visibilidade tem efeitos contraditórios: por um lado, alguns setores sociais passam a demonstrar uma crescente aceitação da pluralidade sexual e, até mesmo, passam a consumir alguns de seus produtos culturais; por outro lado, setores tradicionais renovam (e recrudescem) seus ataques, realizando desde campanhas de retomada dos valores tradicionais da família até manifestações de extrema agressão e violência física. (LOURO, 2002).

Nas artes dramáticas, e na cultura como um todo, as pessoas LGBT foram representadas de forma caricata como personagens engraçados e divertidos. Mas, também com trejeitos afeminados, manias e piadas exageradas, tanto nas músicas, como nos programas de TV, telenovelas e cinema.

Neste caminho, é impossível não lembrar da dupla *Rosa & Rosinha*, que ganhou fama nos programas de auditório na década de 1990 e 2000 e que teve seu fim em 2021. Usando terno rosa e chapéu, ambos eram heterossexuais e forçavam um estereótipo de homens gays,

com falas e trejeitos afeminados, uma forma “humorística” de colocar os homens gays como chacota. A dupla se separou no ano de 2021, depois de 28 anos de carreira (UOL, 2019).

Por fim, o *Queernejó* busca lidar com a representatividade de forma séria, rompendo barreira e quebrando preconceitos, como disse Gabeu em entrevista ao Portal Uol (UOL, 2019), mostrando que pessoas LGBT também podem ocupar qualquer espaço, seja ele machista, ou não. Há espaço para todos.

Junto com o lançamento da música e do clipe “Amor Rural”, surgiram diversos comentários de crítica e de preconceito na plataforma *YouTube*. Para Matheus França, doutorando em antropologia da Universidade Federal de Goiás, o "*Queernejó*" é um forte contraponto aos preconceitos existentes principalmente na música sertaneja.

Existe uma prática de deslegitimar as tendências no campo da música sertaneja que não seguem a autenticidade e tradição desse gênero musical. No caso do *queernejó*, isso pode aparecer por não obedecer a critérios estéticos e narrativos do sertanejo, e também por desafiar os códigos de masculinidade, honra da masculinidade hegemônica e da própria ideia de heterossexualidade como base para o ethos da cultura sertaneja (TAB UOL, 2020)

Além de instrumentos tradicionais como a viola caipira, os artistas deste movimento agregam elementos também da música pop, do brega, do country e do próprio sertanejo universitário na estética sonora e visual. A força desse movimento vem tomando não apenas as redes sociais, como ganhou também um festival programado para acontecer em junho de 2020 (adiado por conta da pandemia da COVID-19). O “Fivela Fest” será o primeiro festival *queernejó* do Brasil (TAB UOL, 2020).

Convidados pela plataforma de *streaming Resso*, o "*Fivela Fest*" participou de um mini documentário que foi publicado no perfil do *Instagram* da plataforma, apresentando o *Queernejó* pelo ponto de vista dos artistas participantes. O vídeo tem cerca de 7 minutos e é gravado em um sítio. Nele, cada participante dá a sua percepção sobre o gênero musical que estão ajudando a construir e quais são as principais características dele.

Ainda em entrevista, Gabeu conta que seu primeiro videoclipe é de sua completa autoria. Com uma estética de baixa qualidade da câmera, como se tivesse sido gravado anos atrás, uma maquete de fazenda é apresentada com bonequinhos de papel movimentados pelas mãos de alguém. Tanto a letra como o clipe contam a história de dois caubóis que se apaixonam e que desejam assumir seu relacionamento para o mundo, tema muito recorrente na vida de pessoas da comunidade LGBT que passam pelo momento de se “assumirem” para família e amigos.

O figurino do clipe também traz novos significados e ressignifica outros já conhecidos do sertanejo. Gabeu aparece cantando com uma releitura dos trajes tradicionais dos caubóis, com roupas em couro, franjas e botas, mas com estampas tidas como “femininas” como *animal print*, além de elementos como maquiagem, brincos e trejeitos compreendidos como femininos. Esses e outros pontos serão analisados no próximo capítulo.

Como uma forma de se fortalecerem, esses artistas se reúnem para produzir músicas e clipes juntos. É o caso de “Pistoleira” de Alice Marcone e Gabeu, “Tô Torcendo Pra Ser Dengue” de João Rosa e Gabeu e “Casinha no Sertão” de Zerzil e Gabeu.

Porém, não é apenas no sertanejo que a comunidade LGBT tem se fortalecido. A exemplo disso, João Rosa citado acima, figura no meio musical do pagode, gênero também conhecido pelo machismo. Em suas letras, Rosa fala abertamente sobre festas e romances entre homens.

Nesse sentido, Gabeu e os outros expoentes da vertente *queernejá* passaram a ser referência para muitos LGBT, principalmente por alcançarem sucesso em uma área em que a diversidade é quase nula, abrindo espaço para novas pessoas apresentarem suas criações e suas produções autorais, que ganham destaque por conta dos avanços tecnológicos e das redes sociais. Tal ideia pode ser explicada pela teoria da “Cauda Longa” de Chris Anderson.

A teoria da Cauda Longa, se refere à um artigo publicado por Chris Anderson na revista estadunidense *Wired*, em que o autor argumenta que a internet possibilitou um acesso infinito a culturas e informações. O que antes era de poder apenas de grandes veículos de comunicação, hoje passa a ser de todos que possuem acesso à internet. A Internet, assim, permitiu o “acesso ilimitado e sem restrições a culturas diversas e a conteúdos de todas as espécies, desde a tendência dominante até os veios mais remotos dos movimentos subterrâneos.” (ANDERSON, 2006, p. 3).

Ao fazer a releitura das roupas de caubói e inserir uma temática ainda muito marginalizada na sociedade, Gabeu e outros artistas criam uma estética própria, com personalidade e originalidade, mostrando que qualquer um pode ser um caubói. Auxiliando na desconstrução da questão masculina e heterossexual de superioridade e hegemonia:

O homem heterossexual branco está intimidado. Houve uma atualização da imagem social da mulher, do negro, do homossexual. [...] Nesta nova ordem do mundo, ele virou o opressor, o politicamente incorreto. A espada é uma representação do guerreiro, é viril, resgata a força e o status (NOLASCO, 1995: 74).

No contexto do mito do caubói, conforme descrito por Hobsbawn, esse homem heterossexual transforma a espada, que antes era usada pelo guerreiro para dominar o inimigo,

e passa, então, a usar o laço e o laçar os bois e cavalos, para dominar os animais, ou seja, a própria natureza. O laço aqui representa, então, a espada do cavaleiro viril e poderoso.

Portanto, é importante notar a importância das ideias e pautas identitárias, como visto no próprio mito do caubói, na produção cultural e a repaginação de uma estética pré-definida. Estética essa que dura longos anos, em um tema que ainda é tabu na sociedade, principalmente em meios e ambientes compreendidos como mais conservadores e não tão abertos as questões da diversidade, como os das fazendas e das zonas rurais do Brasil. Assim trataremos e analisaremos esse assunto no próximo capítulo.

3. ANÁLISES SEMIÓTICA DOS VIDEOCLIPES E IMAGENS DE GABEU NAS REDES SOCIAIS

3.1. Consumo de videoclipes

Como visto nos capítulos anteriores, o advento da televisão e do cinema ajudaram e ajudam a disseminar ideias, ideais e narrativas para as massas. Nesse sentido, o videoclipe, assim como as redes sociais, atuam como ferramenta de trabalho para divulgação de artistas. A música, a estética e a potência de cada criação ganha a internet no mesmo momento em que são divulgadas.

A exemplo do uso do videoclipe como forma de disseminação do trabalho do artista, temos na música pop a cantora Anitta, que a cada nova música lança um clipe e torna-se, então, a ser um dos assuntos mais comentados na rede social *Twitter* pelos dias subsequentes ao lançamento. Dessa forma, ela cria não apenas um universo entorno de seu trabalho, mas também potencializa a sua música, e fortalece toda uma narrativa sobre sua produção artística.

Para Lipovetsky e Serroy, o videoclipe é algo imprescindível para a sociedade do hiperconsumo, e, diferentemente do passado, não basta mais gravar apenas o artista cantando, mas é preciso que haja uma narrativa, que exista uma história, e que essa história seja acompanhada por questões da mídia e da moda, do estetismo e do ludismo integral (LIPOVETSKY E SERROY, 2015) para que esse videoclipe seja efetivo.

Daí criações visuais feitas de cenários improváveis e misturas de estilo, de coreografias e excentricidades destinadas a difundir uma espécie de “imagem de marca” cujo alvo é o público jovem em busca de sensações, de looks e de originalidade. Assim como a moda ou a publicidade não se contentam mais com apresentar em primeiro grau seus produtos, também a publicidade musical se empenha em impor um estilo criativo “tendência”. (LIPOVETSKY E SERROY, 2015)

Os videoclipes, assim como as redes sociais, passaram a ser de extrema importância para os artistas, mas não apenas para aumentar a visibilidade e alcance, mas como uma forma de criar uma personalidade e mostrar originalidade. Atualmente, determinados públicos querem algo além da voz do músico, o que ocasiona na criação de todo um universo estético criado pelo artista.

