

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

ANA FLÁVIA TAVARES DE MELO

**“AMANTE NÃO TEM LAR” – ANÁLISE DAS RELAÇÕES ENTRE O
FEMINEJO E A DOMINAÇÃO MASCULINA**

GOIÂNIA
2021



UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

ANA FLÁVIA TAVARES DE MELO

3. Título do trabalho

"AMANTE NÃO TEM LAR" - ANÁLISE DAS RELAÇÕES ENTRE O FEMINEJO E A DOMINAÇÃO MASCULINA

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento **SIM** NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **ANA FLAVIA TAVARES DE MELO, Discente**, em 26/05/2021, às 16:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Márcio Penna Corte Real, Professor do Magistério Superior**, em 27/06/2021, às 23:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2093669** e o código CRC **370B2A75**.

Referência: Processo nº 23070.020979/2021-47

SEI nº 2093669

ANA FLÁVIA TAVARES DE MELO

**“AMANTE NÃO TEM LAR” – ANÁLISE DAS RELAÇÕES ENTRE O
FEMINEJO E A DOMINAÇÃO MASCULINA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação.

Área de concentração: Educação

Linha de Pesquisa: Cultura e Processos Educacionais.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Penna Corte Real.

GOIÂNIA

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Melo, Ana Flávia Tavares de
"Amante não tem lar" - Análise das relações entre o feminejo e a dominação masculina [manuscrito] / Ana Flávia Tavares de Melo. - 2021.
250 f.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Penna Corte Real.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Educação (FE), Programa de Pós-Graduação em Educação, Goiânia, 2021.

Bibliografia. Apêndice.
Inclui tabelas, lista de tabelas.

1. Música sertaneja. 2. Sertanejo universitário. 3. Movimento feminejo. 4. Feminejo. 5. Dominação masculina. I. Real, Márcio Penna Corte, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata Nº 20 da sessão de Defesa de Dissertação de **ANA FLÁVIA TAVARES DE MELO** que confere o título de **Mestra em Educação** pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás-PPGE/FE/UFG, na *área de concentração em Educação*.

Aos **vinte e nove dias do mês de abril de dois mil e vinte e um (29/04/2021)**, a partir da(s) **9:00**, em plataforma virtual no link público <http://meet.google.com/iqh-jknp-tef>, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada **"AMANTE NÃO TEM LAR" - ANÁLISE DAS RELAÇÕES ENTRE O FEMINEJO E A DOMINAÇÃO MASCULINA**". Os trabalhos foram instalados pelo Orientador Prof. **Dr. Márcio Penna Corte Real (PPGE/FE/UFG)**, doutor em **Educação** pela **UFSC**, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Prof^º. Dr^a. **Daniela Dotto Machado (UFScar)**, doutora em **Educação** pela **UFScar** - membro titular externo, Prof^º. Dr^a. **Anita Cristina Azevedo Resende (PPGE/FE/UFG)**, doutora em **Ciências Sociais** pela **PUC/SP** - membro titular interno e Prof. Dr. **João Ferreira de Oliveira (PPGE/FE/UFG)**, doutor em **Educação** pela **USP** - membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Prof. Dr. **Márcio Penna Corte Real**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos vinte e nove dias do mês de abril do ano de dois mil e vinte e um.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Márcio Penna Corte Real

Prof^º. Dr^a. Daniela Dotto Machado

Prof^º. Dr^a. Anita Cristina Azevedo Resende

Prof. Dr. João Ferreira de Oliveira

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Anita Cristina Azevedo Resende, Usuário Externo**, em 29/04/2021, às 12:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **João Ferreira De Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 29/04/2021, às 13:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Márcio Penna Corte Real, Professor do Magistério Superior**, em 29/04/2021, às 14:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **DANIELA DOTTO MACHADO, Usuário Externo**, em 21/05/2021, às 16:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2029848** e o código CRC **504AE433**.

Referência: Processo nº 23070.020979/2021-47

SEI nº 2029848

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação à minha família, aos amigos e a todas a mulheres que travam batalhas diárias!!

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, a minha família, meu pai Jesus Alves de Melo, minha mãe Ednália Maria Tavares Melo e minha irmã Mariana Tavares de Melo pelo apoio e incentivo sempre. As minhas avós Maria Gonçalves de Jesus e Ocilma Maria de Morais, as minhas primas/irmãs Débora Cristina de Jesus e Priscilla de Melo Sousa, aos meus afilhados, Heitor Tavares de Jesus, Guilherme de Sousa Ribeiro e Sophia Borges de Souza, e ao meu cunhado Gelsivane Pereira da Silva. Agradeço pela compreensão e apoio incondicional durante a minha trajetória acadêmica.

Aos professores que passaram pela minha vida, pois com certeza vocês contribuíram para pavimentar a minha estrada, em especial ao professor Dr. Tadeu João Baptista Ribeiro por ter me despertado o interesse pela pesquisa e Educação, ainda durante a minha graduação em Educação Física.

Meus sinceros agradecimentos em memória de Maria Emília de Castro por ter sido fundamental no início da minha trajetória no mestrado e por me ensinado a “esperançar” com ela e de mãos dadas com Paulo Freire.

Quero agradecer de forma especial ao meu orientador Professor Dr. Márcio Penna Corte Real pela longa caminhada durante o mestrado. Por sua paciência, dedicação, apoio e por ter sido um mentor. Agradeço pelas oportunidades de estudos no campo da pesquisa em Educação. E por suas contribuições e reflexões que certamente influenciaram na minha formação.

E não seria possível a concretização desse trabalho sem o apoio, paciência, horas e horas de conversas, longos podcasts e discussões com minhas amigas que o mestrado me presenteou: Fernanda Ortins, Jaqueline Aparecida Barbosa e Mirian Rodrigues Peixoto Moura “gatas da pós” vocês são inspiradoras e incentivadoras, obrigada!

E não poderia deixar de agradecer as minhas outras amigas que também são uma rede de apoio: amiga/parceira Camila Borges de Souza, ao meu (Pacote) Daiana Rodrigues de Lima, a Giselle Maria Rodrigues por ter me salvado na hora do sufoco, a Gizele Fonseca Damasceno pelo apoio, incentivo. E agradeço a parceria forte de Romênia de Sousa, Luiza Batista da Costa e Sandra Regina Ricci.

EPÍGRAFE

Mirem-se no exemplo/ Das mulheres de Atenas/ Vivem pros seus maridos/ Orgulho e raça de Atenas/ Quando amadas, se perfumam/ Se banham com leite, se arrumam/ Suas melenas/ Quando fustigadas não choram/ Se ajoelham, pedem imploram/ Mais duras penas; cadenas/ Mirem-se no exemplo/ Das mulheres de Atenas/ Sofrem pros seus maridos/ Poder e força de Atenas/ Quando eles embarcam soldados/ Elas tecem longos bordados/ Mil quarentenas/ E quando eles voltam, sedentos/ Querem arrancar, violentos/ Carícias plenas, obscenas/ Mirem-se no exemplo/ Das mulheres de Atenas/ Despem-se pros maridos/ Bravos guerreiros de Atenas/ Quando eles se entopem de vinho/ Costumam buscar um carinho/ De outras falenas/ Mas no fim da noite, aos pedaços/ Quase sempre voltam pros braços/ De suas pequenas, Helenas/ Mirem-se no exemplo/ Das mulheres de Atenas: geram pros seus maridos/ Os novos filhos de Atenas/ Elas não têm gosto ou vontade/ Nem defeito, nem qualidade/ Têm medo apenas/ Não tem sonhos, só tem presságios/ O seu homem, mares, naufrágios/ Lindas sirenas, morenas/ Mirem-se no exemplo/ Das mulheres de Atenas/ Temem por seus maridos/ Heróis e amantes de Atenas/ As jovens viúvas marcadas/ E as gestantes abandonadas/ Não fazem cenas/ Vestem-se de negro, se encolhem/ Se conformam e se recolhem/ Às suas novenas, serenas/ Mirem-se no exemplo/ Das mulheres de Atenas / Secam por seus maridos/ Orgulho e raça de Atenas.

*Música: Mulheres de Atenas
(Composição Augusto Boal/ Chico Buarque)*

RESUMO

Este trabalho investigou e analisou a participação da mulher no universo da música sertaneja e, mais especificamente, no movimento feminejo e as possíveis relações com a dominação masculina, para fomentar discussões e reflexões acerca do problema expresso pela questão: o movimento feminejo contribui para novas formas de participação da mulher no universo da música sertaneja e/ou fortalece as relações de dominação masculina, ou seja, seria este um espaço de superação e/ou legitimação desse processo? Deste modo, elaborou-se primeiro um panorama histórico desde o processo de colonização e a chegada da viola no Brasil, para o qual utilizamos como referencial teórico Freyre (2006), Holanda (2014), Tinhorão (2010) e Vilela (2017), por entender que contribuem significativamente para a apresentação desse breve histórico, evitando possíveis anacronismos da presença da mulher nesse processo. Realizou-se uma radiografia do universo da música sertaneja alicerçados com autores estudiosos dessa temática como Alonso (2015); Antunes (2012); Caldas (1987) e Nepomuceno (1999), para perceber os elementos que contribuíram para a construção do movimento feminejo. Procurou-se neste percurso evidenciar as agentes sociais pioneiras em cada época do cenário da música sertaneja e como contribuíram para as dinâmicas neste espaço social. Por fim, evidenciou-se o atual delineamento do movimento feminejo. Tanto o trajeto histórico quanto as análises dos dados foram orquestrados pela teoria do conhecimento do sociólogo francês Pierre Bourdieu (2019) por meio do livro *Dominação masculina*, o que contribuiu para a compreensão dos mecanismos próprios de um processo de dominação masculina. Nesse sentido, após a análise e discussão dos dados – que foram captados por meio das letras de músicas e entrevistas concedidas pelas compositoras e cantoras pioneiras do feminejo Maiara e Maraísa; Marília Mendonça; Simone e Simaria e Naiara Azevedo – foi possível constatar que o movimento feminejo já na sua origem, no ano de 2014, apresentava traços marcantes da dominação masculina, e não houve mudanças significativas no decurso de 7 anos. Pondera-se que pode ter ocorrido alterações nas formas de dissimulações dos dispositivos de dominação masculina. Considera-se que, além de legitimar, o movimento feminejo também colabora para disseminar os processos de dominação masculina.

Palavras-chave: Música sertaneja, sertanejo universitário, movimento feminejo, feminejo, dominação masculina

ABSTRACT

This work investigated and analyzed the participation of women in the universe of country music and, more specifically, in the women's movement and the possible relationships with male domination, to discuss and reflect on the problem expressed by the question: the women's movement contributes to new forms of women's participation in the universe of country music and/or strengthens male domination relationships, that is, would this be a space for overcoming and/or legitimizing this process? In this way, a historical overview from the colonization process and the arrival of the viola in Brazil was elaborated based on theoretical reference Freyre (2006), Holanda (2014), Tinhorão (2010), and Vilela (2017), for understanding that they significantly contribute to the presentation of this brief history, avoiding possible anachronisms in the presence of women in this process. A study of the universe of country music was carried out, supported by scholars of this theme, such as Alonso (2015); Antunes (2012); Caldas (1987), and Nepomuceno (1999), to understand the elements that contributed to the construction of the female movement. In this path, the work sought to highlight the pioneering social agents in each era of the country music scene and how they contributed to the dynamics in this social space. Finally, the current outline of the women's movement was evidenced. Both the historical trajectory and the data analysis were orchestrated by the theory of knowledge of the French sociologist Pierre Bourdieu (2019) through the book *Male domination*, which contributed to the understanding of the mechanisms inherent in a process of male domination. In this sense, after analyzing and discussing the data – which were captured through the lyrics and interviews given by pioneer female composers and singers Maiara and Maraísa; Marília Mendonça; Simone e Simaria and Naiara Azevedo – it was possible to verify that the women's movement, already in its origins, in 2014, had marked traces of male domination, and there were no significant changes over the course of 7 years. It is considered that there may have been changes in the forms of dissimulation of male domination devices. It concludes that, in addition to legitimizing, the women's movement also collaborates to disseminate the processes of male domination.

Keywords: Country music, university country music, *feminejo* movement, *feminejo*, male domination.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Vida pessoal das cantoras da música caipira à música sertaneja.....	223
Quadro 2 – Panorama da trajetória das mulheres no universo da música caipira e sertanejo.....	236
Quadro 3 – Participação das mulheres compositoras e cantoras no feminejo.....	123
Quadro 4 – Vida pessoal das compositoras e cantoras do feminejo.....	247
Quadro 5 – Trajetória das compositoras e cantoras do feminejo.....	249

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1 – O BRASIL E O “JORGINHO DO SERTÃO”	25
1.1 “VIOLA MINHA VIOLA” – A CHEGADA DA VIOLA AO BRASIL.....	27
1.2 “EU PEGUEI NA VIOLA...” – VIOLA CAIPIRA E A MULHER	39
1.3 MONTEIRO JECA X CORNÉLIO JOAQUIM: QUEM ERA ESSE “HOMEM DO CAMPO”?.....	49
1.4 “RECATADA E DO LAR”: POSIÇÃO DA MULHER E/OU FORMAÇÃO SOCIAL DA MULHER CAMPONESA	54
CAPÍTULO 2 – DE “JORGINHO DO SERTÃO” A “QUERO PROVAR QUE TE AMO”: DA MÚSICA CAIPIRA AO SERTANEJO UNIVERSITÁRIO	60
2.1 “NESSES VERSOS TÃO SINGELOS” – HISTÓRIA DA MÚSICA CAIPIRA.....	64
2.2 “BONECA COBIÇADA DAS NOITES DE SERENO”: HISTÓRIA DA MÚSICA SERTANEJA.....	81
2.3 “QUE BEIJINHO DOCE QUE ELE TEM” - TRAJETÓRIA DA MULHER NA MÚSICA CAIPIRA E SERTANEJA.....	89
2.3 “CHORA ME LIGA, ME PEDE SOCORRO” – HISTÓRIA DO SERTANEJO UNIVERSITÁRIO	99
CAPÍTULO 3 – “AMANTE NÃO TEM LAR”: O MOVIMENTO FEMINEJO E A DOMINAÇÃO MASCULINA EM ANÁLISE	104
3.1 “NINGUÉM ME RESPEITA NESTA CIDADE, AMANTE NÃO TEM LAR” – PANORAMA DA HISTÓRIA DO FEMINEJO.....	109
3.2 “GARÇOM TROCA O DVD QUE ESSA MODA ME FAZ SOFRER” – TRAJETÓRIA DAS MULHERES NO MOVIMENTO FEMINEJO	127
3.2.1 “DE QUEM É A CULPA?” – CAMINHOS E DESCAMINHOS – UMA ANÁLISE DAS TRAJETÓRIAS.....	128
3.2.2 “CORACÃO DA PÁTRIA ESTÁ EM GOIÁS”/“OS SUCESSOS SERTANEJOS SAÍRAM LÁ DO GOIÁS”	131
3.3 “EU VIVO A MINHA VIDA NUMA PRISÃO SEM GRADE E TODO MUNDO SABE” / “EU DORMI NA PRAÇA” – A COMPOSIÇÃO NA TRAJETÓRIA DAS MULHERES DO FEMINEJO	136
3.4 “GARÇOM TROCA O DVD. INFIEL, EU QUERO MEU VIOLÃO E O NOSSO CACHORRO, TOMA AQUI OS 50 REAIS!” – AS CANTORAS DO FEMINEJO NO PALCO.....	163
3.5 MOVIMENTO FEMINEJO E A DOMINAÇÃO MASCULINA EM ANÁLISE	183
3.6 “TRAIÇÃO NÃO TEM PERDÃO?” – RELAÇÃO DA MULHER E A TRAIÇÃO	196
3.7 “AMANTE NÃO TEM LAR” – UMA ANÁLISE DA CANÇÃO	211
CONSIDERAÇÕES FINAIS – “COM O PÉ NA ESTRADA”	221
REFERÊNCIAS	229
APÊNDICE	233

INTRODUÇÃO

A música sertaneja possui uma relação histórica e singular em todo o Brasil, em particular no estado de Goiás, segundo Antunes (2012) e Nepomuceno (1999). O principal instrumento musical é a viola, que fora trazida pelos Jesuítas e era utilizada na catequização dos povos indígenas. E foi conquistando cada vez mais espaço entre camponeses e camponesas, o que colaborou para o constructo da música caipira, também chamada de moda de viola. O universo da música sertaneja passou por transformações ao longo dos anos. Por essa razão, existem segmentos inseridos neste gênero musical como: música caipira, música sertaneja, música sertaneja universitária e feminejo.

Nesse sentido, o tema central desta dissertação é a participação das mulheres no universo da música sertaneja. Abordamos historicamente a presença das mulheres nesse gênero musical, desde a moda de viola até o feminejo. Assim, no que se refere ao movimento feminejo, propomos uma análise quanto a um possível processo de dominação masculina, elucidada pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (2019).

Vale salientar que a teoria do conhecimento do sociólogo francês está disseminada e entrelaçada ao longo do trabalho. Por isso, justificamos ser adequado assinalar os conceitos que serão evocados no decurso desta dissertação. Para entender os possíveis processos de dominação masculina, primeiro é apropriado entender o que é dominação para Bourdieu (2017, 2018, 2019). Para o autor, todas as relações são permeadas por uma dominação em graus variados, não existindo relações interpessoais sem algum tipo de dominação. Esse é um dos conceitos centrais na obra de Pierre Bourdieu com ênfase nos livros: *A Distinção* (2017); *O Poder Simbólico* (2018) e *Dominação Masculina* (2019).

Nessa perspectiva, é propositivo elucidar sobre a dominação masculina, que é um conceito fundamental para a análise dos dados. Por essa razão, é prudente assinalar na introdução o que será abordado como dominação masculina.

Dessa forma, Bourdieu (2019) elucidada que:

Assim a lógica paradoxal da dominação masculina e da submissão feminina, que se pode dizer ser, ao mesmo tempo e sem contradição, espontânea e extorquida, só pode ser compreendida se nos mantivermos atentos aos efeitos duradouros que a ordem social exerce sobre as mulheres (e os homens), ou seja, às disposições espontaneamente harmonizadas com esta ordem que as impõe. A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos. (BOURDIEU, 2019, p. 68 [2012, p. 50])

Assim, para perceber os possíveis processos de dominação masculina, utilizamos como base o livro homônimo do autor Pierre Bourdieu (2019), em que o autor propõe que para se compreender as dinâmicas do mundo social, é necessária uma análise considerando a relação teoria e prática. Outro aspecto na teoria de Bourdieu nos permite concatenar que é uma teia de elementos presentes nas relações sociais que engrenados estruturam os processos de dominação e, por conseguinte, a dominação masculina.

Neste caminho, o sociólogo francês Pierre Bourdieu (2019, p. 16) assinala que a escola é um dos “lugares de elaboração e de imposição de princípios de dominação”. Porém, o autor acredita que se houver, na escola

uma ação política que considere todos os efeitos de dominação poderá a longo prazo, sem dúvida, e trabalhando com as contradições inerentes aos diferentes mecanismos ou instituições referidas, contribuir para o desaparecimento progressivo da dominação masculina. (BOURDIEU, 2019, p. 189 [2012, p. 139])

Isto é, para o autor, a escola é uma das instituições que perpetuam os processos de dominação masculina, e pode ser o lugar onde exista uma possibilidade, mesmo que mínima, de romper com os mecanismos dessa dominação. Dessa forma, corroborando com Pierre Bourdieu, esta dissertação justifica-se na área da Educação, por entender que este espaço é solo fértil para fomentar tais discussões, podendo contribuir para minimizar as consequências dos processos de dominação masculina enraizados em vários níveis e em diversas esferas da sociedade.

Desta forma, o problema de pesquisa que deu origem a esta dissertação pode ser expresso pela seguinte questão: se o movimento feminejo contribui para novas formas de participação da mulher no universo da música sertaneja, e/ou fortalece as relações de dominação masculina, ou seja, seria um espaço de superação e/ou legitimação deste processo? Para tanto, tem como objetivo geral: investigar e analisar a participação da mulher no universo da música sertaneja e, mais especificamente, no movimento feminejo e as possíveis relações com a dominação masculina.

Os objetivos específicos visam a: desvelar o cenário histórico-político-social-econômico do Brasil no período colonial; apresentar um breve panorama da participação da mulher na sociedade brasileira desde o período colonial até a constituição do universo da música sertaneja; buscar compreender as nuances do processo de dominação masculina desde o período de colonização do Brasil; revelar as dinâmicas do movimento “feminejo” e os desdobramentos acerca da participação da mulher neste universo da música sertaneja; elucidar as trajetórias e discografias das mulheres que se destacaram no universo da música sertaneja e mais

especificamente no feminejo; identificar os possíveis estereótipos e estigmas construídos historicamente no cenário da música sertaneja; averiguar o processo de dominação masculina no universo da música sertaneja e do “feminejo”; detectar se existe um novo *habitus* e/ou se é o mesmo *habitus* existente no universo da música sertaneja; perceber se há a possibilidade de ser um *campo* do movimento feminejo ou se trata de um subcampo deste gênero musical; refletir criticamente à luz da teoria do sociólogo francês Pierre Bourdieu sobre os processos de dominação masculina.

Há indícios fundamentados nos autores Alonso (2015), Antunes (2012) e Nepomuceno (1999), de que historicamente a participação da mulher no universo da música sertaneja era tímida, principalmente no que tange a música caipira e sertaneja. No entanto, as mulheres eram personagens regulares nas letras das canções deste gênero musical, possuindo, portanto, um determinado espaço, aparentemente mais oculto nos bastidores, mas não conseguiam o mesmo espaço nos palcos, ou seja, cantar.

No século XX, mulheres que se destacaram na composição e interpretação da música caipira como, por exemplo, Inezita Barroso, denominada por Alonso (2015) e Nepomuceno (1999) como a “Diva da tradição”, porque valorizava este estilo musical e as pessoas que participaram da sua constituição e divulgação. Foi alvo de críticas por estar entrando em um universo estritamente masculino, principalmente na década de 1950. É prudente ponderar que o panorama histórico da participação das mulheres no universo da música sertaneja é pertinente para a análise do possível processo de dominação masculina no feminejo.

É válido assinalar as evoluções que ocorreram no universo da música sertaneja, desde a mudança do nome que no período de 1913* a 1940 era denominado de música caipira, até os instrumentos utilizados e os arranjos musicais. Nessa época, predominantemente se utilizava a viola, mas também eram utilizados outros instrumentos musicais como “triângulo, adufe, rabeça, reco-reco de chifre, surdo, caixa, tarol e pinheiro” (Caldas, p. 27-28).

Esse estilo musical contava a história dos sujeitos que residiam e trabalhavam no campo, nas cidades do interior do país. Revelava com um linguajar simples os amores e sabores de camponesas e camponeses. Caldas (1999) assinala que existia o anonimato nas composições da música caipira, talvez por uma falta de entendimento por parte dos compositores de que deveriam registrar a música, ou porque não estavam em busca de dinheiro com a composição, mas apenas procuravam um modo de ilustrar e mostrar à população urbana sobre o que estava

acontecendo na zona rural. Eram escritas coletivas e, por não estarem preocupados com formalidades de registros em discos, eram músicas com longa duração¹.

A partir de 1940, esse estilo musical passou a ser denominado de música sertaneja. Primeiro, devido a uma tentativa de extrair o estigma de que música caipira era só para pessoas do interior que ouviam e que não seria uma música para pessoas “da cidade” apreciarem, segundo Alonso (2015) e Nepomuceno (1999). De acordo com Caldas (1987), houve uma mudança significativa na duração das canções, talvez porque neste momento havia uma preocupação com o tamanho da música para a realização de gravações e transmissões via rádio.

Segundo, porque houve uma alteração nos temas predominantes e no uso dos instrumentos nas músicas: “saíram a caixa, o surdo, o tarol, o adufe, e entraram a sanfona, o prato de metal, a bateria, o violão e a dupla Léo Canhoto e Robertinho introduziram a guitarra elétrica” (CALDAS, 1999, p. 29). Assim, evidenciou-se as histórias de amor correspondido ou não. Ainda havia o cenário do campo em parte das letras das canções, mas ficavam em segundo plano, não sendo mais o foco, segundo Alonso (2015), Antunes (2012), Caldas (1986) e Nepomuceno (1999).

Neste período, ocorreu a participação das mulheres na música sertaneja, tanto na composição quanto na interpretação musical. No que se refere à composição, Fátima Leão destacou-se nacionalmente como compositora e diversos cantores sertanejos interpretaram suas canções. No entanto, ela não teve muito êxito quando tentou ser cantora, como poderemos constatar ao longo desta dissertação. Outra mulher que se realçou foi Roberta Miranda, na composição e na interpretação. Além das composições que foram interpretadas por cantores sertanejos consolidados neste gênero musical – como por exemplo, a música *De igual para igual*², interpretada pela dupla Matogrosso e Mathias – ela ganhou notoriedade como cantora, o que foi mensurado pela venda de seus discos. Ao longo do trabalho, estas e outras informações são apresentadas de forma completa.

Em meados de 2002 constituiu-se outra vertente no universo da música sertaneja: o sertanejo universitário (ALONSO, 2015); (ANTUNES, 2012), denominado assim por ter começado no chão das universidades, pela inserção de instrumentos musicais de outros estilos e pelos temas das músicas não fazerem mais referência à vida no campo e/ou às desilusões amorosas. Assim, as letras são calibradas com bebidas alcólicas, carros potentes e uma busca

¹ Essas músicas possuíam em média mais de 4 minutos de duração.

