

# UMA ANÁLISE LITERÁRIA DA TENSÃO ENTRE MASCULINIDADES NA LETRA DA CANÇÃO "SUPORTO PERDER", DE IGOR DE CARVALHO E FLAIRA FERRO

**Jaime de Queiroz Viana Neto**

jaimeqviana@gmail.com

**Profa. Ma. Maria Rosane Alves da Costa**

maria-rosane@hotmail.com.br

---

## RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar e discutir as configurações de masculinidades expressas na letra da canção brasileira contemporânea "Suporto Perder", levando em conta seu aspecto literário. A investigação, que se trata de uma pesquisa qualitativa (MINAYO, 1994) de cunho bibliográfico (GIL, 2012; MARCONI; LAKATOS, 2003), mobilizou referenciais teóricos que tematizam os estudos sobre gênero (SCOTT, 1995), o conceito de masculinidade hegemônica e não hegemônica (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013), a forma como ele pode ser pensado no contexto brasileiro (HONÓRIO, 2012), as relações entre literatura e música com ênfase na canção (OLIVEIRA, 2020) e a poetização da música popular brasileira focando no aspecto literário de letras de canção, que é constituído pelo uso de recursos literários em sua composição (RENNÓ, 2003; CAVALCANTI, 2008). A análise e a discussão da letra dão conta de que uma tensão que se dá entre a forma de masculinidade não hegemônica do eu-lírico e a forma de masculinidade hegemônica do interlocutor a quem se dirige está representada nela. Esse tensionamento é construído esteticamente por meio da utilização de recursos literários que concretizam sua poetização ao passo que emulam, no plano de expressão da letra, essa tensão entre formas de masculinidades sob a qual está construída. Espera-se que este artigo contribua para as pesquisas que promovem diálogos entre os estudos sobre homens e masculinidades e a música brasileira bem como para o estudo de dinâmicas envolvendo masculinidades que estão em jogo na sociedade brasileira e ganharam mais evidência no debate público nos últimos anos.

Palavras-chave: Gênero. Masculinidades. Literatura e música. Letra de canção.

## ABSTRACT

Instituto Federal de Pernambuco. *Campus* Garanhuns. Curso de Especialização em Linguagem e Práticas Sociais. 17 de dezembro de 2021.

This article aims to analyze and discuss the configurations of masculinities expressed in the lyrics of the contemporary Brazilian song "Suporto Perder", taking into account its literary aspect. The investigation, which is a qualitative research (MINAYO, 1994) of bibliographic nature (GIL, 2012; MARCONI; LAKATOS, 2003), mobilized theoretical references that thematize studies on gender (SCOTT, 1995), the concepts of hegemonic and non-hegemonic masculinity (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013), the way it can be thought of in the Brazilian context (HONÓRIO, 2012), relations between literature and music with an emphasis on song (OLIVEIRA, 2020) and the poetization of Brazilian popular music focusing on the literary aspect of song lyrics, which is constituted by the use of literary resources in its composition (RENNÓ, 2003; CAVALCANTI, 2008). The analysis and discussion of the lyrics show that a tension that occurs between the non-hegemonic form of masculinity of the lyrical self and the form of hegemonic masculinity of the interlocutor to whom it is addressed is represented in it. This tension is built esthetically through the use of literary resources that materialize its poetization while emulate, in the expression plane of the lyric, this tension between forms of masculinities under which it is built. It is hoped that this article will contribute to researches that promote dialogues between studies on men and masculinities and Brazilian music, as well as to the study of dynamics involving masculinities that are at stake in Brazilian society and have gained more evidence in public debate in recent years.

Keywords: Gender. Masculinities. Literature and Music. Lyrics.

## 1 INTRODUÇÃO

*"Um homem que se desliga das disputas fálicas, inerentes a todas as formações de poder, se engajará, segundo diversas modalidades possíveis, num tal devir mulher. É somente sob esta condição que ele poderá, além do mais, devir animal, cosmos, carta, cor, música."*

*(Félix Guattari)*

As relações sociais são constituídas pelo gênero, elemento gerador da percepção de que existem dois polos — homem e mulher; masculino e feminino — e de que há uma oposição binária fixa entre eles (SCOTT, 1995). No caso dos homens, esta lógica está relacionada às suas masculinidades, que são plurais, mas inseridas numa hierarquia de poder no topo da qual está a masculinidade hegemônica (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013), cuja forma, no Brasil, é marcada por categorias como a virilidade (HONÓRIO, 2012).

As linguagens artísticas, como a música, não são alheias a tais fenômenos, pois são produtos da cultura e possuem condicionamento histórico (OLIVEIRA, 2001). Por sua vez, canções são formas de expressão musical constituídas por letra e melodia (OLIVEIRA, 2020), mas, na década de 60, a letra de Música Popular Brasileira, de forma particular, passou a ser considerada veículo de poesia literária. Com isso, tem

Instituto Federal de Pernambuco. *Campus* Garanhuns. Curso de Especialização em Linguagem e Práticas Sociais. 17 de dezembro de 2021.

despertado interesse pelo seu estudo a partir de um ponto de vista crítico-literário (CAVALCANTI, 2008), perspectiva em que se insere este artigo.

Nesse sentido, uma escuta de canções compostas, nos anos recentes, por expoentes da nova geração da música brasileira<sup>1</sup> permite constatar que as letras delas autorizam uma leitura de que abordam questões ligadas ao tema dos homens e das masculinidades dentre as interpretações que podem suscitar. É o caso da canção "Suporto Perder", uma coautoria entre o cantor e compositor Igor de Carvalho e a multiartista Flaira Ferro. A leitura relacionada a esse tema não esgota as interpretações possíveis para a letra dessa canção. É apenas uma das autorizadas por ela. Portanto, certamente há outras interpretações passíveis de serem desencadeadas pela leitura da mesma, inclusive que tratem de temas não relacionados diretamente ao citado.

Assim, tendo em vista os pontos discutidos, a questão de pesquisa que norteia este trabalho é: quais configurações de masculinidades a letra da canção brasileira contemporânea "Suporto Perder" expressa?

Este estudo justifica-se por sua contribuição às pesquisas que promovem diálogo entre os estudos acerca dos homens e masculinidades e a música brasileira, especialmente a produzida em anos recentes. Neste âmbito, há pesquisas como a de França e Vieira (2021), em que são analisadas e discutidas músicas do gênero sertanejo destacando-se masculinidades representadas nelas e suas possíveis relações com o cenário social e cultural brasileiro dos últimos anos, caracterizado por uma onda conservadora.

No corpus analisado, os autores identificam o tema comum da "sofrência" amorosa e apontam que, diferente da fase anterior do sertanejo, nas músicas em que o eu-lírico é masculino, muitas vezes uma masculinidade que deseja o casamento, a vida em família e o comedimento é representada nelas, num reforço de valores conservadores associados à ordem e à disciplina. Para os pesquisadores, isso sugere também tentativa de controle e sustentação diante de inseguranças afetivas e sociais com as quais a masculinidade hegemônica está deparando-se atualmente.