Ainda é possível citar o canal de televisão MTV, que ficou muito famoso no Brasil nos anos de 1990 e 2000, com uma programação completamente focada em videoclipes e lançamentos de músicas. Nessa época, a internet ainda não era um canal de comunicação de massa, portanto, a televisão cumpria este papel. Era pela MTV que artistas como Madonna, Alanis Morisset, Aerosmith e outras bandas lançavam álbuns e novos clipes, divulgando seu

trabalho, ao passo que os telespectadores que assistiam e acompanhavam o canal, agregavam em sua personalidade a ideia de pessoa jovem e “descolada”.

A linguagem televisiva e a indústria fonográfica foram os dois grandes estruturadores do videoclipe tanto no plano estético quanto no cultural. Canais musicais como a MTV, principal expoente do gênero no mundo, transformaram o videoclipe em um produto de massa, dando uma amplitude imagética à música e conectando a tele-visão com os interesses da indústria fonográfica (SOARES, 2007 *apud* NERCOLINI E HOLZBACH, 2009)

Aqui se faz necessário entender, também, que o videoclipe, é uma das formas de consumo da modernidade, e que traz consigo, portanto, um ritual. Entende-se por consumo, aqui, o processo de construção de vínculos de sentido, entre marcas, produtos, serviços (materiais e imateriais) e pessoas (PEREZ, 2020 p. 10).

Para entender o consumo como um ritual, é preciso levar em consideração todas as dimensões, como culturais, materiais e humanas (PEREZ, 2020 p. 52) com o objetivo de entender a complexidade das relações na vida cotidiana.

O videoclipe, assim como qualquer outro “produto”, traz consigo uma gama de significados e simbologias que devem ser levados em consideração. Nesse sentido, as redes sociais servem não apenas para os artistas que a usam como ferramenta para disseminação de seu trabalho, mas também para quem consome esses vídeos e os publica em suas redes pessoais como forma de agregar para si todos os símbolos inerentes a ele.

Perez, em seu livro ‘Há limites para o consumo?’ Aborda esta questão, falando sobre o significado simbólico do consumo e a forma de produzir efeitos de sentido por meio de mecanismos de transferências (PEREZ, 2020, p. 54). Ou seja, a partir do que é consumido, o consumidor toma pra si, de certa forma, o simbolismo do que consome. Nesse caso, os vídeos de Gabeu criam uma representatividade LGBT em um universo masculino e heterossexual.

Desse modo, os vídeos foram selecionados levando em consideração duas questões, as letras que abordavam de forma mais direta o universo LGBT, e a estética que de forma mais evidente trazia elementos externos ao sertanejo tradicional e que ajudam na criação de uma nova narrativa, incomum para a maioria das pessoas.

3.2. Seleção dos vídeos e imagens

Diante da recém criação e do surgimento do *pocnejo* a partir de alguns representantes do gênero musical, as análises semióticas que serão feitas a seguir, levam em consideração os vídeos criados pelo cantor Gabeu, um dos principais expoentes dessa vertente.

Serão, ao todo, duas de suas músicas analisadas: “Amor Rural”, que é sua música de lançamento e tida como um marco do nascimento do *pocnejo*, bem como a releitura da música do extinto grupo, também LGBT, Banda Uó: “Cowboy”⁴.

Tais músicas e videoclipes foram escolhidas a partir do teor das letras e também das produções e narrativas de seus videoclipes. Nos dois casos, o cerne da questão está o amor entre dois vaqueiros ou caubóis, assunto que ainda é considerado tabu. Ao mesmo tempo, os vídeos trabalham toda a estética e roupas típicas do sertanejo como franjas, botas de cano alto e roupas de couro, mas revisitadas, dando uma nova “cara” e significado a essa vertente do sertanejo chamada “*pocnejo*”.

3.3. Procedimentos metodológicos

Para estas análises, será considerada a semiótica de Charles Sanders Peirce, ou seja, a semiótica peirciana a partir das obras de Lucia Santaella. Este estudo abordará signos visuais, sonoros e verbais contidos nos clipes selecionados. Além dos clipes, serão utilizados como suporte para a leitura, as publicações feitas pelo artista nas redes sociais, com foco no *Instagram*, que como vimos anteriormente, são ferramentas essenciais na disseminação de seu trabalho.

Os signos, segundo Santaella, são:

Qualquer coisa, de qualquer espécie, que esteja presente à mente – imagem ou quase-imagem, relações claras ou vagas entre idéias, palavras soltas ou articuladas, memória, som, afecções, emoções – é signo genuíno ou quase-signo, este último um signo ainda rudimentar, mas não despido de potencial para funcionar como signo. (SANTAELLA, 2008).

Ou seja, aqui serão abordados os signos e as linguagens em um contexto que leva em consideração pessoas LGBT em um nicho de mercado liderado principalmente por homens heterossexuais, e como as linguagens verbais e não verbais auxiliam nessa narrativa contada por meio dos videoclipes.

As análises serão feitas por meio da abordagem teórico-metodológica de Lucia Santaella, a partir da proposta da autora de uma semiótica aplicada fundamentada em três pontos de vista. São eles os seguintes: qualitativo-icônico; singular-indicativo e convencional-simbólico. Essa abordagem funciona como base de análise e compreensão dos possíveis efeitos de sentido, que uma mensagem produz em um receptor, demonstrando o potencial de uma imagem de determinado produto, marca, pessoa ou instituição (SANTAELLA, 2002).

⁴ GABEU. Cowboy. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BGcejv07H-c>. Acesso em: 16 jul 2021.

Para Santaella (2002), a semiótica tem por objetivo analisar e facilitar a compreensão dos efeitos de uma mensagem produzidos em um receptor potencial. Ou seja, demonstrar o potencial comunicativo de uma imagem de um determinado produto (MOTA, 2017).

No ponto de vista qualitativo-icônico serão analisados todos os aspectos qualitativos do videoclipe em questão, sendo elas guiadas pelas primeiras impressões de qualidade e as relações de comparação de semelhança. Estas qualidades são materiais ou abstratas como cores, linhas, textura, forma, luminosidade, sons, movimentos, gestos e etc. Já no ponto de vista singular-indicativo, serão analisados a imagem, o contexto ao qual pertence e as funções que aborda, assim como o objetivo: ambiente, origem, a quem se destina, seu contexto, para que serve e etc. Por fim, no ponto de vista convencional-simbólico, será analisada a imagem em caráter de tipo, design, significados, representatividades, valores culturais, construção e contribuição para a consolidação do artista e do gênero musical, a quem ele se destina, seus significados e etc.

3.4. Análises dos videoclipes

Em “Amor Rural”, o videoclipe atrela duas narrativas diferentes e concomitantes, a primeira, em uma maquete simples e quase escolar apresenta dois bonecos de pano com roupas típicas da zona rural, como camisa xadrez, chapéu e bota, signos lidos como masculinos, tendo uma relação de amor. Enquanto isso, na segunda narrativa, o artista Gabeu aparece cantando em um fundo simples, com tiras de papel verde e azul, um banco, um violão, feno, garrafas de cachaça e um violão.

Figura 2: Frame do videoclipe "Amor Rural"



FONTE: Videoclipe - Amor Rural - Gabeu

Já em “Cowboy”, um videoclipe, ou ainda um video-performance, mais simples do ponto de vista de produção, o artista dança e canta em meio a uma estrada de ferro, no cruzamento, segurando um microfone de estúdio.

Figura 3: Frame do videoclipe "Cowboy"



FONTE: Vídeo-performance - Cowboy - Gabeu

A primeira música supõe um final feliz, principalmente pela história contada pela maquete, em que os dois ficam juntos, se beijam e até deitam em meio a plantação de alface. Já a segunda apresenta uma história de traição no casal. A partir dessa breve introdução dos videoclipes, a seguir, as análises a partir da metodologia dos três pontos de vista semióticos aplicados.

O ponto de vista qualitativo-icônico

Os dois videoclipes em questão, e seus qualissignos, apresentam imagens em movimento, seja dos bonecos de pano na maquete, ou seja das danças em “Cowboy”. Essas imagens são acompanhadas de melodia e de voz, com letras de músicas, em que o discurso sonoro auxilia na narrativa que é complementada pelas imagens.

Figura 4: Frame do videoclipe "Amor Rural"



FONTE: Videoclipe - Amor Rural - Gabeu

As duas músicas e seus respectivos vídeos falam sobre o amor, mas em diferentes fases. A primeira é ainda uma ideia, um amor quase platônico, impossível, já o segundo vídeo, apresenta outra fase do mesmo personagem, em que ele já se assumiu homossexual e vive as complexidades de uma relação entre duas pessoas.

