



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E EXATAS  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA**

**JOSEILMA JOSEFA FEITOZA**

**MULHER, AMOR E DOR: REPRESENTAÇÕES EM COMPOSIÇÕES DE DEJINHA  
DE MONTEIRO**

**MONTEIRO  
2019**

JOSEILMA JOSEFA FEITOZA

**MULHER, AMOR E DOR: REPRESENTAÇÕES EM COMPOSIÇÕES DE DEJINHA  
DE MONTEIRO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à coordenação do curso de letras – língua portuguesa da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de graduação letras com habilitação em língua portuguesa.

**Orientador:** Prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva

**MONTEIRO-PB  
2019**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

F311m Feitoza, Joseilma Josefa.

Mulher, amor e dor [manuscrito] : representações em composições de Dejinha de Monteiro / Joseilma Josefa Feitoza. - 2019.

29 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Humanas e Exatas , 2019.

"Orientação : Prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva , Coordenação do Curso de Letras - CCHE."

1. Mulher. 2. Música. 3. Forró pé de serra . 4. Dejinha de Monteiro (Cantor) . I. Título

21. ed. CDD 780

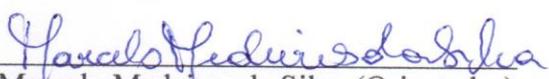
JOSEILMA JOSEFA FEITOZA

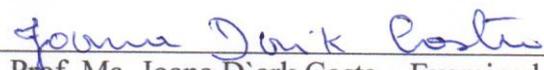
**MULHER, AMOR E DOR: REPRESENTAÇÕES EM COMPOSIÇÕES DE  
DEJINHA DE MONTEIRO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à coordenação do curso de letras – língua portuguesa da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de graduação letras com habilitação em língua portuguesa.

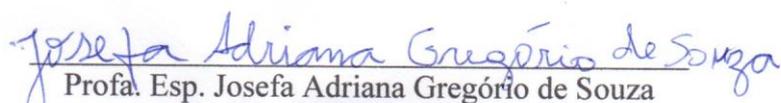
Aprovada em: 22/11/2019.

**BANCA EXAMINADORA**

  
Prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva (Orientador)  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

  
Prof. Ma. Joana D'ark Costa – Examinadora  
-UEPB

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

  
Profa. Esp. Josefa Adriana Gregório de Souza  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

A meu sobrinho Daniel (*in memoriam*), que,  
em sua breve passagem por nossas vidas, me  
ensinou tanto sobre a vida.

Que nada nos limite, que nada nos defina, que nada nos sujeite. Que a liberdade seja nossa própria substância, já que viver é ser livre.

Simone de Beauvoir

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>MULHER E REPRESENTAÇÃO: UM OLHAR SOBRE AS COMPOSIÇÕES DE DEJINHA DE MONTEIRO.....</b>	<b>10</b>
<b>3</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>26</b>
<b>4</b>	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>27</b>

# **MULHER AMOR E DOR: REPRESENTAÇÕES EM COMPOSIÇÕES DE DEJINHA DE MONTEIRO**

## **WOMAN LOVE AND PAIN: REPRESENTATIONS IN COMPOSITIONS OF DEJINHA DE MONTEIRO**

Joseilma Josefa Feitoza

### **RESUMO**

O presente artigo estuda a representação da mulher em composições de Dejinha de Monteiro, um cantor e compositor de Monteiro – PB. Para tanto, escolhemos cinco composições que fazem parte do álbum “Pra falar a verdade”, que foi lançado em 2016: “Pra falar a verdade”, “choro por ela”, “ainda choro de amor por ela”, “amor e saudade” e “Recado de um passarinho”. A nossa análise respalda-se nos estudos de Telles (1999), Alves e Pitanguy (1981), Duarte (2003), Pereira (2013), Narvaz e Koller (2006), Nasio (1997), Del Priori (2005) uma vez que tais estudiosos/as refletem acerca do lugar da mulher e dos discursos sobre a figura feminina em nossa sociedade, em especial em manifestações culturais como a música. Objetivamos compreender qual o perfil de mulher que veicula o discurso musical criado por Dejinha de Monteiro e até que ponto as imagens que o compositor monteirense cria dialogam com a forma como o discurso patriarcal, historicamente, representou o feminino em nossa cultura.

**Palavras-chave:** Mulher. Música. Forró Pé-de-Serra.

### **ABSTRACT**

This paper examines the portrayal of women in five songs by the Brazilian singer and songwriter Dejinha de Monteiro, an artist from the city of Monteiro, Paraíba. All five songs, “Pra falar a verdade,” “Choro por ela,” “Ainda choro de amor por ela,” “Amor e saudade,” and “Recado de um passarinho,” are from his 2016 album Pra Falar a Verdade. The study draws support for its analysis from works by Telles (1999), Alves and Pitanguy (1981), Duarte (2003), Pereira (2013), and Narvaz and Koller (2006), Nasio (1997), Del Priori (2005) who look at the discussion and place of women in Brazilian society and, in particular, the ways in which they are depicted in such cultural forms as music. In sum, the objective of this paper is to understand how Dejinha de Monteiro’s musical discourse characterizes women and the extent to which these female images reflect historical representations of women in Brazilian patriarchal rhetoric.

**Keywords:** women, music, forro pé-de-serra

## 1. INTRODUÇÃO

Muito se tem dito acerca das mulheres e ainda assim não se esgotam os estudos que são realizados sobre elas. Em vários campos do saber, as mulheres foram o escopo de muitas reflexões. Feminismos, Estudos da Mulher, Estudos de Gênero são apenas algumas das áreas que se voltam para a compreensão das demandas das mulheres em nossa sociedade. Embora venhamos a dialogar com essas vertentes, o nosso trabalho centra-se no âmbito das representações da mulher em nossa cultura. Para refletirmos acerca de tais representações, elegemos como *corpus* de pesquisa algumas das letras de canção do compositor paraibano Dejinha de Monteiro<sup>1</sup>. Assim, nosso *corpus* é constituído de cinco letras de música: “Pra falar a verdade”, “choro por ela”, “ainda choro de amor por ela”, “amor e saudade” e “Recado de um passarinho”. Tais composições integram o cd “Pra falar a verdade”, que foi lançado no ano 2016 e tem como tema central a mulher.