² Letra completa disponível em: <https://www.letras.mus.br/matogrosso-e-mathias/47352/>. Composição de Roberta e Miranda e João Batista Bernardo (Matogrosso). Informação disponível em: <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Obra/O/3809>. Acesso em: 9 jun. 2021.

por relacionamentos amorosos sem compromisso. Diferentemente dos temas da música caipira e a sertaneja-*raiz*, os temas do sertanejo universitário que enfatizam relações amorosas não estão à procura de algo duradouro, mas efêmero. As músicas demonstram que os sujeitos buscam apenas um momento e não uma história.

Assim, no início de 2014 delineava-se um movimento que, posteriormente, no ano de 2015, seria denominado de *feminejo*, o que foi constatado por meio de uma entrevista concedida pela dupla Maiara e Maraísa ao programa *Blognejo* em março de 2014³. Portanto, mesmo que o termo *feminejo* tenha sido cunhado em 2015, já existia uma construção no ano anterior. Trata-se, portanto, de uma vertente inserida no campo do sertanejo universitário. É constituído aparentemente somente por mulheres, tanto na composição quanto na interpretação, mesmo que em outros estilos: assim como na música caipira e música sertaneja havia a participação das mulheres, neste estilo existe, a princípio, destaque para mais mulheres.

Entretanto, devemos ter cautela ao observar esta ampliação na quantidade de mulheres em evidência no *feminejo*, porque pode não significar que seja um espaço consolidado para as mulheres e que elas não tenham que provar a cada música, sua capacidade para permanecer neste universo musical, ainda predominantemente masculino. Por isso, buscamos analisar as dinâmicas inseridas no *feminejo* sob as lentes rigorosas do sociólogo francês Pierre Bourdieu. Essas e outras discussões poderão ser observadas com maior proeminência no capítulo 3.

Com relação aos aspectos metodológicos, esta dissertação possui uma abordagem qualitativa, como assinala Severino (2016, p. 125): “[...] são várias metodologias de pesquisa que podem adotar uma abordagem qualitativa, modo de dizer que faz referência mais a seus fundamentos epistemológicos do que propriamente a especificidades metodológicas”. Corroborando com essa ideia, Chizzotti (2018) pontua que:

Parte do fundamento de que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, uma interdependência viva entre o sujeito e o objeto, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito. O conhecimento não se reduz a um rol de dados isolados, conectados por uma teoria explicativa, o sujeito-observador é parte integrante do processo de conhecimento e interpreta os fenômenos atribuindo-lhes um

³ **Marcus Bernardes:** *essas meninas estão em crescimento, estão em escala ascendente assim cada dia mais reconhecidas no mercado assim. Uma das maiores apostas do mercado para as próximas temporadas, eu queria inclusive tá no nosso post, de apostas para 2014, o nome delas tá incluso lá, estou aqui com a Maiara e Maraísa. [...]* **Maraísa:** *Marcão [Marcus Bernardes] sempre, né. Você sabe que independente de qualquer coisa você é nosso amigo né. Pessoa que eu confio, que tenho uma amizade, tanto é que é a primeira vez que a gente tá fazendo uma entrevista, e eu nunca esqueço. Foi a primeira pessoa que jogou a gente no blog, um movimento com o nome de Maiara e Maraísa, no meio foi você.* (Entrevista de Maiara e Maraísa concedida ao apresentador Marcus Bernardes no programa *Blognejo* em 26/03/2014). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VCVJH7cWRLU&list=PLfayPIWShvPd-5mZ1XdQul2sNgg21IZPu&index=6&t=1878s>. Acesso em: 10 set. 2019.

significado. O objeto não é um dado inerte e neutro; está possuído de significados e relações que sujeitos concretos criam suas ações. (CHIZZOTTI, 2018. s.p.)

Isto é, uma abordagem metodológica que não considera apenas os dados, mas a relação dialética entre sujeito e objeto que é permeada de sentidos e significados. E que serão investigados fundamentados na teoria do sociólogo francês Pierre Bourdieu, para assim compreender as dinâmicas que ocorrem no movimento feminejo da forma mais ampla possível, contemplando as sinuosidades que envolvem os aspectos do gênero musical enquanto espaço social penetrado de relações e constituído por agentes sociais.

O método utilizado por Bourdieu para desvelar a aparência do objeto é uma “análise estrutural” (BOURDIEU, 2018, p. 5) a qual, segundo o autor, permite aprofundar em determinado assunto do sistema simbólico. Trata-se de um método que permite extrair como se constitui as estruturas – cognitivas, sociais; estruturadas e estruturantes (BOURDIEU, 2018) – nas relações e no mundo social em que estão inseridas.

A análise estrutural constitui o instrumento metodológico que permite realizar a ambição neokantiana de apreender a lógica específica de cada uma das – formas simbólicas – procedendo, segundo o desejo de Schelling, a uma leitura propriamente tautegórica (por oposição a alegórica) que não refere o mito a algo de diferente dele mesmo, a análise estrutural tem em vista isolar a estrutura imanente a cada produção simbólica. Mas, de modo diferente da tradição neokantiana que insiste no *modus operandi*, na atividade produtora da consciência, a tradição estruturalista privilegia o *opus operantum*, as estruturas estruturadas. (BOURDIEU, 2018, p. 5)

Por meio desse método de Bourdieu é possível apreender mais elementos da relação sujeito-objeto, pois a “análise estrutural” permite vislumbrar a parte e o todo das dinâmicas sociais. As funções específicas contribuem para o desenvolvimento da totalidade das relações, e por isso este é um método que necessita observar os componentes de forma separada e unida, concomitantemente. Porque cada estrutura possui configurações simbólicas diferentes, mas necessárias para o constructo de uma estrutura macro.

Com relação aos aspectos metodológicos, utilizamos diversos procedimentos de pesquisa para elaborar da forma mais completa possível uma estrutura geral para a análise. Primeiramente, o projeto de pesquisa foi submetido ao Comitê de Ética da Universidade Federal de Goiás via Plataforma Brasil, no dia 22 de maio de 2019, e foi aprovado no dia 22 de junho do mesmo ano. Isso foi necessário, pois uma parcela significativa dos dados da pesquisa seria extraída de plataformas digitais e informações sobre pessoas públicas. Portanto, a dissertação respeita os princípios éticos de pesquisa exigidos pelo Comitê de Ética da UFG.

Este trabalho se caracteriza como pesquisa documental, a qual Lakatos e Marconi (2003) descrevem como “fonte de coleta de dados [que] está restrita a documentos, escritos ou não,

constituindo o que se denomina de fontes primárias. Podem ser feitas no momento em que o fato ou fenômeno ocorre, ou depois.” (LAKATOS; MARCONI, 2003, p. 174). O autor Severino (2016), ainda sobre a pesquisa documental, elucida que:

[...] tem-se como fonte documental no sentido amplo, ou seja, não só de documentos impressos, mas sobretudo de outros tipos de documentos, tais como jornais, fotos, filmes, gravações, documentos legais. Nestes casos, os conteúdos dos textos ainda não tiveram nenhum tratamento analítico, são ainda matéria-prima, a partir da qual o pesquisador vai desenvolver sua investigação e análise. (SEVERINO, 2016, p. 131)

Assim sendo, os documentos que integram a pesquisa se caracterizam como documentos particulares, pois “consiste principalmente de cartas, diários, memórias e autobiografias, os documentos particulares são importantes sobretudo por seu conteúdo não oferecer apenas fatos, mas o significado que estes tiveram para aqueles que os viveram, descritos em sua própria linguagem”. (LAKATOS; MARCONI, 2003, p. 181). Essa técnica é definida por Severino (2016, p. 132) como “documentação que é toda forma de registro e sistematização de dados, informações, colocando-os em condições de análise por parte do pesquisador”.

É válido ressaltar que, de acordo com Severino (2016), considera-se que documento:

[...] é todo objeto (livro, jornal, estátua, escultura, edifício, ferramenta, túmulo, monumento, foto, filme, vídeo, disco, CD etc.) que se torna suporte material (pedra, madeira, metal, papel etc.) de uma informação (oral, escrita, gestual, visual, sonora etc.) que nele é fixada mediante técnicas especiais (escritura, impressão, incrustação, transforma-se em fonte durável de informação sobre os fenômenos pesquisados. (SEVERINO, 2016, p. 133)

Consta nesta dissertação documentos que estavam em formato de vídeo, a saber: entrevistas que foram transcritas, letras de músicas, revistas *online*, postagens em redes sociais como *Twitter* e *Instagram*. É válido assinalar que a metodologia será explanada de forma genérica na introdução, além de uma apresentação do método, abordagens e instrumentos que foram utilizados. Ressaltamos que para construir o catálogo de dados, foi necessário utilizar instrumentos diversos para promover a captação deles. Por essa razão, os aspectos metodológicos constam na introdução de cada capítulo de forma detalhada.

Sendo assim, para a construção do panorama histórico da música caipira, sertaneja e sertaneja universitária, utilizamos como fontes os livros dos autores Alonso (2015); Antunes (2012); Caldas (1986) e Nepomuceno (1999); dissertações de mestrado e teses de doutorado, esses últimos disponíveis na plataforma Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Para a história do feminejo e seus desenvolvimentos, encontramos duas dissertações acerca da palavra feminejo: “*As formações X-nejo no português do Brasil: uma análise construcional*” de autoria de Ana Cristina Rosito de Oliveira e Silva (2017), e outra de

autoria de Damiany Aparecida De Albanesia Coelho (2019) com o título: *O “femi” do feminejo: ambiguidades e contradições na presença da mulher na música sertaneja brasileira.*

Buscamos o corte temporal em que foi cunhado pela primeira vez o termo feminejo, portanto o ano de 2015. No entanto, é válido ponderar que no início do ano de 2014, já se delineava o movimento feminejo, mas ainda não era assim denominado. Assim, a opção foi buscar dissertações e teses no repositório da CAPES, e para isso utilizamos vários descritores, o que nos permitiu uma amostra primária. Após essa apuração inicial, pela leitura dos resumos foi possível refinar, o que reduziu quantitativamente os primeiros resultados que envolviam todas as dissertações e teses que possuíam uma relação direta ou indireta com o descritor.

Após esse primeiro contato com o resumo dos trabalhos houve a leitura na íntegra, para observar se realmente aquela dissertação ou tese estava relacionada diretamente ao descritor, logo, ao tema proposto. Por uma questão de cronologia, a busca por meio de descritores foi feita nesta sequência: música caipira; música sertaneja; sertanejo universitário e feminejo, para que fosse possível um panorama das dissertações e teses que abordaram esses temas.

Para realizar a revisão de literatura sobre os temas abordados nesta dissertação, utilizamos como instrumento de busca, o catálogo de dissertações e teses da Capes. Ao fazer a primeira busca com os descritores, o período inicial de 1998 foi pré-determinado pelo site de buscas, porque foi quando encontramos a primeira dissertação com relação direta ao descritor “música caipira”. E o último ano que encontramos publicação foi em 2019, considerando que foi o ano da realização desta revisão de literatura acerca do assunto.

Para tanto, utilizamos vários descritores que permitiram uma amostra primária. Após essa apuração, filtramos inicialmente pela leitura dos resumos, o que reduziu quantitativamente os primeiros resultados que envolviam todas as dissertações e teses que de alguma forma estavam ligadas ao descritor. Vale salientar que esse detalhamento da revisão de literatura está distribuído entre os capítulos.

Desta forma, a dissertação está estruturada em três capítulos. É válido ressaltar que utilizamos alegorias nos títulos dos capítulos e subtítulos com trechos de músicas ou citações que fazem referência ao universo da música sertaneja, buscando contemplar predominantemente, fragmentos de músicas que foram escritas e/ou interpretadas por mulheres. O capítulo 1, “Brasil e o Jorginho do sertão”, revela um breve panorama histórico do Brasil. Contempla desde a chegada dos colonizadores portugueses à formação social da mulher. Nesse processo elucidamos sobre a viola, que é o instrumento musical que contribuiu para o constructo do universo da música sertaneja. O capítulo 1 também assinala os aspectos relacionados aos

agentes residentes e trabalhadores do campo localizados nas cidades do interior do país e os impactos econômicos por eles sofridos, enquanto havia uma construção de um gênero musical: a música caipira. Nessa radiografia do Brasil, buscamos destacar a participação e posição da mulher na sociedade, com a finalidade de compreender historicamente seus limites, possibilidades e os impactos da presença da mulher no universo da música sertaneja, em específico no movimento feminejo.

No capítulo 2, “De ‘Jorginho do Sertão’ a ‘Quero Provar que te Amo’: da Música Caipira ao Sertanejo Universitário”, contém um breve panorama histórico que elucida desde a música caipira com suas transformações até o sertanejo universitário. Buscamos pontuar, guardadas as devidas proporções, o contexto histórico da música caipira ao sertanejo universitário, considerando as características, as transformações e principais representantes. Sinalizamos os conceitos de *habitus*, campo e capital cultural que pertencem à teoria do conhecimento de Pierre Bourdieu, os quais contribuíram para as análises.

O capítulo 3, “‘Amante não tem lar’ – o movimento feminejo e a Dominação masculina”, apresenta um panorama completo do movimento feminejo. Explora os aspectos desde a sua origem até a atualidade, pontuando as nuances relevantes para a análise. Identifica as principais representantes do movimento feminejo: Maiara e Maraísa; Marília Mendonça; Simone e Simaria; e Naiara Azevedo. E evidencia a trajetória das cantoras, desde o início no feminejo. Para compreender quem são essas agentes sociais que constituem o movimento feminejo, este capítulo explicita a análise dos dados pesquisados articulados com a teoria do sociólogo francês Pierre Bourdieu.

Julgamos pertinente esclarecer como o feminejo provocou inquietações ao ponto de se tornar um objeto de pesquisa. Para começar, sou graduada em Educação Física por uma universidade pública, minha formação é resultado de um currículo reestruturado com uma maior inclinação para as ciências humanas, portanto, já na graduação tive a oportunidade de ter contato com pensadores como Pierre Bourdieu, o que proporcionou uma formação mais ampla e crítica.

Minha atuação profissional sempre foi escolar e na educação básica, mais precisamente com Educação Física no ensino médio, ou seja, com adolescentes do 1º ao 3º ano do ensino médio. Trabalho com a vertente de Cultura Corporal de Movimento, que está presente nas aulas de Dança, na qual também tenho uma formação extra em dança de salão e metodologias para o ensino de Dança na escola. E foi no exercício da docência, em uma escola estadual recentemente militarizada, que começou a emergir algumas inquietações com relação ao feminejo, até então um termo por mim desconhecido.

Certo dia, durante uma aula de Educação Física em que estava mediando o conhecimento sobre o amplo universo da Dança, com os discentes do 2º ano do ensino médio, uma aluna comentou que gostava de ouvir as músicas do feminejo, que as mulheres eram empoderadas, poderiam ter as mesmas atitudes dos homens e que sua música favorita era “a música da amante” como ela mesma falou, porque a mulher tinha o comando da situação. E fui ouvir a música que a aluna mencionou, que é intitulada de “*Amante não tem lar*”, de composição de Marília Mendonça e Juliano Gonçalves Soares, e fiquei perplexa com a letra. E foi essa inquietude que me direcionou a buscar compreender o que era esse feminejo e como era, de fato, a participação das mulheres nesse gênero musical. E como emergiu do ambiente escolar, a área da Educação seria a mais adequada para procurar investigar e analisar o movimento feminejo.

Ponderamos que não existe um capítulo dedicado a apresentar a teoria do sociólogo francês Pierre Bourdieu, pois contemplamos seus conceitos durante o desenvolvimento do trabalho em todos os capítulos. A dinamicidade do objeto solicita a teoria bourdiesiana alinhada com a prática. Por essa razão, optamos em disseminar a teoria ao longo de toda a dissertação, para assim promover a compreensão dos acontecimentos históricos e tecer uma análise mais completa dos dados pesquisados, o que permite observar a totalidade da relação sujeito-objeto.

Nas considerações finais, apresentamos a estrada que foi percorrida em busca de dados para alicerçar as análises articuladas com a teoria de Pierre Bourdieu. Desse modo, este exercício colaborou para fomentar discussões acerca da participação das mulheres no movimento feminejo e os possíveis mecanismos de dominação masculina. Essas contestações são necessárias para que possamos desvelar as aparências da realidade que se apresenta, assim como pontua Bourdieu (2018). Essa espécie de desmascarar pode contribuir para uma reflexão sobre os lugares que as mulheres ocupam e como ocupam, em tempos em que se busca romper com estigmas e estereótipos historicamente construídos.

CAPÍTULO 1 – O BRASIL E O “JORGINHO DO SERTÃO”

Na trajetória da música sertaneja existem textos e contextos. E de acordo com a teoria do sociólogo francês Pierre Bourdieu, compreender os atos e o conjunto que os envolve nos permite tentar “explicar as práticas sociais, políticas e culturais ao seu redor; resumindo, “restituir a esses homens o sentido de seus atos” (1962a:109⁴). Esses atos precisam ser relacionados a um pano de fundo de eventos sociais históricos” (BOURDIEU; WACQUANT, *apud* GRENFELL, 2018, p. 32-33).

Deste modo, vamos apresentar um panorama histórico evidenciando pontos que podem ter contribuído na constituição deste gênero musical: a música sertaneja. Vale salientar que neste primeiro momento, aparecerão os pontos relevantes neste percurso. Entretanto, o foco deste capítulo, guardadas as devidas proporções, é demonstrar uma radiografia do Brasil em suas esferas socioeconômicas e culturais no período de 1918 a 2020. Pontuamos que não se trata de uma linha do tempo, serão abordadas as pautas que correspondem ao período, sem necessariamente uma demarcação linear dos fatos.

Neste sentido, segundo Bourdieu (2018), a época em que cada objeto ou dinâmica é construído é importante, para que possamos compreender os fatores positivos e/ou negativos que influenciaram no processo de constituição e estabilização desse objeto em determinado período. Deste modo, Bourdieu alertou para a importância da “história social dos objetos” (2018, p. 34), porque faz parte do processo pela busca da compreensão da realidade social inerente às dinâmicas dos objetos.

Assim sendo, Bourdieu (2018) acentua que:

A ciência social está sempre exposta a receber do mundo social que ela estuda os *problemas* que levanta a respeito dele: cada sociedade, em cada momento, elabora um corpo de *problemas sociais* tidos por legítimos, dignos de serem discutidos, públicos, por vezes oficializados e, de certo modo, *garantidos pelo Estado*. [...] Um dos instrumentos mais poderosos da ruptura é a história social dos problemas, dos objetos e dos instrumentos de pensamento, quer dizer, do trabalho social de construção de instrumentos de construção da realidade social (como as noções comuns, papel, cultura, velhice, etc., ou os sistemas de classificação) que se realiza no próprio seio do mundo social, no seu conjunto, neste ou naquele campo especializado e, especialmente, *no campo das ciências sociais* (o que conduziria a atribuir um programa e uma função muito diferentes dos actuais ao ensino da história social das ciências – história que, no essencial, está ainda por fazer). [...] penso por exemplo, em

⁴ (BOURDIEU, *apud* GRENFELL, 2018, p. 33). “Apesar deste livro ter sido escrito em inglês, as citações do próprio Bourdieu são traduzidas ou dos originais em francês ou inglês, ou reproduzidas das traduções existentes em português”. (GRENFELL, 2018, p. 33) BOURDIEU, Pierre. “**Célibat et condition paysanne**”. *Études Rurales*, 5 (6): 32-136. (1962 a). Tradução livre – “**Celibato e condição camponesa.**” *Estudos Rurais*”. Contudo, é prudente mencionar que não consegui acesso ao livro, por esta razão a citação é a mesma utilizada por Grenfell (2018).

todas essas coisas que se tornaram tão comuns, logo, tão evidentes que ninguém lhes presta atenção – a estrutura de um tribunal, o espaço de um museu, o acidente de trabalho, a cabina de voto, o quadro de dupla entrada ou, muito simplesmente, o escrito ou o registro. A história concebida assim não está inspirada por um interesse de *antiquário*, mas sim preocupada em compreender porque se compreende e como se compreende. Para se não ser objeto dos problemas que se tomam para objeto, é preciso fazer a história social da *emergência* desses problemas, da sua constituição progressiva. (BOURDIEU, 2018, p. 34-35)

Portanto, para compreender as dinâmicas do movimento feminejo que é o alvo central desta dissertação, é necessário entender desenvolvimentos históricos que contribuíram ou não para o desenvolvimento deste gênero musical, bem como em qual pano de fundo aconteceram os fatos, pois como alegou Bourdieu (2018), devemos situar as práticas sociais para ser possível uma reflexão para além das aparências.

Buscamos contemplar neste breve panorama histórico a vida na zona rural, bem como localizar a posição da mulher na sociedade brasileira. É prudente alertar – assim como já assinalado na introdução – que não se trata apenas de uma linha do tempo demarcando os eventos históricos e a participação das mulheres, mas será uma breve radiografia da presença da mulher na sociedade brasileira observada com as lentes rigorosas do sociólogo francês Pierre Bourdieu, pois estas análises são pertinentes para compreender o movimento feminejo e os possíveis processos de dominação masculina.

Para demarcar o ponto de partida do breve histórico, faz-se necessário assinalar que a História da música sertaneja teve seu início provavelmente em 1918, segundo Alonso (2015), Antunes (2012), Nepomuceno (1999) e Vilela (2011), ano em que possivelmente foi escrita a primeira moda de viola. No entanto, há indícios de que possa ter sido em 1913 o registro da primeira música caipira, como sinalizam Alonso (2015, p. 26) e Aragão (2016, p. 103).

Este assunto será mais bem explorado no capítulo 2, quando abordaremos com mais afinco as transformações da música caipira ao sertanejo universitário. Deste modo, ao tratar deste gênero musical sertanejo, não podemos nos furtar de mencionar sobre a chegada deste instrumento musical ao Brasil e sua relação com a zona rural. Por isso, antes de adentrar à História da música sertaneja, vamos elucidar sobre este instrumento e a vida no campo e na cidade nestes períodos já referidos.

Assim sendo, este capítulo se dedicará a explicar sobre o contexto histórico do Brasil, nos períodos marcantes da música sertaneja. É coerente ressaltar que será realizado um panorama histórico demonstrando os fatos relevantes nas instâncias socioeconômicas, políticas e culturais.

Este tópico inicia-se com a chegada da viola ao Brasil, instrumento que se tornou popular pelo país de forma consideravelmente rápida. Entretanto, ainda não será abordada de forma categórica a História da moda de viola ou da música caipira. Porém, é relevante iniciar com a chegada da viola, porque além de ser o principal instrumento utilizado no universo da música sertaneja, nos auxiliará a compreender os impactos na cultura brasileira, desde a sua chegada até a disseminação nas zonas rurais e urbanas. E este panorama colaborará para entender a trajetória da música sertaneja.

1.1 “Viola minha viola⁵” – A chegada da viola ao Brasil

A proposta deste tópico é evidenciar um breve contexto histórico do Brasil quando chegaram os colonizadores portugueses trazendo na bagagem um instrumento do universo da música sertaneja: a viola. Assim, poderemos compreender os desdobramentos históricos que culminaram na constituição da música caipira e posteriormente, da música sertaneja. Por essa razão, é relevante conhecer minimamente a história da viola no Brasil.

A viola é o principal instrumento musical tocado na música caipira até meados de 1940, segundo Alonso (2015), Antunes (2012), Caldas (1987; 1979), Nepomuceno (1999) e Vilela (2011). Como poderemos verificar com o desenvolvimento deste tópico, é prudente alertar que será apresentado apenas um breve histórico da viola no Brasil, porque não é escopo deste trabalho aprofundar na discussão sobre os aspectos históricos que envolveram a chegada da viola. Portanto, o intuito é destacar fatos que vão colaborar para a construção do panorama da história da música caipira e sertaneja, e conseqüentemente contribuir para uma análise de outra vertente da música sertaneja: o feminejo.

Neste sentido, os portugueses chegaram ao Brasil por volta de 1500 e, como relatam Antunes (2012), Freyre (2006), e Vilela (2011), encontraram a população indígena com seus costumes, cultura e um sistema organizacional completamente diferente dos modos de vida

⁵“O programa tinha como principal objetivo dar espaço à música caipira e folclórica, com 35 episódios inéditos por ano, em média. Os convidados eram cuidadosamente escolhidos, equilibrados entre artistas recentes que mereciam destaque e cantores com carreira consolidada e já queridos pelo público, como As Galvão, Liu & Léu, Renato Teixeira e Almir Sater. No ar por mais de 30 anos, o Viola, Minha Viola (TV Cultura) estreou em abril de 1980, apresentado então pelo radialista Moraes Sarmento e pelo compositor Nonô Basílio. Em agosto do mesmo ano, Inezita foi convidada para dividir o palco com Moraes, em uma parceria que durou até a morte dele, em 1998. Em 1980, Inezita estreou na TV Cultura o programa Viola, Minha Viola, com apresentação de Moraes Sarmento e Nonô Basílio. Depois de participar como cantora convidada, ela foi chamada para dividir o comando do programa com Sarmento. No mesmo ano, passou a apresentar sozinha o Viola. Viola, Minha Viola é o programa mais antigo da TV brasileira. Ficou por 37 anos no ar!” Informações disponíveis em: https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/inezita-barroso/eta-programa-que-eu-gosto/?content_link=10.

européu. Segundo Freyre⁶ (2006), os colonizadores portugueses decidiram impor a sua cultura em detrimento da cultura da população indígena. E não foi somente o aspecto cultural que foi modificado, mas toda a esfera socioeconômica, já que a população indígena não possuía um sistema europeu de organização. E, segundo Freyre (2006), essa pode ter sido uma das razões para os colonizadores portugueses implementarem um processo de “civilização” da população indígena, com a finalidade de moldar com uma forma europeia de modos de vida.