Os aspectos puramente qualitativos dos signos presentes nos vídeos, são de extrema importância e ajudam a revelar detalhes importantes das narrativas, como movimento de câmera, enquadramentos, cores, tempo entre cenas, *closes* e etc. (SANTAELLA, 2002)

Os bonecos de pano em “Amor Rural” ganham movimento com a mão de uma pessoa, trazendo ao espectador uma sensação de controle da história, de que os movimentos dos personagens principais podem ser decididos por outro ser que vem de cima, quase como se alguém jogasse um jogo de tabuleiro.

Em ambos os cliques analisados é possível encontrar o predomínio da cor verde, seja na plantação de alface e nas árvores da maquete e no *backdrop* de tiras de papel de “Amor Rural”, como nas paredes e no mato que cresce ao lado da estrada em “Cowboy”.

Assim como o verde, tons terrosos como o marrom, amarelo, o bege, e o vinho aparecem em ambos os casos, seja na casa da maquete ou no sol e no chão, como na roupa de couro e franjas do segundo clipe. Os tons se repetem também na cor dos pelos dos cavalos, na cerca e nos outros animais como porcos e cabras, importante destacar que são de brinquedo e feitos em plástico. Esses tons, em sua maioria, fazem uma clara alusão as cores que estão presente na natureza, típica de uma zona rural e pouco presentes nos centros urbanos.

Os brinquedos feitos em plástico, assim como a maquete, trazem ainda uma sugestão de algo infantil, ingênuo, de brincadeira e sem maldades. O plástico, em si, é um material que pode ser moldado a qualquer forma, dando um novo aspecto, criado por quem o estiver modelando.

O mesmo se dá na maquete de “Amor Rural”. A maquete é, além de um signo de desejo do personagem, uma construção imaginária, uma situação hipotética e que serve para dar vida a algum plano, alguma ideia ou sugestão. Aqui, pode sugerir uma vazão à uma paixão, um amor quase impossível dada a tradição. É uma possibilidade sendo construída de forma infantil. O signo da maquete ganha eficácia no decorrer da história, que ali é um ícone da vida sonhada, do desejo de viver o amor “proibido”.

Outro aspecto que reforça o ar de zona rural, principalmente em “Amor Rural”, é o solo de guitarra, típico das músicas do sertanejo romântico, trazendo uma atmosfera simples, distante, calma e tranquila. Da mesma forma que o azul, o verde e o cinza, cores frias, presentes nas roupas e no fundo de papel auxiliam para criar esse aspecto de calma e tranquilidade. Todos esses elementos estão em contraposição com a vida urbana, com o concreto, as ruas, a fuligem e os barulhos de carros e máquinas, gerando um ambiente caótico.

Nas duas músicas, o tom da voz e a forma de cantar, além do sotaque tido como “caipira”, também remetem a uma forma típica do gênero sertanejo tradicional e até mesmo o sertanejo chamado de raiz, com os tons de voz, as notas e as vibrações, como visto nos capítulos anteriores.

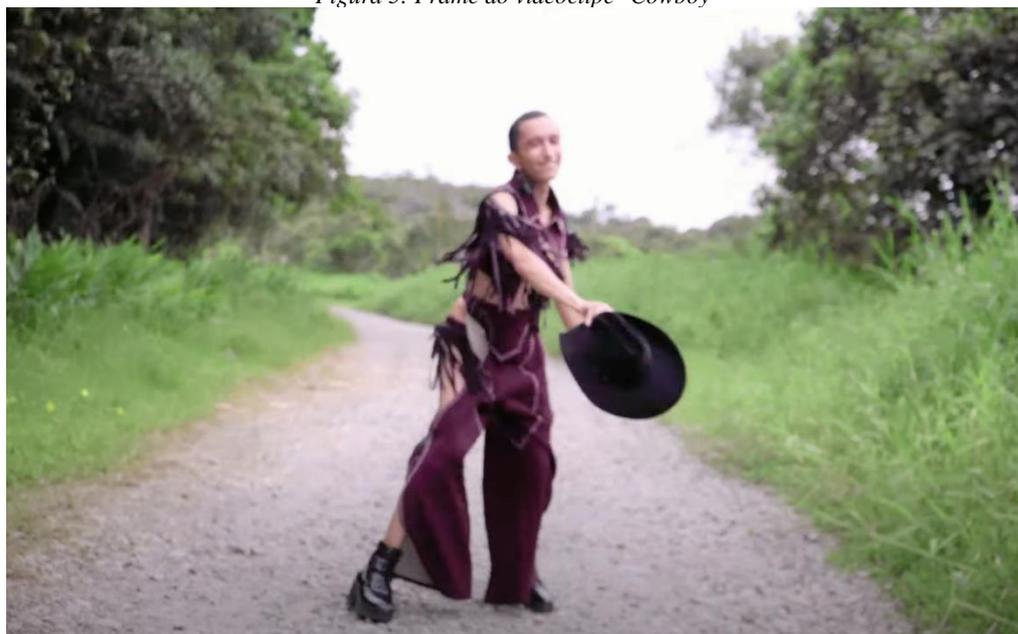
A estética visual trazida em “Amor Rural” é granulada e antiga, com falhas na imagem e linhas brancas que passam pela tela, ao passo que a nitidez e as formas ficam, de certa forma, borradas em alguns momentos. O que sugere algo do passado, que aconteceu há muito tempo e que hoje em dia já não é mais assim. Ao passo que em “Cowboy” a nitidez da imagem é clara e moderna.

As falhas de imagem intencionais no início do videoclipe de “Amor Rural” sugerem uma qualidade das televisões do século passado com falha de captação de sinal, provavelmente de algum sítio ou fazenda, longe da cidade, e a própria imagem no vídeo.

As fontes utilizadas no começo deste mesmo videoclipe, são arredondadas, grandes e coloridas, típicas de filmes de velho-oeste, tudo isso com um fundo azul, verde e marrom, cores que aparecem em todo o restante do vídeo. Essa contraposição entre o antigo e o moderno, pode sugerir uma sequência cronológica, em que o caubói do armário no passado (“Amor Rural”), hoje em dia tem seu amor livre e sem preconceito (“Cowboy”).

Nos dois videoclipes analisados, é importante notar a falta de pessoas ao redor, em lugares distantes ou pouco habitados. Em “Amor Rural” o verde das montanhas que ficam ao redor da casa simples, trazem o aconchego e uma intimidade, por sua vez em “Cowboy”, a estrada de terra implica na sensação de mistério, algo escondido ou até mesmo solidão, que pode ser visto também na letra da música, em que o personagem principal sente falta do seu amado.

Figura 5: Frame do videoclipe "Cowboy"



FONTE: Video-performance - Cowboy - Gabeu

Os tons terrosos nos dois casos, atrelados aos instrumentos e melodia das músicas, mostram a força e a autonomia das cores e dos sons de transmitir sensações e efeitos visuais e sonoros que remetam à zona rural, ao trabalhador da terra e a vida no campo. Como por exemplo, o solo de guitarra que é acompanhado de um “eco”, efeito que só pode ser encontrado em, ambientes abertos, solitários e distantes.

A transição entre os *frames* do clipe de “Amor Rural” transitam entre uma história atual, lida pela nitidez das imagens e sugere uma situação vivenciada anteriormente, com as imagens borradas e aparentemente antigas. Enquanto isso, em “Cowboy”, há mais movimentos corporais brutos e fortes, indicando raiva e também energia.

Outro aspecto importante de observar é a iluminação, mesmo que a maquete de “Amor Rural” sugira um céu azul e um sol a pino, a luz ali é artificial, enquanto em “Cowboy” o céu está cheio de nuvens, mesmo que não remeta à chuva, elas indicam um tempo fechado, conferindo aspectos de introspecção ao personagem principal.

Os movimentos de câmera em “Amor Rural” são mais fixos e com *closes* nos bonecos de pano e na maquete, também traz um plano aberto, mas fixo quando aparece o cantor tocando o violão sentado ou dançando próximo ao mesmo lugar. Algo mais contido e calmo. Já em “Cowboy”, a câmera tem mais movimentos e acompanha Gabeu pela estrada, enquanto ele anda/dança por uma estrada, trazendo uma sensação de liberdade.

Portanto, para o ponto de vista qualitativo-icônico, os video-clipes podem ser separado em duas fases diferentes, sendo o primeiro mais suave e tranquilo, tanto pelas cores, movimentos de câmera e letra, sugerindo um tímido reconhecimento de “espaço”. Enquanto em “Cowboy”, as cores são mais enérgicas e tanto os movimentos de Gabeu na dança, quanto os movimentos de câmera, são mais agressivos. O que pode sugerir um personagem mais desinibido e em busca de seu caminho e desejo.