A fortuna crítica acerca da presença da mulher em letras de música é bastante vasta. No caso das letras de forró, a título de exemplificação, podemos citar a dissertação “Forró eletrônico: uma análise sobre a representação da figura feminina”, cujo *corpus* foi formado por composições de 2009 a 2010 e cujos resultados apontaram que as mulheres representadas em tais músicas eram alçadas à condição de objeto sexual, por serem erotizadas e apresentadas como submissas ao masculino. Outro trabalho acadêmico que se voltou para o estudo de letras de música e as representações em torno da mulher foi “De Severina xique-xique à locadora de mulher: representação do gênero feminino nas músicas de forró”. O autor deste trabalho constatou que as composições estudadas veiculam a dominação das mulheres pelos homens, reiteram o machismo e fomentam o sexismo. No geral, esses trabalhos pontuam que as letras de forró giravam em torno de uma mesma esfera discursiva e ideológica

---

<sup>1</sup> Nascido na cidade de Monteiro, Dejinha de Monteiro desde cedo mantém estreitas relações com o universo da música. Ainda jovem, teve como brinquedo uma sanfona feita com palha de carnaúba, da qual tirava acordes imaginários enquanto pastorava o gado da família. Foi também “carregador de sanfona”, ofício esse que estreitou mais ainda o pendor para a música. Por volta dos 15 anos, ele já animava festas pela região. Aos 16 anos, viajou para o Rio de Janeiro onde trabalhou como servente de pedreiro, pedreiro, carpinteiro e pastilheiro e onde também realizou apresentações nas rádios Globo e Nacional. Por essa época, começou, ainda no Rio de Janeiro, a fazer apresentações em casas de shows, ao lado de grandes nomes da música, como: Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Trio Nordestino, Os Três do Nordeste, Luiz Vieira, As irmãs Galvão. Além de instrumentista, cantor, compositor, Dejinha de Monteiro também é produtor musical. Suas composições já foram gravadas por cantores como Flávio José, Novinho da Paraíba, Caju e Castanha. Ao longo de sua carreira musical, além de ter sido destaque em alguns jornais nacionais, Dejinha recebeu algumas homenagens como os troféus Asa Branca e Gonzagão. Este último, ele o recebeu por quatro anos consecutivos. Com mais de 40 anos de carreira artística, mais de 30 trabalhos gravados, Dejinha de Monteiro segue sua carreira agregando a família e amigos em torno da sua obra e propagando o que a sua querida terra natal tem de melhor: o forró nordestino.

que reificam a figura da mulher, erotizando-a e colocando-a como inferior ao homem ou dita apenas como objeto desfrutável.

Pelo exposto, dada a forte presença do forró em nosso meio cultural, apesar dos estudos já realizados, acreditamos que as letras de forró ainda podem ser objeto de novos estudos, sobretudo porque ainda existem muitos compositores que não foram tomados como objeto de estudos acadêmicos. Nesse sentido, neste trabalho, vamos nos deter em algumas composições de Dejinha de Monteiro. Com isso, procuramos valorizar, a partir de uma reflexão acadêmica, a produção cultural local. Assim, tomando algumas composições do cd “Para falar a verdade”, lançado em 2016, objetivamos estudar, em cinco composições, a representação da figura feminina. As perguntas que moveram nosso trabalho foram: como a mulher é representada em letras de música de autoria de Dejinha de Monteiro? Até que ponto essa representação reitera certos lugares comuns acerca da mulher ou rompe com os estereótipos que sobre a figura feminina foram construídos por nossa sociedade patriarcal? A mulher é sede do sofrimento do eu lírico. Logo, qual a razão ou razões do sofrimento masculino nas letras de composições de Dejinha de Monteiro?

Por fim, gostaríamos de reiterar a relevância de nosso trabalho em virtude do objeto de estudo – a representação da mulher em manifestações culturais – e do compositor escolhido, visto que, sobre a sua produção, ainda não existem trabalhos acadêmicos, o que confere ao nosso trabalho certo pioneirismo. Além disso, para quem vive em Monteiro, é sabido a importância que Dejinha de Monteiro tem no cenário cultural local e também nacional não só pelas letras que compõe, shows que realiza, mas por seu ativismo em prol das manifestações culturais do Nordeste, em especial o forró pé-de-serra<sup>2</sup>.

## **2. Mulher e representação: um olhar sobre as composições de Dejinha de Monteiro**

Com o advento do movimento feminista, as demandas das mulheres por direitos sociais passaram a ser mais visíveis e os embates com os valores do patriarcado mais constantes. Embora costumemos pensar os grandes eventos históricos em uma linha reta, como se eles fossem homogêneos, sabemos que o feminismo não foi tão retilíneo assim e contemporaneamente não se fala mais em feminismo no singular, mas, sim, em feminismos

---

<sup>2</sup>“Esse tipo de ritmo era normalmente realizado em subidas de serras em algumas cidades nordestinas — o forró de raiz inclui diversos ritmos como xote, baião, xaxado e marchinhas, e é tocado basicamente com uma sanfona, um triângulo e a zabumba. Criado pelos sertanejos nordestinos na década de 40, com forte apelo popular e recheada de saudosismo, teve como principal precursor Luiz Gonzaga, considerado o Rei do Baião e quem popularizou o forró pelo Brasil. Por volta de 1950, nomes como Dominginhos e Jackson do Pandeiro perpetuaram o ritmo que é tocado até hoje.”

no plural dada a multiplicidade de facetas que o movimento foi adquirindo ao longo de sua história como manifestação política, encabeçada por mulheres, contra as desigualdades sociais que as afetavam:

o feminismo é uma filosofia universal que considera a existência de uma opressão específica às mulheres. [...]. Em seu significado mais amplo, o feminismo é um movimento político. Questiona as relações de poder, a opressão e a exploração de grupos de pessoas sobre outras. Contrapõe-se radicalmente ao poder patriarca. Propõe uma transformação social, econômica, política e ideológica da sociedade (TELES, 1999 p.10).

Na reflexão sobre a história do movimento feminista, os estudiosos apontam quatro fases ou quatro grandes ondas. A primeira delas representa o advento do movimento feminista, no século XIX, essa esteve voltada para a luta das mulheres por direitos iguais, direitos civis, políticos e educativos antes reservados apenas aos homens:

O movimento sufragista (que se estruturou na Inglaterra, na França, nos Estados Unidos e na Espanha) teve fundamental importância nessa fase de surgimento do feminismo. O objetivo do movimento feminista, nessa época, era a luta contra a discriminação das mulheres e pela garantia de direitos, inclusive do direito ao voto. Inscreve-se nesta primeira fase a denúncia da opressão à mulher imposta pelo patriarcado. (NARVAZ e KOLLER, 2006, p.649).

Nasce, então, a segunda onda feminista, especialmente nos EUA e na França, cuja maior luta era a luta contra as desigualdades de gênero. Buscava-se uma política de respeito às diferenças e de igualdade de direitos, pautada no reconhecimento de equivalência entre os sexos, não de superioridade. Segundo Duarte (2003) surge por volta do ano de 1870, no caso do Brasil, pelo grande número de jornais e revistas de caráter feminista, talvez devesse ser considerada menos literária e mais jornalística. Dentre tantos jornais da época vale salientar o *sexo feminino* dirigido pela obstinada Francisca Senhorinha Mota Diniz:

A segunda fase do feminismo (segunda geração ou segunda onda) ressurgiu nas décadas de 1960 e 1970, em especial nos Estados Unidos e na França. As feministas americanas enfatizavam a denúncia da opressão masculina e a busca da igualdade, enquanto as francesas postulavam a necessidade de serem valorizadas as diferenças entre homens e mulheres, dando visibilidade, principalmente, à especificidade da experiência feminina, geralmente negligenciada. As propostas feministas que caracterizam determinadas posições, por enfatizarem a igualdade, são conhecidas como “o feminismo da igualdade”, enquanto as que destacam as diferenças e a alteridade são conhecidas como “o feminismo da diferença”. Para Scott (2005), a questão da igualdade e da diferença deve ser concebida em termos

de paradoxo, ou seja, em termos de uma proposição que não pode ser resolvida, mas apenas negociada, pois é verdadeira e falsa ao mesmo tempo. (NARVAZ E KOLLER, 2006, p.649).

