

Nem todo sertanejo é conservador: Notas sobre uma canção de Marília Mendonça

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música Popular e Interdisciplinaridade

Vinícius José Fecchio Gualdo

FFLCH/USP

viniciusgualdo@gmail.com

Resumo. Dada a histórica associação entre a música sertaneja e as práticas conservadoras arraigadas na sociedade brasileira, a presente comunicação buscou, no amplo repertório do gênero, algum fonograma com tendências progressistas na sua configuração formal (poética e musical). Nessa pesquisa, chegou-se à gravação de "Troca de calçada" (Marília Mendonça/ Juliano Tchula/ Vitor Ferrari) como um caso exemplar de uma obra que se contrapõe ao comportamento retrógrado comumente associado ao estilo, exemplificado em duas canções ligadas ao agronejo, "A roça venceu" (Gabriel Vittor/ Rodolfo Alessi) e "Dona de mim" (Raphael Soares/ Rodolfo Alessi). A diferença na postura da canção de Marília Mendonça frente aos seus pares, como tento mostrar, se deve à articulação entre os elementos musicais, poéticos e de posição social que conformam a obra.

Palavras-chave. Marília Mendonça, Sertanejo, Arte e sociedade, Canção popular brasileira, análise musical

Not every sertanejo is reactionary: notes on a song by Marília Mendonça

Abstract. Given the historical association between sertanejo music and reactionary practices rooted in Brazilian society, this communication searched, in the wide repertoire of the genre, for some phonogram with progressive tendencies in its formal configuration (poetic and musical). In this research, we came to the recording of "Troca de calçada" (Marília Mendonça/ Juliano Tchula/ Vitor Ferrari) as an exemplary case of a work that opposes the retrograde behavior commonly associated with the style, exemplified in two songs linked to agronejo, "A roça venceu" (Gabriel Vittor/ Rodolfo Alessi) and "Dona de mim" (Raphael Soares/ Rodolfo Alessi). The difference in the posture of Marília Mendonça's song compared to its peers, as I try to show, lies in the articulation between the musical, poetic and social position of the constitutive elements that configures it.

Keywords. Marília Mendonça, Sertanejo, Art and society, Basilian popular song, Music analysis

Sertanejo e conservadorismo

No final dos anos 1980 desponta no mercado fonográfico a chamada "música sertaneja romântica" (ALONSO, 2015, p. 148) ou "moderna música sertaneja" (OLIVEIRA, 2009, p. 26), consolidando a associação da música *caipira*¹ com a *country* – ainda que essa ligação comece a ser costurada na década de 1970 (ALONSO, 2015, p. 16), a "influência americana só se tornaria predominante como estética musical no final dos anos 80 e início dos anos 90" (ROCHA, 2019, p. 64). Ao menos, desde essa época, as pessoas ligadas a esse fazer musical majoritariamente manifestaram simpatia, quando não apoio declarado, às representações políticas do conservadorismo nacional. Muitos, como Chitãozinho & Xororó, Zezé Di Camargo & Luciano, Leandro & Leonardo, para ficar com os mais famosos, estiveram ao lado de Paulo Maluf, Fernando Collor de Mello e Antônio Ermírio de Moraes, nas eleições, respectivamente, de 1992, 1989 e 1986. (ALONSO, 2015, Cap. 8). Esse padrão mantém-se até os dias atuais:

O presidente Jair Bolsonaro, candidato do PL à reeleição, recebeu nesta segunda-feira (17) o apoio de cantores sertanejos durante encontro no Palácio da Alvorada – residência oficial da Presidência, em Brasília. Participaram do encontro, entre outros, os cantores Gustavo Lima, Leonardo, Zezé Di Camargo (da dupla com Luciano), Chitãozinho (da dupla com Xororó), Fernando (da dupla com Sorocaba) e Sula Miranda (MAZUI; GOMES, 2022).

Dada a supremacia do agronegócio, cuja taxa de crescimento nos últimos 20 anos foi de 258% (ESTADÃO, 2023)², era de se esperar que sua influência também aumentasse, tanto no plano da cultural quanto na política. São expressões desse processo tanto a "hegemonia" (BARROS, 2023) de sua principal manifestação estética, o sertanejo³; bem como o crescimento da chamada bancada ruralista, que conta com "praticamente a metade dos parlamentares com cadeiras no Congresso Nacional" (KOTSCHO, 2023). Ora, como aponta Nildo Ouriques, a

¹Para fins desta exposição, assumo, junto com José de Souza Martins (1975), a música caipira como aquela indissociável de "*algum ritual* de religião, de trabalho ou de lazer" (p. 105), enquanto o sertanejo se realiza como "um fim em si mesmo, [música] destinada ao consumo ou inserida no mercado de consumo. Neste caso, a música não media as relações sociais na sua qualidade de música, mas na sua qualidade de mercadoria. Do que decorre que as relações sociais nas quais a música sertaneja se insere não são relações caracteristicamente derivadas da mediação da música, mas a música é um dos produtos de certo tipo de relação social, a relação mercantilizada" (p. 113).

²Um dos corolários dessa expansão foi o desmatamento de 513,1 mil quilômetros quadrados, o equivalente ao "tamanho de quatro Estados juntos: São Paulo, Rio, Paraná e Sergipe" (ESTADÃO, 2022).