A realização de mais pesquisas com essa característica é necessária, por meio de estudos que abordem, por exemplo, músicas, gêneros musicais e artistas pouco ou ainda não pesquisados. Isso permite expandir e aprofundar as discussões abarcadas por esses estudos. Assim, a contribuição deste trabalho dá-se na direção de investigar sentidos construídos e veiculados, acerca do tema, em uma letra de canção da música brasileira produzida nos anos recentes, que ainda não foi estudada sob esse viés e que é de artistas cuja criação também não foi estudada com essa proposta. Além disso, dá-

---

<sup>1</sup> Jovens artistas — como Igor de Carvalho e Flaira Ferro, dois dos expoentes da que vem sendo chamada de Nova Cena Pernambucana — entre os quais há, em comum, o fato de estarem ganhando evidência em virtude da qualidade de suas criações. A esse respeito, Tom Zé afirmou, em entrevista recente: "a música brasileira de hoje me dá orgulho, é digna do tropicalismo. Essa geração sabe pegar qualquer referência, chegar a qualquer informação de qualquer lugar do mundo. Ouvem coisas de Londres, dos Estados Unidos, absorvem essas referências e as transformam em coisas tão autênticas que depois esses mesmos estadunidenses e londrinos compram o trabalho deles. É inacreditável. I-na-cre-di-tá-vel! O Brasil sempre foi assim em música."

se na direção da reflexão cultural e social que possibilita, a respeito de dinâmicas envolvendo masculinidades em jogo no Brasil contemporâneo.

Com tais questões em vista, o objetivo geral deste artigo é analisar as configurações de masculinidades expressas pela letra da canção brasileira contemporânea "Suporto Perder". Para alcançá-lo, o trabalho baseia-se nos seguintes objetivos específicos: analisar a letra da canção levando em conta seu aspecto literário; identificar de que forma a figura do homem é construída na letra; e discutir as masculinidades recriadas nessa canção.

O trabalho trata-se de uma pesquisa qualitativa, pois, para Minayo (1994), "ela trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um significado mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis" (MINAYO, 1994, p. 21). Além disso, a pesquisa tem cunho bibliográfico, tipo de investigação que, conforme Gil (2012, p. 50), "é desenvolvida a partir de material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos", propiciando "o exame de um tema sob novo enfoque ou abordagem [...]" (MARCONI; LAKATOS, 2003, p. 183).

Quanto à delimitação do corpus, realizou-se uma escuta de canções compostas em anos recentes — temporalidade delimitada aos últimos cinco anos — por expoentes da geração citada. A partir disso, foi selecionada a canção "Suporto Perder", cuja letra é discutida e analisada a partir das seguintes categorias teóricas: masculinidade hegemônica e não hegemônica (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013; HONÓRIO, 2012) e poetização da canção (RENNÓ, 2003; CAVALCANTI, 2008), com foco no aspecto literário do texto, constituído pelo uso de recursos poéticos como o ritmo, a rima e as figuras de linguagem em sua composição.

Além da introdução e das considerações finais, este artigo está dividido em três seções, as quais abordam, respectivamente, os seguintes aspectos: noções de gênero, de masculinidades e categorias que compõem a forma de masculinidade que é hegemônica no Brasil; associações entre a literatura e a música enfatizando a relação da letra de canção com a poesia e com procedimentos literários dos quais os letristas fazem uso para compor; e, por último, a análise e a discussão da letra da canção "Suporto Perder".

## **2 GÊNERO E MASCULINIDADE HEGEMÔNICA NO CONTEXTO BRASILEIRO**

Desde o momento em que estão sendo gestados, os corpos humanos estão sujeitos a uma série de normas sociais relacionadas à sua anatomia e que variam a depender de quais sejam as características dela. Essas regulações pressupõem que existem dois polos distintos — homem e mulher; masculino e feminino — e, além disso, produzem a percepção de que há uma oposição entre eles. Tal imaginário é uma das implicações

centrais do gênero, que é um "elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos." (SCOTT, 1995, p. 86).

Dessa forma, esse elemento engendra uma visão de mundo específica no que concerne aos corpos e às interações sociais. Joan Scott (1995) também afirma que "o gênero implica quatro elementos interrelacionados [...]" (SCOTT, 1995, p. 86), dos quais dois serão destacados. Em relação ao primeiro deles, a autora (1995) aponta que corresponde aos

símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações simbólicas (e com frequência contraditórias) — Eva e Maria como símbolos da mulher, por exemplo, na tradição cristã ocidental — mas também mitos de luz e escuridão, purificação e poluição, inocência e corrupção (SCOTT, 1995, p. 86).

O gênero também evoca representações simbólicas relativas aos homens. Da mesma forma, elas são muitas vezes contraditórias. Os modelos clássicos de heróis, que possuem, do ponto de vista físico, estatura elevada e musculatura desenvolvida, são representações simbólicas do homem muito significativas na cultura ocidental.

Em relação ao segundo dos elementos, Scott (1995) afirma que ele corresponde a

conceitos normativos que expressam interpretações dos significados dos símbolos, que tentam limitar e conter suas possibilidades metafóricas. Esses conceitos estão expressos nas doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas ou jurídicas e tomam a forma típica de uma oposição binária fixa, que afirma de maneira categórica e inequívoca o significado do homem e da mulher, do masculino e do feminino (SCOTT, 1995, p. 86).

Percebe-se que umas das características implicadas no gênero é o fato de que seu sistema atua de maneira a fixar significados definidos, estáticos e binários acerca do que definiria um homem e uma mulher, por meio de conceitos normativos que organizam o funcionamento das mais diversas esferas da atuação humana, como a artística.

Essa forma de concepção do mundo está materializada nos usos da linguagem que ocorrem nas práticas sociais. Nesse sentido, há uma série de símbolos que, em geral, são tidos como a essência de homens e meninos. A força física, a racionalidade, a dominação, o planejamento, a provisão da família e a virilidade são alguns deles. A construção desses símbolos como a "natureza" dos homens ocorre em oposição àqueles que, em geral, são vistos como naturais apenas às mulheres, como a delicadeza, a sensibilidade e o contato profundo com as próprias emoções.

É recorrente que esses referenciais elaborem as maneiras por meio das quais homens e meninos percebem a si mesmos, as outras pessoas e as formas como devem comportar-se socialmente. Assim, as masculinidades — configurações de práticas por meio das quais eles agem dentro da estrutura das relações de gênero

(CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013) — tendem a ser pressionadas e influenciadas por essas construções binárias.

A respeito do conceito de masculinidades, Connell e Messerschmidt (2013) explicam que

a masculinidade não é uma entidade fixa encarnada no corpo ou nos traços da personalidade dos indivíduos. As masculinidades são configurações de práticas que são realizadas na ação social e, dessa forma, podem se diferenciar de acordo com as relações de gênero em um cenário social particular (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 250).

Dois pontos importantes estão evidenciados nesse trecho. O primeiro é que, em relação à estrutura de gênero sob a qual as sociedades estão assentadas, as masculinidades são coisas que homens e meninos efetivamente fazem enquanto participantes dessa estrutura. O segundo é a questão da pluralidade, pois existem diversos arranjos dessas práticas, o que significa dizer que as masculinidades são múltiplas e estão em negociação nos processos sociais em que ocorrem.

Esses pontos são importantes tanto porque evitam interpretações idealizadas da masculinidade como se ela fosse uma espécie de essência carregada pelos sujeitos, um dado elemento da personalidade que seria de sua "natureza", quanto porque evitam uma percepção simplista das masculinidades como se correspondessem a uma só configuração de práticas, ao invés de uma pluralidade delas.

No entanto, embora sejam múltiplas, há uma hierarquia entre as masculinidades. Connell e Messerschmidt (2013, p. 250) afirmam que "certas masculinidades são socialmente mais centrais ou mais associadas com autoridade e poder social do que outras", ou seja, são hegemônicas. Além disso, há processos de subordinação de masculinidades não hegemônicas a elas que ocorrem nos diversos contextos da sociedade.