Já a terceira fase do feminismo concentra-se na análise das diferenças. O foco não é mais os estudos sobre as mulheres e sobre os sexos, mas, sim, a construção social da diferença entre homens e mulheres a partir da categoria de gênero, tida como útil à análise histórica, segundo Scott (2005). As mulheres almejavam aqui o direito ao voto assim como a amplificação no mercado de trabalho e o direito ao curso superior. Desejavam, não somente, ser professoras, mas também, trabalhar em outras esferas como: comércios, repartições, hospitais, indústrias entre outro. Em síntese, podemos dizer que,

Nesta terceira fase do movimento feminista, observa-se intensamente a intersecção entre o movimento político de luta das mulheres e a academia, quando começam a ser criados nas universidades, inclusive em algumas universidades brasileiras, centros de estudos sobre a mulher, estudos de gênero e feminismos (NARVAZ E KOLLER, 2006 p.649).

A última onda desenvolve-se a partir dos anos setenta e foi a que mudanças mais radicais promoveu:

1975 torna-se o Ano Internacional da Mulher, logo estendido por todo o decênio (de 1975 a 1985), tal o estado de penúria da condição feminina, e tantas as metas para eliminar a discriminação[...]O '8 de Março' é finalmente declarado Dia Internacional da Mulher, por iniciativa da ONU, e passa a ser comemorado em todo o país de forma cada vez mais organizada [...]ao lado de tão diferentes solicitações, debateu-se muito a sexualidade, o direito ao prazer e ao aborto. 'Nosso corpo nos pertence' era o grande mote, que recuperava, após mais de sessenta anos, as inflamadas discussões que socialistas e anarquistas do início do século XX haviam promovido sobre a sexualidade. O planejamento familiar e o controle da natalidade passam a ser pensados como integrantes das políticas públicas. E a tecnologia anticoncepcional torna-se o grande aliado do feminismo, ao permitir à mulher igualar-se ao homem no que toca à desvinculação entre sexo e maternidade, sexo e amor, sexo e compromisso. (DUARTE, 2003, p. 165)

Em meio à luta que se desenrolou ao longo dessas quatro ondas do feminismo, percebemos, com os olhos de hoje, que a inserção da mulher nas esferas sociais passou a ser algo mais efetivo. Ao fazer um balanço das conquistas e avanços decorrentes da luta feminista desde as ações das pioneiras, Duarte (2003, p. 166-167) faz a seguinte síntese:

No campo político, as mulheres começam a ocupar espaço nos partidos e a disputar as eleições, nas diversas instâncias do poder, mas não ainda no ritmo desejado. E mesmo nas últimas décadas do século XX assistimos a todo instante o registro de ‘pioneiras’, pois a mídia não se cansa de noticiar as conquistas femininas que ocorrem a todo instante. Um dia é a primeira prefeita de uma grande capital, em outro é a primeira governadora, ou senadora, ministra, e por aí vai [...] No campo literário, algumas escritoras se posicionavam frente ao governo ditatorial, revelando com coragem suas posições políticas, como Nélide Piñon, que participou da redação do Manifesto dos 1000 contra a censura e a favor da democracia no Brasil. [...] Inúmeras outras escritoras poderiam ser lembradas pela reflexão que seus textos e personagens suscitam nas leitoras, como Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Sônia Coutinho, Hilda Hilst, Helena Parente Cunha, Marina Colasanti, Lya Luft, entre outras, muitas outras

Vale salientarmos que as ondas aqui expostas não podem ser entendidas a partir de uma perspectiva estreita que dissocia uma da outra, pois as diferentes propostas sempre coabitaram e ainda coabitam na sociedade contemporânea:

O feminismo busca repensar e recriar a identidade de sexo sob uma ótica em que o indivíduo, seja ele homem ou mulher, não tenha que adaptar-se a modelos hierarquizados, e onde as qualidades “femininas” ou “masculinas” sejam atributos do ser humano em sua globalidade, [...] que as diferenças entre os sexos não se traduzam em relação de poder que permeiam a vida de homens e mulheres em todas as suas dimensões: no trabalho, na participação política, na esfera familiar, etc...( ALVES E PITANGUY,1981, p.9-10).

Apesar das conquistas históricas – direito a trabalhar, a ter educação, a ser dona do próprio corpo e dos próprios desejos –, as quais foram impulsionadas pelo movimento feminista, as mulheres não conseguiram se desvencilhar, por completo, de séculos de dominação. “Até hoje impera o preconceito de que as mulheres foram feitas para desempenhar tarefas secundárias” (LEITÃO, 1988, p.74 apud AMORIM, 2011 p.2). Tal ideia, por exemplo, se manifestava na negação às mulheres do direito à educação. Dentro da lógica patriarcal, a mulher deveria restringir-se apenas ao espaço familiar. Portanto, deveria ser educada para a dedicação exclusiva às tarefas familiares e ao cuidado dos filhos, tarefa para as quais bastaria o conhecimento primário sobre ler e escrever.

Alguns discursos afirmaram que as mulheres tinham, por natureza, uma predisposição para o trato com crianças, por serem as pioneiras e naturais educadoras, levando em consideração que o papel primordial da mulher era a maternidade. Por isso, o discurso médico, religioso e jurídico, por exemplo, defendia que a mulher deveria permanecer no seu espaço natural – o familiar – sem poder participar das mudanças que ocorriam na sociedade. Sabemos que, apesar das conquistas como o direito ao voto, à educação, ao trabalho, a

imagem da mulher sempre esteve, e ainda está, atrelada a determinados estereótipos. Ora é meiga, delicada, frágil, doce, pura, casta, bela e do lar; ora é a devassa, a mulher fatal, a perdida, a puta, interesseira, insensível. Ao nos referirmos ao termo estereótipo, estamos compreendendo que ele se aplica a

[...] uma opinião pronta, uma ideia ou expressão muito utilizada, desgastada, banalizada, um lugar-comum ou cliché. Num sentido geral, podemos considerar estereótipo toda ideia sustentada pelo senso comum, tida como incontestável. Funcionando como elemento capaz de sintetizar conceitos, o estereótipo vem sendo cada vez mais utilizado no discurso mediático. O discurso televisivo, por exemplo, utiliza imagens que revalidam valores “inquestionáveis” do senso comum: o estereótipo da mãe perfeita, da mulher sensual, do jovem autêntico, sobretudo na publicidade de (DINIZ, 2000 apud FREITAS, 2014 p.114).

Freitas (2014) argumenta que, nos casos de estereótipo acerca da mulher, as imagens recorrentes se assentam na comparação com crenças sobre ser mãe, esposa, de casa e reiteram valores como fragilidade, abnegação, docilidade, dependência, o que acentua a dominação masculina.