³"Um dos casos mais emblemáticos" dessa associação ocorreu em "Teolândia, Bahia, cidade com 14 mil habitantes, recentemente arrasada pelas enchentes. Apesar não ter grana para pagar o salário mínimo dos professores e socorrer às vítimas de enchentes, a prefeita bolsonarista decidiu torrar R\$ 1,2 milhão dos cofres municipais para bancar artistas sertanejos. Só Gustavo Lima receberá R\$ 704 mil" (FILHO, 2022).

pressão exercida por esses setores levou à aprovação de 48 novos tipos de venenos pelo Ministério da Agricultura nos primeiros meses do novo governo Lula (OURIQUES, 2023).

Sendo assim, a produção cancional ligada ao sertanejo é, no mínimo, um tema importante e deve ser analisado.

O conservadorismo no sertanejo

O lastro conservador no cancionário etiquetado como sertanejo e suas infinitas subcategorias (trapnejo, feminejo, funknejo, etc.) não está necessariamente na "estandarização" que engendra, conforme Adorno, uma "regressão da audição" e, por conseguinte, uma "pseudo-indivuação" e seu correlato, um "padrão de comportamento" conformado (ADORNO, 1986, pp. 123-125); antes, reside na posição de classe majoritariamente assumida nas canções. É fato, ainda assim, que as composições enquadradas nesse rótulo tendem a repetir fórmulas prontas. Em geral, o fonograma inicia-se com uma introdução, cujo solo cabe, muitas vezes, a instrumentos ligados à tradição caipira, tal como a viola e a sanfona, mesmo que outros se façam presentes, como a guitarra. Normalmente são composições em duas partes, verso e refrão, com um incremento da tendência passional (TATIT, 2012, Cap. 1) no segundo; por vezes, ouve-se uma outra seção, espécie de ponte ou pré-refrão, entre ambas e, não raro, existe um solo (ou retomada da introdução) ao fim do verso. A instrumentação base, por sua vez, é intimamente ligada ao universo da música pop estadunidense: bateria, baixo, guitarra e/ou piano. A composição, por fim, dificilmente foge à escala, logo, ao campo harmônico da tonalidade. Em suma, uma música para "tocar no rádio", muito semelhante, nestes aspectos, às atuais gravações de sucesso.

A grande questão, no entanto, está na *aparente inversão* de valores socialmente construídos em torno de aspectos estruturais, como se diz, de nossa formação, mas que, no final das contas, *apenas os reforçam*. Destaco dois: o machismo e a desvalorização da roça. O primeiro advém da estrutura patriarcal que submete a população feminina⁴, especialmente o estrato mais pobre⁵, a condições de extrema submissão. O segundo compõe a ideologia

⁴Mas não só, posto, como defende Heleieth Saffioti, que mulheres também podem ser machistas: "Entre as mulheres, socializadas todas na ordem patriarcal de gênero, que atribui qualidades positivas aos homens e negativas, embora nem sempre, às mulheres, é pequena a proporção destas que não portam ideologias dominantes de gênero, ou seja, poucas mulheres questionam sua inferioridade social. Desta sorte, também há um número incalculável de mulheres machista" (2015, p. 37).

⁵Nos termos de Lélia González: "A empregada doméstica, tem sofrido um processo de reforço quando à internalização da diferença, da 'inferioridade', da subordinação. No entanto, foi ela quem possibilitou e ainda

desenvolvimentista associada à industrialização urbana, processo no qual reiteradas vezes se atribui às pessoas do campo as características do atraso, da doença, da falta de educação⁶.

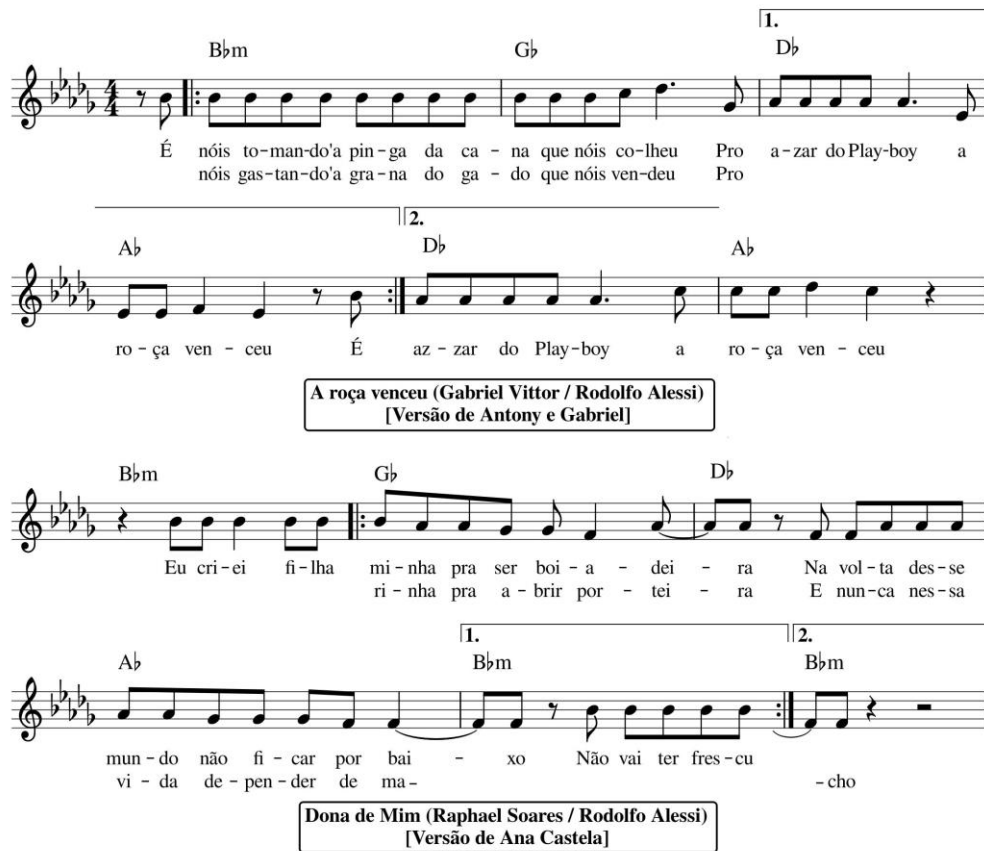
Tomo como casos exemplares as canções "A roça venceu" (Gabriel Vittor/ Rodolfo Alessi) lançada pela dupla Antony e Gabriel em 2021 e "Dona de mim" (Raphael Soares/ Rodolfo Alessi), com interpretação de Ana Castela em 2022 – os respectivos clipes possuem mais de 60 milhões de visualizações no *Youtube*. As duas obras, como se nota, foram compostas por Rodolfo Alessi, cantor que formava a dupla Fabinho & Rodolfo e, atualmente, é sócio fundador da *Agroplay*, companhia criada "para empresariar Ana Castela". Tanto os artistas quanto os produtores e compositores compõe o "time" do "agronejo, estilo que retorna à raiz da música sertaneja e canta a vida do campo, com bota e chapéu, mas com influências do funk, do rap e da música eletrônica" (NAVES, 2023).