Tal hierarquia, por sua vez, é um

padrão de hegemonia, não um padrão de uma hegemonia simples baseada na força. O consenso cultural, a centralidade discursiva, a institucionalização e a marginalização ou a deslegitimação de alternativas são características amplamente documentadas de masculinidades socialmente dominantes (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 250).

Assim, há um complexo jogo envolvendo masculinidades ocorrendo nos processos sociais, e uma das características fundamentais dele é a de que existem masculinidades que são mais prestigiadas e indicadas a serem seguidas do que outras, embora esse apelo ocorra atravessado por negociações, tensões e resistências envolvendo masculinidades que não são hegemônicas.

Quanto ao Brasil, de maneira específica, é possível expor categorias que constituem a forma de masculinidade que é hegemônica no país. Esse movimento é necessário em virtude de que é no contexto brasileiro que está situada a canção que

será analisada. Aliado a isso, está o fato de que ela será analisada e discutida também em relação a essas categorias.

Honório (2012) elenca seis categorias, as quais compõem a forma de masculinidade que é hegemônica no Brasil. A primeira delas é a atividade sexual, já que, do ponto de vista da sexualidade, ser ativo sexualmente marca o papel correto que os homens deveriam exercer em relação a seus parceiros sexuais, independente do sexo das pessoas com quem se relacionam, além de ser uma forma de exercer poder sobre elas. A segunda é a virilidade, no sentido tanto de atributos sociais associados aos homens — como a força, a coragem e a capacidade de lutar — quanto dessa forma de sexualidade ativa e dominadora, que precisariam ser afirmados e exercidos para que eles sejam reconhecidos como representantes legítimos desse sexo.

A terceira é a honra, categoria referente ao valor do homem perante a sociedade do ponto de vista do parentesco e da moral, para a qual um homem considerado honrado é aquele que possui uma mulher de respeito e que provê sua família. A quarta é o trabalho, cujo exercício permitiria adquirir honra, já que permite que o homem seja provedor, e também envolve expressão de virilidade, uma vez que estaria associado ao uso intenso do corpo e da força física.

A quinta é a violência, categoria que seria naturalmente masculina e precisaria ser afirmada e exercida por meio do uso do corpo e também de armas contra outros homens e contra as mulheres. A sexta é a resistência corporal, no sentido de que seria preciso resistir a dores e sofrimentos impostos ao corpo para provar ser homem, o que tem a ver com a adoção de uma postura de heroísmo e valentia perante os pares e a sociedade de modo geral.

Dessa maneira, a discussão do autor dá forma ao que pode ser considerado um quadro de categorias que integram a forma de masculinidade que, no contexto brasileiro, é dotada de hegemonia em relação a outras que ainda são pouco prestigiadas e indicadas aos homens do país na construção de suas masculinidades.

A respeito do que foi discutido nesta seção, destaca-se que a arte, em suas diversas formas de expressão, como a música, enquanto prática social de linguagem, é participante desse jogo. Como os demais processos culturais que ocorrem nas esferas da atividade humana, ela também está imersa na constituição generificada das relações sociais. Por isso, constrói e faz circular sentidos a respeito do gênero, da sexualidade e, portanto, de questões ligadas aos homens e às masculinidades. Assim, "o estudo da obra de arte, produto cultural, historicamente condicionado, envolvendo várias formas, [...] mostra-se crucial para a compreensão da própria história e da própria cultura" (DE OLIVEIRA, 2001, p. 296), também no que diz respeito a esse tema.

Saliente-se que a manifestação dessa relação da música, — e especificamente da letra de canção enquanto forma de expressão literária, discussão que será feita na seção que segue —, com a cultura e a história dá-se de maneira específica. Isso porque a literatura possui sua própria maneira de expressar seu vínculo com essas dimensões do mundo: a estético-literária.

É nesse sentido que Reis (2013) reconhece esse vínculo fazendo, junto a isso, uma observação. O autor afirma que "não raro, as obras literárias revestem-se de um certo Instituto Federal de Pernambuco. *Campus* Garanhuns. Curso de Especialização em Linguagem e Práticas Sociais. 17 de dezembro de 2021.

significado histórico-cultural, em conexão direta com a sua capacidade para dialogarem com a História, com a Sociedade e com a Cultura que as envolvem e que enviesadamente as motivam" (REIS, 2013, p. 20), mas pontua que "o testemunho de escritores e obras literárias [...] requer por princípio uma leitura cuidadosa, tendo em atenção a motivação primordialmente estético-literária (e não historiográfica, sociológica, filosófica etc.) de escritores [...]" (ibidem, p. 20).

Dessa forma, é natural que isso traga reflexos para as investigações que tenham como objetivo realizar análises de obras dessa natureza, como letras de canção. Assim, para o pesquisador, "[...] tais análises não deverão nunca esquecer que os modos de representação da obra literária recorrem a procedimentos de ordem estético-literária — de natureza ficcional, metafórica, simbólica, etc. — que inviabilizam uma leitura puramente documental dos elementos representados" (REIS, 2013, p. 53).

### **3 RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E MÚSICA: APONTAMENTOS ACERCA DA LETRA DE CANÇÃO**

Literatura e Música são artes com numerosas relações entre si. Esse vínculo remonta à antiguidade, estando ligado ao próprio surgimento dessas linguagens, e tem ganhado novas modalidades ao longo do tempo. Para discutir as formas de relação entre as duas, Oliveira (2020) utiliza uma tipologia, criada por Steven Paul Scher, que é composta por três categorias, referentes a maneiras específicas de ocorrência dessas associações. Uma delas é denominada "Literatura e Música" (OLIVEIRA, 2020).

A autora afirma que, nesta categoria, "o próprio nome remete a configurações em que as duas artes se integram, na música vocal." (OLIVEIRA, 2020, p. 96). A principal delas é a canção, forma de expressão que é constituída pela "integração entre textualidade e musicalidade, com a indispensável sincronização do acento musical e o métrico." (OLIVEIRA, 2020, p. 97). Assim, o que caracteriza a canção é a aglutinação entre duas materialidades, a verbal e a musical. Nesse sentido, para Tatit (1996, apud Oliveira, 2020, p. 97)

a especificidade da canção reside precisamente na interação dessas duas forças - sequências melódicas e unidades linguísticas - cuja justaposição e tensão transformam a fala em canto. Compor uma canção significa, pois, eliminar a fronteira entre os dois [...]. O compositor [...] deve almagamar num todo único a articulação linguística e a continuidade melódica (TATIT, 1996 apud OLIVEIRA, 2020, p. 97).

Por conta dessa natureza dual da canção, importantes observações são feitas a respeito de investigações que proponham dar enfoque, de um ponto de vista literário, apenas ao seu componente verbal, que são as letras. Perrone (1988 apud CAVALCANTI, 2008) discute limitações existentes em propostas com esse objetivo. Argumenta, por exemplo, a respeito de como a articulação entre as partes verbal e



musical ocorre na canção de modo que a própria melodia atua nos significados e efeitos expressos pelos textos.

Contudo, considerada e reconhecida a relevância dessas questões e a importância inquestionável da melodia para a abordagem integral de canções, uma apreciação que considere apenas as letras delas a partir de uma perspectiva literária não é inválida. Ocorre que, segundo Rennó (2003), a letra de música sofisticou-se esteticamente. Para o autor, "[...] extrapolando os limites entre alta e baixa cultura e confundindo as distinções usualmente feitas entre cultura erudita e popular, ela alcança um plano esteticamente superior e pode, então, ser tomada como uma modalidade de poesia [...]" (RENNÓ, 2003, p. 51).