Apesar dos avanços e das conquistas das mulheres, determinadas esferas discursivas mantêm, em nossa cultura, uma imagem de mulher que vai de encontro a essas conquistas históricas advindas a partir da organização das mulheres em movimentos de luta por direito e visibilização. Acreditamos que a seara musical é uma dessas esferas que procuram manter certas cristalizações acerca da figura feminina:

A representação da mulher, um dos pontos mais discutidos nos dias atuais, pode ser realizada de várias maneiras na sociedade, principalmente através de produtos elaborados no meio social, como as composições musicais. A música geralmente reflete aspectos do período e do contexto social em que vivemos e, além disso, é uma das expressões mais atuantes na transmissão de mensagens aos seres humanos. Ela é um dos produtos culturais mais consumidos pelas pessoas, representa os gêneros masculino e feminino, e contribui às vezes para a ruptura do pensamento machista (e patriarcal) e às vezes para a reprodução deste. (OLIVEIRA e MELO, 2015, p.2).

Segundo Pereira (2013), na história da música popular brasileira, podemos atestar que os discursos que permeiam a imagem da mulher estão pautados sob três perspectivas. Na primeira, a voz que emana da composição é masculina, assim como a própria autoria. Na segunda, a autoria permanece masculina, mas a voz que fala é feminina. Na última,

composição e voz são, ambas, femininas. No primeiro caso, notamos a recorrência de estereótipos que se centram as imagens de santa e prostituta:

Neste discurso popularmente masculino, imagina-se uma mulher considerada ideal e procuram-se valores tanto de um ponto de vista espiritual, na direção de uma espécie de endeusamento, quanto de um ponto de vista material, na reiteração de um processo de dominação, envolvendo, ambos, elementos contrastantes e muitas vezes conflitantes. Temos, então, uma mulher fonte de inspiração, boemia bem como a mulher pecado, traidora. Temos numa visão masculina tanto a mulher como objeto de satisfação do homem quanto objeto de adoração todas restritas ao universo patriarcal (BELTRÃO JR, 1993 apud PEREIRA, 2013, p.104).

No segundo caso em que, apesar do ponto de vista ser feminino, a autoria é masculina, reitera-se o estereótipo da mulher que se compraz com a violência e o sofrimento provocado pelo masculino:

O discurso masculino se reduplica na voz feminina da mulher que ‘gosta de apanhar’. No imaginário dos homens, instala-se a confirmação do discurso anterior [...] o ‘eu poético’ feminino reafirma a preferência ‘da mulher do malandro’ que precisa apanhar, ou seja, ficar na companhia de homens que nada lhe podem oferecer. Sendo assim, mais uma vez, verificamos que a mulher, no discurso masculino, não gosta de ser bem tratada e, caso encontre alguém que deseja fazê-lo, este fatalmente será abandonado por ela (PEREIRA, 2013, p. 113-115).

Divergido das duas perspectivas anteriores, a terceira apresenta autoria e ponto de vista femininos. Nesse caso, reitera-se o estereótipo das mulheres mal amadas que se queixam dos amores mal sucedidos, mas também se apresentam outras imagens acerca da mulher que, ainda presa à ordem patriarcal, intenta romper com tal ordem, ainda que, antes da liberação feminina, o fantasma da culpa assombre a mulher desejosa por liberdade.

Quando aplicado ao nosso *corpus* de pesquisa o que expusemos anteriormente, deparamo-nos com composições que, formalmente, se enquadram na primeira perspectiva apontada por Pereira (2013). Ou seja, nosso *corpus* é composto por composições de autoria e ponto de vista masculinos. Será que vamos nos deparar com as mesmas imagens apontadas por Pereira (2013)? Isto é, as composições de Dejinha de Monteiro apresentam imagens que corroboram os estereótipos patriarcais acerca da mulher? A mulher é um dos grandes temas nas composições dele, mas nos interessa, justamente, investigar o tratamento dado pelo compositor monteirense a esse tema. Para tanto, vamos começar por “Amor e Saudade”:

#### **Amor e saudade**

É o amor  
 É a paixão é  
 É a saudade  
 Tempo que passa  
 Vida sem graça  
 Sem felicidade...  
 Depois que você partiu  
 Nada pra mim tem valor  
 Não sei por que você sumiu  
 Se foi falta de amor  
 Saio pela madrugada  
 Sem saber pra onde ir  
 Todo mundo que eu vejo  
 Penso que é você ali.  
 É o amor  
 É a paixão  
 É a saudade/  
 Tempo que passa,  
 Vida sem graça  
 Sem felicidade...

A letra da música acima já traz no título os dois polos em torno dos quais vai gravitar o discurso do eu lírico. Amor e saudade são apresentados a partir de uma versão idealista segundo a qual o ideal amoroso constitui-se em uma experiência que nos deveria proteger da solidão e que é regida pelo respeito e pela ternura pelo Outro:

Ah! O amor... esse milagre de encantamento, espécie de suntuoso presente que atravessa os séculos. Espécie de maravilhamento sobre o qual somente os artistas, e talvez os amantes, possam nos dizer alguma coisa. Feito de encontros inesperados ou de acasos favoráveis, ele é como um choque violento que eletriza, cega, encanta. Deixa-nos perdidos. E – tarde demais – perdidamente enrolados. O choque provoca reações em cascata: desejo ou paixão que se manifesta na impaciência dos olhos, do coração, de todo o corpo. Fabricada por aparições, cartas, telefonemas, essa concentração sobre um objeto, essa nostalgia de um lugar utópico, enfim, reencontrado, se traduz na descoberta de um ser que passa a ser o único bem, a pátria, enfim, o centro de tudo! (DEL PRIORE, 2005, p. 12).

Entretanto, na letra de música em questão, o amor, apesar do encantamento que causou ao eu lírico, não serviu de anteparo à solidão. Pelo contrário, a composição de Dejinha de Monteiro deixa claro que amar é assumir o risco de vir a ser solitário. Por isso, a passagem do amor para a saudade prefigura o abandono de que é vítima o sujeito da canção e cujas causas esse mesmo sujeito desconhece. Por isso, ele, de certa forma, procura perquirir (“Não sei por que você sumiu/Se foi falta de amor”) acerca do porquê de o que, antes, era amor ter se convertido em saudade.

Amor e saudade são, pois, os dois extremos que marcam a experiência subjetivada na letra da música. O sujeito canta não mais o amor, mas o vazio deixado pela amada e que é, agora, preenchido pela saudade apenas. O eu lírico encontra-se, portanto, impossibilitado de viver o amor porque o seu objeto de desejo – a mulher – o abandonou. Por isso, toda a letra da música se converte em uma grande queixa amorosa:

Os amantes, por sua vez, gozam de sentimentos inexplicáveis de ordem irracional ou inconsciente. Sofrem emoções com quem sofre golpes. Passam por mil martírios. Descobrem-se vítimas de uma ferida recebida sem que se saiba como. Seu sentimento é inexplicável e, portanto, inexprimível, salvo pela literatura ou pela poesia, cujo jogo retórico, metáforas e figuras de linguagem nos falam de um amor, que se quer singular, excepcional, reconhecível entre mil outros amores (DEL PRIORE, 2005, p. 12).