Freyre (2006) destacou que os portugueses adaptaram a alimentação e a plantação ao clima tropical para conseguirem sobreviver às adversidades que encontraram. Porém, a necessária adequação não significou que adeririam à cultura e modos de vida da população indígena. Ao contrário, quando o colonizador português percebeu que estava dominando as técnicas de plantação para o solo brasileiro, notou que poderia produzir a própria riqueza e escravizar a população indígena para trabalhar no plantio, pois os índios sabiam lidar com este tipo de solo. Ponderamos não ser intuito desta dissertação fomentar a discussão acerca dos aspectos envolvidos na colonização portuguesa.

Tinhorão (2010) alerta para o fato de que a colonização do Brasil pelos portugueses, guardadas as devidas proporções, nos primeiros séculos foi uma reprodução da organização que existia em Portugal. Ou seja, houve uma mudança de local geográfico, porém, as bases socioeconômicas permaneceram, como pode-se constatar com o excerto abaixo:

E, assim, como do ponto de vista da história sociocultural os duzentos primeiros anos da colonização brasileira nada mais representaram do que uma reprodução (com pequenas variantes locais) da realidade da vida na metrópole, não seria hoje possível compreender o cotidiano das cidades no Brasil até o século XVIII, sem conhecer como se desenvolveu, a partir do século XV, o próprio processo de urbanização em Portugal. [...] A tradição da sociedade portuguesa implicava, portanto, até o advento da era das conquistas e comércio atlântico iniciada na primeira metade do século XV, um quadro de dispersas populações rurais reunidas à volta de pequenos centros autossuficientes, a que a falta de um comércio interno ativo no País, reduzindo a capacidade de expansão, conduzia necessariamente ao aprofundamento das características locais. (TINHORÃO, 2010, p.16-17)

⁶ A escolha de utilizar o autor Gilberto Freyre (2006) e seu livro *Casa Grande e Senzala* para descrever o panorama histórico do Brasil foi devido o autor apresentar neste livro traços marcantes de processos de dominação masculina, inclusive no modo como faz os relatos sobre as mulheres indígenas e negras, e suas funções na sociedade. Vale salientar, que foi necessária uma busca detalhada para que fosse possível estruturar sobre a participação das mulheres no período colonial e como ocorreu a formação social dessas mulheres. Portanto, demonstrando assim um silenciamento e/ ou ocultação na história das mulheres no Brasil, e isso é um dos mecanismos do processo de dominação masculina pontuado por Pierre Bourdieu (2019). Assim, entendemos que este autor nos proporcionaria compreender onde podia ter iniciado o processo de dominação e dominação masculina na história do Brasil, para que pudéssemos entender as consequências desse processo no decorrer dos anos e posteriormente no movimento feminejo.

Podemos perceber, portanto, que as práticas executadas pelos colonizadores portugueses eram uma cópia do que era feito em Portugal. Porém, devido à diferença de solo, clima e “mão-de-obra”, eles fizeram algumas adequações para conseguir de fato implementar as esferas socioeconômicas e culturais nas terras recém invadidas. Esse ponto é relevante para que possamos entender a configuração das cidades brasileiras e o porquê houve um demasiado interesse pela agricultura e, conseqüentemente, pela zona rural. Esses elementos contribuirão para a compreensão do contexto histórico que envolve a chegada da viola e construção da música caipira. Portanto, é coerente que façamos esta retomada na história.

Mesmo com todas as adversidades de clima, plantação e alimentação, os portugueses decidiram ficar, construir suas casas e adquirir riqueza galgados nos corpos indígenas e negros. Segundo Freyre (2006) com o objetivo de ampliar a população com os traços europeus, utilizaram os corpos das mulheres indígenas e negras como objetos sexuais, assunto a ser abordado no tópico sobre a formação da mulher.

Para Freyre (2006), a colonização portuguesa do Brasil iniciou uma nova etapa em 1532. “do mesmo modo que a inglesa da América do Norte e ao contrário da espanhola e da francesa nas duas Américas” (Ibid, p. 80). Isso porque o processo de colonização do Brasil, basicamente se fundamentou no domínio da instituição familiar, “Domínio a que só a Igreja faz sombra, através da atividade, às vezes hostil ao familismo, dos padres da Companhia de Jesus” (Idem, p. 81). Portanto, para Freyre (2006), ao iniciarem este processo de dominação da família rural ou semirural, os colonizadores tinham a certeza de que ampliariam seu poder sobre os habitantes, pois envolveriam laços sanguíneos e afetivos, e o instinto de sobrevivência e proteção de seus pares.

De acordo com Freyre (2006), esse fato é relevante para compreendermos o triunfo da colonização aos olhos dos colonizadores, pois conseguiram não apenas se estabelecer, mas também manter este poder por várias décadas quase sem resistência, aparentemente, por parte dos colonizados.

A família, não o indivíduo, nem tampouco o Estado nem nenhuma outra companhia de comércio, é desde o século XVI o grande fator colonizador no Brasil, a unidade produtiva, o capital que desbrava o solo, instala fazendas, compra escravos, bois, ferramentas, a força social que se desdobra em política, constituindo-se na aristocracia colonial mais poderosa da América. Sobre ela o rei de Portugal quase reina sem governar. Os senados de câmara, expressões desse familismo político, cedo limitam o poder dos reis e mais tarde o próprio Imperialismo ou, antes, parasitismo econômico, que procura estender do reino às colônias os seus tentáculos absorventes. (FREYRE, 2006, p. 81)

É possível notar, segundo o autor Gilberto Freyre (2006), que os colonizadores portugueses fundamentaram sua dominação na instituição familiar e não apenas no indivíduo⁷, pois eles poderiam ampliar seu domínio com as famílias⁸ por meio de determinação de regras, e a religião que deveriam seguir. Essas famílias não teriam escolha a não ser aceitar de forma pacífica, para que não houvesse represálias que certamente terminariam com o desmembramento da família. Podemos coligir também, que ao colocar uma relação de família era possível que a população nativa pensasse que fazia parte desta “família distante”, e que por isso deveria seguir o que estavam impondo.

Consideramos adequada uma conexão com Bourdieu (2018) para que possamos compreender este processo de dominação, que pelos relatos de Freyre (2006), foi satisfatório sob a ótica dos colonizadores portugueses. Bourdieu (2018) alerta para o caminho que a dominação percorre, até que de fato seja legitimada e disseminada. O autor francês nos incita a refletir sobre os mecanismos desse percurso e os modos de dominação dos portugueses para com a população indígena.

É possível concluirmos que não foi por um acaso que os colonizadores decidiram uma dominação pela família e instituições e não pelo indivíduo. Os portugueses já haviam compreendido que o sujeito pertencente à população indígena não seria fácil de dominar sozinho, entretanto, se ele não tivesse escolha a não ser obedecer ao que lhe fosse imposto, essa dominação aconteceria “naturalmente”, já que seria algo que se tornaria indiscutível e para o bem da coletividade.

Nessa perspectiva, Bourdieu (2018) elucida que a dominação é um processo:

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário*. Isso significa que o poder simbólico não reside nos ‘sistemas simbólicos’

⁷ A colonização por indivíduos – soldados de fortuna, aventureiros, degredados, cristãos-novos fugidos à perseguição religiosa, naufragos, traficantes de escravos, de papagaios e de madeira – quase não deixou traço na prática econômica do Brasil. Ficou tão no raso tão à superfície e durou tão pouco que política e economicamente esse povoamento irregular e à toa não chegou a definir-se em sistema colonizador. (FREYRE, 2006, p. 81)

⁸ Pontuamos que para Bourdieu (2011, p.124) “[...] a família é um conjunto de indivíduos aparentados, ligados entre si por uma aliança, casamento, filiação, ou excepcionalmente, por adoção (parentesco), vivendo sob um mesmo teto (coabitação). Alguns etnometodólogos chegam a dizer que o que aceitamos como realidade é uma ficção especialmente construída através do léxico que recebemos do mundo social para nomeá-la. Eles se referem à “realidade” (o que, de seu próprio ponto de vista, tem seus problemas), para objetar que uma série de grupos que designamos como “famílias” absolutamente não correspondem à definição dominante nos Estados Unidos na atualidade e que a família nuclear é, na maior parte das sociedades modernas, uma experiência minoritária com relação aos casais que vivem juntos sem serem casados, às famílias monoparentais, aos casais casados que vivem separados etc.[...]”

em formas de uma *'illocutionary force'*, mas que se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a *crença*. O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras. (BOURDIEU, 2018, p. 11)

Podemos entender que o processo de dominação, segundo Bourdieu (2018), está articulado a um “poder simbólico” que é inculcado na consciência dos agentes sociais por meio dos “sistemas simbólicos”, os quais são reconhecidos por serem naturalizados ao longo dos anos. Por esta razão, a colonização dos portugueses foi eficiente, pois assim como alerta o autor francês com relação ao poder simbólico e o processo de dominação, os colonizadores utilizaram de símbolos e palavras de ordem e dissimularam uma familiaridade com a população indígena.

Ao decidir pela dominação por meio das famílias e instituições, os portugueses (re)produziram crenças e símbolos europeus que deveriam ser obedecidos. E esta forma de persuasão facilitou o processo de dominação dos Índios, que pensavam integrar essa família longínqua geograficamente, mas aparentemente próxima desses nativos. Assim, o poder simbólico foi estabelecido e perpetuado por meio dos sistemas simbólicos que contribuem para um processo de dominação. Consideramos pertinente ponderar que o conceito de família já pode ser uma forma de dominação, já que se acredita que a população indígena não designava um grupo de pessoas que coabitavam com o termo família.

Como alude Bourdieu (2018):

O reconhecimento da existência dos sistemas simbólicos implica a análise das suas condições sociais de produção. O efeito dos símbolos sobre as formas de percepção e classificação sociais, base de constituição de conhecimento, portanto ‘estruturas estruturantes’ – que Bourdieu importa da tradição simbólica de Cassirer e Panofsky – , corre o risco de se tornar uma construção ideal se não for concebido como parte de ‘estruturas estruturadas’, e portanto passíveis de uma análise estrutural. Se os sistemas simbólicos são formas sociais, a partir das quais se procede a uma interpretação de mundo, eles não são autônomos em relação aos regimes de práticas, no interior dos quais ganham particular sentido. Como a lógica das práticas traduz condições objectivas desiguais, os sistemas simbólicos produzem e reproduzem, ao construir o mundo, formas de dominação. [...] É por isso que os sistemas simbólicos são conhecidos como sistemas de poder, e é assim que o poder simbólico produz o seu efeito ideológico, revestindo a forma de uma violência simbólica exercida por classes e grupos sobre outras classes e grupos, no contexto de lutas pela imposição de formas distintas de definição de mundo. [...] ‘O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder’. (CURTO; DOMINGOS, JERÓNIMO, 2018, p. 37)

Podemos notar que os sistemas simbólicos são instrumentos para a disseminação do poder simbólico, ou seja, ao se produzir um símbolo que é reconhecido por todos, torna-se mais fácil a adesão a este emblema que tem o intuito de se fazer presente para lembrar que tipo de

conduta se deve ter. Ao se articular com o processo de colonização, quando os colonizadores determinaram as configurações das famílias e que estas deveriam seguir determinadas regras baseadas no modelo europeu, eles estavam impondo um modo de vida por meio da “violência simbólica”, pois a família deveria seguir as normas permanecer na sociedade. Logo, a solução era aceitar a situação, já que era um requisito necessário à sobrevivência da instituição familiar e do indivíduo.

Assim sendo, Bourdieu (2018) explica que os símbolos são:

Os instrumentos por excelência da ‘integração social’: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação (cf. a análise durkheimiana da festa), eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração ‘lógica’ é a condição da integração ‘moral’. (BOURDIEU, 2018, p. 6)

Deste modo, podemos refletir sobre o processo de colonização do Brasil pelos portugueses sob a ótica do poder simbólico, seus desdobramentos e o processo de dominação elucidados por Bourdieu (2018). Esse exercício nos permitirá, talvez, desvelar as nuances do processo de dominação durante o período colonial, e como isso afetou, guardadas as devidas proporções, na constituição da sociedade brasileira, e como no decorrer dos anos isso repercutiu na formação da mulher, possivelmente tornando-a mais suscetível aos mecanismos de dominação masculina.

Nesse caminho, Bourdieu (2018) evidencia que:

Os ‘sistemas simbólicos’, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo que Durkheim chama o *conformismo lógico*, quer dizer, ‘uma concepção homogênea do tempo, do espaço. Do número da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências’. [...] É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os ‘sistemas simbólicos’ cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre a outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a ‘domesticação dos dominados’. (BOURDIEU, 2018, p. 7-8)

Isto é, os sistemas simbólicos só podem estruturar porque são estruturados e, por isso, são instrumentos para estabelecer um poder simbólico. Ou seja, contribuem para o constructo de uma realidade que vai constituir a ordem social e aquele deve ser o mundo social em que os agentes sociais devem situar e manter suas dinâmicas sociais. Assim sendo, ao propor um exercício de conexão com o processo de colonização do Brasil elucidado por Freyre (2006),

podemos notar que utilizaram os sistemas simbólicos como as regras para as famílias: a crença religiosa pautada em um modelo europeu e desconsiderando as divindades da população indígena.

Portanto, os colonizadores portugueses criaram uma realidade para dominar a população indígena de forma que os nativos pensassem que fosse algo natural. Talvez podemos ousar concatenar que o processo de colonização constituiu um poder simbólico por meio dos sistemas simbólicos de forma tão profunda, que ainda não foi possível romper parcialmente ou completamente com o que foi determinado desde meados de 1500.

Para que essa instituição familiar fosse obediente, os colonizadores perceberam que deveriam sustentar um “sistema patriarcal”, de acordo com Freyre (2006) e Holanda (2014), para que o homem fosse o detentor do poder de decisões na família ou em qualquer instância na sociedade, tornando a mulher submissa a todas as instituições e sem nenhum poder de decisão. O patriarcalismo era e ainda permanece um sistema onde há todos os direitos ao homem e todos os deveres às mulheres, que devem obediência a toda e qualquer regra que lhes é imposta. Por meio desse sistema, ficou concentrado nas mãos de poucos homens o poder de comandar a população.

Sobre o sistema patriarcal, Freyre (2006) explica que

Não se devem esquecer outras influências sociais que aqui se desenvolveram com o sistema patriarcal e escravocrata de colonização: a sífilis, por exemplo, responsável por tantos dos “mulatos doentes” de que fala Roquette Pinto e a que Ruediger Bilden atribui grande importância no estudo da formação brasileira. A formação patriarcal do Brasil explica-se, tanto nas suas virtudes como nos seus defeitos, menos em termos de “raça” e de “religião” do que em termos econômicos, de experiência de cultura e de organização social que às vezes contrariaram não só a moral sexual católica como as tendências semitas do português aventureiro para a mercancia e o tráfico. (FREYRE, 2006, p. 34)

Isto é, o patriarcalismo conduzia todas as instâncias da sociedade de acordo com seus valores familiares, entrelaçando sempre o privado com o público, impondo leis, cultura, moral e valores aos quais quase todos deveriam se adequar ou seriam severamente punidos, o que servia de alerta apenas para os colonos, porque para os colonizadores havia algumas frestas nesse rigor das leis.

Devido ao histórico favorecimento a seus iguais, a quem é mais íntimo na vida privada, para esses sempre haverá um outro jeito. Como explica Holanda (2014), que “não era fácil aos detentores das posições públicas de responsabilidade, formados por tal ambiente, compreenderem a distinção fundamental entre os domínios do privado e do público” (Ibid., p. 174). Freyre (2006) explicita que “o sistema patriarcal de colonização portuguesa do Brasil

representado pela Casa-Grande, foi um sistema de plástica contemporização” (Ibid., p. 35). Ou seja, a Casa-Grande, segundo o autor, era a representação concreta do patriarcalismo, detentor de poder nas esferas sociais, econômicos, morais e sexuais. Isso significa que:

A casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político: de produção (a monocultura latifundiária); de trabalho (a escravidão); de transporte (o carro de boi, o banguê, a rede, o cavalo); de religião (o catolicismo de família, com capelão subordinado ao *pater familias*, culto aos mortos etc.); de vida sexual e de família (patriarcalismo polígamo); de higiene do corpo e da casa (o “tigre”, a touceira da bananeira, o banho de rio, o banho de gamela, o banho de assento, o lava-pés); de política (o compadrismo). (FREYRE, 2006, p. 36)

Dessa forma, podemos perceber a dimensão do poder da casa-grande na sociedade brasileira durante o período da colonização. Como os colonizadores souberam impor seus interesses acima de qualquer instância dos colonizados, interferiram em todos os domínios da vida pública com seus preceitos da vida privada. A Casa-Grande na figura dos senhores de engenho, tinha livre acesso às senzalas, mas o contrário não era permitido. Escravas e escravos só entravam para trabalhar e ainda havia limitações em quais espaços poderiam transitar. Ponderamos que destacar as funções da Casa-Grande contribui para que possamos entender as determinações de uso de espaço público e privado e os agentes sociais que poderiam participar ou não das dinâmicas deste local. Isto é, a Casa-Grande ilustra todo um sistema, não apenas econômico, que provavelmente subsidiou a configuração da sociedade brasileira.

É prudente pontuar que não é escopo desta dissertação fomentar a discussão acerca das atribuições da Casa-Grande e Senzala. Entretanto, este exercício de observar as aproximações dos relatos de Freyre (2006), com a pesquisa realizada por Pierre Bourdieu (2019) com a sociedade Cabila nos permitirá, talvez, entender minimamente o processo de construção e transformação do universo da música sertaneja contemplado no capítulo 2 e os desdobramentos do feminejo inseridos no capítulo 3. Deste modo, assinalamos que essa reflexão é relevante para que possamos compreender o espaço e as funções desempenhadas pelas mulheres nestes ambientes, pois trata-se de compreender os meandros da dominação masculina.

No livro *Casa-Grande e Senzala* de Gilberto Freyre (2006), que foi escrito em 1933, é possível conhecer o processo de constituição familiar da sociedade brasileira. Esta constituição, desde o seu início busca promover e manter uma “estabilidade patriarcal da família” (FREYRE, 2006 p. 65). Podemos perceber que esse projeto só seria possível com a submissão de uma das partes, neste caso, a submissão das mulheres aos homens, seja no papel de pai ou marido, e também às instituições que ditavam as regras de como elas deveriam se comportar na vida pública e privada.

Vale ressaltar que essas instituições, como por exemplo a Igreja Católica, geralmente são comandadas por homens. Essa “estabilidade patriarcal” (Ibid., p. 65) conferia ao homem se manter com o poder em todas as instâncias da sociedade. Esta configuração familiar e a busca pela estabilidade para que a sociedade também fosse estável iniciou com a chegada dos portugueses, porque era de interesse deles que a sociedade fosse constituída de acordo com sua cultura e costumes.

Para tanto, os colonizadores não mediram esforços para promover uma miscigenação com Índios, pois perceberam que era necessário para o processo de colonização efetivamente funcionar da maneira como pretendiam, pois primavam por aumentar a família e a população para impor suas regras, cultura e costumes.

Assim sendo, Holanda (2014) explicita acerca desta relação de domínio da família para acelerar o processo de colonização que

O quadro familiar torna-se, assim, tão poderoso e exigente, que sua sombra persegue os indivíduos mesmo fora do recinto doméstico. A entidade privada precede sempre, neles, a entidade pública. A nostalgia dessa organização compacta, única e intransferível, onde prevalecem necessariamente as preferências fundadas em laços afetivos, não podia deixar de marcar nossa sociedade, nossa vida pública, todas as nossas atividades. Representando, como já se notou acima⁹, o único setor onde o princípio da autoridade é indisputado, a família colonial fornecia a ideia mais normal do poder, da respeitabilidade, da obediência e da coesão entre os homens. O resultado era predominarem, em toda a vida social, sentimentos próprios à comunidade doméstica, naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo provado do Estado pela família. (HOLANDA, 2014, p. 96-97)

Podemos perceber com este excerto que os colonizadores, em uma tentativa de dominação da instituição familiar para ampliar o seu poder, permitiu uma íntima relação entre Estado e família, que passou a obedecer a organização familiar colocando os interesses privados acima do público e gestando o Estado com valores e preceitos de uma família. Podemos suspeitar então, que este pode ser o mote para o patriarcado, ou seja, colocar os demais membros da população brasileira como filhos do grande pai, neste caso, o colonizador.

Para dialogar acerca deste assunto da dominação da instituição familiar, é relevante a discussão que Holanda (2014) suscita sobre o público e o privado, ou seja, como, nesse processo de colonização, as regras do setor privado no âmbito familiar eram utilizadas na esfera pública,

⁹Esta era passagem que antecedia, a qual o autor faz referência: Não são raros os casos como o de um Bernardo Vieira de Melo, que suspeitando a nora de adultério, condena-a a morte em conselho de família e manda executar a sentença, sem que a Justiça dê um único passo no sentido de impedir o homicídio ou de castigar o culpado, a despeito de toda a publicidade que deu ao fato o próprio criminoso. (HOLANDA, 2014, p. 96)

o que acarreta consequências até hoje, devido à dificuldade em separar essas esferas da sociedade.

Dessa forma, Holanda (2014) alerta que

O ESTADO NÃO é uma ampliação do círculo familiar e, ainda menos, uma integração de certos agrupamentos, de certas vontades particularistas, de que a família é o melhor exemplo. Não existe, entre o círculo familiar e o Estado, uma gradação, mas antes uma descontinuidade e até uma oposição. A indistinção fundamental entre as duas formas é prejuízo romântico que teve os seus adeptos mais entusiastas durante o século XIX. De acordo com esses doutrinadores, o Estado e as suas instituições descenderiam em linha reta, e por simples evolução da família. A verdade, bem outra, é que pertencem a ordens diferentes em essência. Só pela transgressão da ordem doméstica e familiar é que nasce o Estado e que o simples indivíduo se faz cidadão, contribuinte, eleitor, elegível, recrutável e responsável, ante as leis da Cidade. Há nesse fato um triunfo do geral sobre o particular, do intelectual sobre o material, do abstrato sobre o corpóreo e não uma depuração sucessiva, uma espiritualização de formas mais naturais e rudimentares, uma procissão das hipóteses, para falar como na filosofia alexandrina. A ordem familiar, em sua forma pura, é abolida por uma transcendência. (HOLANDA, 2014, p. 169)

Isto é, o público não pode ser considerado como uma extensão da vida particular, pois é inadequado e impede a evolução de uma sociedade, já que o indivíduo vai colocar seus valores e costumes acima do coletivo. Para ilustrar esse tema, Holanda (2014) explicou, por meio da história de Antígona de Sófocles, datada de c. 496 a.C-406 a.C¹⁰, como deve haver a separação entre família e Estado, abstrato e concreto. Como podemos observar no excerto a seguir:

Ninguém exprimiu com mais intensidade a oposição e mesmo a incompatibilidade fundamental entre os dois princípios do que Sófocles. Creonte encarna a noção abstrata, impessoal da Cidade em luta contra essa realidade concreta e tangível que é a família. Antígona, sepultando Polinice contra as ordenações do Estado, atrai sobre si a cólera do irmão, que não age em nome de sua vontade pessoal, mas da suposta vontade geral dos cidadãos, da pátria: *E todo aquele que acima da Pátria coloca seu amigo, eu o terei por nulo*. O conflito de Antígona e Creonte é de todas as épocas e preserva a sua veemência ainda em nossos dias. Em todas as culturas, o processo pelo qual a lei geral suplanta a lei particular faz-se acompanhar de crises mais ou menos graves e prolongadas, que podem afetar a estrutura da sociedade. (HOLANDA, 2014, p. 170)

Dessa forma, podemos perceber durante o processo de colonização como essa prática de colocar a necessidade particular acima das necessidades gerais interferiu diretamente na configuração da sociedade brasileira em todos os aspectos. A chegada dos portugueses ao Brasil já foi um ato de colocar suas necessidades acima das necessidades da população indígena, por meio do processo de colonização que sucumbiu os interesses e necessidades dos povos indígenas a um interesse privado dos portugueses, ou seja, tornando como interesse geral.

¹⁰ Informação retirada do livro Antígona – Sófocles (2005). Disponível em: www.ebooksbrasil.com.

Outro ponto relevante nesse aspecto foi a escravização de índios e negros, que nitidamente foi a imposição de um interesse particular em aumentar a riqueza com a exploração destas pessoas em detrimento do universal. Pontuamos sobre a questão das mulheres, que também tiveram as vidas orquestradas pela relação unilateral do privado e o público ou universal e particular. Enquanto das mulheres brancas era exigido a pureza e a virgindade, das mulheres indígenas era ordenado que satisfizessem aos homens brancos, o que ocasionou, além de vários aspectos relacionados à pureza da mulher branca, como questão de honra etc., o aumento da sífilis nas senzalas com as mulheres negras, que para o homem branco era uma marca honrosa de sua masculinidade.

Como é possível constatar com o relato de Freyre (2006),

Nas províncias viviam as senhoras em um sistema de semirreclusão oriental, é certo; mas dentro desse sistema, eram mulheres de uma pureza rara.[...] Mas, somos forçados a concluir, antes de nos regozijarmos com os elogios de Burton à pureza das senhoras brasileiras do tempo da escravidão, que muita dessa castidade e dessa pureza manteve-se à custa da prostituição da escrava negra; à custa da tão caluniada mulata; à custa da promiscuidade e da lassidão estimulada nas senzalas pelos próprios senhores brancos. (FREYRE, 2006, p. 538-539)

Ou seja, o interesse do homem branco sempre se interpõe aos interesses das mulheres, sejam elas indígenas, negras ou brancas, colocando o público em detrimento do privado. Esse interesse marca até os dias atuais a vida das mulheres, porque ainda existem homens que configuram o corpo da mulher como algo público, pois uma vez que seus ímpetos sexuais não podem ser abafados, necessitam realizá-los e, por isso, deduzem que podem usar o corpo das mulheres quando e onde desejarem.