O ponto de vista singular-indicativo

As imagens nos dois clipes são paisagens que indicam que estão longe dos centros urbanos, ou inabitadas de certa forma. A natureza que aparece em ambas não é selvagem, e sim, mostra a mão do ser humano, como as estradas, as cercas, as plantações e a criação de animais. Ou seja, distantes das cidades, mas ainda na civilização.

Já os sons dos instrumentos, com destaque para as guitarras que aparecem em “Cowboy”, remetem ao sertanejo mais moderno e até mesmo o sertanejo universitário ou a chamada “sofrência”, gênero em que as letras contam histórias tristes de relacionamentos que acabaram, apresentando duas fases diferentes do mesmo artista.

Nas duas histórias, como personagem principal, está o vaqueiro homem, ou sertanejo, com seu chapéu, sua bota, suas roupas de couro e suas franjas. Entretanto, algo aqui sai do convencional quando alguns elementos são incluídos nessa narrativa.

Em “Cowboy” a roupa traz ainda mais elementos que atravessam o lugar-comum de um homem heterossexual, ou ainda em como este homem deve se vestir ou se portar. A roupa com todos os elementos do caubói tradicional, que tem como objetivo protegê-lo das intempéries e possíveis machucados causados pela vegetação ou animais., tem nos videoclipes de Gabeu uma quebra com os decotes exagerados e abertos, tanto na barriga como nas pernas. Ou seja, enquanto o caubói tradicional esconde, Gabeu mostra o corpo. Enquanto isso, o chapéu de aba larga, aqui, deixa de ser um utilitário e passa a ser um elemento de moda, uma forma de contar a história.

Figura 6: Frame do videoclipe "Cowboy"



FONTE: Vídeo-performance - Cowboy - Gabeu

As franjas mais longas e abundantes que o habitual, a maquiagem, as unhas com esmalte, as botas não são de couro liso, mas, sim, com estampa de onça. Tudo isso é lido comumente como de uso exclusivo das mulheres, até mesmo das mulheres do campo, mas aqui, quem usa é um homem. O que muda o eixo central da narrativa, surpreendendo o espectador desavisado e incluindo na história elementos que auxiliam em todo o processo de interpretação.

Além desses signos, quando aparece o artista, alguns objetos sugerem a vida rural, como a roda da carroça, o feno, a lata de leite, o berrante, o lampião, a sanfona e a garrafa de cachaça em formato de pata de boi, típico de fazendas do interior de Minas, uma clara alusão do poder do ser humano sobre a natureza.

Mesmo que em “Cowboy” a história do videoclipe não se passe na fazenda ou na zona rural, há elementos importantes, como o lugar em que se passa. São lugares abandonados, estradas de terra sem pessoas, e até mesmo um cruzamento entre uma estrada de ferro e uma estrada de terra, com sinalizações de atenção e cuidado ao cruzar.

Em ambos os clipes, Gabeu usa brincos, item também tido no lugar comum como feminino, mas seus brincos não são comuns. Nos dois vídeos, os brincos fazem referência à zona rural. No primeiro, dois cavalos pulando, símbolo de coragem, valentia e força, o que pode sugerir uma relação “natural” de sexualidade, de exibição e desejo. Já no segundo, que tem apenas um brinco, traz a imagem de um boi ou touro, preto e bravo, fazendo referência à letra da música, quando diz “todo corno merece o chifre que tem”. O touro, na orelha de Gabeu, pode sugerir os chifres em sua própria cabeça, sendo o chifre o índice de alguém traído.

Enquanto o cantor aparece tocando seu violão em “Amor Rural”, um dos personagens feito em pano, que busca viver seu amor com outro homem na fazenda, apesar de usar roupas mais tradicionais tem um detalhe que o tira do comum: a sua bota de onça, assim como usa o cantor nas telas subsequentes. Entretanto, o outro caubói tem roupas tipicamente entendidas como heterossexuais, com uma camisa xadrez vermelha, um macacão jeans e uma bota preta.

Em suas redes sociais, Gabeu publica imagens produzidas de ambos os cliques, mas em poses sensuais também lidas como femininas, passando uma ideia de fragilidade e fraqueza. Mesmo que nas músicas e em todos os outros elementos, ele se mostre resolvido e certo do que quer nesses romance e para a sua própria vida.

Figura 7: Publicação no perfil do Instagram do músico Gabeu



FONTE: Imagem de post no Instagram feito por Gabeu.

A sensualidade aqui pode ser vista de duas formas principais, sendo a primeira de deixar que seu corpo seja “consumido” pelo olhar do outro, como acontece principalmente em “Amor Rural”. Quando um homem que, apesar do medo, quer se libertar para seus desejos. Enquanto a segunda, de uma forma mais ativa, de quem tem confiança de si e usa essa força como forma de conquista, como acontece em “Cowboy”, um homem confiante de si e que, apesar das traições, quer seguir junto com o amado.

Para esta leitura, é importante entender também quem é Gabeu. Filho de Solimões, da dupla sertaneja Rio Negro & Solimões, Gabeu cresceu no meio artístico sertanejo por conta do pai, e tem as seus referenciais todos desta área. Entretanto, por ser homossexual, e como dito por ele em entrevistas, ele traz também referências das divas pop em sua vida, principalmente Lady Gaga.

Lady Gaga, apesar de ser uma artista pop, tem também referências do country estadunidense, e isso pode ser visto em seu álbum “Joanne”, de 2016. Na capa, Gaga traz uma foto sua de perfil com um chapéu rosa pink, enquanto as músicas fazem referência direta ao gênero musical muito popular nos Estados Unidos, como visto anteriormente pelas suas origens no mito do caubói.

Por estar nesta intersecção entre o sertanejo, comandado por símbolos masculinos e heterossexuais, e também do universo LGBT, Gabeu traz referências dos dois lados, tanto do sertanejo de raiz e o sertanejo romântico, como do pop, na estética de seus clipes. E isso pode ser visto em suas roupas, por exemplo. Ao mesmo tempo que é um chapéu tradicionalmente sertanejo, elementos como a maquiagem rosa e o batom nude, como as franjas da roupa exageradamente grandes, apontam para o universo feminino em uma mistura incomum para o gênero musical.

O mesmo acontece com as botas, que apesar de serem símbolo dos vaqueiros e dos caubóis, as que ele usam são em *animal print* de onça e em couro brilhante, ao mesmo tempo em que apresentam um salto levemente mais alto que as botas tradicionais.

Há também, nas letras, referências diretas à música sertaneja de raiz, como em “Cowboy”, quando ele diz “Tem fio de cabelo no meu paletó”, citação direta da música “Fio de Cabelo”, de Chitãozinho & Xororó, que diz “E hoje o que encontrei me deixou mais triste/ Um pedacinho dela que existe/ Um fio de cabelo no meu paletó”.

Além das citações diretas nas letras, é possível notar também a similaridade instrumental com as músicas de duplas como Milionário & José Rico com o sertanejo de raiz, Leandro & Leonardo no sertanejo romântico, e até mesmo referências no country estadunidense de Shania Twain, ídola de Gabeu.

O ponto de vista convencional simbólico

Compreende-se, então, que em ambos os clipes analisados, trata-se de um universo comum aos humanos, que é o amor proibido e o amor não correspondido. Entretanto, muda-se a matriz colocando o universo LGBT em uma zona essencialmente masculina e heterossexual. Entretanto, comum de acontecer, mas de forma escondida, em segredo, como no filme *Brokeback Mountain*, em que dois caubóis mantêm uma relação escondida em um acampamento.

Essa relação de “estar e sair do armário”, é muito comum à vivência homossexual, em que as pessoas se veem, em algum momento de suas vidas, na necessidade de se assumirem

para a sociedade, o que em “Amor Rural” conta não apenas da vida dos personagens, mas abrange a vida de diversos LGBT.

Todavia, a vida rural tem relações intrínsecas com valores tradicionais que, no *pocnejo*, são radicalmente rompidos por um caubói (um mito, e por isso tradicional) homossexual. Esse rompimento com o tradicional ressignifica a masculinidade hegemônica, discutida anteriormente, apresentando a mesma narrativa, mas com personagens diferentes do tradicional. Ao mudar as personagens, mas não a história, Gabeu apresenta narrativas não hegemônicas deslocadas do seu local de origem, ou seja, saiu do armário.

É importante ressaltar, que o mito, nesse sentido, pode ser lido também como um símbolo, na semiótica Peirciana, ou seja, o processo de apresentação de algo por meio de signos. Segundo Peirce, “um símbolo, ao se constituir como tal, se dissemina entre as pessoas. Ao ser usado e experimentado, tem seu sentido ampliado. (PEIRCE, 1958).

Retornando aos vídeos, as locações serem distantes das pessoas trazem ainda uma camada de significado diferente, o que se faz quando não há ninguém olhando? Tudo isso reforça a máxima da letra da música, que diz “por quanto tempo mais vamos amar no escuro?”, neste lugar distante dos olhos do outro, da sociedade.