Os primeiros versos da letra de música já trazem certa gradação que vai apontando a mudança de estado do sentimento havido e do que passa a existir. Ou seja, a sequência “é o amor, é a paixão, é a saudade” marca, de forma concisa, o início, o auge e o término da relação amorosa. Ao dizer “é o amor”, possivelmente, está-se se referindo ao início do encontro amoroso, momento em que a vivência do presente é o que importa, como se não houvesse prenúncio algum do fim. Não há a preocupação com o futuro. O presente é o que interessa. Os amantes não se exasperam com o futuro. Ao dizer “é a paixão”, está-se referindo, possivelmente, à intensidade dos arroubos vividos, já que a paixão é esse sentimento intenso que se apossa dos sujeitos, mas não permanece. Sua força vem, talvez, da fugacidade que a marca. Ao dizer “é a saudade”, está-se referindo que o amor que se converteu em paixão tende a ficar apenas como saudade. Não gera laços duradouros. Pelo contrário, dos laços, antes existentes, restam apenas os vazios, as faltas, a dor que lateja, a ausência que dói porque não mais preenchida. Sobre a saudade, podemos dizer:

É a saudade uma mimosa paixão da alma, e por isso tão sutil, que equivocadamente se experimenta, deixando-nos indistinta a dor da satisfação. É um mal, de que gosta, e um bem que se padece: quando fenece, troca-se a outro maior contentamento, mas não que formalmente se extinga: porque se sem melhoria se acaba a saudade, é certo que o amor e o desejo se acabarão primeiro (MELLO *apud* LOURENÇO, 1999, p. 29).

A passagem do tempo, aqui, intensifica a dor do abandono provocado pela mulher e é marcada pela aflição da espera. Percebemos isso com clareza no segundo verso: “tempo que passa/ vida sem graça/ sem felicidade”. O sujeito que fica à espera não mais atribui sentido à

vida porque essa perdeu a importância que tinha ante a ausência da mulher amada, a sua eleita do coração:

Amar é antes selecionar o eleito do coração. É notar, é colocar a parte, é singularizar. Um, ou uma, entre todos. Um rosto, um nome. Isso implica a seleção que entroniza o objeto como excepcional. O eleito é distinto: superior como um rei ou distante como uma estrela. O amor, dirá finalmente alguém, é um problema da vida, de ordem sensível, de estética e poética, não de conceitos (DEL PRIORE, 2005, p. 12).

Não sabemos as razões da ausência daquela que o eu lírico da composição de Dejinha de Monteiro entronizou no coração. Sabemos apenas ela permanece como a eleita mesmo depois da partida e da vida ter perdido sentido, uma vez que, como o eu lírico afirma, “depois que você partiu nada pra mim tem valor”. Além de conviver com a ausência da amada, o que atormenta o eu lírico é não saber as razões da partida dela. Ele chega a aventar a hipótese de que pode ter sido falta de amor. Nesse caso, em se confirmando isso, ele teria falhado como homem porque não conseguira manter junto de si a mulher amada. Logo, a mulher aqui é vista, possivelmente, como aquela que almeja carinho, afeto, amor. Na ausência disso, ela não hesita e parte em busca do que não havia.

Por outro lado, a nosso ver, delineia-se aqui um perfil de mulher marcado não pela ingratidão, mas, sim, pela autonomia na condução do próprio desejo. Parece-nos que a mulher que se ausenta aqui o fez porque é dona de si, não queria se prender ao amor. Ainda assim, notamos que o eu lírico não destrata essa mulher. Ele sofre a dor da ausência, mas não condena a mulher amada por sua tristeza. Pelo contrário, até parece que o eu lírico se compraz com o sofrimento porque ele é o registro do que não mais há ou do que, não tendo permanecido, se torna mais desejado justamente porque está perdido. Nesse caso, Dejinha de Monteiro está dialogando com um filão que já tem tradição em nossa seara musical e que justamente faz com que amor e dor componham uma rima só. Reportando-se aos estudos da sexóloga Regina Navarro Lins, Faour (2006) afirma que essa cultura do amor difícil e não realizado está arraigada em nosso imaginário social não por acaso:

[...] é uma cultura criada há cerca de oito séculos, que vem das velhas histórias de amor, desde Tristão e Isolda, depois Abelardo e Heloisa, no século XII, e mais tarde Romeu e Julieta, nas quais o final é sempre rágico, criando no imaginário coletivo o mito do ‘amor romântico’, com um conjunto de expectativas e ideais baseados na idealização e na projeção do par amoroso (FAOUR, 2006, p. 24-25).

Queixar-se do abandono da mulher amada é ainda dizer o quanto ela é importante para si mesmo tanto que, nos versos seguintes, o eu lírico, desorientado, afirma: “saio pela madrugada sem saber aonde ir/ todo mundo que eu vejo/ penso que é você aqui”. Sem rumo ou perspectiva, o eu lírico vaga em seu próprio sofrimento, mas não quer que o sofrer acabe porque, se ele acabar, perde-se a razão do próprio viver. Aqui, a tônica sentimental é a que coloca o amor impossível como o mais marcante porque “quanto mais difícil ou impossível de dar certo, mais apaixonada a pessoa fica. É como se ela precisasse mais da ausência que da presença do outro para se satisfazer” (FAOUR, 2006, p. 25).

Logo, nessa letra de música, a mulher é a sede do sofrimento masculino, mas um sofrimento que é louvado, desejado, que não provoca revolta. Há um certo prazer em sofrer por amor. Aliás, o tema do sofrimento e do abandono amoroso parece ser um motivo recorrente em grande parte das composições de Dejinha de Monteiro, como se estivéssemos diante de um forró de uma nota só. Em outra letra de música, “Recado de um passarinho”, o eu lírico volta a queixar-se do abandono da mulher amada e, tal qual na letra anterior, ele desconhece as razões por que ela o deixou sozinho:

#### **Recado de um passarinho**

Passarinho me contou  
 Que teu amor não é mais meu  
 Meu coração até chorou  
 E eu não sei o que aconteceu  
 Passarinho me contou  
 Que teu amor não é mais meu  
 Meu coração até chorou  
 E eu não sei o que aconteceu  
 Vai passarinho  
 Volta e diz pra ela  
 Que o meu coração  
 Tá pra morrer de dor  
 E por pouca coisa  
 Fofocas e mentiras  
 Não deixe acabar  
 Um grande amor

Mais uma vez, estamos diante de um amor que não permanece. Há a experiência do enlace, mas o que sobra é a saudade, a solidão, a dor de uma partida que sequer foi anunciada. O passarinho é o portador das más notícias, mas ao mesmo tempo espera-se que ele se torne o mensageiro de boas novas que não vêm e que seriam o reatamento. Só que, novamente, estamos diante de uma composição que aborda o mesmo tema: a queixa amorosa, mas, ainda que queixoso, o sujeito lírico deixa claro que, mesmo na dor, ainda está amando:

Configurado como um fenômeno constituído de dupla face, dor e prazer, o amor encontra-se visceralmente relacionado à dor ou infelicidade quando possuindo existência na ausência de reciprocidade, da mesma forma que representante da felicidade, quando partilhadas e satisfeitas as expectativas dos parceiros (NÓBREGA, FONTES e PAULA, 2005, p.79).

Semelhantemente à primeira letra, nesta segunda, o amor acaba, mas as razões do término são desconhecidas. O que se sabe é que houve um contato entre os amantes, mas foi breve e após o que veio foi o abandono sem explicação alguma.