Resultado da ação persistente desse sadismo, de conquistador sobre conquistado, de senhor sobre escravo, parece-nos o fato, ligado naturalmente à circunstância econômica da nossa formação patriarcal, da mulher ser tantas vezes no Brasil vítima inerme do domínio ou do abuso do homem; criatura reprimida sexual e socialmente dentro da sombra do pai ou do marido. Não convém, entretanto, esquecer-se o sadismo da mulher, quando grande senhora, sobre os escravos, principalmente sobre as mulatas; com relação a estas, por ciúme ou inveja sexual. Mas esse sadismo de senhor e o correspondente masoquismo de escravo, excedendo a esfera da vida sexual e doméstica, têm-se feito sentir através da nossa formação, em campo mais largo: social e político. Cremos surpreendê-los em nossa vida política, onde o mandonismo tem sempre encontrado vítimas em quem exercer-se com requintes às vezes sádicos; certas vezes deixando até nostalgias logo transformadas em cultos cívicos, como o do chamado marechal de ferro. (FREYRE, 2006, p. 114)

Portanto, este era o cenário em que a mulher estava inserida, no centro de um processo de colonização abrupto e devastador que envolvia apropriação, extorsão e principalmente

exploração e massacre da população indígena e dos negros – que chegaram pouco tempo depois, trazidos por navios negreiros para serem escravizados (FREYRE, 2006) –, de maneira que não questionavam a situação pois, não tinham outra alternativa a não ser o silêncio e a subserviência diante dos colonizadores, era questão de sobrevivência.

Em suma, esse era o pano de fundo que envolvia o processo de colonização do Brasil pelos portugueses. Vale salientar que não é objetivo deste trabalho aprofundar nas questões da plantação e aquisição de riquezas dos colonizadores, mas sim, na participação da mulher neste processo, os papéis desempenhados tanto na vida pública quanto na privada e como foi a formação social desta mulher para exercer suas funções na sociedade que estava sendo instituída no Brasil.

Portanto, a partir desta abreviadíssima contextualização histórica acerca da chegada dos portugueses e os impactos provocados por eles, seguiremos para a apresentação da viola e sua importância na colonização e na constituição do gênero musical sertanejo. Também discorreremos sobre como a trajetória deste instrumento musical está entrelaçada à esfera socioeconômica da zona rural brasileira. Ressaltamos que foram assinalados apenas alguns pontos que permitiriam uma mínima caracterização do Brasil colonial, para ser possível vislumbrar em que cenário aconteceu a inserção da viola.

A viola tem suas origens em “[...] instrumentos árabes (como o alaúde) que foram introduzidos na Península Ibérica durante a invasão islâmica” (ANTUNES, 2012, p. 12). Esse instrumento musical chegou ao Brasil junto com os colonizadores portugueses em meados de 1500, e era utilizado pelos jesuítas no processo de catequização da população indígena, por meio de acompanhamento dos cânticos sacros da Igreja Católica. Segundo Antunes (2012, p. 13), “[...] os índios se reuniam curiosos para escutar seu doce melodia e enquanto os padres tocavam o instrumento, os nativos batiam as mãos e os pés numa dança que chamavam de *cateretê*¹¹.”

Portanto, a chegada deste instrumento musical provocou mudanças nos modos de vida dos habitantes do Brasil colonial. A população indígena apreciava o som produzido pela viola e acompanhava batendo mãos e os pés, de maneira similar à “dança religiosa indígena – *caateretê*” (NEPOMUCENO, 1999, p. 58), que posteriormente se tornaria a dança de “*cateretê*¹²”.

¹¹ Todavia, não é intuito deste trabalho fomentar discussões acerca do sagrado e profano que tangenciam a história da viola no Brasil.

¹² “O *cateretê*, conhecido também como *catira*, nasceu de uma dança religiosa indígena – o *cateretê*. Anchieta a teria introduzido nas festas de Santa Cruz, Divino Espírito Santo, Nossa Senhora e São Gonçalo, para tornar mais fácil seu trabalho de substituir Tupã pelo Deus católico. Com a multiplicação dos povoados, a manifestação chegou

[...] ensinam aos filhos dos Índios a ler, escrever, contar e falar português, que aprendem bem e falam com graça [...] lhes ensinam a cantar e tem seu coro de canto e flautas para suas festas, e fazem suas dansas à portuguesa com tamboris e violas, com muita graça, como se fossem meninos portugueses [...] (ANCHIETA, 1933, p. 430).

Podemos notar pelo relato de Anchieta (1933), que a viola fazia parte do processo de colonização e imposição da cultura e religião portuguesa sobre a população indígena. Ousamos dizer que aconteceu um processo de desenraizamento, conceito elucidado por Bourdieu e Sayad¹³ (1964). Segundo os autores, esse conceito não se trata apenas de sair ou desenraizar-se do lugar em que se vive, mas é um processo de expurgar a cultura e os costumes de um povo e impor uma cultura que julga ser superior àquela. Nesta ocasião, a cultura europeia sobrepunha-se à cultura indígena. Assim, não foi apenas a introdução de um instrumento musical. Foi a imposição de uma cultura e um modo de vida sobre outra população.

Assim, a viola trazida pelos portugueses, segundo relata Tinhorão (2010, p. 18), era uma espécie de guitarra portuguesa “que eram na verdade, violas simplificadas, geralmente com quatro ordens de cordas metálicas, que se tocava “rasgado”, ou sem dedilhação [...]”. E para os portugueses foi “o primeiro instrumento de cordas realmente posto ao alcance das maiorias urbanas de tipo moderno.” (Ibidem). Notamos assim, que era um instrumento bastante apreciado pelos colonizadores portugueses.

1.2 “Eu peguei na viola...”¹⁴ – Viola caipira e a mulher

Neste item, buscamos revelar como a viola tornou-se a viola caipira. Para tanto, esclarecemos que é apropriado elucidar que os colonizadores portugueses, inicialmente, almejavam se estabelecer no Brasil e manter a prole advinda de relacionamentos entre eles. Contudo, não foi possível e tiveram que considerar uma miscigenação entre portugueses e as mulheres indígenas. Este item se debruçará a relatar as funções desempenhadas pelas mulheres

às regiões de Goiás e Mato Grosso e foi registrada até mesmo na Amazônia. Mas as bases mais sólidas de seu reino se estabeleceram em São Paulo e Minas – no norte deste estado é chamado também *guaiano*. De estrutura muito antiga, portanto, o catira visto hoje no interior mineiro e paulista mantém traços originais na forma de se cantar versos, em solo e coro, acompanhados de sapateado e palmeado. São dois violeiros cantadores, que geralmente varam a noite nessa labuta, e vários dançadores – os palmeiros. O catira tem momentos bem definidos: no início, é moda de viola, narrando fatos e história de santos, entrecortados por ponteados de viola (os solos). (NEPOMUCENO, 1999, p. 58-59)

¹³ BOURDIEU, P.; SAYAD, A. *Le déracinement: la crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie*, Paris: Minuit, 1964. (Tradução livre): *O desenraizamento: a crise da agricultura tradicional em Algérie*.

¹⁴ Trecho da música “*A Dança do catira*” interpretada pelas Irmãs Galvão de composição de Afonso Pinto Figueira e Toninho do Bar, informação disponível em: <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Obra/O/60641>. Letra completa disponível em: <https://www.letras.mus.br/as-galvao/1426419/>.

no processo de colonização do Brasil, de acordo com o livro *Casa-Grande e Senzala* de Gilberto Freyre (2006), onde constam estes fatos. É válido ressaltar, que neste momento vamos apresentar o contexto no qual a mulher estava inserida durante o processo de colonização e quais foram os papéis por ela desempenhados.

Portanto, ainda não será aprofundado o processo de formação e educação desta mulher, porque faz-se necessário antes, conhecer de quem estamos falando e em qual contexto ela estava inserida, pois isso influenciou na formação da mulher e nas gerações seguintes. Logo, serão suscitados elementos que permitam a compreensão da função que a mulher exerceu no processo de colonização, para que possamos fazer uma reflexão acerca da formação e educação desta mulher com base nos dados e fatos revelados por Freyre (2006). Este exercício nos permitirá, talvez, compreender minimamente o cerne do processo de dominação masculina que será contemplado com maior ênfase no capítulo 3 desta dissertação

Sobre a colonização brasileira e a participação da mulher, Freyre (2006) esclarece que:

Híbrida desde o início, a sociedade brasileira é de todas da América a que se constituiu mais harmoniosamente quanto às relações de raça, dentro de um ambiente de quase reciprocidade cultural que resultou no máximo de aproveitamento dos valores e experiências dos povos atrasados pelo adiantado; no máximo de contemporização da cultura adventícia com a nativa, da do conquistador com a do conquistado. Organizou-se uma sociedade cristã na superestrutura, com a mulher indígena, recém-batizada, por esposa, mãe de família; e servindo-se em sua economia e vida doméstica de muitas tradições, experiências e utensílios de gente autóctone. (FREYRE, 2006, p. 160)

A princípio, parece que a formação da sociedade brasileira foi um “conto de fadas”, quando na verdade o encontro não foi tão harmonioso quanto parece na descrição. Houve uma imposição de cultura, costumes, regras, religião e crença. A mulher indígena não foi consultada se queria ser batizada pelos padres, tampouco se gostaria de tornar-se esposa e mãe de família. Essas foram determinações do colonizador para manutenção do sistema patriarcal e do seu poder na sociedade.

Não houve uma troca de experiências e/ou de culturas. Ocorreu a sobreposição da cultura europeia à cultura indígena. Ao coagir a mulher indígena a ceder aos caprichos dos colonizadores portugueses, já não mais podemos considerar como uma relação harmoniosa ou que houve uma certa “reciprocidade cultural” (FREYRE, 2006, p. 160).

Vale salientar que essa união aconteceu: pela “escassez de mulher branca ou brancarana¹⁵”, como salientou Zacarias (WAGNER *apud* FREIRE, 2006, p. 160); porque o

¹⁵ Brancarana, ou então mestiça de branco com índio, e, em menor proporção, mistura de três raças, a maior parte da população livre que correspondeu, em nossa organização escravocrata ao “*poor white trash*” nas colônias

português estava encantado pela beleza desta “mulher exótica”; e porque as mulheres indígenas tinham a ambição de gerar um filho de uma “raça superior”, como relatou Freyre (2006). Portanto,

Já não seria então, como no primeiro século, essa união de europeus com índias, ou filhas de índias, por escassez de mulher branca ou brancarana, mas por decidida preferência sexual. Paulo Prado foi surpreender “o severo Vrnhagen” insinuando que, por sua vez, a mulher indígena, “mais sensual que o homem como em todos os povos primitivos [...] em seus amores dava preferência ao europeu, talvez por considerações priápricas”. Capistrano de Abreu sugere, porém, que a preferência da mulher gentia pelo europeu teria sido por motivos mais social que sexual: “da parte das índias a mestiçagem se explica pela ambição de terem filhos pertencentes à raça superior, pois segundo as ideias entre eles corrente só valia o parentesco pelo lado paterno”. (FREYRE, 2006, p. 160)

Era permitido ao colonizador buscar prazer sexual com a mulher indígena, porém o contrário, ou seja, se uma mulher branca europeia quisesse se satisfazer sexualmente com um homem indígena, era uma prática condenável.

A imagem da mulher no processo de colonização e “civilização¹⁶” do Brasil era de promiscuidade. Segundo os relatos feitos por Freyre (2006), as mulheres indígenas e negras se entregavam facilmente aos homens brancos. E ainda buscavam gerar uma prole dessa relação, pois foram convencidas de que esta pertenceria a uma suposta “raça superior”, devido ao sangue dos colonizadores. Como podemos observar neste trecho do livro *Casa-Grande e Senzala*,

O europeu saltava em terra escorregando em índia nua; os próprios padres da Companhia precisavam descer com cuidado, senão atolavam o pé em carne. Muitos clérigos, dos outros, deixavam-se contaminar pela devassidão. As mulheres eram as primeiras a se entregarem aos brancos, as mais ardentes indo esfregar-se nas pernas desses que supunham deuses. Davam-se ao europeu por um pente ou um caco de espelho. “*Las mujeres andam desnudas y no saben negar a ninguno mas aun ellas mismas acometen y importunan los hombres ballandose com ellos em las redes; porque tienen por honra dormir com los Xianos*”, escrevia o padre Anchieta e isto de um Brasil policiado; e não o dos primeiros tempos, de solta libertinagem, sem batinas de jesuítas para abafarem-lhe a espontaneidade. (FREYRE, 2006, p. 161)

Pode-se perceber por meio do relato de Freyre (2006), que a mulher indígena era vista como promíscua por andar despida, já que vestimentas no estilo europeu, como os portugueses

inglesas da América, sobre esse elemento relativamente pouco carregado de influência ou colorido africano, é que a anemia palúdica, o beribéri, as verminoses exerceram a sua maior ação devastadora [...] (FREYRE, 2006, p. 109)

¹⁶ Vale salientar que colocamos civilização entre aspas, por acreditar que para os portugueses não havia uma civilização no Brasil, por não possuírem obviamente a cultura, costumes e regras aos moldes europeus. Portanto, deduziram que estavam civilizando a população indígena, enquanto na verdade era um massacre da população e da cultura indígena, que podemos perceber por meio de leituras de textos como *Casa-Grande e Senzala* do autor Gilberto Freyre (2006) e *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda (2014), entre outros, que trazem fatos e relatos desta época, que demonstram que a população indígena, à sua maneira, era mais civilizada que os europeus.

estavam acostumados, não integravam a cultura indígena. E foram os colonizadores que apresentaram aquele tipo de vestuário quando desembarcaram no Brasil. E pelo fato de as mulheres indígenas andarem desnudas, os homens brancos europeus interpretaram como uma convocação para o intercuro sexual.

Como se, por estarem nuas pelas ruas, elas estivessem “oferecendo” o corpo. Assim, podemos notar que historicamente considera-se que a mulher que exhibe seu corpo está à procura de um dono para ele. A mulher indígena estava desnuda porque não havia motivos e nem roupas para usar, por volta de 1500 ela estava apenas seguindo seus costumes, sua cultura e seu jeito de se vestir. E não estava oferecendo seu corpo para os colonizadores e para ninguém mais.

A vestimenta não apenas cobria o corpo físico dos povos indígenas, mas era um instrumento de dominação também das vontades, desejos e interesses e qualquer pensamento sobre liberdade ou autonomia. Era uma indumentária análoga a uma “máscara de ferro¹⁷”, ou seja, era uma forma de lembrar diariamente, principalmente às mulheres indígenas, que seus corpos já não lhes pertenciam mais, porque estavam cobertos para não provocar sexualmente os colonizadores ou padres. Era um objeto moralizador¹⁸, considerando que para eles a moral estava diretamente ligada à sexualidade tanto do homem quanto da mulher, mas não com o mesmo grau de rigor.

Da imposição de vestuário europeu a populações habituadas à pura nudez ou a cobrirem-se apenas do bastante para lhes decorar o corpo ou protegê-lo do sol, do frio ou dos insetos conhecem-se hoje os imediatos e profundos efeitos disgênicos. Atribui-se ao seu uso forçado influência não pequena no desenvolvimento das doenças da pele e dos pulmões que tanto concorrem para dizimar populações selvagens logo depois de submetidas ao domínio dos civilizados; doenças que no Brasil dos séculos XVI e XVII foram terríveis. O vestuário imposto aos indígenas pelos missionários europeus vem afetar neles noções tradicionais de moral e de higiene, difíceis de se substituírem por novas. É assim que se observa a tendência, em muitos dos indivíduos de tribos acostumadas à nudez, para só se desfazerem da roupa europeia quando esta só falta largar de podre ou de suja. Entretanto são povos de um asseio corporal e até de uma moral sexual às vezes superior à daqueles que o pudor cristão faz cobrirem-se de pesadas vestes. (FREYRE, 2006, p. 180-181)

Freyre (2006) explicita que a vestimenta para os colonizadores se tornou um item quase imprescindível para a colonização e civilização dos povos indígenas, principalmente as

¹⁷ Segundo Santos (1993), instrumento de tortura para os escravos considerados desobedientes. Colocavam a máscara de ferro e o proibiam de comer e beber, além da tortura psicológica e física.

¹⁸ Importante ressaltar que a moralização por meio da vergonha do seu corpo e costumes, sempre foi presente em praticamente todos os processos de civilização na história. Como Norbert Elias explica, “Ao crescerem como indivíduos, tinham que se adaptar a um padrão de vergonha e constrangimento, em todo o processo social de formação da consciência, posterior ao das pessoas das gerações precedentes”. (ELIAS, 1994, p. 8). Portanto, não seria diferente no processo de civilização do Brasil.

mulheres. Porque aparentemente queriam doutrinar estes povos segundo sua cultura e seus costumes, mas isso era complicado realizar em meio a índias e índios despidos, o que favorecia um ambiente de promiscuidade, já que os portugueses não conseguiam domar seus ímpetos sexuais diante da nudez da população indígena.

Neste sentido, Bourdieu (2019) assinala que

A intenção da sociodiceia se afirma aqui sem subterfúgios: o mito fundador institui, na origem mesma da cultura entendida como ordem social dominada pelo princípio masculino, a oposição constituinte (já infiltrada, de fato, através, por exemplo, da oposição entre a fonte e a casa, nos dados que servem para justificá-la) entre a natureza e a cultura entre a “sexualidade” da natureza e a “sexualidade” da cultura: ao ato anômico, realizado na fonte, lugar feminino por excelência, e à iniciativa da mulher, iniciadora perversa, naturalmente instruída nas coisas do amor, opõe-se o ato submetido ao *nomos*, doméstico e domesticado, executado por exigência do homem e em conformidade a ordem das coisas, a hierarquia fundamental da ordem social da ordem cósmica, e realizado na casa, lugar de natureza cultivada, da dominação legítima do princípio masculino sobre o princípio feminino, simbolizada na supremacia da viga mestra (*asalas alemmas*) sobre o pilar central vertical (*thigejdith*), forquilha feminina aberta para o céu. (BOURDIEU, 2019, p. 40 [2012 p. 29])

Vale salientar que a descrição do cenário foi realizada por homens brancos, que ao olharem para as mulheres indígenas despidas, deduziram que elas estavam pedindo um dono para aquele corpo. Essa parte não foi descrita com as lentes ou a caneta de pena indígena, mas sim, com o olhar e a escrita do homem branco europeu. Isso inclui a descrição do padre Anchieta, citada por Freyre (2006), que aparentemente comungou da ideia da maioria dos colonizadores sobre as mulheres indígenas. Esse é um pensamento que se perpetuou e ainda está presente na atualidade, quando se julga uma mulher pelas roupas que ela veste. E ainda sobre esse assunto, Bourdieu (2019) contribui para a discussão quando evidencia que:

[...] Essa espécie de *confinamento* simbólico é praticamente assegurada por suas roupas (o que é algo mais evidente ainda em épocas mais antigas) e tem por efeito não só dissimular o corpo, chama-lo continuamente à ordem (tendo a saia uma função semelhante à sotaina dos padres) sem precisar de nada para prescrever ou proibir explicitamente (“minha mãe nunca me disse para não ficar com as pernas abertas”): ora com algo que limita de certo modo os movimentos, como os saltos altos ou a bolsa que ocupa permanentemente as mãos, e sobretudo a saia que impede ou desencoraja alguns tipos de atividade (a corrida, algumas forma de se sentar etc.): ora só as permitindo à custa de precauções constantes, como no caso das jovens que puxam seguidamente para baixo uma saia demasiado curta, ou se esforçam por cobrir com o antebraço uma blusa excessivamente decotada, ou têm que fazer verdadeiras acrobacias para apanhar no chão um objeto mantendo as pernas fechadas. (BOURDIEU, 2019, p. 53-54 [2012, p. 39])

Portanto, podemos notar que as roupas são instrumentos para limitar as mulheres. Aconteceu durante o processo de colonização brasileira e perpetuou-se no decorrer dos anos,

pois atualmente ainda a mulher é julgada e condenada pelo estilo de roupas que veste. Vale ponderar que essa discussão não compõe o escopo desta dissertação, entretanto, é pertinente assinalar alguns indícios históricos que contribuem para algumas reflexões acerca da posição da mulher na sociedade. Deste modo, Bourdieu (2019) revelou que na sociedade Cabila as roupas também eram utilizadas como instrumento de condicionamento do corpo da mulher. Nota-se, portanto, que aparentemente, independente da época ou do lugar, a mulher deve cobrir seu corpo com roupas para preservar a sensatez na sociedade em que está inserida.

Assim, Bourdieu (2019) aponta que:

Essas maneiras de usar o corpo, profundamente associadas à atitude moral e à contenção que convém às mulheres, continuam a lhes ser impostas, como que à sua revelia, mesmo quando deixaram de lhes ser impostas pela roupa (como o andar com passinhos rápidos de algumas jovens de calças compridas e sapatos baixos). E as poses ou as posturas mais relaxadas, como o fato de se balançarem na cadeira, ou de porem os pés sobre a mesa, que são por vezes vistas nos homens – do mais alto escalão – como forma de demonstração de poder, ou, o que dá no mesmo, de afirmação, são, para sermos exatos, impensáveis para uma mulher. (BOURDIEU, 2019, p. 54-55 [2012, p. 40])

Assim sendo, o que os autores Freyre (2006) e Bourdieu (2019) assinalaram poderá contribuir para que possamos compreender alguns desdobramentos no que tangencia as funções desempenhadas pelas mulheres na sociedade brasileira. E isso, talvez, nos possibilitará entender como iniciou a inserção e perpetuação dos mecanismos de dominação masculina. Porque, como foi possível notar a partir dos relatos de ambos os autores, algumas práticas são recorrentes, como o uso das roupas para cobrir e moldar o corpo e as atitudes das mulheres. O que nos incita a refletir sobre o quanto essas dinâmicas influenciaram, guardadas as devidas proporções, na trajetória da mulher na sociedade brasileira ao longo dos anos. Esse exercício nos auxiliará também na compreensão do lugar que a mulher ocupa no universo da música sertaneja.

Quando Freyre (2006) sustenta a expressão “o ambiente em que começou a vida brasileira foi de quase intoxicação sexual” (Idem, p. 161), essa visão coloca apenas a mulher denominada pelo autor de exótica como a causa desta intoxicação, pois a mulher branca europeia não seria capaz de tais atos considerados imorais, devido a sua educação refinada. Ela foi educada para ser submissa aos seus maridos e fiéis, enquanto eles poderiam se intoxicar o quanto quisessem. Percebe-se então que a mulher branca e europeia também se submetia ao homem nos papéis de pai e marido, e com algumas diferenças, ao padre, uma vez que, por elas terem recebido uma educação dentro dos moldes europeus, eram parcimoniosas de determinadas tarefas atribuídas à mulher indígena ou negra.

O fato de os colonizadores e os senhores de engenho se julgarem como donos dos corpos das mulheres indígenas, negras e até mesmo de suas respectivas esposas era latente, a ponto de a punição por um ato herege ser mais severa do que por um abuso sexual. Tal era o descaso com o corpo destas mulheres que não tinha ninguém que as defendesse (FREYRE, 2006).

Aos atos considerados como heresias havia uma punição mais rigorosa do que aos atentados ao pudor e a moral, pois convencionou-se entre os colonizadores e posteriormente os senhores de engenho, que as mulheres proferidas como exóticas, fossem elas indígenas ou negras, eram de sua propriedade e poderiam fazer o que quisessem com seus corpos para atender aos seus caprichos sexuais. E como todas as mulheres, incluindo as brancas europeias, deviam obediência aos homens, restava somente a aceitação.

A despeito das punições quanto as heresias e abusos sexuais, Freyre (2006) alerta que:

A Lei de 7 de janeiro de 1453, de D. Dinis, diz-nos o general Morais Sarmiento, que “mandava tirar a língua pelo pescoço e queimar vivos os que descreiam de Deus ou dirigiam doestos a Deus ou aos Santos”; e por usar feitiçarias “per que uma pessoa queira bem ou mal a outra...”, como por outros crimes místicos ou imaginários, era o português nos séculos XVI e XVII “degradado para sempre para o Brasil”. Em um país de formação antes religiosa do que etnocêntrica, eram esses os grandes crimes e bem diversa da moderna, ou da dos países de formação menos religiosa, a perspectiva criminal. Enquanto quem dirigisse doestos aos santos tinha a língua tirada pelo pescoço e quem fizesse feitiçaria amorosa era degradado para os ermos da África ou da América; pelo crime de matar o próximo, de desonrar-lhe a mulher, de estuprar-lhe a filha, o delinquente não ficava, muitas vezes, sujeito a penas mais severas que a de “pagar de multa uma galinha” ou de “pagar mil e quinhentos módios”. Contanto que fosse acoitar-se a um dos numerosos “coitos homiziados”. (FREYRE, 2006, p. 82)

É possível notar a discrepância entre as punições do crime de heresia e o abuso sexual das mulheres. No primeiro crime, tiravam a língua para que não pudessem mais proferir palavras hereges contra Deus e os santos. Mas, no segundo caso, aquele que abusasse sexualmente de uma mulher adulta ou criança, deveria pagar apenas com uma galinha. A mulher que teve seu corpo tomado violentamente por um homem, ainda de acordo com as regras, perdia sua honra, a qual estava diretamente ligada à sua virgindade, pureza e santidade de seu corpo.

O homem não era desonrado por abusar sexualmente de uma mulher indígena, negra ou branca europeia; ao contrário, quando descoberto, ele pagava com uma galinha. Para que os seus iguais pudessem dormir tranquilos por terem feito justiça e ele ter sido punido exemplarmente, e ainda recebe congratulações apoiando tal ato, porque demonstrou virilidade do homem. É prudente assinalar que a relação da honra da mulher com a sua vida privada foi estabelecida desde a colonização.