Não por coincidência, "boa parte das letras" do subgênero "valoriza o sucesso dos fazendeiros e pecuaristas, ao mesmo tempo que faz piada com a postura supostamente superior daqueles que moram nas cidades" (SOLLITTO, 2022). Nesse mesmo sentido, os dois fonogramas não apenas estão na mesma tonalidade, como apresentam, no refrão, exatamente a mesma harmonia e uma construção melódica muito similar. Ainda que a gravação de Ana Castela apresente uma maior movimentação da melodia, pode-se perceber as similitudes: a nota com a qual se inicia o canto se comporta, primeiramente, como tônica para, em seguida, assumir o papel da terça do bVI; no compasso seguinte, momento em que desponta o bIII, desce-se para o sétimo grau da escala, ou seja, a quinta do acorde.

possibilita a emancipação econômica e cultural da patroa, de acordo com o sistema de dupla jornada (...). É interessante observar, nos textos feministas que tratam da questão das relações de dominação homem/mulher, da subordinação feminina, de suas tentativas de conscientização, etc., como existe uma espécie de discurso comum com relação às mulheres das camadas pobres, do sub-proletariado, dos grupos oprimidos. Em termos de escritos brasileiros sobre o tema, percebe-se que a mulher negra, as famílias negras – que constituem a grande maioria dessas camadas – não são caracterizadas como tais" (1979, p. 15).

⁶Apresento a síntese elaborada por José de Souza Martins: "A afirmação da existência urbana, ainda que anômica, exprimiu-se culturalmente na construção de estereótipos, alguns negativos, do homem rural. A figura do caipira tem reafirmadas e atualizadas, nessa fase, as suas conotações fundamentais: ingênuo, preguiçoso, desnutrido, doente, maltrapido, rústico, desambicioso etc. (...) Um documento exemplar a esse respeito é a história do Jeca Tatu, de Monteiro Lobato. O caipira preguiçoso (porque doente), metamorfoseia-se no rico fazendeiro cercado de múltiplas comodidades urbanas (como a televisão de circuito fechado, meio de comunicação que não existia no Brasil quando a história foi escrita), graças à intervenção de dois agentes urbanos: o médico e os remédios de laboratório" (1975, p. 4).

Figura 1 – A roça venceu e Dona de mim: refrão



A roça venceu (Gabriel Vittor / Rodolfo Alessi)
[Versão de Antony e Gabriel]

Dona de Mim (Raphael Soares / Rodolfo Alessi)
[Versão de Ana Castela]

Fonte: elaboração do autor

Em termos de temática dos versos, é fácil entrever que a primeira canta uma espécie de revide em relação ao discurso de menosprezo contra as pessoas do campo: "Falaram que quem nasce peão/ Nunca vai botar o pé numa mansão/ Falaram que quem veio da roça/ Nunca vai levar uma vida luxuosa". Devido a atual condição financeira, eles podem, enfim, contraporem-se às pessoas da cidade, identificadas, no refrão, como os "playboys". Ei-lo: "É nós tomando a pinga da cana que nós colheu/ Pro azar do playboy, a roça venceu/ É nós gastando a grana do gado que nós vendeu/ Pro azar do playboy, a roça venceu".