Ainda que desprezado, o sujeito da letra de música não trata a amada com desafeto. Pelo contrário, idealiza-se o amor como se, conforme já cantou outro compositor, o amor só é amor se doer. É preciso vivenciar esta dor, pois de alguma forma é como o (re) viver trouxesse a quem sofre uma espécie de conformação:

Mesmo dolorosa, a lembrança do amado perdido pode suscitar o gozo de oferecer nossa dor como homenagem ao desaparecido. Amor, dor e gozo se confundem aqui. Amar o outro perdido certamente faz sofrer, mas esse sofrimento também acalma, pois ele faz reviver o amado (NASIO, 1977, p.64).

A voz da letra da música é masculina e o sujeito que fala põe-se dependente afetivamente da dona que o abandonou. Desejo e solidão estão sempre em consonância ao longo do discurso amoroso veiculado na letra da música e isso vai alimentar mais saudades, mais tristezas, mas, paradoxalmente, certa alegria em se saber sofrer por amor. Logo, deparamo-nos com mais versos sobre a rejeição amorosa, sobre o abandono e, ainda assim, sobre o quanto sofrer por amor pode ser a mais intensa forma de dizer que ama, como podemos ver na letra da música abaixo que, não por acaso, se chama “Pra falar a verdade”: cujo nome é o título do próprio cd:

### **Pra falar a verdade**

Pra falar a verdade,  
 Eu ainda te desejo,  
 Sinto falta do seu beijo  
 E de um aperto de mão.  
 Pra falar a verdade,  
 Eu ainda te desejo,  
 Sinto falta do seu beijo  
 Dentro do meu coração.  
 Não sei se tô certo/  
 Ou tô errado,  
 Por estar apaixonado  
 Por alguém que não me quis,

Só sei que eu sinto a sua falta,  
 Que apesar de ser tão chata  
 Mesmo assim me fez feliz.

O fato de ter sido abandonado não impede que se faça uma dupla confissão: a de que se sente saudade e a de o desejo permanece. E a verdade que professa o eu lírico é esta: a de que, ainda que abandonado, ele permanece amando aquela que o desprezou. Os afetos vividos, como os beijos trocados no corpo ou dentro do coração, suplantam a dor do desprezo da mulher amada que é apresentada como chata, mas que fazia feliz o eu lírico. Logo, esse adjetivo não macula a imagem da amada. Pelo contrário, acreditamos que aponta o quanto a voz masculina idealiza a figura feminina tanto que só lhe interessam as qualidades dela, como se endossasse certo adágio popular segundo o qual quem ama um feio bonito lhe parece. E a maior qualidade da musa chata era fazer o masculino feliz.

Por isso, a voz masculina não quer saber se está certa ou errada porque a resposta para o seu estado de espírito já é sabida. A letra da música é a confissão da permanência da saudade, do vazio que não pode ser preenchido porque a todo tempo quem canta está consciente da falta existente, da dor que lateja e que não permite que o esquecimento cresça em seu peito. O eu lírico vivencia, então, os dissabores do sofrimento, entendendo por sofrimento o conceito trazido por Barus-Michel (2001 *apud* NÓBREGA, FONTES E PAULA, 2005 p.78): “A palavra *sofrimento* foi desenvolvida entre os gregos com o termo *phérein*, que, posteriormente, passou a ser designado *sufferre*, em latim, significando tolerar, suportar, permitir e, somente no século XVI, entre os franceses, assumiu a significação da experiência de uma dor”

Se, nas letras anteriores, havia apenas a confissão da saudade, na composição a seguir, esta confissão se concretiza em pranto. Por isso, o título da letra é “Choro por ela”:

### **Choro por ela**

Choro por ela,  
 Sofro por ela  
 E não desisto não.  
 Noite sem sono  
 No abandono  
 Ah solidão!  
 Noite escura,  
 Vento frio  
 Nem a lua clareou.  
 O meu mundo é tão vazio  
 E ninguém aqui passou,

Tô querendo seu amor  
 Tô morrendo de vontade,  
 Eu, a noite e a saudade.

O título da composição já é o registro do estado de alma do eu lírico: dor, sofrimento, dilaceramento. Não basta apenas dizer que chora. É preciso reiterar isso. Por isso, signos como *choro, sofro, vazio, morrendo de saudade* potencializam a queixa amorosa do eu lírico. Mas o eu lírico se compraz nesse sofrimento, como se, mais do que ser correspondido no amor que devota a quem o abandonou, ele desejasse continuar sofrendo porque a dor é o sintoma do seu jeito de amar:

As manifestações da dor = abatimento, grito e lágrimas= a mantêm como se a pessoa que sofre estivesse arrastada pelo desejo inconsciente= um desejo que não tem nada a ver com o masoquismo= de viver plenamente a prova dolorosa. Os que sofrem porque perdem o ser amado experimentam uma dor atroz, que no entanto fazem questão de suportar [...]a dor é um gozo que é preciso esgotar, uma tensão que é preciso descarregar através dos gritos, das lágrimas e das contorções como se o ser dolorido exclamasse “deixe-me em paz! Não me consolem. Deixem-me consumir a minha dor “( NASIO, 1997, p. 65).

Contida, ainda assim, a dor que acomete o eu lírico da composição de Dejinha de Monteiro não é menos intensa. É uma dor que lhe provoca desajustes emocionais que o levam não apenas à solidão, mas à insônia. A saudade martela que nem a paz do sono tranquilo o eu lírico é capaz de ter. Mas é uma dor também de cuja intensificação participa a natureza, já que não apenas o eu lírico sente falta da mulher amada, mas também a noite e a própria saudade que, igualmente, se sentem sós. Não à toa que saudade vem do latim *solus, solitas, solitatis* e desse vocábulo também vêm *sozinho, solidão*:

A ruptura na possibilidade do equilíbrio permanente de troca evidencia o ser despossuído e acompanhado do mal da solidão. Diante de sua própria nudez, o homem se reconhece incompleto com sua solidão, esvaziado pela presença que o outro preenchia, e que se transformou em condição de sofrimento. (NÓBREGA, FONTES e PAULA, 2005, p.79).

No final, a composição reitera que, no jogo amoroso de que participou o eu lírico, só restou apenas um eu solitário com as dores da saudade do que viveu e do que não mais existe a não ser como falta: “mesmo sendo uma condição constitutiva da natureza humana, o amor é sempre a premissa insuperável dos nossos sofrimentos. Quanto mais se ama, mais se sofre”

Nasio (1997, p. 27). O consórcio entre amor, abandono, saudade e solidão vai aparecer em “Ainda choro de amor por ela”, como podemos ver abaixo:

### **Ainda choro de amor por ela**

ainda choro de amor por ela,  
 que foi embora e nunca mais voltou  
 ainda sinto o cheirinho dela ,  
 que ficou na porta quando ela passou  
 o seu retrato ainda na parede,  
 faz tanto tempo que mudou de cor  
 e quando eu olho bate uma saudade  
 chego até pensar que ela voltou  
 já fiz promessa, já rezei demais  
 e nem um santo quer me ajudar,  
 vou esperar até o mês de junho,  
 se ela não vim , eu vou lhe buscar  
 ainda choro de amor por ela,  
 que foi embora e nunca mais voltou  
 ainda sinto o cheirinho dela ,  
 que ficou na porta quando ela passou  
 o seu retrato ainda na parede,  
 faz tanto tempo que mudou de cor  
 e quando eu olho bate uma saudade  
 chego até pensar que ela voltou  
 já fiz promessa, já rezei demais  
 e nem um santo quer me ajudar,  
 vou esperar até o mês de junho,  
 se ela não vim , eu vou lhe buscar

Aqui, mais do que queixar-se do sofrimento, o eu lírico está preocupado em dizer da dor de amar, da impossibilidade de reinvestir as sua energia psíquica para outro objeto de desejo:

A partir de então. O eu fica inteiramente ocupado em manter viva a imagem mental do desaparecido. Como se ele se obstinasse em querer compensar a ausência real do outro perdido, magnificando a sua imagem. O eu se confunde então quase totalmente com essa imagem soberana, e só vive amando, e por vezes odiando a efígie de um outro desaparecido.[...] que o deixa exangue e incapaz de interessar-se pelo mundo exterior (NASIO 1997, p.28).