Esse esforço em compreender a relação estabelecida entre a vida privada e pública da mulher, pauta também fomentada por Pierre Bourdieu (2019), nos permitirá, talvez, compreender como esse processo se apresenta no universo da música sertaneja, principalmente com relação ao feminejo. Como é possível verificar no capítulo 3 deste trabalho, as letras de música como “*Amante não tem lar*”, de composição e interpretação de Marília Mendonça, mostram que a mulher não é digna de respeito por estar em posição de “amante”. Ponderamos que utilizamos essa canção para ilustrar como as atitudes e comportamentos da mulher na sua vida privada interferem no âmbito público. Este é apenas um exemplo de como essa relação do público e privado pode se apresentar.

Vale salientar, que concomitantemente ao processo de civilização, houve o que foi denominado por Freyre (2006) de “processo de sifilização” (p. 110), que ocorreu devido a uma busca em provar a superioridade masculina, como marca de virilidade dos homens, principalmente dos filhos dos colonizadores e dos senhores de engenho, a marca da sífilis¹⁹, doença sexualmente transmissível, era importante para manutenção do patriarcado.

Sobre o processo de sifilização:

Costuma dizer-se que a civilização e a sifilização andam juntas: o Brasil, entretanto, parece ter-se sifilizado antes de haver civilizado. Os primeiros europeus aqui chegados desapareceram na massa indígena quase sem deixar sobre ela outro traço europeizante além das manchas da mestiçagem e de sífilis. Não civilizaram: há, entretanto, indícios de terem sifilizado a população aborígine que os absorveu. (FREYRE, 2006, p. 110)

Assim sendo, era preferível ter uma marca que indicava a sífilis do que não ter como provar, enquanto homem, que já não era mais virgem. Segundo Freyre (2006), era como uma marca de guerra dos jovens filhos dos senhores de engenho. Era a prova concreta de que eles tiveram coito com alguma mulher indígena ou negra, de que teriam iniciado sua vida sexual e conquistado um sinal de virilidade, motivo de orgulho entre os homens.

Esse comportamento poderia ser considerado o indício de um processo de dominação masculina, pois como pontua Bourdieu (2019, p. 27 [2012, p.20]), a virilidade e a vida sexual “são provas de potência sexual, que são esperadas de um homem que realmente seja um

¹⁹ A sífilis foi a doença por excelência das casas-grandes e das senzalas. A que o filho do senhor de engenho contraía quase que brincando entre negras e mulatas ao desvirginar-se precocemente aos doze ou aos treze anos. Pouco depois dessa idade, já o menino era donzelão. Ridicularizado por não conhecer mulher e levado na troça por não ter marca de sífilis no corpo. A marca da sífilis, notou Martius que o brasileiro ostentava como quem ostentasse uma ferida de guerra. (FREYRE, 2006, p. 109)

homem”. Essa “marca”, portanto, seria uma espécie de dispositivo para demarcar quem é o agente dominante na relação.

Consideramos elucidar a participação da mulher no processo de colonização do Brasil pelos portugueses por dois motivos: primeiro, porque é relevante conhecer minimamente como iniciou a formação social da mulher no Brasil, que ocorreu, provavelmente, a partir deste contato relatado nos parágrafos anteriores. Segundo, porque “chamava-se o mestiço de branco com índia *caá-boc* – procedente do mato – e aos poucos, de ‘homens que tem casa no mato’” (NEPOMUCENO, 1999, p. 56). Sobre esses “caboclos”, Antunes (2012, p. 13) elucida que “é de origem tupi e sua melhor tradução é ‘o que vem da floresta’. A variação do termo é *Kari’boca* significa basicamente ‘filho do homem branco’”.

Esse termo, cunhado no final do século XVI (Ibid.), está diretamente ligado à constituição da palavra caipira, que por consequência contribui para a compreensão do universo da música caipira, que se desdobrou em música sertaneja em decorrência de suas transformações. Vale ressaltar que esses temas serão retomados no capítulo 2, para evidenciar a história deste gênero musical de forma ampliada. Contudo, é relevante compreender a razão pela qual estamos explanando sobre esses aspectos históricos.

Rosa Nepomuceno (1999, p. 56) esclarece que “na segunda metade do século XIX, os milhares de índios senhores da terra já estavam reduzidos a uma minoria, sendo os demais habitantes dos povoados, portanto, em sua maioria, caboclos”. O caboclo possui um elo com a viola por contribuir com expansão do instrumento musical trazido pelos colonizadores portugueses, o que colaborou para o início da tradição de tocar viola ou modas da roça. Assim, “era o nascimento da viola caipira brasileira”, segundo Antunes (2012, p. 13) e Nepomuceno (1999, p.56).

Dessa forma, apresentamos minimamente a relação da mulher no processo de colonização e como isso interferiu para o constructo da moda caipira. Aparentemente, não havia uma relação possível entre esses acontecimentos, mas percebemos que era emergente trazer à tona essa relação para percebemos o quanto a chegada da viola foi um marco relevante para a compreensão do universo da música sertaneja, bem como o entendimento do feminejo. Ponderamos que a construção desse gênero musical pode ter sido afetado pela formação da mulher que se iniciou com processo de colonização.

Pierre Bourdieu (2018) nos incita a uma reflexão no que se refere à historicidade que envolve os objetos pesquisados. A história que envolve a participação das mulheres deve ser revelada para que tenhamos elementos para compreender os possíveis processos de dominação masculina no movimento feminejo, o qual é o foco principal desta dissertação. Portanto,

compreender como iniciou a formação e educação dessa mulher nos auxiliará a analisar estes processos.

Entender como foi a configuração das cidades brasileiras e como a utilização da viola afetou a cultura e os aspectos socioeconômicos do país é imprescindível, porque possibilitará entender minimamente os desenvolvimentos no universo da música sertaneja e a posição que a mulher possivelmente adquiriu ou não nesse espaço.

Pierre Bourdieu (2018) explana acerca da necessidade de evidenciar a história, não apenas descrevendo fatos, mas observando criticamente como aconteceram e em quais circunstâncias estavam inseridos. Dessa forma, o autor assinala que:

[...] é necessário, para historicizar verdadeiramente os conceitos, fazer uma genealogia *sócio-histórica* dos diferentes campos semânticos (historicamente construídos) nos quais em cada momento, cada palavra é adoptada, bem como dos campos sociais em que são produzidos e nos quais eles circulam e são utilizados. [...] Seria assim importante submeter a uma crítica histórica todas as palavras da linguagem corrente que se introduziram fraudulentamente no discurso histórico, a começar, evidentemente, pelas palavras utilizadas para designar as divisões do mundo social. [...] A crítica histórica e sociológica da razão histórica e sociológica constitui sem dúvida, juntamente com a crítica lógica e epistemológica, o melhor instrumento para romper com os pressupostos e as pré-construções, algo que é indispensável na construção de conceitos rigorosos e de alcance geral, senão mesmo universal. [...] A principal função da história não é, nesta perspectiva, fornecer os elementos para uma 'educação moral', como muitas vezes se dizia, a começar por Michelet. A importância de conhecer a história não é tanto para nos enriquecer mais acima de tudo para nos libertar, para evitar obedecer-lhes sem sabermos ou repeti-la sem o queremos. (BOURDIEU, 2018, p. 390-394)

Logo, consideramos que se fez imperativo assinalar alguns fatos históricos: o processo de colonização do Brasil pelos portugueses; a chegada da viola, que fora trazida por eles e utilizada pelos jesuítas nesse processo; o relacionamento abusivo dos colonizadores para com as mulheres indígenas; e por fim, o resultado dessa as relações com o surgimento e expansão da viola caipira. Não apenas como forma de listar os acontecimentos, mas como uma possibilidade de compreensão dos impactos que podem ter causado ao decurso da história e, conseqüentemente, à constituição do universo da música sertaneja, tema abordado com maior ênfase no capítulo 2, além da possível relação com os processos de dominação masculina, conceito abarcado com mais afinco no capítulo 3.

Sendo assim, assinalamos que os aspectos econômicos também foram relevantes para a expansão da viola e conseqüentemente para a configuração da zona rural no Brasil. Desta forma, assim como assinalado em um parágrafo anterior, os dois primeiros séculos de colonização foram de reprodução do que acontecia em Portugal. Logo, não poderia ser diferente com relação à economia. Por esta razão, Tinhorão (2010) destaca que:

a coroa portuguesa resolve em 1549 instalar em Salvador um Governo Geral para “[...]conservar e enobrecer as capitanias e povoações do Brasil [...]”. [...] e o que acontecia em Portugal com suas “aldeias e desertos” passou a repetir-se também no Brasil: economia agrícola era predominante, o núcleo urbano dos municípios funcionava, na verdade, apenas como centro administrativo da área rural”. (TINHORÃO, 2010, p. 33)

Percebemos, assim, que era uma economia basicamente agrícola e dependente da zona rural para se manter em expansão. Vale salientar que esta produção agrícola tinha o objetivo de exportação, como pontua Nestor Goulart Reis Filho, citado por Tinhorão (2010, p. 33): “a economia colonial esteve, até meados do segundo século, baseada quase que exclusivamente na agricultura de exportação”. Dessa maneira, era imprescindível que encontrassem solo e condições climáticas adequados para o plantio, o que provocou uma migração para as cidades como Rio de Janeiro e Salvador, para que fosse possível a produção cana-de-açúcar.

O compêndio deste tópico é o início da colonização do Brasil pelos portugueses e a chegada da viola que fora utilizada pelos jesuítas no processo de catequização. Também discorreremos sobre a mulher indígena e os possíveis indícios de um processo de dominação masculina, e sobre o surgimento da viola caipira. Apresentamos, para finalizar este item, o panorama econômico que favoreceu a busca pela zona rural e que nos permitirá entender quem eram os agentes sociais que se fixaram neste ambiente, e como contribuíram para a expansão da viola. E o que isso representou na constituição da música caipira e seus desdobramentos.

1.3 Monteiro Jeca x Cornélio Joaquim: quem era esse “homem do campo”?

Este tópico se dedicará a caracterizar como eram os sujeitos que residiam na zona rural do Brasil. Para tanto, consideramos adequado mencionar sobre os tropeiros, trabalhadores que, como reiteram Antunes (2012) e Nepomuceno (1999), contribuíram para a expansão da viola pelo Brasil.

Deste modo, Nepomuceno (1999) esclarece que:

Como e onde o primeiro brotou no Brasil, é difícil saber. Os tropeiros que saíam do Sul, com bois e mulas, dançavam-no [*o fandango*²⁰] batendo as botas e esporas, e por isso muitos o conhecem como dança-tropeira. Com essa característica se firmou no interior sul paulista, intensamente visitado por eles. (NEPOMUCENO, 1999, p. 63)

²⁰ “é uma dança espanhola de origem árabe, movimento ternário e andamento alegre”, como definiu Mário de Andrade, chegou por aqui como pura diversão via Portugal, onde era conhecido desde o século XVIII”. (NEPOMUCENO, 1999, p. 63)

Devido a essas andanças pelo Brasil, os tropeiros colaboraram em difundir a viola com seus cantos e danças. Assinalamos, de acordo com Antunes (2012), que foram importantes para a comunicação entre as vilas e exerceram uma função cultural relevante, pois tornaram-se um elo entre as cidades que passavam. Como elucidada Antunes (2012):

No século XVIII a economia do país era voltada basicamente para a extração de ouro e nossa produção de alimentos era muito pequena. Para suprir as necessidades desses trabalhadores os tropeiros comercializavam vários tipos de alimentos, incluindo o charque (carne seca), além de mulas e cavalos, trazendo-os do Sul para o Sudeste. Em suas viagens, além de abrir novas trilhas, os tropeiros fundaram ou fortaleceram com seu comércio várias vilas e cidades que com o tempo se tornaram prósperas: Sorocaba, Taubaté e São Vicente, em São Paulo; Castro, no Paraná; Viamão e Cruz Alta, no Rio Grande do Sul. (ANTUNES, 2012, p. 14)

Dessa forma, destacamos que a viola foi instrumento que teve rápida aceitação no país, como afirmou Antunes (2012):

O sucesso da viola junto ao nosso povo foi confirmado por um censo realizado no século XIX que apontou o instrumento como o mais popular do país; nessa época, a viola já havia ganhado vários nomes diferentes, sobretudo em cidades do interior: viola de pinho, viola caipira, viola sertaneja, viola de arame, viola nordestina, viola cabocla, viola cantadeira, viola de dez cordas, viola chorosa, viola serena – entre outras denominações. As afinações mais conhecidas para este instrumento atualmente são: cebolão, rio abaixo, boiadeira e natural²¹. (ANTUNES, 2012, p. 14)

Portanto, os tropeiros foram os agentes sociais que possibilitaram uma conexão entre as cidades do interior e a zona urbana, podendo comunicar os acontecimentos pelos lugares que passavam, difundindo também o som da viola. Esses sujeitos são relevantes e nos permitem observar, com base no que Antunes (2012) e Nepomuceno (1999) descrevem, que já eram indícios de um delineamento da música caipira, pois nota-se que o uso da viola para cantar, contar história e dançar era frequente.

Neste sentido, procuramos elucidar o cotidiano dos personagens reais do interior do Brasil. Para caracterizar o “homem do campo²²”, consideramos pertinente fazer um panorama com os aspectos socioeconômicos e culturais do interior do Brasil. A configuração da zona rural brasileira tem relação direta com o processo de colonização realizada pelos portugueses. Como

²¹“cebolão – mi, mi/ si, si/ sol suspenido oitavado, sol suspenido/ mi oitavado, mi/ si oitavado, mi/ si oitavado, si. Boiadeira - mi, mi/si, si/ sol suspenido/ mi oitavado, mi/ lá oitavado, lá. Rio-abaixo – ré, ré/si, si/ sol oitavado, sol/ ré oitavado, ré/lá oitavado, lá. Guitarra – ré, ré/ si, si/ sol oitavado, sol/ dó oitavado, dó/ sol, sol oitava abaixo. Do método *Viola Caipira*, de Roberto Corrêa” citado por Nepomuceno (1999, p.674)

²² É prudente ponderar que na época em questão, ou seja, meados de 1918 era a caracterização do homem do campo mesmo, dificilmente mencionava-se, quando o tema era trabalho no campo, a participação da mulher. Por esta razão o termo foi e será utilizado algumas vezes, quando relacionado a este período.

vimos no tópico anterior, os colonizadores não desembarcaram apenas com a viola em suas bagagens, mas também uma cultura e um modo de vida europeus.

Esclarecemos que este é um breve panorama do processo de colonização, para que possamos compreender a relação do contexto socioeconômico, o “homem o campo” e o constructo da música caipira. Como resultado do processo de colonização, a zona rural foi explorada, pois era uma economia basicamente agrícola visando a exportação dos produtos. Nessa produção eram usadas as técnicas europeias de plantio. Dessa forma, para uma produção agrícola satisfatória, era necessária uma terra fértil.

Buscamos contemplar tanto as características reais, quanto os estereótipos criados e disseminados pelos olhares dos residentes na zona urbana e/ou em uma posição privilegiada com relação ao trabalhador e trabalhadora do campo. Ponderamos que se trata de um breve histórico para que possamos compreender quem foram os sujeitos e em que contextos estavam inseridos.

Isto é, de acordo com Vilela (2017), os sujeitos trabalhadores da terra passaram a ter duas versões em meados do século XIX: a real, do trabalhador braçal que cultiva a terra e toca viola para se distrair, quando era possível; e a irreal, fruto da imaginação dos proprietários de terras, fazendas, que caracterizavam estes trabalhadores como preguiçosos que ficavam o dia inteiro tocando viola. Por uma questão de poder, a segunda versão foi a mais difundida e acreditada por parte da população.

Vilela (2017, p. 267) explana que o movimento de caracterização do “homem do campo” começou a ser construído em 1918, com o livro de contos *Urupês* escrito por Monteiro Lobato²³, no qual o personagem principal era o Jeca Tatu²⁴. Tratava-se de um personagem estereotipado com olhos amarelados, vestimentas sujas e um caminhar lento. Com estigma de ser preguiçoso e sempre buscar conseguir benefício da “bondade” de seus patrões, Jeca Tatu, segundo Miceli (2001, p. 100), “era o símbolo dos caboclos sem-terra, explorados e maltrapilhos”. Assinalamos que a visão apresentada neste livro é advinda de um sujeito considerado como classe²⁵ dominante. Portanto, Monteiro Lobato escreveu o ponto de vista de

²³ “José Bento Monteiro Lobato foi o anatoliano de maior sucesso comercial e intelectual na década de 1920 em São Paulo, filho e neto de grandes proprietários de terras na região paulista do Vale do Paraíba, teve a educação esmerada que em geral recebiam os jovens dessa fração da classe dominante.” (MICELI, 2001.p. 98)

²⁴ Antunes (2012, p.16) assinala que este personagem foi inspirado no caipira caboclo que descendia dos índios.

²⁵ “Podemos recortar o termo *classes* no sentido lógico do termo, quer dizer, conjuntos de agentes que ocupam posições semelhantes e sujeitos a condicionamentos semelhantes, logo práticas tomadas de posição semelhantes. Esta classe no papel tem a existência *teórica* que é a das teorias enquanto produto de uma classificação explicativa. (BOURDIEU, 2018, p. 139)

um proprietário de terras. É relevante para entender quem construiu o personagem que representava os camponeses e camponesas do Brasil.

O personagem Jeca Tatu revela como o trabalhador rural ficou conhecido na zona urbana. Vale salientar que não foi mencionado como era a imagem da mulher do campo. Portanto, suscita uma reflexão que o personagem caricato de Monteiro Lobato, além de desvelar uma invisibilidade do trabalho realizado no campo, oculta não somente o trabalho, mas a agente social mulher, tornando-a, desta forma, quase que inexistente. Com base em Bourdieu (2019) que destaca que as mulheres ficam mais restritas aos espaços privados, desconfiados que esta invisibilidade da mulher pode estar relacionada ao local de trabalho que ela ocupava, que usualmente era o doméstico, portanto, privado.

Em contraponto ao Jeca Tatu de Monteiro Lobato, Cornélio Pires (1884-1954) apresentou uma concepção diferente deste trabalhador rural com a criação do personagem “Joaquim Bentinho (o Queima-campo)” (ANTUNES, 2012, p. 19), inserido no livro de Euclides da Cunha (1866 – 1909) *Os Sertões*. O personagem retrata um caipira esperto, diferente do personagem Jeca Tatu de Monteiro Lobato, que personificava de forma caricata o retrocesso cultural do caipira. Assim, Cornélio Pires foi um dos primeiros estudiosos a narrar sobre a vida na zona rural, por esta razão o título “Cornélio Joaquim” fazendo menção ao personagem Joaquim Bentinho escrito por ele. Ele era descendente dos bandeirantes e profundo conhecedor dos costumes populares.

Podemos perceber com os relatos acima que o “homem do campo” possuía uma característica ambivalente, pois poderia ser “atrasado” ou “esperto” dependendo de quem o estava observando, se com as lentes do patrão ou de alguém que de fato possuía interesse em elucidar a realidade da vida na zona rural. Assim, apresentamos minimamente como o “homem do campo” começou a figurar no cenário urbano.

Vale contextualizar nessa temática do trabalhador rural em 1922, a Semana de Arte Moderna que ocorreu em São Paulo, resultado da união de um grupo de intelectuais brasileiros e das aspirações em realizar algo verdadeiramente nacional. De acordo com Nepomuceno (1999):

Escritores como Oswald de Andrade e Graça Aranha, pintores como Segall, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, poetas como Mário de Andrade e Manuel Bandeira e o maestro Villa-Lobos tentavam renovar as artes e a forma de pensar o país, valorizando tudo o que era nacional e verdadeiro, nativo, original. A série de caipiras²⁶ pintada por Almeida júnior (1850 -1899) se transformara em forte

²⁶ “[...] o conjunto de telas de temática regionalista com o qual conquista seu lugar na história da arte brasileira. Em pinturas como Caipiras Negaceando (1888), Caipira Picando Fumo (1893), Amolação Interrompida (1894),

inspiração do movimento das artes plásticas da época. A epopeia sertaneja de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e os romances *Canaã*, de Graça Aranha, e *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, apontavam os caminhos da literatura. As coisas, os cheiros os personagens, os sons do Brasil precisavam ser ouvidos, sentidos, cheirados, pintados, prestigiados (NEPOMUCENO, 1999, p. 19)

A pintura com o título de “*O Violeiro*” de 1899 do pintor Almeida Júnior²⁷ retratava a cultura do interior do país. Essa obra encontra-se atualmente no acervo da Pinacoteca de São Paulo²⁸. A pintura demonstra um homem usando um chapéu, tocando viola sentado na janela de uma casa de adobe²⁹, e uma mulher observando com um lenço em volta do pescoço. Notamos então, que o pintor procurou ser o mais fiel possível ao retratar este homem residente no campo.

Suspeitamos, alicerçados por Tinhorão (2010), que este anseio em demonstrar algo com ênfase no âmbito regional possa ter advindo do seguinte contexto: no final do século XIX, as primeiras indústrias se instalaram na cidade de São Paulo, a chegada de imigrantes europeus e asiáticos atribuiu um ar de modernidade a cidade paulistana, e com isso surge uma elite mais identificada com os valores europeus, com ênfase nos costumes franceses. Inicia-se então o preconceito e desvalorização do indivíduo simples do campo. E talvez por essa razão, os intelectuais brasileiros decidiram conceder espaço ao que era regional.

Desse modo, o homem simples do interior do Brasil passou a figurar no cenário das artes. Essa pequena abertura permitiu a introdução do dito “homem do campo” na zona urbana, o que pode ter alterado o modo de vida e os costumes desses cidadãos trabalhadores da terra e que precisavam de um agente social com voz e espaço para torná-los visíveis para a sociedade, seja de forma real ou caricata. Assim, este tópico apresentou de forma abreviada as características do residente e trabalhador do campo, para que seja possível compreender a participação destes agentes na constituição da música caipira, assunto a ser desenvolvido no capítulo 2.

Apertando o Lombinho (1895), *O Violeiro* (1899)”. ALMEIDA Júnior. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18736/almeida-junior>.

²⁷ “José Ferraz de Almeida Júnior (08/05/1850, Itu- SP – 13/11/1899). Patrocinado por D. Pedro II, estudou em Paris. Retratou a gente, os costumes e a natureza de sua região, sendo considerado o precursor da pintura nativista. Morreu apunhalado nas costas por um marido ciumento, em Itu. Obras no MNBA/RJ e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre outros museus” (NEPOMUCENO, 1999, p.19). Na pintura: “Não hesita em retratar o caipira em seu ambiente pobre e simples, em sua vida calma e triste, sem nunca ridicularizá-lo ou transformá-lo em personagem pitoresco”. ALMEIDA Júnior. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Verbete da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18736/almeida-junior>

²⁸ Informação disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra980/o-violeiro>.

²⁹ Adobes são um tipo de tijolo feito de terra crua, água e palha e algumas vezes de outras fibras naturais como bambu. São moldados em fôrmas por processo artesanal ou parcialmente industrial. GALVÃO JÚNIOR, José Leme. O adobe e as arquiteturas. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico – IPHAN. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Adobe_e_as_Arquiteturas.PDF.

1.4 “Recatada e do lar”: Posição da mulher e/ou formação social da mulher camponesa

Este tópico tem o intuito de apresentar a posição e a formação da mulher na sociedade brasileira desde a colonização. Assinalamos que da mesma forma como no item anterior, não se trata de uma linha do tempo. Todavia, serão pontuados fatos relevantes para a compreensão mínima da realidade em que essa mulher estava inserida, e como o contexto influenciou na configuração da sociedade brasileira e na posição que a mulher ocupa dentro dela.

Desde o início da colonização do Brasil, as mulheres sempre foram “postas ao abrigo do olhar do estrangeiro” (CRULS apud FREYRE, 2006, p. 232). Isto é, as mulheres brancas europeias eram escondidas em casa, para ficarem longe da dita “libertinagem” das ruas, entretanto, as mulheres indígenas e negras eram obrigadas a trabalhar pesado nas tarefas domésticas e plantações, além de atender aos desejos sexuais dos colonizadores e dos senhores de engenho e seus herdeiros. Além de toda essa carga de trabalho escravo sobre os ombros dessas mulheres, foi convencionado que as elas e as crianças eram tomadas por espíritos malignos e, portanto, deveriam ter restrições quanto aos deslocamentos pelos lugares na sociedade.

Ou seja, a mulher que já tinha diversas regras rigorosas, ainda deveria se preocupar com os lugares pelos quais transitava e com os possíveis estranhos que poderiam encontrar, para que não tivessem contato com algum espírito maligno, já que aparentemente eram mais acometidas por esse mal.

A formação da mulher sempre foi carregada de influências religiosas, morais, étnicas e raciais. Historicamente, quase todas as instâncias da sociedade ditavam algumas regras específicas para as mulheres, geralmente para que perdessem algum direito ou algo considerado um benefício injusto para elas. As mulheres foram colocadas em lugares distintos de acordo com uma classificação baseada na posição social que ocupava, portanto, mulheres indígenas, negras e as mulheres brancas, sempre ocuparam lugares diferentes na sociedade. Como relatou Freyre (2006), a mulher branca europeia era ideal para casar e ser dona da casa-grande, pelo menos cumprindo as atribuições que lhe cabiam com relação as tarefas domésticas, a educação dos filhos e os deveres de esposa para com seu marido.

A mulher praticamente foi condicionada a ser submissa aos homens, no papel de pai, marido ou membro de instituição religiosa, pois além de suas funções enquanto filha e esposa, ainda deveria seguir as normas de conduta da Igreja para salvar a própria alma e de sua família. A mulher branca deveria guardar sua virgindade para conseguir se casar com um homem de

posição social e econômica elevada, pois ao contrário não conseguiria casamento, o que seria considerado um desrespeito com sua família.