Em seu debate acerca dessa sofisticação estética pela qual a letra de música passou, o pesquisador cita ainda Augusto de Campos, que afirma:

esses cruzamentos da linguagem popular e impopular, que rompem fronteiras estilísticas, sinalizam o que se poderia denominar poetização da canção — o momento em que a letra de música, por vezes banal e vulgar, sem qualquer valor intrínseco, mas eficaz porque perfeitamente aderente à melodia, ou valorizada pela interpretação, se sobreleva e atinge o plano da letra-arte: poesia (DE CAMPOS, 1991, p. 31 apud RENNO, 2003, p. 51).

Assim, esse rompimento de fronteiras foi algo fundamental porque marcou a diluição de divisas que antes havia entre a literatura, considerada arte maior, e a letra de música, até então considerada uma forma de expressão menor do ponto de vista estético, pois criada com recursos de estilo que eram considerados sem valor artístico. Uma vez que muitas barreiras que havia entre as duas formas de expressão foram abaixo, abriu-se espaço para que fossem sendo estabelecidas relações entre elas.

Esse cenário tem como contexto um processo histórico que vem sendo marcado pela significativa articulação entre a música popular brasileira e a poesia. Cavalcanti (2008) afirma que "na década de 60, a música popular emerge como um importante veículo de poesia." (CAVALCANTI, 2008, p. 5). Para o autor, nesse período,

a qualidade poética da MPB se torna tão evidente que vários estudiosos da poesia brasileira chegam a dizer que se quisermos estudar a poesia desta geração, não poderemos deixar de lado os 'textos' de compositores da MPB [...]. Pois a MPB foi uma manifestação artística que exerceu influência decisiva no meio cultural do país, tanto na linguagem quanto no comportamento de amplos setores da juventude (CAVALCANTI, 2008, p. 5).

Há uma observação a ser feita a respeito dessa relevância ao mesmo tempo estética e sociocultural que a música popular possui no e para o Brasil. Nesse sentido, Reis (2013) aponta três âmbitos nos quais a literatura reparte-se. Um deles é a dimensão sociocultural, "diretamente decorrente da importância que, ao longo dos tempos, ela tem tido nas sociedades que a reconheciam (e reconhecem) como prática ilustrativa de uma certa consciência coletiva dessas sociedades" (REIS, 2013, p. 22). Outro âmbito é a dimensão estética, "que sendo decerto a mais óbvia, conduz a um domínio [...] que a encara fundamentalmente como fenômeno de linguagem ou, mais propriamente, como linguagem literária" (REIS, 2013, p. 22).

Instituto Federal de Pernambuco. *Campus* Garanhuns. Curso de Especialização em Linguagem e Práticas Sociais. 17 de dezembro de 2021.

Destarte, esse grau de importância concomitantemente social e linguajeira que a música popular detém no país faz dela, enquanto forma de expressão também literária, um proeminente exemplo da constituição da literatura por meio da relação entre tais dimensões. Além disso, conforme Reis (2013), elas não "podem ser consideradas de forma absolutamente isolada, como se entre elas não existissem evidentes interações." (REIS, 2013, p. 22).

Dito isso, o que as informações em discussão permitem depreender é que, ao longo dos anos, consolidou-se uma rica relação entre a poesia e a música brasileira — que continua na contemporaneidade, por meio das criações de uma série de artistas das gerações mais jovens — a qual tem, como um de seus símbolos principais, a presença marcante de recursos de poesia literária presentes em letras de canções. Cavalcanti (2008) ressalta que

o que notamos é que a união entre música e poesia é extremamente frutífera. Desde 1968, a música popular brasileira não é mais um fenômeno apenas sonoro, mas também um produto com dimensões da escrita poética e da cultura em geral. Uma constatação disso está no interesse com que críticos, professores universitários das mais variadas áreas do conhecimento — desde a literária propriamente dita, como da sociologia, da antropologia, da história, etc. — começam a estudar a *letra* da música popular [...] (CAVALCANTI, 2008, p. 12, grifo do autor).

Assim, em que pesem as questões levantadas anteriormente a respeito de que a essência da canção é a união praticamente indissociável entre melodia e letra, esta ganhou e continua a possuir um lugar estético destacado enquanto forma de expressão literária. A respeito disso, Rennó (2003) pontua: "a propósito, quantas vezes uma letra já não nos levou a dizer que ela era 'um poema'? Há versos de canções que são de uma força, de uma intuição e de uma construção poética invulgares [...]" (RENNÓ, 2003, p. 55).

Acerca dessa força poética presente em letras de canções, o pesquisador ainda refere-se à

alta voltagem poético-literária de determinadas letras de música [...]. Essa voltagem é o que faz com que certas letras apresentem uma sustentabilidade poética no papel. Ou seja, que se mostrem bons poemas não apenas no espaço da melodia, isto é, ao ser cantadas, mas também no espaço branco da página (RENNÓ, 2003, p. 55).

Tal caráter poético de letras de canções, que faz com que elas possam ser lidas de maneira frutífera de forma "descolada" de sua melodia, é construído justamente pelo uso que os compositores populares têm feito, em seu processo criativo, de recursos estéticos que constituem a poesia literária.

Nesse sentido, Goldstein (2006) afirma que o discurso literário é específico. A pesquisadora explica que, na criação e na leitura literária, importa não somente o que as palavras podem significar por si sós. É relevante também o que podem sugerir as

dinâmicas expressivas feitas com e entre elas, que são levadas a cabo a partir de determinados recursos estéticos, de modo a gerar efeitos de sentido.

Dentre esses recursos, há alguns que são largamente utilizados na poesia, como a utilização do ritmo — entendido como a alternância entre sílabas fortes e fracas —, das rimas, de repetições propositais, de paralelismos, de certas escolhas lexicais e sintáticas, o uso das mais diversas figuras de linguagem, o recurso à linguagem simbólica, etc.

#### **4 CONFIGURAÇÕES DE MASCULINIDADES NA LETRA DA CANÇÃO "SUPORTO PERDER": UMA ANÁLISE LITERÁRIA**

Segue abaixo a letra da canção "Suporto Perder":

- 1 "Se é uma briga pra mostrar quem tem mais força
- 2 Ouça
- 3 Não faço muita questão
- 4 Sou magro<sup>2</sup> de corpo
- 5 Sem músculos fortes
- 6 Minha alma é a arma
- 7 Não tens esse porte
- 8 E não que eu me importe mas vou te dizer
- 9 Eu tenho suporte
- 10 Eu suporte perder
  
- 11 É chegado o tempo da inocência partir
- 12 Vida pede cimento
- 13 Vou fincar minha raiz
- 14 Não me perder no vento da emoção do aprendiz
- 15 É chegado o tempo de ampliar a ciência sobre o que é ser feliz
  
- 16 Toda casca rompendo a ganhar cicatriz
- 17 Não tem mão na cabeça
- 18 Não tem mimo ou juiz
- 19 Sou só eu em meu centro
- 20 Descascando o verniz

---

<sup>2</sup> Este não é o único dos usos desse adjetivo que podem ser encontrados na letra. A depender da fonte em que se pesquise, ou de quem esteja cantando a canção, o uso "magra" ou ambos os usos, sendo um na primeira e outro na segunda estrofe, podem ser encontrados. Neste trabalho, a leitura e a análise da letra foram realizadas com perspectiva centrada no uso "magro", tendo em vista os objetivos a que se propõe o artigo. Naturalmente, há outras possíveis leituras e análises que podem advir da consideração apenas do uso "magra" ou dos dois usos em conjunto.