A mulher amada, a musa do abandono, persiste como se fosse um membro fantasma do qual o eu lírico não consegue desapegar-se:

Inspirando-nos no fenômeno do *membro fantasma*, bem conhecido dos neurologistas, chamamos essa alucinação da pessoa enlutada de “fenômeno do amado fantasma. Mas porque o qualitativo de “fantasma”? Lembro que a

alucinação do membro fantasma é um distúrbio que afeta uma pessoa amputada de um braço ou uma perna. Ela sente de modo tão vivo sensações vindas do seu membro desaparecido, que este lhe parece existir ainda. Do mesmo modo, a pessoa enlutada pode perceber, com todos os seus sentidos e uma absoluta convicção, a presença viva do morto[...] O fenômeno do membro fantasma ou do amado fantasma não se explica mais por uma simples negação da perda do objeto amado= braço amputado ou ser desaparecido= mas pela forclusão da representação mental do dito objeto. Mas a impressionante afinidade e ter essas duas alucinações fantasmáticas mostra ainda quanto a pessoa amada é, na verdade um órgão interno do eu tão interno do eu tão essencial quanto podem ser uma perna ou um braço [...] em ambos os casos, o objeto perdido = o braço amputado ou o morto = continua a viver na realidade para o eu (NASIO, 1997 p. 31-33).

Por isso, a necessidade de reiterar o sofrimento, de dizer que o peito ainda dói (“ainda choro de amor por ela”), de alimentar a ilusão de um retorno (“vou esperar até o mês de junho,/ se ela não vim, eu vou lhe buscar”). O eu lírico enreda-se em um discurso de dor, como se o único consolo fosse saber-se, perceber-se como sofredor. E para si não há outro destino porque nem as promessas feitas foram atendidas (“já fiz promessa, já rezei demais/ e nem um santo quer me ajudar”).

Vale salientarmos que aqui, em nossa região, existe a cultura de rezar e fazer promessa para santos a fim de obter algo que aparentemente é impossível, isto é, os santos são agentes que intermedeiam o alcance de alguma graça. No caso da composição, a graça desejada, mas não alcançada é o retorno da amada. Nesta última composição, ao contrário das demais, é possível, em nossa leitura, identificarmos um direcionamento discursivo um tanto quanto machista, uma vez que, nos últimos versos da canção (“vou esperar até o mês de junho/ se ela não vir eu vou lhe buscar”), o eu lírico que até então vinha sendo respeitoso com a mulher amada, apesar do sofrimento causado por ela, deixa entrever que, para aplacar dar dele, musa amada teria que regressar mesmo contra a vontade dela, já que é ele quem vai buscá-la onde ela estiver.

Alguém pode advogar que dizer que vai buscar a amada à marra é apenas um desatino decorrente do dilaceramento amoroso por que passa o eu lírico. É possível e, assim, o caso é sem jeito, pois o eu lírico há de conviver com a saudade, a solidão, a dor do abandono. De toda forma, no conjunto das composições que analisamos, o sofrimento parece ser o único destino do eu lírico: “o eu ama o objeto que continua a viver no psiquismo, ele o ama como nunca o amara, e, no mesmo momento, sabe que esse objeto não voltará mais. O que dói não é perder o ser amado, mas continuar a amá-lo mais do que nunca mesmo sabendo-o irremediavelmente perdido” (NASIO, 1997, p.30).

Na leitura das composições que apresentamos, percebemos que a figura feminina é objeto de idealização. De modo geral, as composições escolhidas reiteram um mesmo tema (o sofrimento amoroso masculino) e um mesmo perfil de mulher que poderíamos, talvez, de chamar de ingrata porque abandona a aquele de quem ela era a razão da felicidade e constitui, agora, motivo de reiteradas queixas e sofrimentos.

Esse sofrer no masculino leva-nos a afirmar que, de certa forma, o discurso lírico das composições de Dejinha de Monteiro reatualiza o sofrimento amoroso presente nas cantigas trovadorescas nas quais o trovador confessa, de maneira muito dolorosa, a sua angústia por viver à sombra de um amor que não encontra reciprocidade. O eu lírico dessas cantigas, assim como o das composições de Dejinha de Monteiro, revela, por vezes, um apelo repetitivo no qual não há a expressão de um erotismo, mas de um amor transcendente e idealizado:

Não se trata de uma experiência sentimental a dois, mas de uma aspiração, sem correspondência, a um objeto inatingível, de um estado de tensão que, para permanecer, nunca pode chegar ao fim do desejo. Manter este estado de tensão parece ser o ideal do verdadeiro amador e do verdadeiro poeta como se o movesse o amor do amor, mais do que o amor a uma mulher. O trovador imagina a dama como um suserano a quem a servia numa atitude submissa de vassalo, confiando seu destino à senhora. (SARAIVA, P. 61 *apud* ALGERI, 2007, p.5).

Dito de outra, uma das marcas da poesia lírico-amorosa portuguesa, à época do Trovadorismo, que, residualmente, se faz notar nas composições de Dejinha de Monteiro é a expressão da coita amorosa, isto é, “o drama passionai do trovador, o seu tormento amoroso em toda a sua complexidade” (SPINA, 1972, p. 391). Consequentemente, assim como em tais cantigas, as letras do compositor monteirense vão intensificar demasiadamente o sofrimento do eu lírico, formando uma espécie de círculo de que o enamorado não pode sair de maneira que podemos empregar a tais composições as seguintes palavras do professor Massaud Moisés, quando este se referia à lírica trovadoresca:

Visto uma ideia obsessiva estar empolgando o trovador, a confissão gira em torno dum mesmo núcleo, para cuja expressão o enamorado não acha palavras muito variadas, tão intenso é o sofrimento que o tortura. Ao contrário, parece que seu espírito, caminhando dentro de um círculo vicioso, acaba por se repetir monotonamente, apenas mudando o grau do lamento, que aumenta em avalanche até o fim. O estribilho ou refrão, com que o trovador pode rematar cada estrofe, diz dessa angustiante ideia fixa para a qual ele não encontra expressão diversa.

Em síntese, a impossibilidade de sair desse círculo em que amar se configura como sinônimo de sofrer pode ser percebida pela presença de alguns recursos estilísticos, tais como o refrão, o paralelismo, os quais reiteram, renitentemente, o sofrimento do eu lírico. Diante do exposto, percebemos que, assim como nas cantigas trovadorescas, as composições de Dejinha de Monteiro estão carregadas do sofrimento do eu lírico masculino em virtude de um amor não correspondido.