É possível notar como historicamente a moral e honra, o comportamento atribuído às mulheres esteve diretamente ligado à sua sexualidade. As mulheres brancas de posição social e econômica deveriam guardar a virgindade ter um casamento com algum homem respeitado na sociedade. Este, por sua vez, tinha e ainda tem quase que uma obrigação moral com seus pares de não se casar virgem; deve demonstrar sua virilidade e toda sua “macheza” com as mulheres que apenas consideram como objetos de prazer e que não são para casamento e sim para o coito que marca as letras do homem.

No caso do brasileiro, desde o menino tão guloso de mulher, atuaram, ainda com mais força, influências de caráter social contrárias à continência, ao ascetismo, à monogamia. Entre nós o clima tropical terá indiretamente contribuído para a superexcitação sexual de meninos e adolescentes; para a sua antecipação, tantas vezes mórbida, no exercício de funções sexuais e conjugais. Menos, porém, que as influências puramente sociais. [...] Montesquieu e tempos depois o escritor político, tão em voga na Alemanha imperialista de antes da guerra, Treitschke, atribuíram ao clima tropical a sensualidade, a poligamia e a escravidão. A primeira devido ao fato de as meninas parecerem tornar-se mais cedo mulheres nos trópicos do que nos países de clima frio ou temperado. A própria escravidão julga-a Treitschke “o complemento do harém” e, por conseguinte, da sensualidade precoce. (FREYRE, 2006, p. 334)

É relevante uma reflexão acerca da expressão “a escravidão como complemento do harém³⁰” (Ibid, p. 334), porque enfatiza o que os colonizadores e senhores de engenho pensavam a respeito das mulheres escravas. Provavelmente com essa expressão estavam se referindo à quantidade de mulheres escravas que poderiam contabilizar em seu harém para explorar sexualmente, já que elas não poderiam recusar satisfazê-los sexualmente.

Enfim, este tópico buscou evidenciar alguns pontos relevantes da colonização e escravização do Brasil, para uma reflexão acerca da formação da mulher e para que seja possível articular as influências com os diferentes papéis desempenhados pelas mulheres em todas as instâncias da sociedade. Vale salientar que foram abordados temas que estavam mais latentes em Freyre (2006). Todavia, esses temas permitem pensar nas consequências desta formação das mulheres, aparentemente baseada em uma submissão das mulheres aos homens, sejam elas indígenas, negras ou brancas.

³⁰ “O Harém é um dos conceitos mais emblemáticos do que Edward Said chamou de orientalismo. Ou seja, uma visão europeia do mundo árabe, turco e persa imaginada e falsa e que de tão difundida se torna um senso comum. O que é um harém? No imaginário ocidental, seria um grupo de mulheres a disposição de um homem com concubinas. A transformação da esfera doméstica árabe islâmica numa fantasia poligênica orgiástica foi parte da vida ocidental que sexualizou a alteridade oriental, conferindo-lhe atributos de luxúria, luxo e voluptuosidade”. (CARNEIRO, 2017, p. 1)

Portanto, podemos notar como já na formação da mulher indígena os processos de dominação estavam presentes. Este conceito fundamentado na teoria do sociólogo francês Pierre Bourdieu vai perpassar por todos os capítulos, para que seja possível compreender os mecanismos da dominação masculina. Desta forma, Bourdieu (2017) alerta para os efeitos desta dominação. “a adaptação a uma posição dominada implica uma forma de aceitação da dominação”.

Os efeitos da própria mobilização política têm dificuldade em contrabalancear completamente as implicações da dependência inevitável da autoestima em relação aos sinais de valor social (BOURDIEU, 2017, p. 360). Deste modo, mesmo sem a consciência das relações de dominação, a mulher aderiu à dominação na posição de dominada. O que pode ter sido o início de uma (des)educação e condicionamento para os processos de dominação masculina que já estavam sendo dissimulados nas relações.

Nesta perspectiva, Bourdieu (2019) elucida que:

Ao tomar “simbólico” em um de seus sentidos mais correntes supõe-se, por vezes, que enfatizar a violência simbólica é minimizar o papel da violência física e (fazer) esquecer que há mulheres espancadas, violentadas, exploradas, ou, o que é ainda pior tentar desculpar os homens por essa forma de violência. O que não é, obviamente, o caso. Ao se entender “simbólico” como o oposto de real, de efetivo, a suposição é de que a violência simbólica seria uma violência meramente “espiritual” e, indiscutivelmente, sem efeitos reais. É esta distinção simplista, característica de um materialismo primário, que a teoria materialista da economia de bens simbólicos, em cuja elaboração eu venho há muitos anos trabalhando, visa a destruir, fazendo ver, na teoria, a objetividade da experiência subjetiva das relações de dominação. (BOUDIEU, 2019, p. 63 [2012, p. 46])

Com base no contexto histórico aqui descrito, corroboramos com Bourdieu (2019) quando ele salienta o fato do poder da violência simbólica, pois, ao naturalizar os sistemas simbólicos, podemos dizer que se torna um código de conduta. As mulheres reconhecem por vezes como natural, e isso as coloca em uma posição de dominada e que passa a buscar justificativas para as atitudes dos homens, sejam eles seus companheiros ou não. Entretanto, é o efeito da violência simbólica que Bourdieu (2019) considera como um dos mecanismos mais eficientes para a manutenção das relações de dominação masculina.

Assim, retomamos que para o homem era permitido e até aconselhável que ostentasse uma marca de uma doença sexualmente transmissível como a sífilis. Enquanto para mulher branca era proibido qualquer indício de desonra, seja de forma consensual ou não. Portanto, a mulher indígena ou negra, considerada exótica pelos colonizadores, sempre foi vista como objeto sexual e como instrumento na engrenagem da colonização e da sifilização. Durante todo este processo a mulher foi usada para procriação e para disseminar as crenças da fé cristã para

os filhos, sejam eles legítimos ou não, o fato é que as mulheres por vezes foram peças de manipulação para uma manutenção do sistema patriarcal vigente desde essa época e ainda presente na atualidade.

As mulheres no Brasil na época da colonização tinham suas funções atribuídas de acordo com sua cor, posição social e econômica, ou seja, suas características físicas e econômicas eram determinantes quanto o seu lugar social. À mulher indígena ou negra e escrava jamais era concedido o direito a um casamento legítimo com um colonizador ou com um morador da casa-grande, aliás, não tinham direito sobre seus próprios corpos e menos ainda sobre os filhos frutos de adultérios e abusos sexuais, também possuíam o direito de seguir a fé cristã e abandonar suas crenças para não serem acusadas de heresias.

A mulher branca europeia tinha o direito de um casamento com um colonizador ou um morador da casa-grande, era concedido o direito a ser submissa e silenciosa, ter filhos e educá-los segundo a fé cristã da Igreja Católica, jamais ter coito com outro homem que não fosse seu marido, e mesmo solteira não poder ter intercurso sexual com homem nenhum, pois ela também não era dona de seu próprio corpo, porque ele pertencia ao seu futuro marido.

Pode-se, entretanto, afirmar que a mulher morena tem sido a preferida dos portugueses para o amor, pelo menos para o amor físico. A moda de mulher loura, limitada aliás às classes altas, terá sido antes a repercussão de influências exteriores do que a expressão de genuíno gosto nacional.com relação ao Brasil, que o diga o ditado: Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar”, ditado em que se sente, ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual pela mulata. Aliás o nosso lirismo amoroso não revela outra tendência senão a glorificação da mulata, da cabocla, da morena celebrada pela beleza de seus olhos, pela alvura dos seus dentes, pelos seus dengues, quindins e embelegos muito mais do que as “virgens pálidas” e as “louras donzelas”. Estas surgem em um ou outro soneto, em uma ou em outra modinha do século XVI ou XIX. Mas, sem o relevo das outras. (FREYRE, 2006, p. 71-72)

É possível notar que Freyre (2006) expôs as funções das mulheres de acordo com o espaço que ocupava na sociedade. A partir disso podemos notar como essa configuração se perpetuou por vários anos, colocando a mulher branca em um patamar de superioridade, com relação às mulheres indígenas ou negras, ditas como exóticas e objetos para atender aos caprichos sexuais dos homens.

A vida das mulheres sempre foi administrada pelos homens dentro de um “patriarcalismo³¹” anunciado por Freyre (2006) na figura da casa-grande que “venceu no Brasil

³¹ É válido ponderar que este sistema do patriarcalismo sempre existiu na história da civilização ocidental. Contudo, a ênfase deste trabalho é o que aconteceu no Brasil, herança lusitana implementada do patriarcalismo. Mas, é fato que antes das civilizações europeias, já havia sistema de patriarcalismo. “Uma das primeiras formulações históricas do conceito de patriarcalismo remonta a Aristóteles (19--)” (GRUBBA; AQUINO, 2016,

a Igreja, nos impulsos que esta, a princípio manifestou para ser a dona da terra. O verdadeiro dono do Brasil.[...]. Donos das terras. Donos dos homens. Donos das mulheres” (FREYRE, 2006, p. 38). É nítido que todas as esferas da sociedade possuíam o domínio da conduta da mulher.

A disseminação dessas ideias permite que ainda na atualidade, mesmo após séculos, a mulher tenha regras impostas pelos homens sobre seu comportamento e sexualidade. É dever da mulher cobrir o corpo para não provocar o homem, porque ele não pode deixar de seguir seus instintos sexuais, afinal a mulher que mostra seu corpo necessita de quem o possua. A honra das mulheres é mensurada desde a preservação de sua virgindade até com quantos homens já teve intercurso sexual, não está relacionada às contribuições para a sociedade, é uma herança histórica, deixada pela colonização portuguesa e pelos senhores de engenho com o seu sistema patriarcal no Brasil. A formação da mulher era para agradar, obedecer aos homens em todas suas funções, não questionar suas decisões, ela é apenas uma peça no tabuleiro.

Portanto, este foi o contexto em que iniciou a formação da mulher em meio a um violento e fatal encontro com os colonizadores portugueses que ceifaram sua cultura, seus costumes, seu jeito de vestir, seu corpo e, por último, literalmente suas vidas, fazendo com que perdessem o controle sobre si. Com este impiedoso processo de colonização que implementou um “sistema patriarcal” de administração da sociedade brasileira que concentrou o poder nas mãos de poucos homens, segundo Freyre (2006) e Holanda (2014).

Vale salientar que graças ao “sistema patriarcal” (FREYRE, 2006) as mulheres historicamente são submissas às vontades dos homens. Elas desenvolveram um pensamento análogo ao do homem, pois por anos foram induzidas a pensar que o que eles ditavam era o correto para o bem-estar delas. Foi e ainda é uma “formação patriarcal” (FREYRE, 2006) das mulheres dentro deste sistema que se tornou a extensão da família. Deste modo, havia proteção apenas entre os homens e às mulheres eram delegadas as culpas, inclusive de seus estupros por parte dos senhores que não poderiam acalmar seus ímpetos sexuais.

Neste caminho, Bourdieu (2017) contribui para este argumento ao revelar a relação entre as estruturas cognitivas e a formação social dos agentes. Como podemos constatar com o excerto abaixo:

As estruturas cognitivas utilizadas pelos agentes sociais para conhecer praticamente o mundo social são estruturas sociais incorporadas. O conhecimento prático do mundo social que supõe a conduta “razoável” nesse mundo serve-se de esquemas

p. 297). Assim sendo “o patriarcalismo constitui-se na base de todos os processos de dominação política ou penal, sempre se apresentando de maneira difusa” (FIRESTONE apud GRUBBA; AQUINO, 2016, p. 297).

classificatórios ou, se preferirmos, “formas de classificação”, “estruturas mentais, “formas simbólicas”, ou seja, outras tantas expressões que, se forem ignoradas as respectivas conotações, são praticamente intermutáveis-, esquemas históricos de percepção e apreciação que são produto da divisão objetiva em classes (faixas etárias, classes sexuais, classes sociais) e que funcionam aquém da consciência e do discurso. Por serem o produto da incorporação das estruturas fundamentais de uma sociedade, esses princípios de divisão são comuns aos conjuntos de agentes dessa sociedade e tornam possível a produção de um mundo comum e sensato, de um mundo de senso comum. Todos os agentes de determinada formação social têm em comum, de fato, um conjunto de esquemas de percepção fundamentais que recebem um começo de objetivação nos pares de adjetivos antagonistas comumente utilizados para classificar e qualificar as pessoas ou os objetos nos diferentes domínios da prática. (BOURDIEU, 2017, p. 435-436)

Assim, o autor explica de forma ampliada, ou seja, ele não discorre especificamente sobre a formação social da mulher. Entretanto, nos permite concatenar como essas “estruturas sociais incorporadas” podem ter interferido na formação social da mulher desde a época da colonização. Essa articulação pode colaborar para a compreensão da disseminação desta formação no decorrer dos anos e como as mulheres atualmente ainda reproduzem o que foi inculcido há décadas. Isto é, esse exercício de olhar para a formação social da mulher durante o processo de colonização sob a ótica de Bourdieu (2017) fornece elementos para entender como isso se apresenta na participação da mulher na sociedade e, por conseguinte, no universo da música sertaneja.

Salientamos que o intuito era tecer uma breve apresentação como possibilidade de compreensão de como esse contexto histórico suscitou alguns indícios pertinentes à reflexão sobre a participação da mulher no universo da música sertaneja e na constituição do movimento feminino. Assim, seguimos para o capítulo 2, que contempla um breve histórico da música caipira à música sertaneja universitária, pontuando a participação da mulher neste percurso.

CAPÍTULO 2 – DE “JORGINHO DO SERTÃO” A “QUERO PROVAR QUE TE AMO”: DA MÚSICA CAIPIRA AO SERTANEJO UNIVERSITÁRIO

Este capítulo apresenta um panorama histórico da trajetória da música caipira e seus desenvolvimentos até a constituição do sertanejo universitário, pontuando os eventos que marcaram este percurso. Esta estrada é carregada de textos e contextos. Por esta razão, a história da música sertaneja será apresentada de forma articulada com o contexto histórico brasileiro. No capítulo 1 foi evidenciado uma breve radiografia histórica do Brasil, que demonstrou como o cenário sociopolítico econômico estavam delineados e os impactos na constituição e consolidação da música caipira e sertaneja.

Desta forma, este capítulo 2 se dedicará a elucidar o constructo do universo da música sertaneja que envolve: a música caipira, sertaneja e sertaneja universitária. Vale ponderar que buscamos evidenciar os principais representantes destas vertentes do sertanejo, bem como o cenário em que os fatos aconteceram.

Assim como assinalado na introdução desta dissertação, apresentaremos como foi realizada a revisão de literatura acerca das publicações relacionadas com o universo da música sertaneja. Deste modo, começamos com o descritor “**música caipira**” que inicialmente gerou 56 resultados entre dissertações de mestrado e tese de doutorado. Após a leitura dos resumos, tornaram-se 52 entre mestrado e doutorado, com uma leitura mais atenta os resultados foram 46 dissertações de mestrado, sendo destas 41 ligadas diretamente ao descritor e 7 teses de doutorado, sendo destas 6 relacionadas diretamente ao tema.

Outro descritor utilizado foi **música caipira AND história**. Inicialmente encontramos o resultado total de 140 trabalhos entre mestrado e doutorado. Desses, 39 relacionados ao descritor entre mestrado e doutorado, após a leitura dos resumos encontramos 116 dissertações, sendo que dessas, 35 estavam relacionadas e após a leitura mais aprofundada 10 possuíam relação direta com o descritor. Entre as teses foram encontradas 27 no total e após a leitura, 8 estavam relacionadas diretamente ao tema.

O descritor “**música caipira**” AND “**história**” gerou 26 resultados entre dissertações e teses, sendo que desses, 23 dissertações com relação direta com o descritor, o que foi constatado por meio da leitura dos títulos e resumos dos trabalhos. E 3 eram teses, e dessas após a leitura do resumo averiguamos que 2 estavam relacionadas diretamente e 1 tese não foi possível confirmar se havia relação ou não³².

³² Essa tese, cujo título é “Múltiplas vozes no ar: o rádio em São Paulo nos anos 30 e 40” da autora Geni Rosa Duarte (2000). Apenas por meio da leitura do resumo não foi possível perceber se estava de fato tratando da história

Ao utilizar o descritor “**música caipira AND mulher**”, não foi encontrada nenhuma dissertação ou tese sobre o tema, no entanto, ao inserir o descritor **Mulher AND música caipira** observamos o resultado total de 291 trabalhos entre dissertações e teses, sendo que desses 225 eram dissertações e 62 eram teses com alguma relação, e após a leitura dos resumos, foi constatado que 3 dissertações e nenhuma tese tinha relação direta com o tema. Ao buscar por “**música caipira**” **AND Goiânia**, nos deparamos com um total de 6 trabalhos entre dissertações e teses. Desses, 4 estavam relacionados diretamente, sendo que 3 eram dissertações e 1 era tese. Esses foram os descritores para buscar trabalhos sobre música caipira.

Ao empregarmos o descritor “**música sertaneja**” e obtivemos o total de 65 trabalhos entre dissertações e teses. Após a leitura dos resumos, esse resultado foi para 47 trabalhos que possuíam alguma relação com o tema, sendo que desses, após uma leitura do trabalho na íntegra, revelaram 25 dissertações e 9 teses com relação direta com o tema.

O descritor **Música sertaneja AND história** apresentou o total de 160 trabalhos entre dissertações e teses. Após a leitura dos resumos, essa quantidade foi reduzida a 37 trabalhos com alguma relação com o tema, após a leitura na íntegra destes trabalhos, foi constatada que 6 dissertações e 5 teses possuíam relação direta com o tema. Ao inserir o descritor “**música sertaneja**” **AND mulher**, encontramos um total de 4 trabalhos entre dissertações e teses. Desses, 3 dissertações possuíam relação direta com o tema e nenhuma tese estava relacionada diretamente.

Entretanto, ao colocar o descritor **Música sertaneja AND mulher**, obtivemos um total de 21 trabalhos entre dissertações e teses, sendo desses, 18 dissertações com alguma relação, observada por meio da leitura dos resumos. Após uma leitura dos trabalhos na íntegra, o resultado ficou em 3 dissertações com relação direta com o tema. Com relação às teses, foram 3 trabalhos com alguma relação, mas após a leitura na íntegra, não houve nenhuma tese com relação direta com o tema. O descritor **Música sertaneja AND feminejo** gerou 1 resultado, e após a leitura na íntegra do trabalho foi constatado que era 1 dissertação que possuía alguma relação, mas não direta com o tema.

Ao colocar o descritor “**música sertaneja**” **AND Goiânia**, encontramos o total de 7 trabalhos entre dissertações e teses, após a leitura dos resumos, desses, 6 dissertações possuíam

da música caipira. Ao tentar ler o trabalho completo para obter mais informações, foi negado com a seguinte mensagem: “Informamos que todas as teses e dissertações que requerem o preenchimento do cadastro ao final da pesquisa não estão liberadas para acesso remoto, posto que os autores restringiram acesso ao conteúdo delas. Sendo assim, estes trabalhos estão disponibilizados para consulta apenas presencialmente nas Bibliotecas de seus respectivos Programas”. Informação do repositório da tese que fica localizado na universidade PUC-SP. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/ldap-login>. Acesso em: 8 maio 2020.

alguma relação e, após a leitura dos trabalhos na íntegra, 5 dessas dissertações estavam relacionadas diretamente ao tema, e 1 tese tinha alguma relação, mas nenhuma diretamente. Com o descritor **“sertanejo universitário”**, obtivemos um total de 11 trabalhos, todos de dissertação. Após a leitura dos resumos e trabalhos na íntegra, 10 possuíam relação direta com o tema e não foi encontrada nenhuma tese relacionada ao descritor.

Quando foi inserido o descritor **“sertanejo universitário” AND história** gerou 1 resultado, uma dissertação, que após a leitura do resumo e posteriormente na íntegra, estava relacionada diretamente ao tema. Nenhuma tese foi encontrada. O descritor **“sertanejo universitário” AND mulher não** gerou nenhum resultado. Com o descritor **“sertanejo universitário” AND Goiânia** foi encontrado 1 dissertação que possuía relação com o tema, mas não relação direta.

Neste trajeto, destacaremos a participação da mulher durante a transformação desde a música caipira até o feminejo. E as dinâmicas sociais desse processo histórico são reveladas sob os auspícios da teoria de Pierre Bourdieu. Para tanto, estas histórias de vida pessoal e profissional das compositoras e intérpretes da música caipira, sertaneja e do feminejo foram organizadas em forma de quadro. Porque, segundo Bourdieu (2018), a estrutura de quadros permite uma visão geral das relações sociais dos grupos acentuando as suas semelhanças e diferenças, o autor assinala que o quadro é um instrumento que permite visualizar as dinâmicas dos agentes e os espaços sociais de forma relacional.

Bourdieu (2018) explica que é necessária uma visualização do todo, para que se possa concatenar as relações entre os agentes e os espaços sociais. Bourdieu (2018) acentua a importância do quadro para que se possa realizar uma “análise relacional” (p. 27) admissível, pois segundo ele,

[...] uma das dificuldades da análise relacional está, na maior parte dos casos, em não ser possível apreender os espaços sociais de outra forma que não seja a de distribuições de propriedades entre indivíduos. [...], mas, é preciso, custe o que custar, precaver-se contra o retorno à <<realidade>> das unidades pré-construídas. Para isso, sugiro-vos o recurso a esse instrumento de construção do objeto, simples e cômodo, que é o *quadro dos caracteres pertinentes de um conjunto de agentes ou de instituições*. [...] Este utensílio, muito simples, tem a faculdade de obrigar a pensar relacionalmente tanto as unidades sociais em questão como as suas propriedades [...]. (BOURDIEU, 2018, p. 26-27)

Assim sendo, construímos quadros com a maior quantidade possível de informações da vida pessoal e profissional das compositoras e intérpretes da música caipira, sertaneja. A

estrutura dos quadros foi baseada na organização de Sérgio Miceli³³ (2001, p. 164) e revela dados pessoais de cada uma das compositoras e cantoras foram destaque em cada época. Como forma de reunir essas informações para que possamos conhecer alguns aspectos da vida dessas agentes sociais que constituem este gênero musical e suas vertentes: a música caipira e a música sertaneja.

Para a elaboração dos quadros utilizamos diversos procedimentos e instrumentos para a captação dos dados. Catalogamos entrevistas sobre a vida pessoal e profissional das artistas. Buscamos informações em livros como de Nepomuceno (1999); Antunes (2012); Alonso (2015), e em sites especializados em música sertaneja, tais como: “*Dicionário Cravo Albin*”³⁴, o “*Recanto Caipira*”³⁵ e “*Enciclopédia Itaú Cultural*”³⁶. E nos sites oficiais das compositoras e cantoras, os quais foram devidamente citados no próprio quadro.

É válido salientar que buscamos nas entrevistas informações relevantes sobre a vida pessoal e profissional das artistas mulheres da música caipira, sertaneja e do feminejo, que auxiliassem na construção dos quadros. Deste modo, as entrevistas que utilizamos como instrumento para obter informações da vida pessoal e profissional das compositoras e cantoras da música caipira e da música sertaneja, não foram alvo de análise. Assim sendo, somente as entrevistas das mulheres representantes do feminejo foram consideradas na análise.

Para que possamos compreender os desdobramentos de qualquer fenômeno inserido na sociedade, é necessário que conhecer o contexto histórico em que essas dinâmicas acontecem. Portanto, vale elucidar uma radiografia das transformações da música caipira até o sertanejo universitário, acentuando os espaços ocupados. Salientamos que esta espécie de linha do tempo contemplará desde o início da música caipira até o sertanejo universitário e o feminejo evidenciará, guardadas as devidas proporções, os acontecimentos históricos naquele momento e suas influências sobre os desenvolvimentos deste gênero musical. Vamos enfatizar a participação da mulher nestes espaços, pois é uma das preocupações desta dissertação elucidar como essas agentes sociais ocupam este universo musical, para que possamos enfim compreender os desenvolvimentos do feminejo.

A partir da apresentação deste histórico será possível identificar as principais diferenças entre as vertentes da música sertaneja, desde a música caipira, onde tudo começou, até o sertanejo universitário que abrange o “feminejo”. Essa distinção é relevante para entender que

³³ A estrutura do quadro foi retirada do livro *Intelectuais à Brasileira*, no qual Miceli (2001) apresenta um quadro com um panorama da vida pessoal e trajetória de diversos escritores brasileiros.

³⁴ Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/>.

³⁵ Disponível em: <https://www.recantocaipira.com.br/>.

³⁶ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>.

cada época privilegiou determinado estilo, devido a conveniência de cada período. E isso provocou mudanças, desde os instrumentos, ao tempo de duração das músicas e principalmente nas composições.

Destacamos que na apresentação deste percurso histórico, será possível identificar os principais representantes da música caipira, da música sertaneja e do sertanejo universitário. Será contemplado com maior ênfase a participação da mulher nestes gêneros musicais, com a finalidade de perceber o percurso que precisaram realizar para conseguirem alcançar, atualmente, algum espaço no cenário da música sertaneja.

2.1 “Nesses versos tão singelos³⁷” – História da música caipira

Este tópico apresenta uma breve história da música caipira. Ponderamos que no capítulo 1 contemplamos um breve panorama histórico da chegada da viola e o processo de colonização do Brasil pelos portugueses. Assim, constatamos que devido a este acontecimento, a economia foi configurada aos moldes europeus e isso promoveu uma busca pelas cidades localizadas nas zonas rurais. E neste cenário está inserido o denominado “homem do campo”.