Nas letras, como dito anteriormente, as histórias são diferentes de uma música para a outra. Uma com um final feliz e a outra com o final triste. Entretanto, em “Amor Rural”, Gabeu faz algo incomum no gênero musical e tira esse caubói tradicional e supostamente heterossexual “do armário”, expondo seus sentimentos e desejos sexuais por outro homem. Enquanto em “Amor Rural” ele está mais contido e escondido, em “Cowboy” ele já se aceita como é, já está fora desse armário, o amor as escuras não é mais tema, e sim a traição e o ser deixado.

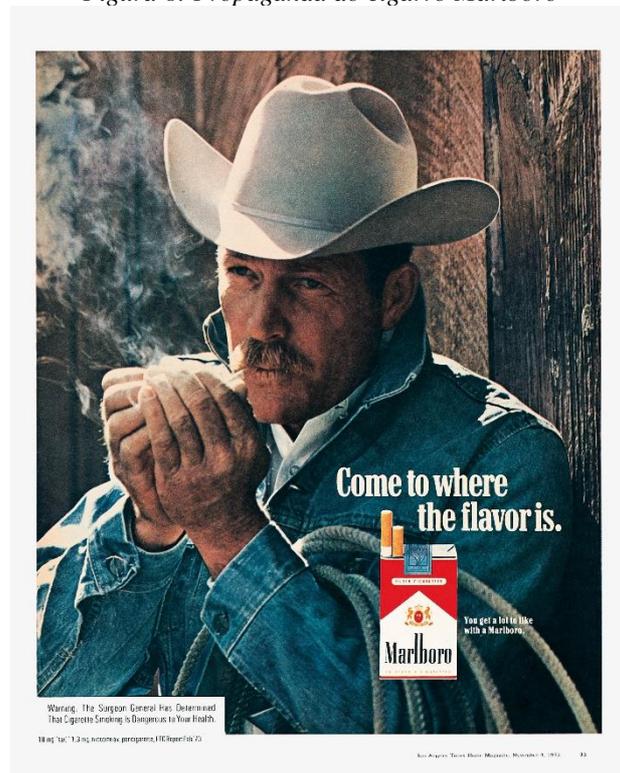
Outro elemento importante na narrativa são as roupas em couro, que aparecem em ambos os vídeos. Com um caimento pouco flexível, muito resistente e protetor tanto em relação à bichos e plantas, como também às variações climáticas, esses símbolos podem indicar alguém resiliente, forte, resistente e muito preparado. Mas também podem ser lidas como sensual, criando ainda uma atmosfera de desejo e de mistério, de querer entender o que há por baixo daquela “armadura” de “cowboy”.

O couro, além de trazer referências sexuais das roupas sadomasoquistas, pode trazer ainda sensações distintas de força e resistência, assim como o jeans azul, típico de caubóis modernos. Em ambos os casos, os tecidos conferem ao personagem principal sensualidade e desejo.

O mesmo pode ser usado para as roupas em jeans, que aparecem no primeiro clipe. Uma citação direta aos caubóis estadunidenses e até mesmo o “caubói da Marlboro”, como na

imagem abaixo, que usa jaqueta jeans, chapéu e o chicote. O jeans como um tecido resistente, forte, fazendo às vezes do couro como uma releitura moderna do caubói, por assim dizer, “original”. Mas, que também traz a “modernidade” para o caubói convencional, que não precisa mais usar roupas de couro.

Figura 8: Propaganda do cigarro Marlboro



FONTE: Propaganda Marlboro (CNN, 2018)

Outro ponto que aparece no clipe “Cowboy” é o cruzamento da estrada de ferro e da estrada de terra. Nesse lugar, como esperado, existem placas de sinalização, mas elas, ao mesmo tempo apresentam certa relação com a letra da música, como a placa de “Pare, Olhe, Escute”. Essa sinalização pode servir tanto para motorista que dirige o carro, como para o parceiro do personagem principal, que deve parar, olhar e escutar o que ele tem a dizer. A imagem e a letra da música se complementam para passar uma mensagem de cuidado.

Outra placa que aparece é o “cruzamento”, que pode ter também uma conotação sexual, ou uma relação entre animais, como sugere a própria letra da música em questão. Ao mesmo tempo em que o trem passa pelo trilho ao fundo. O que pode simbolizar a pessoa que precisa “andar nos trilhos”, entender o conceito da relação monogâmica e respeitar o suposto acordo convencional de não trair seu parceiro.

Ao serem movidos por uma mão que vem de cima, ou do “céu”, os bonecos de pano no videoclipe de “Amor Rural”, podem sugerir uma vontade de controle do próprio personagem

em relação aos seus desejos sexuais. Ao mexer na maquete e dar “vida” aos personagens o final da história será definido por ele mesmo.

A seguir, uma análise das letras dessas duas músicas e como elas se relacionam ao tema central discutido desde o início deste estudo.

“Amor Rural”

*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 obedeço
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 'nóis' nunca se viu
Duas potranças 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*

A história é contada a partir de um personagem homem que mora na fazenda e sente atração sexual por outro homem que também é da fazenda. Por ser um amor entre dois homens, na trama, eles querem se assumir, mas precisam manter a relação escondida.

Entre elementos da “roça” como o plantio e o curral, algumas das frases têm duplo sentido, e uma conotação sexual como “O teu sorriso é semente e faz nascer uma mangueira”,

que ao mesmo tempo fala da plantação, mas também tem relação com a excitação sexual ao ver o parceiro por perto, tendo mangueira como uma metáfora para o pênis.

A frase “Ah, por quanto tempo mais vamos amar no escuro?/ A noite é ousadia e o dia é turvo”, traz consigo uma contraposição do caubói tradicional, que como visto nos capítulos anteriores, é corajoso, destemido e pronto para o ataque, mas apenas durante a noite, quando se permite amar outro homem. Durante o dia falta a coragem para assumir essa relação. Nesse sentido, vêm novamente o tema LGBT da necessidade de estar escondido e longe dos olhos dos outros.

Nos trechos “Como ‘nóis’ nunca se viu/ Duas potrancas no cio/ Num cruzamento adoidado” e “Quero montar na sua cela/ Cavalgar até ela descobrir/ Que nós é viado”, Gabeu retorna à animalidade trazendo a imagem das potrancas (égua nova ainda não domada), elas são duas e estão no cio e cruzando (relação homossexual entre duas fêmeas). Nesse sentido, enquanto no mito do caubói, é ele quem domina a natureza, aqui, ele próprio se equipara a natureza, quando cita as potrancas, e que estão, ainda, sem controle, já que estão em um “cruzamento adoidado”. É o sexo e comportamento sexual entre animais, da sua forma mais essencial sem os pudores da sociedade.

O mesmo acontece em “Cê’ puxa as minhas rédeas e eu obedeço”. O personagem é, ora dominador, ora dominado em uma relação animalesca com o cavalo, símbolo de força, de liberdade, de reprodutor.

“Cowboy”

Eu disse que essa história tinha um final triste

Que na sessão da tarde eu nem era o príncipe

Eu fui só o jégue que você galopou

Nem venha fazer a moça estilo faroeste

'Cê está mais pra vilã barata do agreste

Não sei como posso ser usado assim

Sou cowboy infeliz, sou traíra de mim

Não mereço mais o seu amor

Lacei outro peão, tinha tudo na mão

Mas eu não posso deixa-lo ir

Cavalga em mim eu acho que eu mereço ser tratado assim

Tem fio de cabelo no meu paletó

Sem você eu sou só um louco apaixonado que te quer assim

*Todo corno merece o chifre que tem
Sem você não sou ninguém
Se lembra de quando eu peguei fiado lá na venda
Foi tudo para te agradar entenda
Tudo que eu fiz somente foi por amor
E agora que a pinga amarga desce enquanto você chora
O peso de te amar aqui devora
A raiva esta cravada mas eu amo você
Sou cowboy infeliz, sou traíra de mim
Não mereço mais o seu amor
Lacei outro peão, tinha tudo na mão
Mas eu não posso deixa-lo ir
Cavalga em mim eu acho que eu mereço ser tratado assim
Tem fio de cabelo no meu paletó
Sem você eu sou só um louco apaixonado que te quer assim
Todo corno merece o chifre que tem
Sem você não sou ninguém
Quando a noite cai
Lembro de você
Estrelas refletem seu portão
Que portão azul como o céu azul
Como o seu olhar
Cavalga em mim eu acho que eu mereço ser tratado assim
Tem fio de cabelo no meu paletó
Sem você eu sou só um louco apaixonado que te quer assim
Todo corno merece o chifre que tem
Sem você não sou ninguém
Que eu mereço ser tratado assim
Tem fio de cabelo no meu paletó
Sem você eu sou só um louco apaixonado que te quer assim
Todo corno merece o chifre que tem
Sem você não sou ninguém
Eu disse que nessa história eu só tinha tristeza
Que na sessão da tarde eu não sou princesa*

Eu fui só a égua que você galopou

Em “Cowboy”, Gabeu apresenta uma nova história, agora de traição. Entretanto a letra da música não deixa claro quem traiu e quem foi traído. Uma relação que pode ser lida como tóxica. A relação tóxica ou abusiva, é uma violência prática podendo manifestar-se através de agressões físicas, sexuais, psicológicas, emocionais e/ou financeiras (PINTO, 2018). Ao mesmo tempo em que aparecem elementos mostrando que quem traiu foi o personagem principal, outros pontos fazem parecer que na verdade foi ele quem fora traído. A letra, então, deixa espaço para diversas interpretações.