21 Toda casca rompendo pra entender onde habita minha força motriz"  
(CARVALHO; FERRO, 2019)

A leitura da letra permite atentar para o fato de que ela é construída pelo eu-lírico por meio do recurso a um conjunto de procedimentos literários. Eles constroem e apoiam significações que emanam do texto. Dessa maneira, remetendo ao que Goldstein (2006) discute a respeito dos poemas, na letra dessa canção

a linguagem é elaborada, de modo que o aspecto formal também aponte as significações do texto. [...] seleção e combinação são pautadas não apenas pelo critério da significação, mas também por outros critérios, como o rítmico, o sintático, o sonoro, o decorrente de paralelismos e jogos formais. (GOLDSTEIN, 2006, p. 6).

Destarte, esses recursos poéticos reunidos na letra concretizam sua poetização. Ou seja, conforme discutem Cavalcanti (2008) e Rennó (2003), representam nela a junção expressiva entre música e poesia literária que vem ocorrendo no Brasil, em que letras de música popular brasileira são escritas pelos compositores tendo como base estética o rico uso de procedimentos literários. Isso faz delas textos que, por sua qualidade literária, podem ser apreciados levando em conta apenas seu componente verbal.

Nesse sentido, a 1ª estrofe da letra conjuga recursos de estilo que podem ser analisados e discutidos de maneira fracionada em, pelo menos, quatro níveis. Um deles refere-se a três pares de rima em final de verso presentes ao longo da estrofe: força/ouça, no 1º e 2º versos; porte/suporte, no 7º e 9º versos; e dizer/perder, no 8º e 10º versos. Outro se refere a um jogo envolvendo a semelhança sonora, gráfica e a diferença semântica entre as palavras "alma" e "arma", enquanto palavras parônimas que foram posicionadas sintaticamente no mesmo verso, o 6º. O terceiro refere-se à aliteração dos sons consonantais "f" — força/faço/fortes — e "s" — esse porte/suporte/suporto, que atravessa a estrofe. Já o quarto corresponde a um conjunto de versos da estrofe que possui similaridade rítmica entre si — 4º, 5º, 6º, 7º, 9º e 10º versos.

Esse arranjo de recursos estilísticos imprime uma poetização significativa à letra de "Suporto Perder". Ao mesmo tempo, é por intermédio do efeito de sentido produzido por eles e por recursos literários como metáforas que o eu-lírico representa, no plano de expressão dessa estrofe, o tensionamento sobre o qual a letra da canção é construída. Por sua vez, o texto autoriza uma leitura de que o tema dessa tensão diz respeito a questões relativas a masculinidades.

Especificamente, tal tensão dá-se entre a forma de masculinidade do eu-lírico e a do interlocutor a quem se dirige na letra, que são díspares entre si. Nesse viés, a construção que a voz poética opera no texto sugere, com base nas categorias elencadas por Honório (2012), que a masculinidade representada por esse interlocutor é a hegemônica no contexto brasileiro. Isto é, conforme Connell e Messerschmidt (2013), "[...] 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; MESSERCHMIDT, 2013, p. 245).

Na letra de "Suporto Perder", o eu-lírico relaciona-se com essa masculinidade que é dominante na ordem de gênero brasileira tensionando-a pela representação que constrói de sua própria masculinidade, que é não hegemônica. Nesse sentido, quanto aos pares de rimas em final de verso, o primeiro deles está situado no 1º — "Se é uma briga para mostrar quem tem mais força" — e no 2º — "Ouça" — versos da letra da canção. O verso inicial sugere que o substantivo "força" conota demonstração de poder em relação a outrem por meio de uma lógica de competição entre forças, em um cenário de "briga" para mostrar quem detém a maior quantidade desse atributo. Ou seja, em uma "luta" entre adversários da qual uma das partes sairia vencedora por ter atestado ser a mais "forte".

Por sua vez, essa força a ser exercida numa lógica de "batalha" é a física, como os versos "Sou magro de corpo / Sem músculos fortes" sinalizam. Isso sugere que a forma de masculinidade representada por seu interlocutor valoriza o "combate" por meio de brigas para ver quem seria mais forte fisicamente, o que remete a contextos de lutas corporais travadas entre partes que desferem golpes físicos entre si até que uma delas "vença".

Honório (2012) comenta, discutindo a categoria da honra, uma das que compõem a masculinidade hegemônica, que

no processo de construção da identidade masculina, é fundamental que o indivíduo possua atributos físicos e morais necessários à competição entre os pares. Os componentes centrais dessa identidade são a honra e a virilidade. A honra é construída em torno da força, da coragem e da virilidade e sua defesa é motivo de brigas e duelos (HONÓRIO, 2012, p. 75).

Observe-se que o corpo atua como algo fundamental na construção dessa forma mais valorizada de ser homem. Nos versos citados, o eu-lírico sugere que características corporais diferentes das suas, como os músculos fortes, são elementos caros ao seu interlocutor. Honório (2012) refere-se a como "o corpo e a sexualidade são categorias fundamentais na construção da masculinidade, uma vez que no corpo estão representados os significados da experiência masculina." (HONÓRIO, 2012, p. 79). Para o autor, "o corpo masculino fabricado em muitos esportes chamados de 'combate' [...] é usado como arma de luta." (ibidem, p. 79), contexto ao qual os versos da canção nos remete.

Pelo recurso à rima, o eu-lírico relaciona, a essa "força" e ao que representa, o par "ouça", verbo que compõe o 2º verso da letra. Mas essa relação entre as duas palavras é de divergência porque "ouça" conota escuta, consideração pelo que alguém tem a dizer. É uma palavra com orientação semântica divergente do exercício de força bruta por meio do uso do corpo para golpear um adversário com quem se luta, numa disputa dada unicamente no campo físico. Essa lógica, atrelada à masculinidade hegemônica no contexto brasileiro conforme a categorização discutida por Honório (2012),

Instituto Federal de Pernambuco. *Campus* Garanhuns. Curso de Especialização em Linguagem e Práticas Sociais. 17 de dezembro de 2021.

pressupõe alheamento ao diálogo em detrimento do desejo de ir às vias de fato, a que "força", palavra com a qual "ouça" rima, remete juntamente com os elementos que foram analisados.

Há ainda um detalhe, relacionado ao verbo "ouça", que contribui para a construção desse sentido na letra. No primeiro verso, por meio da formulação "Se é uma briga [...]", a voz poética sinaliza que não está recusando entrar na briga que seu interlocutor deseja, mas aceitando, ainda que contrariadamente, participar dela de alguma forma, como uma maneira de entrar em interação com ele. Assim, "ouça" expressa que as primeiras ações que o eu-lírico leva a cabo nessa luta, após sinalizar isso, é a de pedir para seu interlocutor ouvir e, em seguida, no 3º verso, afirmar "Não faço muita questão".

Esses versos geram quebra de expectativa. Se no 1º verso é aventada certa adesão à lógica da luta que se dá no campo físico, nos dois versos seguintes é revelado um movimento em direção à outra lógica. O 2º verso expressa essa divergência na medida em que um pedido para que alguém "ouça" o que se tem a dizer é algo que vai num sentido diferente de exercer força física contra alguém. Já o 3º verso demonstra isso na medida em que nele o eu-lírico expressa sua indiferença ao desejo de seu interlocutor por uma disputa que se dê nesse formato.