Consideramos adequado pontuar que antes de ter a distinção entre música caipira e música sertaneja, ambas estavam relacionadas às músicas com temas rurais e do interior do Brasil, segundo Alonso (2015). E, portanto, eram denominadas como “música sertaneja”. Ponderamos que ainda não era o estilo musical que recebeu o selo de sertanejo na década de 1940, como consta neste capítulo no item dedicado à história da música sertaneja.

Desta forma, Alonso (2015, p. 26) ilustra que “[...] não era incomum ver as modas de viola sendo tocadas com violões, cavaquinhos e flautas. [...] No repertório de um dos grupos mais famosos dos anos de 1910, o grupo de Caxangá³⁸, por exemplo, havia emboladas, cocos e toadas sertanejas”. Portanto, podemos pensar que essas músicas podem ser os primeiros registros da moda de viola e/ou música caipira. Sendo assim, para que possamos entender este

³⁷ Trecho da música “*Tristeza do Jeca*” de composição de Angelino de Oliveira cantada desde o ano de 1918. Letra completa disponível em: <https://www.letras.mus.br/angelino-de-oliveira/1490266/>.

³⁸ “Pixinguinha, o mestre do choro, tocava nesse grupo.” (ALONSO, 2015, p. 26).

João Pernambuco [João Teixeira Guimarães] “[...]em parceria com Catulo da Paixão, compõe cantigas baseadas no folclore nordestino, destacando-se Engenho de Humaitá, 1911, que dá origem à toada *Luar do Sertão*, 1914, e ao batuque sertanejo *Cabocla de Caxangá*, 1913, sucesso do Carnaval de 1914, que o maestro Heitor Villa-Lobos arranja para coral cinco anos depois. Forma o Grupo Caxangá, em 1914, com sete integrantes, entre eles Pixinguinha e Donga, que lança moda no Rio com sua caracterização sertaneja”. JOÃO Pernambuco. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa19281/joao-pernambuco>. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

esboço da música caipira evidenciaremos a seguir no que consiste a música caipira para os autores Antunes (2012) e Nepomuceno (1999).

Para Edvan Antunes (2012), a música caipira constituiu-se devido:

[...] A mistura do som da viola com os ritmos trazidos pelos colonizadores, como as toadas, cantigas, viras, valsinhas e modinhas, somados aos cantos religiosos e indígenas, gerou uma música típica do interior de São Paulo, com o tempo se espalhou para outras regiões do país. Já no final do século XIX essa sonoridade era associada às pessoas do interior e conhecida como “música caipira”. (ANTUNES, 2012, p. 15)

E Nepomuceno (1999) complementa, elucidando as temáticas das músicas caipiras:

De toda essa mistura cultural e rítmica, a expansão musical mais típica do caipira ficou sendo a moda de viola. Parte do catira que ganhou vida própria, caiu no gosto popular, foi o cartão-de-visita da música rural na cidade, conquistou os astros do rádio e fez a fama de violeiros e compositores. Seus versos contaram a história do Brasil, documentaram os preconceitos sociais, os problemas políticos, as crises do café, as modificações culturais. Trouxeram a poesia, o lirismo a labuta do homem do campo à compreensão das gerações urbanas, perpetuando a viola como instrumento de grandes potencialidades sonora. Em andamentos mais lentos, com os versos quase falados, encaixados em melodias que se repetem, a moda de viola é geralmente levada em duo de vozes terçadas – outra herança das modinhas portuguesas da segunda metade do século XVIII, que eram cantadas em duas vozes paralelas. (NEPOMUCENO, 1999, p. 69)

Assim, podemos notar que a constituição da música caipira era algo eminente para que os agentes sociais que residiam e trabalhavam no campo obtivessem alguma visibilidade, uma vez que a representação do homem do campo pelos sujeitos urbanos pudesse ser limitada. Ou seja, aparentemente, não existia um instrumento que oportunizasse ao “caipira” ter voz e expressão de sua multiplicidade. Sem as letras desta música, talvez, não seria possível saber o que este sujeito almejava ou o quanto os aspectos socioeconômicos, como a crise do café, por exemplo, afetavam a vida dele.

Nesse sentido, Nepomuceno (1999) elucidada que:

os estudiosos do folclore e da cultura campesina – Mário de Andrade, Cornélio Pires, Antônio Candido mostraram que a moda de viola funcionava, no Brasil antigo, como um jogral: Levava os fatos de um lugar para o outro, informando as pessoas o que acontecia, conta Inezita. [...] levada pelos tropeiros e boiadeiros, e depois de certo tempo ninguém sabia quem a tinha feito (NEPOMUCENO, 1999, p. 70).

Nota-se, portanto, que não era costume o registro da música caipira, por esta razão uma parcela significativa não se tornou pública. Nem todos os habitantes e trabalhadores da zona rural faziam composições de músicas, mas as composições existentes eram apreciadas pela

maioria, já que neste início eram tocadas e cantadas em rodas de amigos, que por vezes contribuíam para a escrita de uma letra, já que as temáticas eram comuns à maioria. Por isso, como já mencionado na introdução desta dissertação, estas composições eram coletivas e uma parte significativa não possui registro. Inicialmente, não havia o objetivo de obter algum retorno financeiro com as músicas.

Deste modo, o protagonista e personagem desta história é o caipira. E assim elucidada Antunes (2012, p. 15):

O termo “caipira” vem do tupi *kaa-pira*, que significa “cortador de mato”. Uma variação desse termo é “capiáu”, que em tupi tem o mesmo significado. Era assim que os índios guainás do interior de São Paulo chamavam os colonizadores. E foi literalmente cortando mato que eles desbravaram aos poucos o interior do país para formar suas vilas, fazendas, sítios, ao mesmo tempo que se dedicavam à agricultura e mantinham suas tradições musicais. Hoje há diversos sinônimos encontrados em nosso idioma para a palavra *caipira* (sendo alguns regionais): caburé, caçara, capuava, catimbó, chapadeiro, matuto, queijeiro, roceiro, tabaréu, entre outros.

A nomenclatura “caipira”, provavelmente popularizada depois do livro de Monteiro Lobato *Urupês*, era sinônimo de atraso, ou de sujeitos incapazes de compreender o mundo que os cercava. Desta forma, buscando um significado amplo para este termo, o professor Antônio Candido³⁹ buscou um significado com fundamento teórico para o termo caipira, de modo que,

[...] foi o primeiro escritor a utilizar o termo “caipira” significando um modo de ser que estava se esvaindo diante da modernização capitalista que o Brasil vivia no século XX. O caipira seria um sujeito que se via confrontado à modernidade capitalista e, para manter seu estilo de vida tradicional, via-se obrigado a resistir bravamente. O professor da USP foi pioneiro em dar sentido teórico à palavra “caipira”, ao utilizá-la de forma sistemática e sem “misturar” com o termo “sertanejo”. (ALONSO, 2015, p. 24)

Notamos que existe uma linha tênue entre as acepções de caipira, o que não significa que não possam coexistir. Este agente social pode ser o “cortador do mato”, bem como aquele que busca resistir às modificações impostas pela modernização. Esta resistência não busca apenas manter a tradição e/ou a cultura rural, mas também sustentar suas raízes.

O termo caipira é carregado de sentidos e significados. Consideramos que é um termo ambivalente, uma vez que simultaneamente pode significar a personificação de um trabalhador

³⁹ “Professor de literatura da universidade de São Paulo (USP). É autor de *os parceiros do Rio Bonito*, publicado em 1964, um clássico estudo sobre o homem caipira. Era conhecido na época em parte pela publicação de *Formação da literatura brasileira*, cuja primeira edição é de 1959”. “Candido preferiu caipira sem adjetivos para não associá-lo a uma raça, e sim a um modo de vida que estava sendo destruído pelo progresso do capitalismo.” (ALONSO, 2015, p. 24 e 438- 439)

da terra que valoriza a vida no campo, representa a zona rural e um modo de vida, como também, sob os parâmetros da zona urbana em meio ao processo de industrialização e modernização, pode significar o atraso cultural e no modo como esse caipira conduz a vida. Esta tensão pode ser resultado de um possível processo de dominação.

Pois, ao colocar este agente social: o caipira, nesta posição de ser enaltecido pelo que representa e concomitantemente rechaçado pelo mesmo motivo, nos provoca a refletir sob as lentes de Bourdieu (2018) que seja possivelmente seja esta a intenção. Isto é, demarcando para este residente e trabalhador do campo, que este é o lugar dele permanentemente. Assim, representa uma cultura rural, mas isso não tem valor ao ponto de provocar alguma mudança na sua posição.

E, possivelmente, um dos mecanismos utilizados para manter essa distância entre a zona rural e a zona urbana seja a linguagem. Já que se considera que o caipira fala “errado” e de forma grosseira, tomando como base a linguagem formal – ofertada a quem tem a oportunidade de ir à escola. Assim, essa elocução denominada de “errada” pela classe em posição dominante, tem a tendência de deslegitimar o que o caipira diz. Talvez por esta razão a relevância de se expressar por meio da música caipira.

Bourdieu (2018) assinala para a relevância do regionalismo:

A reivindicação regionalista, por muito longínqua que pareça deste nacionalismo sem território, é também uma resposta à estigmatização que produz o território de que, aparentemente, ela é produto. E, de facto, se a região não existisse como espaço estigmatizado, como <<província>> definida pela distância econômica e social (e não geográfica) em relação ao <<centro>>, quer dizer, pela privação do capital (material e simbólico) que a capital concentra, não teria que reivindicar a existência [...] no caso da língua na qual todos os efeitos d dominação estão ligados à *unificação do mercado* que, ao invés de abolir os particularismos, os constituiu em estigmas negativos. Assim, o verdadeiro suporte objetivo do regionalismo occitânico reside não nos falares locais que, já heterogêneos, foram desnaturados e desenraizados pela confrontação com a língua dominante. (BOURDIEU, 2018, p. 127 e 129)

Bourdieu (2018) nos permite desvelar os possíveis processos de dominação que podem estar dissimulados nesta relação, entre os agentes sociais da zona urbana e da zona rural. Percebemos que ao manter essa distância de forma demarcada, estereotipada e estigmatizada, também estão sustentando uma relação de poder que necessita de um lado dominante e um lado dominado para que seja perpetuada.

Assim, ao usar a linguagem do caipira como forma de desqualificar sua reivindicação e sua opinião, o proprietário de terra e/ou um simples morador da zona urbana pretende manter-se no poder. Isto é, em um lugar para os caipiras almejem e reclamarem, mas que não poderão ocupar. É prudente ponderar que:

a pronúncia do caipira teve influência do português arcaico, segundo o qual era comum dizer, por exemplo, pergunta e não pergunta”. Esse jeito típico de se comunicar recebeu também influências das línguas indígenas, em que não se utilizam fonemas como o “lh”. É por isso que no interior se costuma dizer paia e não “palha”. (ANTUNES, 2012, p. 15)

Portanto, podemos notar que ao desconsiderar as influências para a formação das pronúncias, talvez signifique uma busca para que os caipiras se mantenham afastados dos grandes centros, de modo que esses agentes sociais não possam provocar o desequilíbrio nas relações de poder. Articulamos que essas discussões são relevantes para compreender de que lugar vieram e quem participou da construção da música caipira. E isso nos possibilitará compreender os desdobramentos desse gênero musical e os motivos dessas modificações.

Assim, em meio a essa tensão entre zona rural e zona urbana, crise de exportação do café e Revolução Paulista é que chega a São Paulo, aos 15 anos de idade, um dos personagens marcantes desta trajetória: João Batista da Silva. Ele desembarcou em solo paulista em meados de 1924, com os bolsos carregados de poesias. Era o retrato do homem simples do campo que foi tentar uma vida melhor em uma grande cidade. E assim como relata Nepomuceno (1999),

[...] o que não poderia imaginar é que em pouco mais de uma década seria o João Pacífico – apelido que o temperamento tranquilo grudo à sua pele – e se tornaria o compositor referência na música que traduziu o Brasil rural, bucólico, romântico, rude, mítico, de onde viera e que tão bem conhecera. Um Brasil que também lutou para sobreviver nas capitais voltadas ao progresso e à industrialização. (NEPOMUCENO, 1999, p. 18)

Portanto, João Pacífico colaborou para o constructo e expansão da música que descreve a vida na zona rural. Quando ele chegou em meados de 1924, São Paulo estava em meio à Revolução Paulista⁴⁰. E o até então presidente da república, o “mineiro Arthur Bernardes enfrentava problemas com a autonomia excessiva dos governos estaduais, a crise do café, altos índices de inflação e desemprego” (NEPOMUCENO, 1999, p. 17).

Cornélio Pires⁴¹ (1884-1954) é um estudioso e defensor da cultura advinda do interior do Brasil. Ele colaborou para evidenciar o “homem do campo” de forma fiel à realidade, como

⁴⁰ “O movimento Revolucionário dos Tenentes começou com a Revolta do Forte de Copacabana, em julho de 1922. Outras rebeliões aconteceram em todo país, como a gaúcha, de 1923, a paulista, de 5 a 27 de julho de 1924 liderada pelo General Isidoro Dias Lopes, e a Coluna Prestes, de 1924 a 1927.” (NEPOMUCENO, 1999, p. 17)

⁴¹ Nascido em 1884 na cidade de Tietê, São Paulo, Pires, que também era jornalista [...]. Seus vinte livros são em grande parte fruto de viagens pelo interior de São Paulo e adjacências. Nele relatava “causos” do caipira, sua alimentação, sua vida, seus valores. (ALONSO, 2015, p. 29-30; ANTUNES, 2012, p. 16-17; NEPOMUCENO, 1999, p. 98-104)

já mencionado neste capítulo. Assim, mesmo Cornélio Pires figurando no cenário da literatura como defensor do caipira, por meio de seu personagem “Jorginho do Sertão” do livro de Euclides da Cunha: *Os Sertões*, a música ainda carecia de uma demarcação do que seria a música caipira e de que forma ela seria transmitida ao restante da população que não estava inserida na zona rural.

Vale salientar que apesar de o termo caipira aparecer na literatura e de haver posições bem demarcadas como as de Cornélio Pires e Monteiro Lobato, na música, ainda era necessário fazer primeiro a distinção, pois como foi elucidado anteriormente, entre o início do século XX até final dos anos de 1930, segundo Alonso (2015), não havia uma precisão na distinção entre música caipira e sertanejo. Todavia, era uma questão de nomenclatura e não de conceito. Por isso, nesta dissertação, entendemos que devido à temática e instrumentos utilizados nos períodos anteriores 1930, se trata de uma música caipira, moda de viola ou moda da roça.

Cornélio Pires foi quem começou a difundir a cultura caipira por meio da música, como afirma Alonso (2015):

[...] foi o responsável pelas primeiras gravações da música sertaneja. Em fins da década de 1920, ele tentou gravar algumas duplas e grupos através das gravadoras da época. Não era algo insólito. O samba já vinha sendo registrado desde 1917, quando a casa Edison gravou “Pelo telefone”, de Donga e Mauro de Almeida. Mas, nenhum estúdio aceitou a proposta de Cornélio pires. Ele então produziu, gravou, lançou e distribuiu de forma independente os primeiros discos da música sertaneja da história, em 1929. [...] A música foi uma continuidade de seu projeto de resgatar a cultura caipira do limbo. [...] a definição musical caipira só aconteceria a partir dos anos de 1930. Por isso a atuação de Cornélio pires foi fundamental para o gênero. (ALONSO, 2015, p. 29-30)

A busca por parte de Cornélio Pires e de outros cantores por um espaço para a música caipira no mercado fonográfico brasileiro foi intensa. Apesar de já existir algumas gravações com a temática regional, ainda não havia de fato um trabalho específico de produção e divulgação de música caipira. Os registros indicavam uma temática interiorana, no entanto, não assumia e/ou não denominava como música caipira. Por isso, Cornélio Pires notou a necessidade de gravar a música verdadeiramente caipira, ou seja, aquela que fora escrita pelos sujeitos residentes e trabalhadores do campo.

Rosa Nepomuceno (1999) assinala os registros existentes com a temática regional “sertaneja e/ou caipira”, a saber:

[...] como Baiano, por exemplo, que gravara em 1902 o poema “A Cabocla”. Com Eduardo das neves, em 1912 ele cantou “Cateretê paulista”. Nesse ano, Cadete fez o lundu “Caipira Paulista”. Emboladas, lundus e algumas modas já eram chamados de gênero “sertanejo”. Compositores que transitavam pelo regional e erudito, como ouro

paulista do Tietê, Marcelo Tupinambá, e o carioca Heitor Villa-Lobos, desde a primeira década produziam obras como “o Matuto” e “Cenas da Roça”, do primeiro, e “Cânticos Sertanejos” e “A lenda do Caboclo” do segundo. A cantora Abigail Maia, muito popular nos teatros de revista, era uma das intérpretes de Tupinambá. (NEPOMUCENO, 1999, p. 104)

Consideramos prudente explicar sobre como eram os registros destas músicas, para que possamos entender o processo para ingressar no mercado fonográfico. Dessa forma, Tinhorão (2014) esclarece como foi a inserção do fonógrafo ao Brasil:

No Brasil, o aparecimento das então chamadas máquinas falantes, primeiro usando cilindros, e mais tarde discos de 76 rotações por minuto, verificou-se um momento precioso: praticamente contemporâneo da abolição do regime escravo, foi o novo invento que permitiu a coleta providencial de exemplos de alguns gêneros musicais ligados à cultura negro-brasileira, como o lundu e os batuques, os quais certamente ficariam sem registro, não fora a oportunidade histórica do processo de gravar sons. [...] A mais antiga demonstração das virtudes do fonógrafo no Brasil aconteceu em 1879, em Porto Alegre, dois anos apenas depois da construção do primeiro aparelho pelo seu criador Thomas Alva Edison⁴², no longínquo laboratório de Menlo Park, em Orange, no Estado norte-americano de New Jersey. (TINHORÃO, 2014, p. 14-15)

Portanto, o fonógrafo foi um marco importante para a indústria fonográfica brasileira, porque permitiu os primeiros registros de sons que contam a História do Brasil e que, talvez, não se tornariam públicos sem o aparelho. Sem esta tecnologia não seria possível conhecer as construções sonoras até ao que hoje conhecemos como música caipira, por exemplo.

Segundo Tinhorão (2014), além de o fonógrafo permitir o registro e reprodução das músicas, também se mostrou um aparelho lucrativo, já que tanto para inserir quanto para ouvir música o sujeito deveria investir dinheiro. Assim, para a gravação da música caipira, Cornélio Pires precisou de investimento financeiro, como assinalou Nepomuceno (1999). Entretanto, não se tratava apenas de pagar para gravar, ele iria depender, também, do interesse do mercado em comprar as temáticas da música caipira.

Sendo assim, em 1929 Cornélio Pires foi ao encontro do brasileiro Albert Jackson Byington Jr. e fez a proposta de gravar a música caipira, recebendo como resposta de Albert “[...]quem compraria esses discos? O público gosta de ouvir Francisco Alves e Paraguassu cantando aquelas toadas e cateretês. Foi categórico: Não há mercado, não interessa” (NEPOMUCENO, 1999, p. 110). Cornélio pires saiu dessa reunião e conseguiu a quantia exigida, por meio de um empréstimo para poder fazer a gravação. Esclarecendo os acontecimentos posteriores, Nepomuceno (1999) coloca:

⁴² “Thomas Alva Edison electricista norte-americano inventor do fonógrafo, com obra do mecânico John Kruesi. O segundo modelo do aparelho tinha agulha acoplada a um diagrama fixo, e era cilindro que avançava, da direita para a esquerda, movido por um eixo sem fim acionado por uma manivela”. (TINHORÃO, 2014, p. 15 e 17)

Depois dos *nóis vai, nóis vem*, o pessoal [Zico Dias e Ferrinho, os irmãos Caçula e Mariano, Arlindo Santana e Sebastiãozinho] chegou à capital para a emocionante empreitada. Cornélio exigiu um selo próprio, com numeração exclusiva. Assim, em maio de 1929, saía a famosa série vermelha – os selos eram dessa cor, escritos em dourado – com numeração de 20.000 a 20.005, totalizando seis discos, com cinco mil cópias cada um, portanto 30 mil 78 rpms. Uma montanha deles trazendo anedotas, desafios, declamações, canas-verdes, cateretês e a primeira moda de viola gravada, “Jorginho do Sertão”, recolhida por Cornélio, cantada por Caçula e Mariano. (NEPOMUCENO, 1999, p. 110)

Provavelmente, em 1929 foi gravada a primeira moda de viola interpretada por Mariano e Caçula, e letra de Cornélio Pires com o nome de “Jorginho do sertão⁴³” segundo relatam Alonso (2015, p. 30-31), Antunes (2012, p. 22), Nepomuceno (1999, p. 110) e Tinhorão (2010, p.314). A música conta a história de um caipira esperto: o patrão de Jorginho queria fazê-lo casar-se com uma de suas três filhas, em permuta pelo pagamento de seus serviços. O personagem foi embora da fazenda, por não querer escolher umas das três e porque seus princípios não lhe permitiam casar-se com as três moças, como podemos verificar com a letra da música que está inserida abaixo:

Música: Jorginho do Sertão

Composição: Cornélio Pires

O Jorginho do Sertão/Rapazinho de talento

Numa carpa de café/ Enjeitô treis casamento

Logo veio o seu patrão/ Cheio de contentamento (tenho treis filhas "sorteira que/ Ofereço em casamento) /Logo veio a mais nova/ Vestidinho cheio de fita /Jorginho case comigo /Que das treis / Sô a mais bonita /Logo veio a do meio /Vestidinho cor de prata /Jorginho case comigo /Ou então você me mata /Logo veio a mais véia

Por ser mais interesseira /Jorginho case comigo /Sou a mais trabaiadeira /Jorginho pegou o cavalo/ Ensilhô na mesma hora / Foi dizê pra morenada /Adeus que eu já vou me embora /Na hora da despedida, /É que a morenada chora/ O Jorginho arresorveu /É melhor que eu mesmo suma /Não posso casá cum as treis, ai

Eu num caso cum nenhuma

A princípio, Cornélio Pires tinha pagado a Albert Jackson Byington Jr. para gravar a música caipira, como revelou Nepomuceno (1999, p. 110): “[...] o pacote de notas foi posto sobre a mesa de Byington: era quantia suficiente para pagar alguns milhares de discos.” Apesar de se tratar de uma transação comercial, Bourdieu (2018) entende que seria inadequado o capital econômico intervir no espaço artístico. Para o autor, quando isso acontece a produção artística pode ficar subjugada ao acúmulo de capital econômico e à classe dominante, por consequência. Assim, acaba por determinar o como e para quem deve ser produzido. E mesmo Cornélio Pires fazendo o pagamento para a gravação da música caipira, deveria ter existido o que Bourdieu

⁴³ Letra completa disponível em: <https://www.lettras.mus.br/cornelio-pires/593002/>. Acesso em: 29/05/2021.

(2017) chama de “carência”, ou seja, deveria haver um espaço de tempo para o mercado fonográfico ir acostumando-se a este estilo musical e não ficar evidente que o dinheiro comprou aquele espaço artístico.

Nessa perspectiva, Bourdieu (2018) pondera que o capital econômico deveria interferir o mínimo possível no espaço artístico para não o contaminar com suas ambições de lucro e afetar e/ou distorcer os elementos que o constituem. O autor suscita essa reflexão considerando a produção artística erudita, no entanto, é relevante pensar em como a interferência do capital econômico pode ter alterado a constituição da música caipira, por exemplo, porque foi necessário submeter esse gênero musical aos crivos do mercado fonográfico para poder ser distribuída. Salientamos que essa não é uma discussão central, mas permite compreender as transformações no universo da música sertaneja.

Assinalamos que outro elemento que colaborou para popularizar a música caipira foi a tecnologia do rádio, pois, “[...] o som dos discos não precisava mais ser captado pelo microfone, pois os toca-discos tinham sido conectados a uma mesa de controle de áudio e podiam ter seu volume regulado eletronicamente[...]” (ANTUNES, 2012, p. 20). Provavelmente, foram as primeiras transmissões do rádio que ocorreram em 1922 que instigaram Cornélio Pires a almejar a gravação da música caipira em 78 rpm.

Assinalamos que há divergências com relação a primeira música caipira gravada. Segundo Aragão (2016, p. 21), a cantora e atriz carioca Júlia Martins,⁴⁴ juntamente com o cantor Eduardo Arantes, gravaram em 1913 a canção “Cabocla de Caxangá⁴⁵”, de autoria de Catulo da Paixão Cearense⁴⁶. Como o autor relata,

⁴⁴ Nasceu no Rio de Janeiro no ano de 1890 e faleceu em 1960 nesta mesma cidade. “Cantora. Atriz do teatro de revistas. Uma das cantoras pioneiras na gravação de discos no Brasil tendo cantado em dueto com Tomás de Souza, João de Barros e os consagrados Bahiano e Eduardo das Neves. Atuando em teatro de revistas, foi contratada pela Victor Record em 1912, estreando em discos cantando em dueto com o intérprete João Barros, as músicas ‘Brasileiro pancrácio’, ‘Os paraguas’, e ‘Pst, pst’, de autores desconhecidos, e ‘A aliança’, de Eustórgio Vanderley, além da marcha ‘A despedida’, de autor desconhecido, a modinha ‘Ali...a preta’, de autor desconhecido, e o tango ‘A Capital Federal’, de Nicolino Milano. Em 1913, foi contratada pela Odeon. Em janeiro desse ano cantou em dueto com Eduardo das Neves ‘A cocote e o marchante’, do próprio Eduardo das Neves. Em seguida, gravou a canção ‘Caraboo’, sucesso no carnaval do ano anterior, composição do norte americano Sam Marshal e que teve consagrada versão de M. Albuquerque. No mesmo ano, gravou o lundu ‘A flor da pitangueira’, de autor desconhecido, com o qual fazia sucesso na época na revista ‘República do amor’. Também em 1913, gravou em dueto com já consagrado cantor Bahiano, os duetos ‘A vassourinha’, de Felipe Duarte e Luiz Filgueira”. Informações disponíveis em: <https://dicionariompb.com.br/julia-martins/dados-artisticos>.