Nesse sentido, vemos que amor, sofrimento e saudade se amalgamam desde muito tempo: “Amor, saudade, rejeição, veneração são sentimentos universais, atemporais. Apenas as formas de expressá-los é que se modificaram na passagem do tempo. Mas, estão aí presentes em nosso dia-a-dia em cada ser humano” (ALGERI, 2007, p.5) E as composições de Dejinha de Monteiro retomam, inclusive na simplicidade de expressão, mais um traço semelhante aos trovadores galego-portugueses, as queixas amorosas de um eu lírico masculino e falam desse sofrimento masculino ante a ausência da mulher amada.

### **3. Considerações Finais**

Ao analisarmos as composições de Dejinha de Monteiro do álbum “Pra falar a verdade” (2016), constatamos que todas elas falam de um mesmo lugar e ponto de vista: o do homem lamentoso por ter sido abandonado pela mulher amada. A figura feminina em tais composições, ainda que não destrutada, aparece como insensível que não se compraz com o sofrimento do sujeito lírico e, de certa forma, é indiferente à dor masculina.

Tradicionalmente, desde os tempos das cantigas trovadorescas, era ao feminino dado o lugar da espera e as mulheres deveriam se conformar com o consolo da solidão em face do abandono que sofriam de seus maridos, amantes, filhos. Nas composições de Dejinha de Monteiro, é o masculino que cabe o esperar e o sofrer por um feminino que, sem dar satisfação alguma, partiu. De acordo com Algeri (2007, p.19.), “Atualmente, uma grande parte da música popular contemporânea também encontra inspiração nas cantigas trovadorescas líricas e satíricas. Os temas são recorrentes e as vozes polifônicas se fazem presente”.

Tendo em vista a análise realizada nas músicas consideramos que nas letras a mulher tem um papel igualitário ao do homem, visto que ela é dona da situação vivendo e sabendo discernir os momentos vividos no decorrer das canções. Dito de outra forma, a mulher deixou de agir apenas com o coração (modo como é visto o sexo feminino; sexo frágil) e passou a

agir com a razão, que sabe enfrentar seus medos, rompendo com os limites impostos pela sociedade patriarcal.

### Referências

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo**. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 8-77.

ALGERI, Nelvi Malokowsky. **A poesia trovadoresca e suas relações com a literatura de cordel e a música contemporânea**, 2007, p.1-20.

ALDEMARIO, Coelho **Blog oficial do forrozeiro do Brasil**. 21 de janeiro de 2015. Disponível em: <<http://www.adelmariocoelho.com.br/blog/curiosidades/qual-diferenca-forro-estilizado-e-forro-pe-de-serra-359.html>>. Acesso em: 15 de set. 2019 horas: 09h30min.

AMORIM, Linamar Teixeira de. **Gênero: uma construção do movimento feminista?** Londrina: 2011, p. 1-12. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/gpp/pages/arquivos/Linamar.pdf>>. Acesso em: 15 de set. 2019 horas: 10h00min.

DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2005.

DUARTE, Constância Lima. **Feminismo e literatura no Brasil**. São Paulo. 2003, p.151-168. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142003000300010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010)> . Acesso em: 17 de set. 2019 horas: 08h27min.

FAOUR, Rodrigo. Pra que rimar amor e dor? In: \_\_\_\_\_. **História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2006, p.21-71.

FREITAS, Simone. **A mulher e seus estereótipos comparando 50 anos de publicidade televisiva no Brasil e Portugal**. Largo do Paço 4704-553 Braga, Portugal. 2014, p.112-148 Disponível em: <<http://www.ec.ubi.pt/ec/16/pdf/EC16-2014Jun-06.pdf>> . Acesso em: 10 de set. 2019 horas: 14h28min.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 1980.

NARVAZ, Martha Giudice, KOLLER, Silvia Helena. **Metodologias feministas estudos de gênero: articulando pesquisa clínica e política**. Maringá. 2006, p.648-652.  
Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v11n3/v11n3a20.pdf>>. acesso em: 22 de ago. 2019 horas 15h47min.

NASIO, J-D. **O livro da dor e do amor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1997, p. 9-161

NÓBREGA, Sheva Maia da; FONTES, Érica Palmieri Guimarães; PAULA Fabíola Maria Souza Macêdo de. **Do amor e da dor: representações sociais sobre o amor e o sofrimento psíquico**. Campinas, 2005, p.74-86  
Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-166X2005000100009](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-166X2005000100009)>. Acesso em: 26 de out. 2019 horas 11h20min.

OLIVEIRA, Kácia Guedes de, MELO, Cristina Teixeira Vieira de. **A representação da mulher nas músicas de Chico Buarque: uma análise do eu-lírico feminino**. Natal- RN 2015, p.1-15  
Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-0821-1.pdf>> acesso em: 04 de set. 2019 horas 18h44min.

PEREIRA, Valeria Cristina Ribeiro. **A representação da mulher na música popular brasileira: eu poético e voz autoral**. Verbo de Minas. Juiz de Fora. 2013.  
Disponível em: <<https://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/477>> . Acesso em: 12 de out. 2019 horas 19h40min.

SCOTT, J. W. **O enigma da igualdade**. Rev. Estud. Fem. Florianópolis jan./abr. 2005.

SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca: estudo, antologia crítica e glossário**. 2.ed. Rio de Janeiro: Grifo, 1972.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil**. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1999, p.9-92

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por ter me proporcionado o dom da vida e nela poder vivenciar momentos inesquecíveis ao longo do curso.

De uma forma muito especial a minha mãe Jozilma Queiroz que mesmo diante de tantas dificuldades, sempre me incentivou e acreditou em mim, mesmo quando nem eu mesmo acreditei.

Aos meus irmãos Janailson Feitoza, Gervassio Henrique Feitoza e Hayla Queiroz, aos amigos/ irmãos Tatiane Limeira e Messias Ramos que nunca me deixaram desanimar no decorrer dessa jornada, também de forma muito especial agradeço a minha sobrinha Helena Vitória Alves Feitoza a quem dedico todo meu amor e meu esforço para ser bom exemplo.

Aos meus avós maternos Josefa Queiroz e Severino Queiroz, que sempre estiveram ao meu lado torcendo e me apoiando, do mesmo modo agradeço as minhas afilhadas Marta Mikely, Miria Mikaely e Ianne Araújo a quem dedico todo meu carinho.

Ao meu orientador prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva, a quem tenho uma grande admiração e gratidão por todos os ensinamentos ao longo da minha vida acadêmica.

Agradeço as amizades feitas no decorrer desses anos, dentro e fora da universidade. Em especial, as companheiras da batalha universitária: Michele, Evellyn, Flaine, Jaqueline, Marisa, Larissa, Bárbara e Eline que dividindo sonhos, desafios, questionamentos, muitos risos e algumas lágrimas construímos laços de afeto que jamais serão esquecidos.

E por fim minha gratidão aos mestres da Universidade Estadual da Paraíba, a qual estive vinculada durante minha vida acadêmica. A vocês meus sinceros agradecimentos.

Agradeço de forma muito especial a todos que contribuíram para hoje poder estar celebrando esse momento extraordinário em minha vida.