Dessa forma, a partir da complementação do par rimado com o verbo "ouça" e consequente invocação dessa semântica carregada por ele, complementada pelos demais elementos, o eu-lírico sugere que abre um tensionamento em relação à masculinidade hegemônica (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013; HONÓRIO, 2012) que seu interlocutor simboliza. A partir daí, ele opera isso poeticamente no decorrer da letra, fazendo-o por via da construção e da representação de sua própria forma de masculinidade de maneira tensionada em relação a que representa aquele com quem se comunica.

Essa forma de masculinidade da voz poética é não hegemônica. Portanto, é uma daquelas que, como discutem Connell e Messerschmidt (2013), passam por deslegitimação e marginalização em detrimento da hegemônica que, na hierarquia das masculinidades inserida na estrutura das relações de gênero, é mais associada a poder, a autoridade e tida como forma mais legítima de ser homem.

Assim, de maneira semelhante, o próximo par de rimas em final de verso presente na letra também é um recurso poético por meio do qual é gerado esse efeito de tensionamento. Nele, presente no 7º — "Não tens esse porte" — e no 9º — "Eu tenho suporte" — versos, a palavra "porte", de maneira isolada, pode ter pelo menos dois significados: carregar algum tipo de objeto consigo ou comportar-se de alguma forma. O verso anterior, "Minha alma é a arma" ajuda a definir que pelo menos um sentido que "porte" carrega na letra de "Suportor Perder" é o primeiro desses e que aquilo que está sendo mencionado é o porte de armas de fogo.

Essa passagem contribui para acrescentar algo acerca da masculinidade do interlocutor a quem a voz poética dirige-se. O porte e o uso de armas de fogo são elementos também desejados e valorizados — e com o qual se articulam — no contexto de demonstração de poder por meio da "luta" contra adversários. Pode-se afirmar, Instituto Federal de Pernambuco. *Campus* Garanhuns. Curso de Especialização em Linguagem e Práticas Sociais. 17 de dezembro de 2021.

ainda, que o porte dessas armas de fogo nesse quadro dá-se na via de que está autorizado o uso delas contra os oponentes com quem se briga.

Esse exercício da violência é outro fator crucial na definição dessa masculinidade. Deseja-se músculos e armas como atributos para exercer poder contra oponentes por meio da violência física. Ceccheto (2004 apud HONÓRIO, 2012) aponta a violência como uma das categorias que constituem a masculinidade hegemônica. O autor observa que há uma relação entre a identidade dos homens e a violência porque se acredita que aquela precisasse desta para se afirmar, pois "o pressuposto não explicitado e discutido é que seria intrínseco e natural aos homens usarem tanto armas quanto seu corpo para guerrear e matar-se entre si." (Ceccheto 2004 p. 38 apud HONÓRIO, 2012, p. 78), o que remete ao cenário que é tensionado poeticamente pelo eu-lírico na letra da canção.

Em sua discussão, Connel e Messerschmidt (2013) tratam da atuação dessa masculinidade hegemônica como organizadora daquilo que os homens almejam. Os autores explicam que, ainda que possam não corresponder à vida real deles, "esses modelos expressam, em vários sentidos, ideais, fantasias e desejos muito difundidos. Eles oferecem modelos de relações com as mulheres e soluções aos problemas das relações de gênero." (CONNELL; MESSERCHMIDT, 2013, p. 253). Tal contexto está representado na letra, na medida em que ela expressa que a forma de masculinidade do interlocutor é pautada por um modelo hegemônico de ideais, de desejos e de condutas nas suas relações.

Assim, por meio do recurso à rima, o eu-lírico relaciona, a esse "porte" e ao que representa, o par "suporte", presente no 9º verso, numa replicação do artifício literário de que lançou mão antes. Na letra da canção, essa palavra aciona uma semântica divergente daquela que carrega "porte". Está ligada ao sentido de contar com algo ou alguém ou ter alicerce para saber lidar com alguma coisa, uma vez que, no verso, a voz poética afirma "Eu tenho suporte".

Esse sentido, que pode ser vinculado a certa passividade de conduta, não relacionada à materialidade e ao desejo por poder, vai em direção contrária a de portar algum objeto material, ainda mais um objeto que se utiliza para exercer poder causando violência, a exemplo das armas de fogo. Mais uma vez, a divergência entre os componentes de um par rimado emula poeticamente, no plano expressão de letra, o tensionamento sob a qual ela é construída: entre a masculinidade hegemônica do interlocutor e a não hegemônica do eu-lírico.

Outro dos recursos mencionados está contido no 6º verso. Entre as palavras "alma" e "arma", que são parônimas, há semelhança sonora e gráfica, e o fato de terem sido posicionadas sintaticamente no mesmo verso acentua esse aspecto. Tal semelhança, reforçada por essa escolha sintática, gera o efeito de enfatizar, durante a leitura, certa relação existente entre as duas palavras, direcionando o leitor para esse aspecto. Uma análise dessa relação entre "alma" e "arma", associada aos sentidos que a letra já permitiu construir, demonstra que os significados delas não são apenas diferentes, mas contrários entre si na letra de "Suporto Perder".

Destarte, "alma" conota imaterialidade e instrospecção. Ou seja, dinâmicas atreladas à paisagem interna de um ser. Dessa forma, não vinculadas ao poder que se procura exercer fazendo uso de violência. Diverge de "arma" no sentido de que, na letra, esta remete a um objeto material, exterior ao ser, que é parte da dinâmica hegemônica de masculinidade que se dá num campo diferente ao da individualidade e cuja lógica vincula poder e violência. Este jogo entre as duas palavras que o eu-lírico utiliza é também um nível no qual o plano da expressão da letra imprime poetização ao passo que representa a tensão de base que a movimentada.

Ao considerar este 6º verso para além desse nível em si, tomando-o em seu todo, percebe-se que a palavra "alma" é mobilizada pelo eu-lírico num sentido metafórico. A voz poética afirma que a alma é, justamente, a "arma" que porta. É ela — trazendo consigo os sentidos aos quais remete — que é o instrumento de força do eu-lírico e também sua fonte de poder. Só que a força desse instrumento e o poder do qual é nascedouro não são os mesmos que constituem a masculinidade que seu interlocutor representa. São opostos a ela.

O 7º verso — "Não tens esse porte" — contribui para atestar isso na medida em que nele, também metaforicamente, o eu-lírico continua aventando que o porte que detém é o de sua alma, e aponta que esse é um instrumento cujo porte o seu interlocutor não possui. Tem-se a sugestão de que o centro de força e de exercício de poder da voz lírica, aquilo que anima sua forma de masculinidade não hegemônica, é a própria paisagem interna de seu ser, a sua subjetividade. Isso é o contrário da crença daquele a quem dirige sua fala, para a qual o centro de força e de exercício de poder é a competição física e violenta entre oponentes.

O verso seguinte — "E não que eu me importe mas vou te dizer — reitera a posição indiferente da voz poética à conjuntura bélica que anima a masculinidade hegemônica (CONNELL; MESSERCHMIDT, 2013; HONÓRIO, 2012) que está tensionando. Este 8º verso também reforça que o eu-lírico aceitou e está sim participando, mesmo que contrariadamente, da interação proposta por seu interlocutor, já que, apesar de declarar que não se importa, indica que vai dizer algo. Esses aceites contrariados presentes na canção sinalizam que ele pode até estar "brigando", só que por meio de uma outra lógica.