Não vou entrar no mérito do improviso de banjo, que vem após o refrão, indicar uma identificação ao jeito estadunidense de viver (bem como as roupas)⁷. O importante, para meus

⁷De passagem, a simples associação a uma estética estrangeira não é por si critério de julgamento. Até mesmo nomes ligados ao gênero com melhor aceitação no circuito da chamada MPB já gravaram músicas com

propósitos, é que a inversão de papéis (os antes pobres e semicivilizados moços da roça terem se tornado milionários) se realiza por uma afirmação *patronal*, não ligada à perspectiva do trabalho. Isso porque há uma pseudo-igualação (pelo "nóis") entre os donos das fazendas, que não plantam a cana, e os agricultores, cuja atividade efetivamente trabalha a terra. Em outros termos, não são os pequenos produtores quem enriquecem, mas os donos das fazendas⁸. Enfim, a posição social da obra é a do capitalista: "Capital, terra, trabalho! Porém, o capital não é uma coisa, mas uma relação social" (MARX, 2017, p. 877).

A eu lírica da segunda canção, "Dona de mim", inverte a imagem ainda muito comumente associada às mulheres, em especial se consideramos o ideário masculino, porque truculento, da ideologia do atraso rural (justamente o tópico da canção passada). O refrão começa com uma fala "E no dia em que eu saí de casa, minha mãe me disse", para em seguida cantar: "Eu criei filha minha pra ser boiadeira/ Na volta desse mundo, não ficar por baixo/ Não vai ter frescurinha pra abrir porteira/ E nunca nessa vida depender de macho". Caso a gravação acabasse nesse ponto, poderíamos até discutir a importância ou ingenuidade dessas colocações. Todavia, emenda-se outra fala após a estrofe: "Minha mãe me criou pra ser dona de fazenda, dona de gado e, principalmente, dona de mim mesma". Ora, a independência feminina, de acordo com a canção, é inseparável da condição de ser *proprietária*, ou seja, explorar trabalho alheio.

Sertanejo e a perspectiva do trabalho

Mas nem só de ideário capitalista vive o sertanejo. Mesmo se tratando de uma raridade, é possível encontrar outra perspectiva de classe. Ou louros vão para Marília Mendonça. Senão, ouçamos "Troca de calçada" (Marília Mendonça/ Juliano Tchula/ Vitor Ferrari), lançada pouco antes de seu falecimento precoce.

Como manda o figurino da indústria cultural, essa é uma canção tão simples como as demais, sem dúvida. Mas que se aproveita bastante bem dessa simplicidade. A introdução não

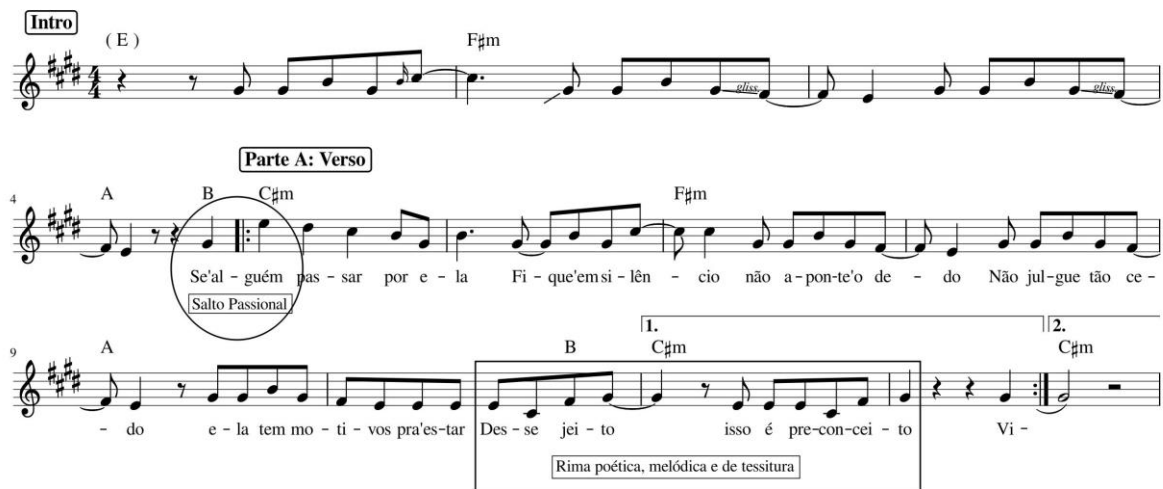
referências explícitas às praticadas por aqueles que habitam o norte do continente. Que se ouça, por exemplo, "Capim Azul" de Almir Sater, uma espécie de *bluegrass* presente no álbum *Rasta Bonito* (Continental, 1989).

⁸O país está entre os cinco maiores exportadores mundiais de produtos agropecuários, principalmente, soja, milho, açúcar, suco de laranja e carnes de frango e bovina. Além disso, é responsável por alimentar quase 800 milhões de pessoas no mundo, segundo estudos da Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (Embrapa). Esse alimento, entretanto, nem sempre chega à mesa de quem o produz, o morador do campo. Seis em cada dez habitantes (63,8%) de áreas rurais apresentam algum grau de insegurança alimentar, ou seja, não se alimentam de forma adequada" (ABDALA, 2023).

remete ao universo caipira mas a um ambiente urbano por conta, principalmente, do timbre da guitarra – a remissão à viola pode ser ouvida, na repetição da segunda seção (figura 3), num breve comentário da guitarra feito em sextas, a inversão das aberturas de terça comuns à música da roça. Na primeira parte da canção, ouvimos uma narradora distanciada da personagem principal, cuja fala inaugural é uma reprimenda sobre um (pressuposto, apesar de socialmente existente) padrão de conduta: "Se alguém passar por ela/ Fique em silêncio/ Não aponte o dedo/ Não julgue tão cedo". Como toda boa narração, logo nos é informado, sem necessidade de justificativa, que ela, a personagem (sobre a qual nada sabemos ainda), "tem motivos pra estar desse jeito".