Importante citar, novamente, o touro que aparece no brinco de Gabeu em “Cowboy”, e fazer uma breve relação com os rodeios. A essência de um rodeio é laçar o touro, mas que também pode chifrar o toureiro. Aqui representado pelo trair ou ser traído. A dinâmica que se articula na tourada, pode se desenvolver também em uma relação entre duas pessoas.

Aqui, novamente Gabeu traz a relação de dominação e de dominado, de homem e animal, em trechos como “Eu fui só o jegue que você galopou”, “Cavalga em mim eu acho que eu mereço ser tratado assim” e “Eu fui só a égua que você galopou”, reafirmando a relação entre a dominação do homem e da natureza, mas nessa música, o personagem principal é sempre o dominado, ou que serve à alguma tarefa ou à alguma pessoa.

Ao mesmo tempo, o cavalo para o caubói tem uma grande importância, já que o cavalo, como dito por Hobsbawn, é um símbolo de liberdade, de força, de independência. E este símbolo faz parte do caubói. Não existe, no imaginário popular, um caubói sem cavalo.

3.5. A ressignificação do mito do caubói

Tendo analisado os videoclipes e as letras gravadas por Gabeu, e retornando aos primeiros capítulos desse estudo, é necessário destacar a ressignificação feita pelo artista do mito do caubói original.

A partir de seu trabalho, Gabeu traz a representatividade LGBT para um ambiente machista e misógino, oferecendo uma nova forma de ver caubói. Mesmo que de certa forma o romance entre homens vaqueiros sempre tenha existido, aqui ele tem a possibilidade de ser quem ele é, tem a possibilidade de viver a sua sexualidade e contar a sua história como quiser.

Gabeu e outros artistas do *pocnejo* deslocam o cerne da questão e transformam o símbolo conhecido há décadas, do caubói macho, destemido e reprodutor. Transformam no sentido de trazer pra este símbolo novos elementos que mudam a forma como os caubóis são

vistos. Ou ainda, mostram que é possível ser tudo isso que o mito do caubói carrega de simbologia, e mesmo assim, ter uma relação com uma pessoa do mesmo sexo.

O *pocnejo* abre espaço na sociedade para que sejam repensadas as formas como são vistos os LGBT e os lugares que ocupam na sociedade. E não apenas os LGBT, mas as masculinidades em suas mais diferentes formas. Ou seja, nesse sentido, o *pocnejo/queernejó* é uma ferramenta que auxilia na resignificação da hierarquia de masculinidades proposta por Connel.

A resignificação da masculinidade a partir das roupas, dos gestos, dos acessórios, do esmalte na unha e da maquiagem, trazem para a discussão uma forma de afronta aos padrões da sociedade, mas que também pode ser lida como natural, a partir do momento em que se trata do amor e do desejo entre pessoas do mesmo sexo, como algo que faz parte da natureza.

Dessa forma, é possível trazer novamente Hobsbawm para a discussão, mostrando que apesar de Gabeu ter “tirado o caubói do armário”, ele segue sendo “o confronto entre natureza e civilização, e o confronto entre liberdade e restrições sociais.” (HOBSBAWM, 2013, p. 96). O caubói do *pocnejo* segue tendo a essência do mito do caubói, mas com uma nova narrativa, propondo um novo desfecho para as relações e o desejo sexual.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao criar o *pocnejo*, a população LGBT passa a ter uma representatividade em um nicho de machismo e homofobia, mas, mais que isso, passam a ressignificar uma história, seus elementos visuais, sonoros e narrativos. Com isso, além de darem visibilidade à uma minoria, criam ferramentas de enfrentamento da homofobia a partir do consumo de massa e o uso das mídias digitais para disseminar não apenas o conteúdo dos clipes, mas o conceito do próprio *pocnejo*.

As letras e videoclipes auxiliam na construção de uma narrativa com cores, sons, texturas, gestos e, inclusive, moda. Fazendo com que a história que antes deveria ficar “dentro de um armário”, agora, com o *pocnejo*, possa “sair do armário”. Com isso, Gabeu subverte a história tradicional do caubói, do vaqueiro heterossexual e “alpha”, que agora pode viver seu amor com uma pessoa do mesmo sexo. O caubói do *pocnejo* segue sendo o mesmo caubói em sua essência libertadora e livre.

Mas mais que apenas “sair do armário”, é normalizar as histórias não apenas de sofrimento pelo amor escondido, mas da vida amorosa e de toda a sua complexidade, com traições, histórias, confusões e também felicidades. E faz com que outras masculinidades sejam também representativas na sociedade como um todo. De que existem diversas formas de ser homem e que nenhuma é superior a outra.

Como dito por Lipovetsky e Serroy, o videoclipe é algo imprescindível para a sociedade do hiperconsumo. E é a partir dele, da estética e da narrativa que é possível gerar uma ligação com o público e fazer com que a história de muitos seja contada naquele trabalho.

Ao criar videoclipes e performances em vídeo, Gabeu faz o uso de roupas de caubói, mas “extrapola os limites” do caubói tradicional, disseminado principalmente pelo cinema estadunidense, ao usar elementos como maquiagem, roupas decotadas, botas de salto, *animal print*, franjas e gestos que são “lidos” como femininos. Atrelado a isso, as letras contam a história de amor entre homens de forma clara e aberta.

Os compartilhamentos e *views* nos vídeos disponíveis no canal do artista mostram que as pessoas se relacionam com o conteúdo e, ao compartilharem para as suas redes sociais, agregam para si o tema que ali é discutido. Esse gesto é uma forma de ocupar o que antes era um lugar apenas de homens heterossexuais e normalizar a sexualidade e a masculinidade múltipla.

É necessário destacar aqui a importância das redes sociais, não apenas na disseminação dos videoclipes, mas também para divulgar o universo do *pocnejo*, em fotos e vídeos de ensaios,

que acabam sendo, também, um material colateral e de sustentação à narrativa. Assim como o documentário disponível digitalmente que conta o desenvolvimento dos artistas do *pocnejo*. Tudo isso ajuda a fortalecer o gênero musical que segue em ascensão.

As lutas do feminismo e dos LGBT por espaço, diretos e liberdade, ficam aqui claras e evidentes, principalmente por abordar o sertanejo, gênero famoso por suas hierarquias de gênero dentro das masculinidade hegemônicas, a partir de um outro viés como visto até agora. Como dito anteriormente, ao deslocar os personagens, mas não a narrativa, Gabeu ressignifica não apenas o caubói/vaqueiro, mas o homem e as masculinidade diversas.

O *pocnejo* desponta em um momento da história do Brasil, em que a política e as leis tendem a deteriorar as conquistas dos LGBT e das mulheres em torno da suas lutas. Momento também em que certos setores da sociedade sentem necessidade de expressar valores preconceituosos contra minorias sociais, defendendo seus ideais como liberdade de expressão.

Entendendo, então, a influência da masculinidade hegemônica na construção da cultura material e imaterial, a produção de sentido no *queernejo/pocnejo* contribui, sim, na desconstrução do caubói/vaqueiro brasileiro enquanto uma expressão de masculinidade hegemônica contemporânea. Da mesma forma que os signos e as narrativas construídas pelo *pocnejo/queernejo*, possibilitam a representação de masculinidades plurais, tornando-se uma das ferramentas na luta contra a LGBTfobia.

Esse estudo pode se desdobrar em novas pesquisas e aprofundamentos em questões mais amplas do estudo de gênero e a representatividade em outros gêneros musicais, bem como o impacto dos videoclipes de Gabeu e outros artistas do *pocnejo* em gerações mais novas.

É necessário ressaltar também, o crescente número de pautas de diversidade sexual mediadas por marcas e empresas, reforçado um consumo exacerbado, em contraposição com um cenário de escassez de políticas públicas que dêem segurança e novas perspectivas de inclusão de minorias, como a de pessoas LGBT, na sociedade de forma consistente e contínua.