O terceiro dos níveis mencionados, a aliteração dos sons consonantais "f" — força/faço/fortes — e "s" — esse porte/suporte/suporto, é outro dos recursos poéticos presentes na 1ª estrofe. Essas aliterações, vistas em si mesmas, aprofundam a poetização dela. Além disso, estão dispostas uma na primeira e outra na segunda metade desse trecho da canção. Tal disposição gera, conforme se lê a letra, o efeito de que existem duas formas de masculinidade diferentes em tensão, criado pela diferença fonética que há entre o "f" e o "s", sons que são reativados na leitura.

A primeira metade da estrofe direciona a leitura no sentido de que se crie uma identificação com o som "f" que vai sendo reiterado. No entanto, esse fluxo é "quebrado" pela reiteração do som "s" a partir da segunda metade da estrofe. Por sua vez, uma identificação com ele também é gerada. Essa dinâmica colocada em jogo pelas aliterações engendra na leitura uma percepção, em conjunto com os demais



elementos que vêm sendo analisados, de que há, na letra de "Suporto Perder", duas configurações de masculinidade em atrito. É reforçada poeticamente, assim, a tensão de base que a sustenta.

Outro recurso poético que atravessa a estrofe, e que é o quarto dos níveis mencionados, é a similaridade rítmica que há entre os versos 4º, 5º, 6º, 7º, 9º e 10º. Esses versos estão dispostos em sequência na letra da canção — ainda que, entre o 7º e o 9º, haja o intervalo gerado pelo 8º verso, que tem um ritmo diferente. Cada um deles apresenta duas sílabas fortes, sendo a primeira delas marcada sempre na segunda ou terceira sílaba e a segunda na última sílaba do seu respectivo verso. Com isso, o eu-lírico imprime um ritmo peculiar à leitura desse trecho da letra.

Um ponto definidor na construção de sentidos desse desenho rítmico é que o início dele dá-se em sequência ao ponto em que o eu-lírico dá a entender que aceitou participar da proposta de seu interlocutor. Nessa direção, golpear alguém em sequência ou mesmo descarregar uma arma são ações que geralmente ocorrem dentro um ritmo característico e bem reconhecível: golpes ou apertos de gatilhos regulares, num intervalo de tempo relativamente curto entre um e outro, que geram sons fortes advindos de cada impacto entre os corpos ou dos estampidos das balas.

Nota-se que o ritmo escolhido pela voz lírica para esse conjunto de versos em muito sugere este em que essas ações normalmente desenvolvem-se. Nesses versos, o eu-lírico, logo após aventar que aceitou entrar na dinâmica normativa de resolução de conflitos daquele a quem se dirige, entra na "briga" — se é que pode ser chamada de briga isso que ele realiza — e age em sequência por meio de suas palavras. Ele representa poeticamente isso lançando mão do arranjo rítmico desse conjunto de versos. O intervalo entre o 7º e os dois últimos versos do grupo reforça essa significação, pois aciona o sentido de que, após uma breve pausa na sequência, o eu-lírico retorna com dois movimentos para finalizar a "luta" — os dois versos que finalizam a estrofe, que sugerem que o interlocutor foi "nocauteado" por esses "golpes" finais.

Atente-se para o fato de que a "briga" da voz poética deu-se num sentido contrário àquela proposta por aquele com quem interage. O último dos pares de rima em final de verso que compõe um dos níveis poéticos que vem sendo analisados — "dizer", no 8º verso, e "perder", no 10º — relembra que a "luta" do eu-lírico se dá por intermédio não de golpes ou tiros, mas de sua fala. Ele aceitou entrar nessa dinâmica não para violentar, mas tensionar essa masculinidade normativa por meio de um dizer dissidente a ela.

Sendo assim, a fala do eu-lírico trata da escolha por contar com alicerce subjetivo para suportar "perder" — palavra a qual tal "dizer" está relacionada sonoramente — ao invés de conceber como possível e almejar somente a forma de masculinidade hegemônica, pautada pela competição e pelo desejo de vitória balizados pela violência (HONÓRIO, 2012). Trata, portanto, da maturidade que há em ter a alma desenvolvida pela sabedoria de entender a importância central do conhecimento e do cuidado de si, que representa uma masculinidade que vai ao encontro da que a norma de gênero indica como a correta.

Na 2ª e 3ª estrofes da letra, o eu-lírico continua a lançar mão de recursos poéticos para construir a representação dessa sua forma de masculinidade não hegemônica, configurada pela valorização da busca por conhecer a si mesmo como meio de aprofundamento do ser e de recusa ao que a hegemonia indica para os homens. Nos versos "Vida pede cimento / Vou fincar minha raiz", "cimento" é metáfora para a rigidez e a dureza emocionais pedidas pela vida, ou seja, prescritas pela norma para a subjetividade dos homens, às quais a voz poética resiste afirmando o contrário: que vai fincar sua "raiz". Este elemento, por outro lado, é metáfora para o que é natural, orgânico, não rígido emocionalmente, forma não hegemônica de masculinidade que a voz poética sugere que adota para (con)viver no mundo.

Observe-se que, como o cimento, a raiz alicerça e sustenta, só que numa via permeável, porosa, que faz dela um elemento que ao mesmo tempo garante a nutrição das plantas. "Fincar a raiz" representa simbolicamente uma forma de emocionalidade que dá sustentação ao passo que garante nutrição emocional saudável para um homem, ao contrário das promessas de segurança do cimento impermeável que, na verdade, bloqueiam e enrijecem emocionalmente.

A leitura desse trecho da letra demonstra que uma das características dessa forma de masculinidade do eu-lírico é que ela configura-se como um processo de aprendizagem e descoberta de si que o indivíduo empreende. Uma busca por conhecer quem se é para além daquilo que lhe é transmitido como a forma mais honrada de ser homem. Nesse sentido, o verso "É chegado o tempo da inocência partir" sugere que ele reconhece esse como o tempo de sair de certo estado de alheamento de si.

Esse processo de autoconhecimento traz como desafio a necessidade de desenvolver um estado de presença autoconsciente que faz, daquele que o vive, um aprendiz de quem ele mesmo é. O eu-lírico representa esteticamente esse desafio, nesse ponto da letra, pelo recurso da aliteração do som consonantal "v" — vida, vou, vento. A reiteração do "v" sugere a sonoridade característica de quando o vento sopra forte em várias direções. No texto, tal recurso aventa um estado existencial disperso, carregado involuntariamente pela ventania, que poderia levar o indivíduo, como aprendiz que está atravessando esse processo, a se alhear e não viver essa aprendizagem de si e as emoções que são parte dela de forma autoconsciente.

Por isso, é necessário "Não me perder no vento da emoção do aprendiz", necessidade para a qual estar com a raiz fincada é fundamental. A raiz também simboliza, na letra, estar ancorado, presente e atento às próprias emoções, das quais se é um aprendiz nesse caminho de conhecer a si mesmo para "ampliar a ciência sobre o que é ser feliz". Ou seja, recusar os apelos da masculinidade hegemônica (CONNELL; MESSERCHMIDT, 2013; HONÓRIO, 2012), investigar e descobrir o que traz felicidade genuína.