Vale ressaltar a ambientação menor da harmonia e como a voz fica, predominantemente, numa região média, com exceção do salto de sexta menor com o qual a letra começa e o final deste primeiro momento, cuja entoação tende ao grave: "desse jeito" e "isso é preconceito" rimam não apenas poética, como musicalmente – tanto pela emissão quanto pelo desenho melódico.

Figura 2 – Troca de calçada: Introdução e Parte A (Verso)



Intro (E) F#m

Parte A: Verso

4 A B C#m F#m
 Se'al - guém pas - sar por e - la Fi - que'em si - lên - cio não a - pon-te'o de - do Não jul-gue tão ce -

9 A B C#m C#m
 - do e - la tem mo - ti - vos pra'es-tar Des - se jei - to isso é pre-con-cei - to Vi -

Salto Passional

Rima poética, melódica e de tessitura

Fonte: elaboração do autor

A nova letra da repetição desta parte A, novamente narrada à distância, nos fornece novos elementos de compreensão sobre a situação: "Viveu tanto desprezo/ Que até Deus duvida/ E chora lá de cima/ Era só uma menina/ Que dedicou a vida a amores de quinta". Apesar de nenhum acontecimento específico ter sido revelado, sabemos, agora, que a vida dessa mulher não foi fácil, seja socialmente (pelo desprezo) seja no plano intersubjetivo (pelos

relacionamentos ruins, "de quinta"). Eis que desponta a parte B, nomeada aqui de ponte para manter a nomenclatura típica ao gênero em questão:

Figura 3 – Troca de calçada: Parte B (Ponte)



Parte B: Ponte

14 C#m O sonho não sai do lugar F#m C#m
É cla-ro que ela já so-nhou em se ca-sar um di-a Não es-ta-va nos pla-nos ser ver-go-nhpra fa-mí-

18 lia Ca-da um que pas-sou le-vou um pou-co da sua ví-da E'o res-toque so-brou E-laven-de na es-

Alteração do registro: Salto Passional

Registro grave

A

Fonte: elaboração do autor

Ainda em contexto menor, a narração assume traços oniscientes, pois sem se confundir com a personagem, sabe de seus sentimentos e desejos. Nesse ambiente, a narradora canta como a personagem teve esperança de constituir uma família tradicional ("já sonhou em se casar um dia"), que não foi uma escolha o modo como ela garante, atualmente, seu sustento ("Não estava nos planos ser vergonha pra família"), afinal, os culpados, seguindo a canção, são os que dela se aproveitaram ("Cada um que passou levou um pouco da sua vida"). Por fim, descobrimos tratar-se de uma profissional do sexo ("E o resto que sobrou, ela vende na esquina").

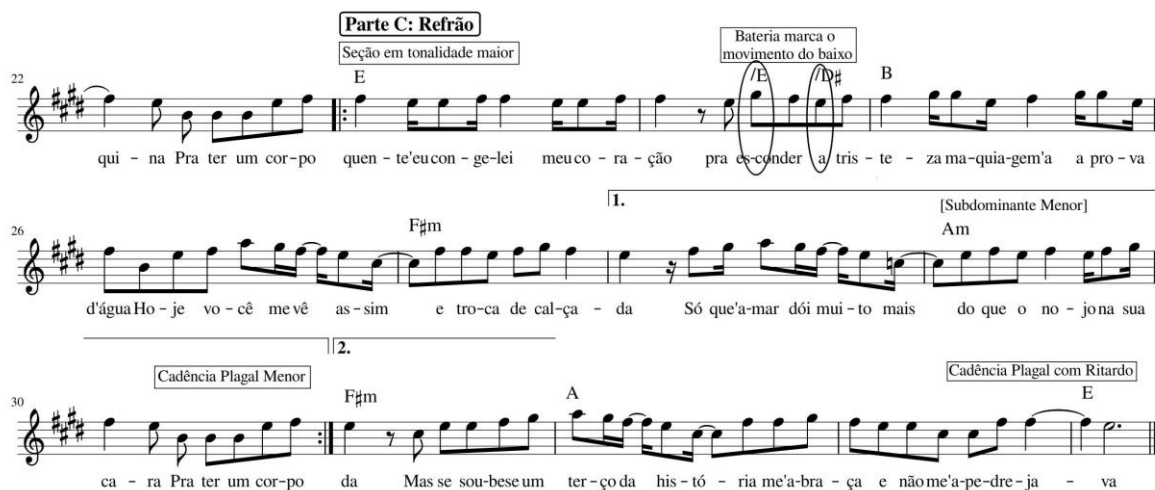
Interessante como a gravação pontua a "abstrata liberdade" de escolha – não há configuração, na imanência da obra, para um discurso do tipo "a pessoa decidiu prostituir-se por gosto". Isso porque o verso sobre a garota sonhadora, com o qual essa seção começa, é sustentado por uma melodia que não caminha para lugar nenhum, pela alternância do movimento por grau conjunto. Além disso, ao indicar os responsáveis ("Cada um que passou"), ocorre *o mesmo salto de sexta menor* do início da canção. Implicitamente, portanto, a conjuntura pessoal que a levou a esse tipo de trabalho se amplia à sociedade, posto que a advertência inaugural, feita pelo movimento ascendente das mesmas notas que compõem o intervalo em questão, era contrária a um padrão socialmente difundido. Por fim, mas não menos importante, a seção encerra com uma mudança proeminente de registro, o que imprime veemência e manifesta a indignação, esse estado "emotivo da intersubjetividade" (TATIT, 2012, p. 23), da

narradora em relação à necessidade da personagem vender-se a si própria para sobreviver. A luta de classes e o rastro colonial vêm à tona:

No plano imediato, a Abolição traria mais palpáveis consequências no setor da organização do grupo familiar. A libertação da escrava negra restringiu as aventuras amorosas do chefe da família, que passou a necessitar do consentimento de sua comparsa para perpetuar a ligação libidinosa. A decisão perdeu, pois, seu caráter unilateral, restringindo, assim, as relações sexuais extraconjugais. É óbvio que a unilateralidade se mantém num setor, ou seja, o setor prostituído, realizando-se através do assalariamento. (...) Se é meramente abstrata a liberdade da mulher não escrava para prostituir-se ou não, a prostituição no regime de mão-de-obra livre desnuda sua tutela exclusivamente comercial e, portanto, sua essência enquanto exploração de uma classe social por outra (SAFFIOTI, 1976, p. 106).

Ocorre, com a chegada do refrão (parte C), duas alterações bastante significativas. A primeira, musical, acontece no seio do mesmo, ou seja, sem convocar outro material – como seria o caso se a canção, por exemplo, modulasse –, a ambientação muda e afirma-se a tonalidade da composição, estamos em Mi-maior. A segunda, de cunho poético, é bem mais expressiva: o ponto de vista narrativo abandona a terceira pessoa e a personagem ganha voz. Nesse novo contexto, entoado, em grande medida na região aguda, a eu lírica manifesta todo o seu sofrimento: "Pra ter o corpo quente/ Eu congelei meu coração/ Pra esconder a tristeza/ Maquiagem à prova d'água [ou] Salto 15 e minissaia".

Figura 4 – Troca de calçada: Parte C (Refrão)



Fonte: elaboração do autor

A intervenção da bateria, ao proferir ataques incisivos nos pratos, marca (em todas as repetições) a palavra "esconder" e o artigo "a" que antecede "tristeza", acentuando, por um lado, a importância desse ato para a narrativa. Por outro lado e ao mesmo tempo, diminui a "força entoativa" (TATIT, 2010) dos versos, pois dificultam a compreensão de seu significado. Dupla atuação em sentidos opostos que, ao final, corrobora o sentimento de camuflar a tristeza.

As frases que caminham em direção ao grave, por sua vez, destacam posicionamentos veementes da personagem que agora consegue se expressar: "Hoje você me vê assim e troca de calçada", "Só que amar dói muito mais do que o nojo na sua cara" e "Mas se soubesse um terço da história me abraçava". A repreensão inaugural, que se transmutou em substrato social sempre atualizado nas ações das pessoas, é proferida pela própria personagem, agregando novos elementos sobre aquele padrão de conduta, a princípio, pretensamente superior ("aponte o dedo"), agora moralista ("nojo em sua cara") e covarde ("troca de calçada").

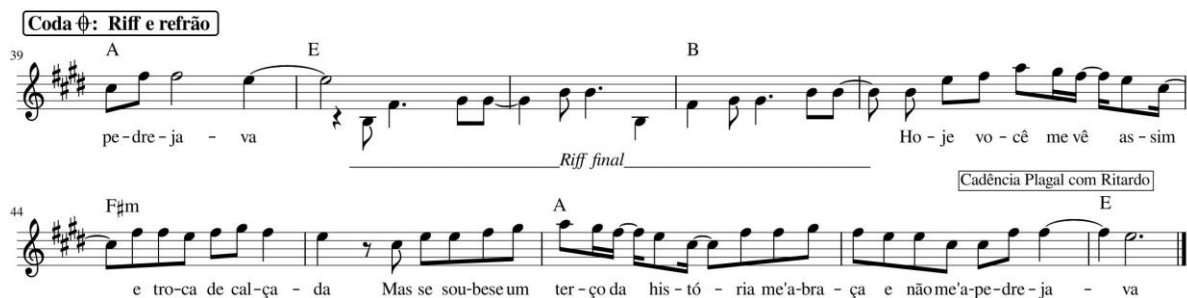
Antes do arremate final, acho importante comentar os compassos que expandem a tonalidade. Ainda que extremamente corriqueiro no cancionário nacional, o empréstimo do IVm do homônimo menor (a *subdominante menor*), não deixa de saltar aos ouvidos, principalmente no caso em questão, afinal, é o único momento em que se incorpora, momentaneamente, uma nova sonoridade (um Dó natural). *Esse acontecimento acarreta uma valorização narrativa do trecho*: o amor é modalizado por um outro material melódico e esse sentimento é, para o viés da eu lírica, muito mais importante do que a moralidade social da repulsa. Se "a raiva é mãe da covardia", como alega Chico Buarque em "As caravanas"; e, como Gog afirma em "Brasília periferia", "Muita pobreza estoura a violência"; então, diz Marília Mendonça, o moralismo é patriarcal e covarde. Afinal, ao esconder a tristeza, realçar o amor e diminuir o nojo, *a postura da canção se coloca ao lado da trabalhadora*, jamais daquele que "aponta o dedo".