Considerando as possibilidades da pesquisa qualitativa e do método semiótico, também é preciso considerar algumas de suas limitações em relação aos resultados encontrados, tais como a análise de apenas dois videoclipes de somente um artista que não representa o movimento *queernejo* como um todo, ainda mais, sendo um homem gay. Portanto as conclusões aqui representam apenas um proposto recorte específico; além do mais, a semiótica não estuda a forma como os consumidores vão de fato consumir esses videoclipes, mas apenas as potencialidades de sentido que já estão contidas nos signos. Por fim, não é possível, a partir desta metodologia, entender o impacto direto que podem causar em pessoas não simpatizantes a pauta da diversidade.

Entretanto, é possível dizer, sim, que o *pocnejo* é uma forma de combate à homofobia, a partir de elementos de consumo de massa, apresentando o universo LGBT em um gênero musical que é um dos mais ouvidos do país. Mas, mais que isso, ele ajuda a normalizar as relações LGBT a partir da representatividade, das letras e clipes dos artistas que assumem esses lugares de destaque a partir do mito do caubói. A busca por essa normalização, é urgente e necessária, principalmente no Brasil, um dos países que mais mata e violenta pessoas LGBT no mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste – 1920-1950)**. São Paulo: Intermeios, 2013.
- ALONSO, G. **Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. 2011. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, p. 528, 2011.
- ALONSO, G. Do sertanejo universitário ao feminejo: a música sertaneja e a antropofagia das massas. **REVISTA ZUMBIDO**. *online*, 2018. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/selo-sesc/605_O+GENERO+MUSICAL+QUE+MAIS+VENDE+NO+BRA-SIL+E+TEMA+DA+ZUMBIDO+2#/tagcloud=lista. Acesso em: 12 jul 2021.
- ANDERSON, C. **A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
- ARAÚJO, L. A. Música sertaneja, “alienação e cultura de massas”: as abordagens pioneiras da música sertaneja tradicional de Waldenyr Caldas e José de Souza Martins. In: ANAIS DO XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26., 2011, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: ANPUH, 2011. p. 1-859. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300907451_ARQUIVO_textoparaanpuh.pdf . Acesso em: 09 jul. 2021.
- BAGAGLI, B. P. Orientação sexual na identidade de gênero a partir da crítica da heterossexualidade e cisgeneridade como normas. **Letras Escreve**, v. 7, n. 1, p. 137, 2017. DOI: 10.18468/letras.2017v7n1.p137-164.
- BARBOSA, J. L. Paisagens americanas: imagens e representações do wilderness. **Espaço e Cultura**. n. 5, p. 43-53, 1998. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/6315/4508>. Acesso em: 12 jul 2021.
- BOIADEIRO. In: DICIO, **Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/boiadeiro/>. Acesso em: 10/07/2021

- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 11. ed. Rio de Janeiro: Kuhner, 2012.
- CALDAS, W. **Acordes na aurora: música sertaneja e indústria cultural**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.
- CANALTECH. Spotify revela ranking com as artistas mulheres mais ouvidas no Brasil. Disponível em: <https://canaltech.com.br/musica/spotify-revela-ranking-com-as-artistas-mulheres-mais-ouvidas-no-brasil-161473/>. Acesso em: 09 jul. 2021.
- CANDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Edusp, 2017.
- CASTAÑEDA, M. **O machismo invisível**. São Paulo: A Girafa, 2006.
- CAUBÓI. In: DICIO, **Dicionário Online de Português**. São Paulo: Melhoramentos, 2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/cauboi/>. Acesso em: 02/06/2021.
- CINEMA WESTERN. In: **WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre**. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Cinema_western&oldid=60992250. Acesso em: 2 jun. 2021.
- CNN BRASIL. **Mulheres ganham 77,7% do salário dos homens no brasil, diz IBGE**. 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/business/2021/03/04/mulheres-ganham-77-7-dos-salarios-dos-homens-no-brasil-diz-ibge> . Acesso em: 06 jun. 2021.
- CNN. **How designers weaved smoking into American culture**. Disponível em: <https://edition.cnn.com/style/article/alcohol-cigarette-vintage-ads/index.html>. Acesso em: 14 jul 2021
- CONJUR. **Legítima defesa da honra remete ao brasil colonial, diz Alexandre de Moraes**. 2021. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2021-mar-10/legitima-defesa-honra-remete-brasil-colonial-alexandre>. Acesso em: 06 jun. 2021.
- CONNELL, R. W. **Masculinities**. Berkeley, CA: University of California Press, 2005.
- CONNELL, R.W.; MESSERSCHMIDT, J. W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282. janeiro-abril, 2013. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100014/24650>. Acesso em: 12 mar. 2018.

CRS UFMG. **HISTÓRICO: Cenários para pecuária de corte amazônica**. Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <https://csr.ufmg.br/pecuaria/equipe/>. Acesso em: 08 jun. 2021.

CUT SP. **Brasil segue no topo dos países onde mais se mata LGTBs**. São Paulo, 2019. Disponível em: <https://sp.cut.org.br/noticias/brasil-segue-no-topo-dos-paises-onde-mais-se-mata-lgbts-4d85>. Acesso em: 09 jul. 2021.

DE TILIO, R.; SILVA, B. C. A. O Segredo de Brokeback Mountain e Boi Neon: paisagens, masculinidades e normatividades de gênero. **La ventana**, Guadalajara, v. 6, n. 48, p. 168-205, 2018. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362018000200168&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 5 ago 2021.

DEMETRIOU, D. Z. “Connell’s Concept of Hegemonic Masculinity: A Critique.” **Theory and Society**, v. 30, n. 3, p. 337-361, 2001.

ESQUINA MUSICAL. **10 mulheres & duplas femininas que marcaram a música sertaneja**. 2017. Disponível em: <https://esquinamusical.com.br/10-mulheres-duplas-femininas-que-marcaram-a-musica-sertaneja/>. Acesso em: 09 jul. 2021.

FACCHINI, R.; FRANÇA, I. L. De cores e matizes: sujeitos, conexões e desafios no Movimento LGBT brasileiro. **Sexualidad, Salud y Sociedad: Revista Latinoamericana**, Campinas, v. 3, n. 3, p. 54-81, 2009. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/359377/1/SSS_41.pdf. Acesso em: 03 jul. 2021.

FAROESTE. In: **Infoescola**. Disponível em: <https://www.infoescola.com/cinema/faroeste/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

FIGUEIREDO, E. Desfazendo o gênero: a teoria queer de Judith Butler. **Revista Criação & Crítica**, n. 20, p. 40-55. 2018. DOI:[10.11606/issn.1984-1124.v0i20p40-55](https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i20p40-55). Acesso em: 09 jul. 2021.

FIGUEIREDO, E. Desfazendo o gênero: a teoria queer de Judith Butler. **Criação e Crítica**. n. 20, p. 40-55. 2018. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.v0i20p40-55

FRANÇA, V. R. V.; VIEIRA, V. H. Sertanejo universitário: expressão e valores de jovens urbanos no Brasil contemporâneo. **Contemporânea: Comunicação e Cultura**, Salvador, v. 13, n. 1, p. 106-122, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/13138>. Acesso em: 07 jul. 2021.

G1. **Gusttavo Lima é o autor e intérprete da música mais tocada nas rádios do Brasil no primeiro semestre de 2019**. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2019/06/29/gusttavo-lima-e-o-autor-e-interprete-da-musica-mais-tocada-nas-radios-do-brasil-no-primeiro-semester-de-2019.ghtml>. Acesso em: 09 jul. 2021.

HOBBSAWM, E. **Tempos fraturados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LOURO, G. L. Teoria queer - uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudos Feministas**, v. 9, n. 2. 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/64NPxWpgVkt9BXvLXvTvHMr/?lang=pt?>. Acesso em: 10 jul. 2021.

MACHO ALPHA. In: DICIO, **Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/macho-alfa/>. Acesso em: 10/07/2021.

MARTINS, J. S. “Viola quebrada”. **Revista Debate & Crítica**. n. 4. São Paulo: Editora HUCITEC Ltda, 1974.

MARTINS, P.. Por que o queernejo, a promessa de um sertanejo gay, nunca chegou a decolar. **O Tempo**. Belo Horizonte, p. 1-1. 2021. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/por-que-o-queernejo-a-promessa-de-um-sertanejo-gay-nunca-chegou-a-decolar-1.2502312>. Acesso em: 09 jul. 2021.

METRÓPOLES. **Pelo 12º ano consecutivo, Brasil é o país que mais assassina transexuais**. Brasília, 2021. Disponível em: <https://www.metropoles.com/brasil/pelo-12o-ano-consecutivo-brasil-e-o-pais-que-mais-assassina-transexuais>. Acesso em: 09 jul. 2021.