Por fim, na última estrofe, o eu-lírico avança na representação de sua masculinidade não hegemônica mobilizando de forma metafórica o elemento "casca". No verso "Toda casca rompendo a ganhar cicatriz", a voz poética remete sua forma de masculinidade a processos naturais em que há troca de pele ou metamorfose, como a troca de carcaça das cigarras ou a metamorfose das lagartas em borboletas. Sejam Instituto Federal de Pernambuco. *Campus* Garanhuns. Curso de Especialização em Linguagem e Práticas Sociais. 17 de dezembro de 2021.

quais forem esses processos, eles sempre são caracterizados pela entrada do ser em um estado de transformação, um movimento de saída de um estado existencial para outro.

A voz lírica vincula poeticamente a configuração de sua masculinidade a essa metamorfose. A figura da casca que se rompe representa o movimento do eu-lírico em direção ao estado existencial não hegemônico cuja representação constrói literariamente na letra. Os versos "Não tem mão na cabeça / Não tem mimo ou juiz / Sou só eu em meu centro / Descascando o verniz" sugerem que esta forma de masculinidade é caracterizada por uma dinâmica de introspecção por parte do homem como meio de aprofundar a percepção e o conhecimento de si mesmo. Esse significado é reforçado esteticamente nesse trecho pela reiteração paralelística da formulação "Não tem" nos dois primeiros versos da sequência, denotando a imersão do indivíduo em sua própria subjetividade sem subterfúgios que poderiam alhear ele desse processo.

Assim, a forma de masculinidade da voz poética constrói-se "descascando o próprio verniz", investigando os próprios desejos, crenças e percepções, numa dinâmica de aprendizagem de si como via de amadurecimento do ser e de recusa ao que é sugerido normativamente aos homens. O verso que finaliza a letra, "Toda casca rompendo pra entender onde habita minha força motriz" remete a esse desnudar-se que visa ao entendimento genuíno de si e daquilo que o move para além das demandas da hegemonia, que configura a masculinidade do eu-lírico — a qual, na letra, tensiona poeticamente a masculinidade hegemônica (CONNELL; MESSERCHMIDT, 2013; HONÓRIO, 2012) representada por seu interlocutor.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, analisou-se e discutiu-se as configurações de masculinidade expressas pela letra da canção brasileira contemporânea "Suporto Perder", de coautoria entre Igor de Carvalho e Flaira Ferro. Para alcançar tal objetivo, analisou-se a letra da canção levando em conta seu aspecto literário. Esse movimento desvelou que o texto foi construído por meio do recurso a uma série de procedimentos literários como rimas, ritmos, metáforas, aliterações e jogos sintáticos cujos efeitos de sentido atuam de maneira a representar, na letra, a tensão de base sob a qual está assentada e que, por sua vez, concretizam sua poetização.

Tais recursos garantem à letra da canção uma sustentabilidade poética que permite que seja lida de maneira frutífera levando em consideração somente seu componente verbal. Ademais, fazem dela um exemplar da tradicional junção expressiva entre letra de música e poesia que vem marcando historicamente a música popular brasileira.

Além disso, identificou-se de que forma a figura do homem é construída na letra. Nesse sentido, as figuras de dois homens estão presentes nela: a do próprio eu-lírico e a do interlocutor a quem se dirige no texto. Essas duas figuras são construídas de maneira a representarem no texto formas diferentes de ser homem que são

apresentadas de maneira tensionada. Assim, a figura do eu-lírico tensiona a figura de seu interlocutor, utilizando para isso um conjunto de recursos poéticos que constroem e reforçam as significações que emanam do texto.

Também se discutiu as masculinidades recriadas na canção, demonstrando-se que cada uma das duas figuras de homens construídas e que estão em tensão na letra representam uma determinada forma de masculinidade: uma não hegemônica, representada na figura do eu-lírico, e outra hegemônica, representada na figura de seu interlocutor. A masculinidade hegemônica representada pelo interlocutor apresenta como modelo o desejo por elementos como a disputa, o combate e o exercício da violência como forma mais valorizada de ser homem.

Por outro lado, a configuração de masculinidade não hegemônica representada pela voz poética apresenta como modelo uma maneira de ser homem que tensiona e recusa a adesão à masculinidade hegemônica. Ela configura-se numa forma que valoriza a percepção consciente das próprias dinâmicas internas e o conhecimento de si como modo de amadurecimento do ser e de aprofundamento da própria alma em detrimento de uma masculinidade pautada pelo exercício da violência, por exemplo.

Espera-se que este trabalho forneça uma contribuição para as investigações que promovem diálogo entre os estudos acerca dos homens e masculinidades e a música brasileira, contribuindo para o desenvolvimento de pesquisas a respeito dos sentidos que têm sido construídos e veiculados acerca desse tema na música brasileira produzida em anos recentes.

Além disso, que contribua para o estudo de dinâmicas envolvendo masculinidades presentes na sociedade brasileira contemporânea, em especial pelo desvelamento de tensões presentes na sociedade brasileira entre formas de masculinidades não hegemônicas e a forma de masculinidade que é hegemônica no país, que têm ganhado evidência no debate público brasileiro nos últimos anos.

Por fim, observam-se possibilidades de investigações futuras acerca da canção "Suporto Perder" em específico e também acerca de outras canções que tematizam as questões que ela coloca em jogo. É possível fazer análises que incorporem, por exemplo, a consideração da voz feminina que também pode ser considerada na leitura da canção, e/ou considerem também, além do seu componente verbal, o seu componente melódico na construção de sentidos.

## REFERÊNCIAS

CARVALHO, I; FERRO, F. Suporto perder. **Vagalume**, 2019. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/igor-de-carvalho/suporto-perder.html>>. Acesso em: 14 de mai. de 2021.

CAVALCANTI, L. M. D. Música Popular Brasileira, poesia menor? **Revista Travessias**, Cascavel, v. 3, p. 01-33, 2008.

CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, J. W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282, 2013.

FRANÇA, V. R. V.; VIEIRA, V. H. Universo sertanejo: amor traído e Bolsonaro. **Revista Mídia e Cotidiano**, Niterói, v. 15, n. 1, p. 6-28, 2021.

HONÓRIO, M. D. **Cachaceiro e raparigueiro, desmantelado e largadão! Uma contribuição aos estudos sobre homens e masculinidades na região Nordeste do Brasil**. 2012. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Campus de Araraquara, Araquara, 2012.

MINAYO, M. C. S. Ciência, técnica e arte: o desafio da pesquisa social. In: \_\_\_\_\_ et al. (org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 21ª ed. Petrópolis: Vozes, p. 9-29, 1994.

OLIVEIRA, S. R. de. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. In: OLIVEIRA, S. R. de. (org.). **Literatura e música**. São Paulo: Senac/Instituto Itaú Cultural, p. 17-48, 2003.

OLIVEIRA, S. R. de. Leituras Intersemióticas: a contribuição da melopoética para os estudos culturais. **Cadernos de tradução**, v. 1, n. 7, p. 293-308, 2001.

OLIVEIRA, S. R. de. Literatura e música: união indissolúvel. **Revista Internacional em Língua Portuguesa**, n. 37, p. 93-114, 2020.

REIS, C. A literatura como instituição. In: REIS, C. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. Porto Alegre: Edipucrs, p. 19-63, 2013.

RENNÓ, C. Poesia literária e poesia de música: convergências. In: OLIVEIRA, S. R. de. (org.). **Literatura e música**. São Paulo: Senac/Instituto Itaú Cultural, p. 49-71, 2003.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Revista Educação & realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.

Instituto Federal de Pernambuco. *Campus* Garanhuns. Curso de Especialização em Linguagem e Práticas Sociais. 17 de dezembro de 2021.