Sendo assim, tendo a discordar que a canção "subverte qualquer lógica patriarcal ao colocar uma prostituta *envergonhada* como protagonista" (BERENGUEL, 2021 - grifo meu), tal como Fernando Berenguel a interpreta. A minha desavença não concerne à subversão da lógica patriarcal, mas com a suposta vergonha da personagem. Não percebo essa operação na gravação. Inclusive, se a análise procede, entendo o contrário: há bastante dignidade, tanto na descrição da narradora, quanto nas colocações líricas do refrão. Sofrimento, falta de escolha,

desprezo, atentado físico ("me apedrejava") e outras modalidades de violência, sem dúvida, estão presentes; não há, no entanto, demérito da personagem⁹.

Como diz o final da canção – a *coda* (figura 5), após um pequeno *riff* da guitarra, retoma o trecho final do refrão –, "se soubesse", a pessoa que troca a calçada e, por derivação, nós, os ouvintes, "um terço da história/ me abraçava/ E não me apedrejava". De fato, não sabemos nem um quinto da história, mas a construção do fonograma faz com que não a queiramos apedrejar, inclusive pela sensação de resolução que, a despeito de ser plagal – "cadência conclusiva, porém mais suave", nos termos de Ian Guest (2006, p. 57) –, se realiza por meio de uma *suspensão* ou *ritardo*, o que aumenta a sensação de satisfação. Isso porque, a despeito do "ritmo melódico" acontecer do tempo "forte para o fraco", o "ritmo harmônico é sentido aqui como do fraco para o forte" (PISTON, 1959, p. 109); mas, justamente por não ser uma cadência perfeita, aquela equiparada ao "ponto de exclamação" (GUEST, 2006, p. 56), a colocação "não me apedrejava" é defendida, apesar de um pouco matizada. Em outros termos, a sensação final não é de conforto absoluto: algum ato de violência sempre está prestes a acontecer.

Figura 5 – Troca de calçada: Coda



The musical score consists of two staves. The first staff, labeled 'Coda ♪: Riff e refrão', starts at measure 39. It features a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is written in a simple, rhythmic style. Chord markings 'A' and 'E' are placed above the first few notes. The lyrics 'pe-dre-ja - va' are written below the first two notes. A 'Riff final' is indicated by a horizontal line under the notes from measure 40 to 43. The lyrics 'Ho - je vo - cê me vê as - sim' are written below the notes from measure 40 to 43. The second staff, labeled 'Cadência Plagal com Ritardo', starts at measure 44. It features a treble clef and a key signature of two sharps. The melody is written in a simple, rhythmic style. Chord markings 'F#m' and 'A' are placed above the first few notes. The lyrics 'e tro-ca de cal-ça - da Mas se sou-bese um ter-ço da his-tó - ria me'a-bra - ça e não me'a-pe-dre-ja - va' are written below the notes from measure 44 to 50. A 'Cadência Plagal com Ritardo' is indicated by a horizontal line under the notes from measure 49 to 50.

Fonte: elaboração do autor

⁹Seguindo a trilha de Fernando Berenguel (2021), "Troca de calçada" ecoaria a história de Geni, canção de Chico Buarque ("Geni e o Zepelim". *Ópera do malandro*. Philips, 1979.): "Joga pedra na Geni/ Joga bosta na Geni/ Ela é feita pra apanhar/ Ela é boa de cuspir". Não cabe, aqui, desenvolver a comparação. Destaco, apenas, que diferentemente do Geni da peça de Chico Buarque, a personagem de Marília Mendonça, além de não ter nome, não tem basicamente nada da história contada. Sabemos, como mostra Nara Scabin, da posição de Geni frente aos seus pares: "a bondade e a resistência de Geni se apresentam como forças que se reforçam mutuamente quando se trata da doação de si para outros iguais, seres marginalizados, desumanizados, colonizados; porém, quando se trata da sujeição ao poder masculino-militar-colonizador, bondade e resistência apresentam-se como forças contraditórias, não passíveis de coexistência" (SCABIN, 2022, p. 204). Fica assim a pergunta, cuja investigação exigiria mais tempo: qual seria a consciência de classe, para abusar do vocabulário marxista, da personagem de "Troca de Calçada"?