- MIRANDA, O. C.; GARCIA, P. C. A Teoria Queer como representação da cultura de uma minoria. In: III ENCONTRO BAIANO DE ESTUDOS EM CULTURA, 3., 2012, Cachoeira. **Anais [...]**. Cachoeira: UFRB, 2012. p. 1-11. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/ebecult/wp-content/uploads/2012/04/A-teoria-queer-como-representa%C3%A7ao-da-cultura-de-uma-minoria.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2021.
- MISKOLCI, R. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, n. 21, p. 150-182, 2009. DOI: 10.1590/s1517-45222009000100008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/soc/a/BkRJyv9GszMddwqpncrJvdn/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 09 jul. 2021.
- MOTA, A. E. R.. Análise gráfica e semiótica dos cartazes dos seriados Demolidor, Luke Cage e Jessica Jones. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências Sociais Aplicadas).– Universidade Comunitária da Região de Chapecó – Unochapecó. Chapecó, 2017.
- NEPOMUCENO, R. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- NERCOLINI, M. J.; HOLZBACH, A. D. Videoclipe em tempos de reconfigurações. **Revista FAMECOS**. v. 16, n. 39, 2009. DOI: 10.15448/1980-3729.2009.39.5841.
- NEVES, M. P. M. O mito do mais velho herói americano. **Educação e Tecnologia**. v. XVIII 1996. Disponível em: [http://bdigital.ipg.pt/dspace/bitstream/10314/872/1/revista%20N%C2%BA18%20-%20Neves,%20M.%20\(1996\).pdf](http://bdigital.ipg.pt/dspace/bitstream/10314/872/1/revista%20N%C2%BA18%20-%20Neves,%20M.%20(1996).pdf) . Acesso em: 7 ago. 2021.
- NEXO. **POR QUE O SERTANEJO É A MÔSICA POP DO BRASIL ATUAL**. 2018. Disponível em: <https://www.nexojournal.com.br/podcast/2018/04/13/Por-que-o-sertanejo-%C3%A9-a-m%C3%BAsica-pop-do-Brasil-atual> . Acesso em: 09 jul. 2021.
- NOLASCO, S. **A desconstrução do masculino**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- PEIRCE, C. S. **The Collected Papers**. Cambridge: Harvard University Press, 1958.
- PERES, A. S. E. P.; DA SILVA, D. C.. A Produção simbólicas da mulher nas canções do “Feminejo”. **Revista Homem, Espaço e Tempo**, v. 13, n. 1, p. 141-160, 2019.

- PEREZ, C. **Há limites para o consumo?** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2020.
- PERIN, H.. Quando os gaúchos encontram os cowboys: o caso FIFA. **Dia-Logos**, v. 11, n. 2, p. 98-111, 2017. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/dialogos/article/view/36592/27355>. Acesso em: 10 jul. 2021.
- PEROBELI, L.; LIMA, M.; BORGES, G. A (des)construção de estereótipos: uma análise do programa Sexo Frágil. In: INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO, Não use números Romanos ou letras, use somente números Arábicos., 2015, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Intercom, 2015. p. 1-15. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-2248-1.pdf>. Acesso em: 4 ago. 2021.
- PINTO, M. G. **Permanecer, abandonar ou retomar à relação abusiva: percepção de mulheres vítimas de violência conjugal**. 2018. 116 f. Dissertação (Mestrado em Direito) - Universidade do Porto, Porto, 2018. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/117304/2/301983.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2021.
- PISCITELLI, A. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. **Sociedade E Cultura**, v. 11, n. 2. 2008. DOI: 10.5216/sec.v11i2.5247
- PISTICELLI, A. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, H. B.; SZWAKO, J. E. **Diferenças, igualdade**. São Paulo, Berlendis & Vertecchia, 2009, pp. 116-148.
- PLANO CRITICO. **Entenda melhor os subgêneros do Western – parte 2**. São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.planocritico.com/entenda-melhor-os-subgeneros-do-western-parte-2/>. Acesso em: 10 jul. 2021.
- PORTAL GELEDES. **O conceito de gênero por Pierre Bourdieu e a dominação masculina**. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-conceito-de-genero-por-pierre-bourdieu-a-dominacao-masculina/>. Acesso em 10/7/2021.
- PORTAL TERRA. Gabeu, filho de Solimões, canta amor gay com pocnejo. São Paulo, 2019. Color. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/musica/videos/gabeu-filho-de-solimo-es-canta-amor-gay-com-pocnejo,8907832.html> . Acesso em: 09 jul. 2021.

QUEIROZ, M. I. P. **Bairros Rurais Paulistas**. São Paulo: Livraria Duas Cidades. 1973.

RECANTO CAIPIRA. **História da música**. Disponível em:

https://www.recantocaipira.com.br/historia_da_musica/historia_da_musica.html.

Acesso em 09 jul. 2021

RIBEIRO, D. **O Povo Brasileiro : a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RODRIGUEZ, S. de L. S. Um breve ensaio sobre a masculinidade hegemônica. **Diversidade e Educação**, v. 7, n. 2, p. 278-293, 2021. Lepidus Tecnologia. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14295/de.v7i2.9291>. Acesso em: 06 jun 2021.

SAFATLE, V. Posfácio: Dos problemas de gênero a uma teoria da despossessão necessária: ética, política e reconhecimento em Judith Butler. In: BUTLER, J. **Relatar a si mesmo. Crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SANTAELLA, L. Epistemologia semiótica. **Cognitio**. São Paulo: PUC SP, v. 9, n. 1, p. 93-110, 2008. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/article/view/13531/10042>. Acesso em: 7 ago. 2021.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SANTAELLA, L. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2002.

SANTOS, E. P. A riqueza cultural e mitológica do oeste estadunidense. **Literatura em Debate**, v. 2, n. 3, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/449>. Acesso em: 08 ago. 2021.

SCHULZE, P. W. A mexicanidade encontra o americanismo - A circulação de imaginários nacionais e os regimes de gênero entre o Western e a Comedia Ranchera. **Rebeca: Revista de Estudos de Cinema e Audiovisual**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 4, p. 162-194, 2015. DOI: 10.22475/rebeca.v4n1.343.

- SILVA, F. A. **Romances tocantinenses: uma abordagem crítica**. 2007. 42 f. **Relatório Final**. – Centro Universitário Luterano de Palmas, Palmas, 2007. Disponível em: <http://www.precog.com.br/bc-texto/obras/ea000260.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2021.
- SILVA, R. D. G. Um olhar feminino na música sertaneja: aspectos do discurso e dos valores do feminejo / a female gaze in brazilian country music. **Brazilian Journal of Development**, v. 7, n. 2, p. 18616-18628, 2021. DOI: 10.34117/bjdv7n2-481.
- SILVA, S. C. L. O anti-herói na literatura de cordel: uma análise do comportamento do protagonista nos cordéis artimanhas de João Grilo, de Arievaldo Viana, e as astúcias do filho de João Grilo, de Francisco Melchíades. IN: SILVA, F. M. D.; SOUSA, A. V.; SILVA, F. D.; LIMA, F. W. R. (orgs.). **Percursos da literatura no Ceará**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2017. Disponível em http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/45868/1/2017_capliv_sclisilva.pdf. Acesso em 7 de agosto de 2021.
- SOUZA, K. J. A. As diversas manifestações homofóbicas e suas consequências no cotidiano das minorias LGBT. **Revista Clóvis Moura De Humanidades**. Teresina: UEPI, v. 2, n. 1, 2016. Disponível em: <https://revistacm.uespi.br/revista/index.php/revistaccmuespi/article/view/1/34>. Acesso em: 09 jul. 2021.
- SPAGHETTI WESTERN. In: WIKIPÉDIA, **a enciclopédia livre**. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Spaghetti_western&oldid=60992254. Acesso em: 2 jun. 2021.
- TAB UOL. **Queernejó: artistas LGBTQ+ querem conquistar seu espaço na música sertaneja**. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/07/28/queernejó-artistas-lgbtq-querem-conquistar-seu-espaco-na-musica-sertaneja.htm>. Acesso em: 09 jul. 2021.
- TURCHI, M. Z. Jagunço e jaguncismo. **O público e privado**. Goiânia: UECE, n. 7, 2020. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/opublicoeoprivado/article/view/2387/2062>. Acesso em: 7 ago. 2021.

- UOL. **Pocnejo: Filho de Solimões canta o amor gay e revela surpresa do pai.** 2019. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/06/05/filho-de-solimo-es-canta-o-amor-gay-e-revela-reacao-do-pai-trem-doido.htm>. Acesso em: 12 jul 2021.
- VARJÃO, T. B. As mitologias do sertão através do cinema e literatura. **Letras De Hoje**, v. 53, n. 4, p. 517-525, 2018. DOI: 10.15448/1984-7726.2018.4.29889
- VEJA. **Uma aventura visual no velho oeste. São Paulo**, 2013. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/augusto-nunes/uma-aventura-visual-no-velho-oeste/>. Acesso em: 03 jul. 2021.
- VIEIRA, N. S. Cultura de vaqueiro: o sertão e a musica dos vaqueiros nordestinos. In: ENECULT, 3., 2007, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: UFBA, 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/NataSilvaVieira.pdf>. Acesso em: 08 jun. 2021.
- ZAN, J. R.. (Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja. In: Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 5, 2004, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2004.