Referências

- ABDALA, Vitor. Moradores do campo também são afetados pela fome no Brasil. *Agencia Brasil*. 21.Mar.2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2023-03/moradores-do-campo-tambem-sao-afetados-pela-fome-no-brasil>
- ADORNO, Theodor W. Sobre a música popular. In: COHN, Gabriel (org). *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo. Ática, 1986, Capítulo 8. pp. 115-146.
- ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: Música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2015.
- BARROS, Douglas Rodrigues. O agro realmente é pop: sobre a hegemonia do sertanejo na era da pós-música. *Revista Rosa*. São Paulo, vol. 7, n. 1, março de 2023. Disponível em: <https://revistarosa.com/7/agro-realmente-pop>. Acesso em: 15 de setembro de 2023.
- BERENGUEL, Fernando. Marília Mendonça se foi e agora todo mundo vai sofrer. *Observatório dos famosos*. 05.Nov.2021. Disponível em: <https://observatoriodosfamosos.uol.com.br/musica/espaco-do-berenga/marilia-mendonca-se-foi-e-agora-todo-mundo-vai-sofrer>. Acesso em: 20.Jul.2023.
- ESTADÃO. Agronegócio no Brasil dá salto em 20 anos e hoje equivale ao PIB da Argentina. *Estadão*. 20.Fev.2023. Disponível em: <https://exame.com/brasil/perda-de-campos-e-florestas-no-brasil-em-20-anos-equivale-a-6-do-territorio/>. Acesso em: 20.Jul.2023.
- ESTADÃO. Perda de campos e florestas no Brasil em 20 anos equivale a 6% do território. *Estadão*. 07.Out.2022. Disponível em: <https://www.infomoney.com.br/negocios/agronegocio-no-brasil-da-salto-em-20-anos-e-hoje-equivale-ao-pib-da-argentina/>. Acesso em: 20.Jul.2023.
- FILHO, João. A aliança lucrativa do agro, sertanejo e direita dá as caras de novo. *Intercept Brasil*. 4.Jun.2022. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2022/06/04/agro-sertanejo-direita-alianca-lucrativa>. Acesso em: 15 de setembro de 2023.
- GONZALEZ, Lélia. Cultura, Etnicidade e Trabalho: Efeitos Lingüísticos e Políticos da Exploração da Mulher. In: *Nacional da Latin American Studies Association*, 8º Encontro, Pittsburgh, 1979.
- GUEST, Ian. *Harmonia: método prático*. Vol. 2. 2 ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.
- KOTSCHO, Ricardo. Bancada ruralista mostra a sua força ao encurralar o governo no Congresso. In: *Portal Uol*. 27.Mai.2023. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/balaio-do-kotscho/2023/05/27/bancada-ruralista-mostra-a-sua-forca-ao-encurrular-o-governo-no-congresso.htm>. Acesso em: 20.Jul.2023.
- MARTINS, José de Souza, *Capitalismo e Tradicionalismo*. São Paulo: Pioneira, 1975.
- MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política. Livro III: o processo global da produção capitalista*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MAZUI, Guilherme; GOMES, Pedro Henrique. Bolsonaro recebe apoio de cantores sertanejos e diz ter 'certeza' da virada nas eleições. *Portal G1*. 17.10.2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/eleicoes/2022/noticia/2022/10/17/bolsonaro-cantores-sertanejos-brasilia.ghtml>. Acesso em: 20.Jul.2023.

NAVES, Marília. Agroylay: escritório nasceu para agenciar Ana Castela e mira hits misturando agronejo e pop latino. *Portal G1*. 29.Jun.2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/circuito-sertanejo/noticia/2023/06/29/agroylay-escritorio-nasceu-para-agenciar-ana-castela-e-mira-hits-misturando-agronejo-e-pop-latino.ghtml>

OLIVERIA, Allan de Paula. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: Uma antropologia da música sertaneja*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, UFSC, Florianópolis, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/92786>. Acesso em: 20.Jul.2023

OURIQUES, Nildo. Por uma teoria do Brasil. *Encontro de Estudos Brasileiros*, primeiro, Santa Catarina, IELA/UFSC, 2023. Registro em vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rUNvfZmfJ3g>. Acesso em: 20.Jul.2023.

PISTON, Walter. *Harmony*. 5 ed. Londres: Victor Gollancz, 1959.

ROCHA, Bruno Magalhães de Oliveira. *Sertanejo universitário: apontamentos históricos, estruturais, sonoros e temáticos*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, UFMG, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/30485>. Acesso em: 20.Jul.2023

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. Petrópolis: Vozes, 1976

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Expressão Popular/ Perseu Abramo, 2015.

SCABIN, Nara Lya Cabral. Sexualidade improdutiva e resistência na canção Geni e o zepelim, de Chico Buarque. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 82, pp. 190-215, ago. 2022. Disponível em: <file:///home/vinicius/Downloads/201361-Texto%20do%20artigo-573434-1-10-20220823.pdf>. Acesso em: 20.Jul.2023.

SOLLITTO, André. A música em defesa do agro. *Plant Project*. 19.Out.2022. Disponível em: <https://plantproject.com.br/2022/10/a-musica-em-defesa-do-agro/>

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2012.
TATIT, Luiz. Canção e oscilações tensivas. *Estudos semióticos*. São Paulo, vol. 6, n. 2, pp.14-21, novembro de 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49266/53348>. Acesso em: 15 setembro de 2023.

Registro fonográfico e visual

A ROÇA VENCEU. Gabriel Vittor e Rodolfo Alessi (compositores). Antony e Gabriel (intérpretes). Warner, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=grTp4mbWNW4>. Acesso em: 20.Jul.2023.

BRASÍLIA PERIFERIA. Genival Oliveira Gonçalves, GOG. (compositor e intérprete). Five Special, 1994.

CAPIM AZUL. Almir Sater (compositor e intérprete). *Rasta Bonito*. Continental, 1989.

CARAVANAS. Chico Buarque (compositor e intérprete). *Caravanas*. Biscoito fino, 2017.

DONA DE MIM. Raphael Soares e Rodolfo Alessi (compositores). Ana Castela (intérprete). Agroply/ Warner, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rUW7ev79fTA>. Acesso em: 20.Jul.2023.

GENI E O ZEPELIM. Chico Buarque (compositor e intérprete). *Ópera do malandro*. Philips, 1979.

TROCA DE CALÇADA. Marília Mendonça, Juliano Tchula e Vitor Ferrari (compositores). Marília Mendonça (intérprete). Som Livre, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WkYqQctOi9g>. Acesso em: 20.Jul.2023.