⁴⁵ Esta versão gravada por Júlia Martins e Eduardo Arantes. Este fonograma foi enviado por Luiz Antônio de Almeida, pesquisador do Museu da Imagem e do Som - Rio de Janeiro está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HsoUTxLa4_M.

⁴⁶ Catulo da Paixão Cearense (nasceu no dia 08-10-1863 em São Luís/ Maranhão) e faleceu no dia 10-05-1946 no Rio de Janeiro / Rio de Janeiro) “Poeta. Compositor. Cantor. Teatrólogo. Apesar do nome, nasceu no Maranhão. Equivocadamente, a data de seu nascimento foi considerada por muito tempo como sendo 31 de janeiro de 1866. A data original foi alterada para que ele pudesse ser nomeado para o serviço público. Com 10 anos mudou-se com a família para o interior do Ceará. Em 1880, quando contava 17 anos, sua família mudou-se para o Rio de Janeiro

É curioso notar que esta mesma estrutura musical se repetirá, de forma idêntica, em um dos maiores sucessos da indústria fonográfica brasileira do período: a canção sertaneja Cabocla de Caxangá. Gravada pela primeira vez por Eduardo das Neves, em 1913 (Disco Odeon 120521), teve música e letra registradas como sendo de autoria de Catulo da Paixão Cearense. Posteriormente esta autoria seria questionada por diversos pesquisadores da música popular, dentre os quais o já citado radialista Almirante, que apontava o violonista João Teixeira Guimarães (“João Pernambuco”) como o verdadeiro autor da música. Polêmicas à parte, o fato é que Cabocla de Caxangá obteve gigantesco sucesso popular no carnaval de 1914 no Rio de Janeiro e passou a ser incorporada em outras esferas musicais – Villa-Lobos a incorporou em seu Ciclo de canções típicas brasileiras (sem mencionar os nomes de Catulo e João Pernambuco) e Darius Milhaud a utilizou em sua suíte O boi no telhado. (ARAGÃO, 2016, p. 21)

Todavia, também em 1913 houve a gravação de outra canção com a temática regional caipira, com ênfase na vida dos tropeiros. Assim, “[...] em ‘*A partida do Tropeiro*’ de 1913, Catulo da Paixão Cearense e Chiquinha Gonzaga⁴⁷ radiografaram em oito versos a saída, o roteiro e as impressões de viagem de uma comitiva pelo sertão nordestino” (NEPOMUCENO, 1999, p. 82). Consideramos relevante assinalar essas divergências, porque corroboram com o que foi elucidado na introdução e no início deste capítulo. A música caipira não era bem demarcada e tampouco registrada, por isso a dificuldade em afirmar com absoluta certeza determinados fatos.

Pontuamos que até os idos de 1929 ainda não havia registro sobre a participação da mulher na denominada música caipira. Recordamos que a trajetória para conhecer desde o esboço desse gênero musical, teve início com a chegada da viola e o processo de colonização,

indo residir à Rua São Clemente, 37, onde passaria a funcionar a relojoaria e ourivesaria de seu pai. [...] “Interrompeu os estudos, em 1882, para ser cantador, no Rio de Janeiro RJ. Já havia composto, em 1880, sua primeira modinha famosa, Ao Luar. Catulo de Paixão Cearense é um dos maiores compositores da canção popular brasileira. Segundo o crítico Murilo Araújo, “a poesia de Catulo tem raízes no povo e haveria de voltar, desfeita em flores e frutos, ao campo em que teve origem: volta ao povo e viverá com ele. Nenhum dos nossos poetas foi a tal ponto o rumor inspirado da terra”. Informações disponíveis em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2895/catulo-da-paixao-cearense> e <https://dicionariompb.com.br/catulo-da-paixao-cearense/biografia>.

⁴⁷ “Francisca Edwiges Neves Gonzaga (Nasceu no dia 17 de outubro de 1847 no Rio de Janeiro e faleceu no dia 28/2/1935 no Rio de Janeiro/ RJ). Compositora, pianista e regente, primeira pianista de choro e primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil, o inovador trabalho de Chiquinha Gonzaga é marcado pela mediação entre a cultura popular e a erudita. Sua mãe era filha de uma mulher negra escravizada e alforriada e seu pai um oficial do Exército brasileiro. Começa a compor aos 11 anos. A primeira fase da formação artística começa na infância, quando estuda piano com o maestro Elias Álvares Lobo (1834-1901). O momento é caracterizado pela rígida educação, pelo contato com a música erudita e pela submissão aos valores morais do Rio de Janeiro imperial, que destinam à mulher papéis atrelados ao casamento e à maternidade Segundo a socióloga Edinha Diniz, a pianista é o elo entre a música europeia e a brasileira, pois, ao retrabalhar a rítmica, cria um gênero musical, abasileirando a música tocada nos salões na segunda metade do século XIX e abrindo caminho para outros compositores. O êxito de suas composições lhe permite o ingresso no teatro musicado, espécie de ópera cômica ou opereta, também conhecido como teatro de revista. Chiquinha estreia nesse gênero em 1885 com A Corte na Roça, texto de Palhares Ribeiro, no então Teatro Imperial.” Informações disponíveis em: <https://dicionariompb.com.br/chiquinha-gonzaga/biografia> <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21786/chiquinha-gonzaga>.

portanto nos longínquos 1500. Por isso, é providencial uma reflexão buscando desvelar as aparências.

Apesar da divergência de qual foi a primeira música caipira gravada, devemos observar que tanto “Cabocla de Caxangá” quanto “A Partida do Tropeiro”, gravadas no ano de 1913, têm em comum a participação da mulher. A primeira tem a presença de Júlia Martins e na segunda, Chiquinha Gonzaga. Vale ressaltar que na época em que essas mulheres fizeram sua contribuição na música, já possuíam um destaque a nível nacional.

Destacamos que Chiquinha Gonzaga foi a primeira mulher compositora do Brasil e ficou conhecida por uma marcha de carnaval “O abre alas”. O fato dessas participações não serem ao menos mencionadas nos livros sobre história da música sertaneja de Antunes (2012), Alonso (2015) e Caldas (1987) nos incita a reflexão: poderia ser este um indício do processo de dominação masculina na música caipira? Por que motivo duas músicas caipiras gravadas em 1913 não assinalaram a presença dessas mulheres?

Assim, podemos concatenar que ao minimizar a participação dessas mulheres pode ser indício de um dos mecanismos próprios de um processo de dominação masculina. Pois, apesar de, aparentemente, a participação na música ter sido equivalente a Júlia Martins e Chiquinha Gonzaga, ficam escondidas em meio a questão da temática da música.

Como podemos perceber ao observar atentamente a trajetória da música caipira em praticamente todos os momentos em que algum fato marcante aconteceu, houve o empenho em buscar nomear e descrever o sujeito que realizou. Entretanto, quando o acontecimento envolveu as mulheres, aparentemente não existiu o mesmo interesse, porque em nenhum momento foi sinalizado que talvez essas mulheres tenham sido as primeiras a gravar uma música caipira.

Neste sentido, Bourdieu (2019) elucida que:

A mesma lógica rege o acesso às diferentes profissões e às diferentes posições dentro de cada uma delas: no trabalho, tal como na educação, os progressos das mulheres não devem dissimular os avanços correspondentes dos homens, que fazem com que, como em uma corrida com *handicapi*, a estrutura das *distâncias* se mantenha. (BOURDIEU, 2019 p. 150 [2012, p. 109])

Portanto, não se trata apenas de mencionar ou não a presença de Júlia Martins e Chiquinha Gonzaga. Mas, talvez, seja uma estratégia para que essas mulheres não encorajassem as demais, em uma tentativa de manter o espaço da música caipira designado ao homem. Porque, se em 1913 elas tivessem sido enaltecidas, talvez, as mulheres pudessem buscar uma posição dentro da música caipira. O que não seria e não é interessante para os homens. Pois isso, poderia desqualificar o trabalho que os homens estavam fazendo.

Assim, ao fazer um paralelo com o período da década de 1910, podemos notar que se trata de um momento na história do Brasil que estava em constante mudança, principalmente no que se refere às condições das mulheres. Assinalamos que essas modificações nem sempre significavam que eram benéficas para as mulheres. Contudo, Scott (2018, p. 16) afirma que “[...] As mudanças em marcha fizeram com que o período entre os finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX fosse designado como a *Belle Époque*⁴⁸ brasileira”.

Pontuamos que uma das mudanças foi a desobrigação da mulher ser “produtiva”, ou seja, a mulher “estaria inteiramente voltada aos afazeres do lar, o espaço feminino por excelência, ao passo que o espaço público seria o domínio dos homens” (SCOTT, 2018, p. 17). Podemos notar que foi uma alteração para manter a hierarquização, para que a mulher sempre lembrasse qual lugar que deveria ocupar. Por estas razões, é que observamos com desconfianças para esta minimização da participação de Júlia Martins e Chiquinha Gonzaga nestas músicas caipiras. Bourdieu (2019) destaca que sempre busca-se manter a “*distância*” (Idem, 2019, p. 150 [2012, p. 109]) entre as posições entre homens e mulheres, para que elas fiquem cientes de que não é lugar que possam alcançar.

Consideramos que apesar da provável gravação de outras músicas caipiras, a canção “Tristeza do Jeca”, de autoria de Angelino Oliveira, já era apreciada em 1918. Porém, só foi gravada na década de 20, segundo Nepomuceno (1999) e Antunes (2012). Essa música possui uma singularidade, pois ela não é resultado de uma composição espontânea, “mas foi encomendada ao compositor [Angelino Oliveira] pelo presidente do tradicional e famoso Clube XXIV de maio de Botucatu Airton Mugnani Jr [...]” (ANTUNES, 2012, p. 25). Em 2008 esta música foi eleita como a melhor música caipira de todos os tempos. A escolha foi realizada por um júri organizado pela Folha *de São Paulo* com a presença de críticos, pesquisadores e compositores, como relata Antunes (2012, p. 25).

Assim, a dupla conhecida como *Duo Piracicabano*, constituída por Mandy e Sorocabinha – respectivamente, Manoel Lourenço e Olegário José de Godoy (ANTUNES, 2012; NEPOMUCENO, 1999) – foram os primeiros a conseguirem gravar um disco de moda de viola somente com músicas autorais. Segundo relata Antunes (2012, p. 28), Mandy e Sorocabinha afirmavam que “cantador de verdade não canta música dos outros”.

Destacamos que antes de gravar o disco completo, a dupla Mandy e Sorocabinha já havia registrado em 78 rpm uma única música intitulada “Casamento da onça” pela gravadora

⁴⁸ Scott (2018, p. 39) assinala que “não há consenso entre os historiadores sobre as datas exatas dessa periodização”.

RCA Victor, e por este motivo sustentava que essa canção deveria ser considerada a primeira música caipira gravada. Entretanto, a música “Jorginho do sertão” de Cornélio Pires foi gravada em outubro e “Casamento da onça” em dezembro de 1929” (NEPOMUCENO, 1999, p. 111).

Há um extenso catálogo de compositores e cantores da música caipira, entretanto, o intuito deste tópico foi elucidar os fatos marcantes que contribuíram ou não para o constructo deste gênero musical. Assim, consideramos que alguns pontos relevantes foram sinalizados. O primeiro ponto, que nos incita a uma reflexão, é que para conseguir se inserir neste universo musical era preferível que o sujeito de fato conhecesse a realidade da zona rural e, se possível, que fosse um legítimo caipira.

Assim, na busca de revelar a construção da música caipira e articulada à teoria de Pierre Bourdieu, nos provoca a pensar que talvez esta exigência de ser um legítimo caipira e ter intimidade com a cultura e os costumes da zona rural possa ser uma espécie de *habitus* para se inserir e permanecer no “*campo*⁴⁹” da música caipira. Assinalamos que esses são conceitos que contribuirão para que possamos compreender minimamente a história da música caipira até o feminejo.

De tal modo, o conceito de *campo* é uma dimensão constituinte da visão sociológica de Pierre Bourdieu. Esperamos que o exercício de compreender o *campo* e o *habitus* possa contribuir para a análise do constructo do universo da música sertaneja, pois assim será possível revelar as dinâmicas e os agentes sociais desse espaço. Vale ressaltar que entender a configuração do *campo* e do *habitus* da música caipira, nos permitirá perceber se no movimento feminejo acontecem mudanças e/ ou permanências, já que o *habitus* pode interferir na dinâmica do *campo*.

Nessa perspectiva, Bourdieu (2018) aponta na citação a seguir o início do desenvolvimento do conceito de *campo*. E como aconteceu a incorporação ao seu trabalho como professor e pesquisador:

⁴⁹ O autor Pierre Bourdieu não sinaliza em seus livros este conceito em *itálico*. Entretanto, para diferenciar do campo enquanto lugar e/ou zona rural, consideramos adequado fazer essa distinção. Portanto, quando for *campo*, em itálico, estaremos tratando do conceito de Pierre Bourdieu. Assim, Thomson (2018) explica que “Em inglês, a palavra ‘campo’ [*field*] pode muito bem conjurar uma imagem de campina [esta também é uma das principais acepções da palavra ‘campo’ em português]. Talvez seja o início do verão, e a campina está cheia de flores e capins silvestres envoltos por uma massa escura de árvores. Em francês, a palavra para esse tipo de campo é *lé pré*. Entretanto, Bourdieu não escreveu sobre *lés prés* bonitos e benfazejos, e sim sobre *le champ*, que é usado para descrever, *inter alia*, uma área de terra, um campo de batalha e um campo de conhecimento. Há muitas analogias para o *champ* de Bourdieu: (1) campo onde se joga uma partida de futebol (*le terrain*, em francês); (2) o campo na ficção científica (como um ‘Ative o campo de força, Spock!’); ou mesmo (3) um campo de forças na física. O conceito de *champ* ou campo de Bourdieu contém elementos importantes de todas essas analogias, mas não é igual a nenhuma delas”. (THONSOM, 2018, p. 96)

A teoria geral dos campos que pouco a pouco (Procurei isolar as propriedades gerais dos campos, levando as diferentes análises realizadas a um nível superior de formalização, nos cursos que dei no College de France em 1983 e 1984 e que serão objeto de publicação), se foi assim elaborado, nada deve, ao contrário do que possa parecer, à transferência, mais ou menos repensada, do modo de pensamento econômico, embora ao reinterpretar numa perspectiva relacional a análise de Weber, que aplicava à religião um certo número de conceitos retirados da economia (como concorrência, monopólio, oferta, procura, etc.), me achei de repente no meio de propriedades gerais, válidas nos diferentes campos, que a teoria econômica tinha assinalado sem delas possuir o adequado fundamento teórico. Em vez de ser a transferência que está na origem da construção do objeto – como quando se vai buscar outro universo, de preferência prestigioso, etnologia, linguística ou economia, uma noção descontextualizada, simples metáfora com função puramente emblemática – é a construção do objeto que exige a transferência e a fundamenta: assim, tratando-se de analisar os usos sociais da língua, a ruptura com a noção vaga e vazia de situação que – introduzia, ela própria, uma ruptura com o modelo saussuriano ou chomskiano – obriga a que se pensem as relações de permuta linguística como outros tantos mercados que se especificam segundo a estrutura das relações entre os capitais linguísticos ou culturais dos interlocutores ou dos seus grupos. (BOURDIEU, 2018, p. 67)

Para Bourdieu (2004, p. 22-23), este “é um campo de forças e um campo de lutas para conservar ou transformar esse campo de forças”, constituído por agentes e/ou instituições permeados de relações de poder, o que determina as posições que os agentes ocupam dentro de um determinado campo e as possibilidades de ação ou de autonomia que podem angariar diz respeito à “estrutura das relações objetivas entre os diferentes agentes” (Ibid., p. 23). O campo é um espaço de lutas, segundo Bourdieu (2004).

Portanto, se o universo da música sertaneja puder estabelecer algum tipo de aproximação com a ideia de *campo*, poderá ser observado como um espaço social onde as mulheres travam lutas ante ao possível processo de dominação masculina.

Em sua origem, inicialmente:

A noção serviu primeiro para indicar uma direção à pesquisa, definida negativamente como recusa à alternativa da interpretação interna e da explicação externa, perante a qual se achava colocadas todas as ciências das obras culturais, ciências religiosas, história da arte ou história literária: nestas matérias, a oposição entre um formalismo nascido da teorização de uma arte que chegar a um alto grau de autonomia e um reducionismo empenhado em relacionar diretamente as formas artísticas com formas sociais – com o qual o marxismo, apesar da noção de autonomia relativa, tendia a identificar-se, especialmente com Lukács e Goldman – encobria o que as duas correntes tinham em comum, a saber, o fato de ignorarem o campo de produção como espaço social de relações objetivas. (BOURDIEU, 2018, p. 63)

Portanto, o conceito de campo exerce papel capital na teoria da dominação de Pierre Bourdieu para que possamos compreendê-lo como espaço social, dotado de relações objetivas e de poder. Essa ênfase permite analisar a produção e a circulação dos bens culturais, em um processo em que os agentes sociais desenvolvem uma espécie de pertencimento ou afinidade,

que gira em torno de disputas por posições de destaque na hierarquia típica de cada campo (BOURDIEU, 2018).

Assim, sob a ótica da luta por posições de prestígio e/ou de poder, campo exige um determinado capital⁵⁰ específico para que os agentes entre na luta concorrencial. No caso da análise do feminejo como fenômeno de expressão da presença das mulheres no universo do sertanejo, envolve, no nosso entendimento, um pensamento sobre se os agentes sociais necessitam de capital cultural para se posicionarem neste espaço social.

Segundo Bourdieu (2010), o capital cultural pode se apresentar como:

o capital cultural incorporado, sob a forma de disposições duráveis do organismo; o capital cultural objetivado, sob a forma de bens culturais – quadros, livros, dicionários, instrumentos, máquinas; e o capital cultural institucionalizado, em relação ao certificado escolar. (BOURDIEU, 2010 p. 74)

Deste modo, é necessário adquirir um capital para se inserir em um campo, e quanto maior o capital específico para cada campo, mais destacada será a posição do agente social nesse espaço. Nesse sentido, questionamos, a título de exercício de pesquisa para esta dissertação, se as mulheres inseridas no universo da música sertaneja necessitam consolidar algum tipo de capital cultural ou capital simbólico para obterem destaque ou mesmo para sobreviverem diante da possibilidade da dominação masculina neste cenário.

Assim, Bourdieu (2017) afirma que:

No que diz respeito ao capital cultural, salvo algumas inversões em que se exprime a ação de variáveis secundárias, tais como a residência, como a oferta cultural que é solidária desse fator, e a remuneração, com os recursos que ela garante, as diferentes frações organizam-se segundo uma hierarquia inversa (a diferenciação segundo a espécie de capital possuído – literário, científico ou econômico-político – é perceptível, sobretudo, pelo fato de que os engenheiros testemunham maior interesse pela música e, também, pelos jogos “intelectuais”, tais como o *bridge* ou xadrez, que por atividades literárias – leitura semanal de *Le Figaro Littéraire* ou frequência no teatro). Estes indicadores tendem, sem dúvida, a minimizar fortemente as distâncias entre as diferentes frações: de fato, a maior parte dos consumos culturais implicam, também, um custo econômico- por exemplo, a frequência ao teatro depende não só do nível de instrução, mas igualmente da remuneração. (BOURDIEU, 2017, p. 111)

⁵⁰ Desde o início dos anos de 1960 Bourdieu repensou o conceito que tomou de empréstimo da economia. Colocando na perspectiva de uma “economia geral das práticas”, um capital é um recurso segundo o modelo do patrimônio, isto é, um estoque de elementos (ou componentes) que podem ser possuídos por um indivíduo, um casal, um estabelecimento, uma comunidade, um país etc. Um capital é também uma forma de segurança, especialmente do ponto de vista do futuro; tem a característica de poder, em determinados casos, ser investido e acumulado de modo mais ou menos ilimitado. (CATANI, 2017, p. 101)

Podemos pensar que os mecanismos dessa possível dominação masculina poderiam apontar para uma espécie de *habitus*, o que permitiria a relação dos agentes sociais com esse universo e um tipo de capital cultural adquirido – por exemplo, em termos de conhecimentos musicais necessários para a composição e o trabalho como instrumentistas e cantores e cantoras –, para que consigam se estabelecer nesse universo.

Para Bourdieu (2010), o campo é um espaço social em que os agentes estabelecem interações a partir de regras específicas. Para tanto, é necessário que os agentes acumulem um determinado tipo de capital para se inserirem, o que contribui para o estabelecimento de suas posições diante das hierarquias particulares de cada campo.

Essa dinâmica depende de configurações singulares, por exemplo, num espaço de produção cultural, como pode ser o campo artístico, em que por vezes, o capital cultural é mais valorizado do que o financeiro; ao passo que em outro campo mais próximo da produção e exploração das riquezas materiais, o acúmulo de capital material poderá ter mais destaque na luta por posições de poder e de prestígio.

Nesse sentido, Bourdieu (2018) esclarece que *habitus* é um conjunto de disposições⁵¹ que o sujeito adquire ao longo da vida nos espaços que transita. Isto é, envolve desde o *habitus* da família até as interrelações que cada agente social estabelece em outras instituições, como a escola, por exemplo. É concomitantemente “estruturado e estruturante”. É estruturado, porque quando o agente social se insere no *campo* já existem elementos e dinâmicas com uma estrutura pré-estabelecida, e o agente precisa absorver e/ou incorporá-los para se inserir nele e é estruturante. Pois os agentes sociais podem fornecer intervenções neste *campo*, a partir das disposições acumuladas no decorrer da vida. Ponderamos ainda, que para o autor, *campo* e *habitus* estão vinculados.

Sobre isso, Bourdieu (2018) elucida que:

O *habitus* como indica a palavra, é um conhecimento adquirido e também um *haver*, um capital (de um sujeito transcendental na tradição idealista) o *habitus*, a *hexis*, indica a disposição incorporada, quase postural, mas sim o de um agente em ação : tratava-se de chamar a atenção para o primado da razão prática de que falava Flichte, retomando ao idealismo como Marx sugeria na Teses sobre Feuerbach.[...] Não há dúvida de que as primeiras aplicações por mim feitas da noção de *habitus* comportavam pouco mais ou menos tudo isso, mas apenas um estado implícito: eram, com efeito, o produto não de um cálculo teórico semelhante ao que acabo de fazer mediante uma balizagem sistemática do espaço teórico mas sim de uma estratégia prática do *habitus* científico, espécie de sentido do jogo que não tem necessidade de

⁵¹ Sinalizamos que segundo Fernando Tomaz (2018, p. 61), tradutor do livro *O Poder Simbólico* de Pierre Bourdieu, “O termo ‘*disposition*’, na acepção em que o toma o autor, será por nós traduzido por *atitude*, [...] salvo ocorrência especial”. (N.T)

raciocinar para se orientar e se situar de maneira racional num espaço. (BOURDIEU, 2018 p. 60)

Percebemos que o autor esclarece que o *habitus* é incorporado pelo agente social, para que ele possa se inserir em um campo e estabelecer relações. É válido salientar que cada *campo* exige um tipo de *habitus* que o agente deve ter para que consiga se relacionar com a realidade que se apresenta. Ao refletirmos sobre a música caipira enquanto parte do *campo* da música sertaneja, o *habitus* que se apresenta até o momento é que os agentes sociais para se inserirem devem: primeiro, preferencialmente ter um vínculo estreito com a zona rural nos aspectos sociais e econômicos.

Segundo, ter a linguagem característica deste lugar, ou seja, sem usar a língua padrão formal e fazendo o uso demasiado de pronúncias consideradas incorretas, tomando como parâmetro o português em sua pronúncia de palavras na forma com ênfase na letra R, denominado de “R” retroflexo⁵² por Marcos Bagno (2020), como por exemplo: “porrrta”. Terceiro, ter uma atitude rústica ou considerada rude, geralmente elevando o tom de voz. Quarto, ser adepto a bebidas alcólicas, principalmente a pinga ou cachaça, que são bebidas fabricadas a partir da cana-de-açúcar.

Quinto, a vestimenta característica com calça, botina, camisa xadrez e chapéu de palha. Sexto, e talvez seja o mais importante, ter orgulho de suas raízes, isto é, valorizar a família, o local de nascimento e o tipo de educação que recebeu. Ponderamos que realizamos um compilado das descrições cotejadas pelos autores Alonso (2015), Antunes (2012), Caldas (1987) e Nepomuceno (1999).

Podemos pensar que no feminejo as mulheres necessitam de um *habitus* semelhante ao dos homens para se inserirem no espaço social ou se elas podem estabelecer outro *habitus*, considerando a preponderância dos cantores masculinos. Portanto, “o *habitus* e o campo são conceitos fundamentais na sociologia de Bourdieu, que sempre operam como sendo interligados. Se, por um lado, o *campo* é ‘determinante’ do *habitus*, este colabora na tomada de posições pelos agentes” (CORTE REAL, 2006, p. 279). Dessa forma, finalizamos este tópico sobre a história da música caipira e iniciamos a história da música sertaneja.

⁵² “o que ‘sobra’ do dialeto caipira, depois de bem peneirado, é praticamente um único traço fonético: a pronúncia retroflexa do ‘r’ em travamento silábico de palavras como porta, verde, corpo, pronúncia que recebe precisamente o nome popular de ‘R caipira’. (Bagno, 2020). – “[...]O dialeto caipira, publicado em 1920 por Amadeu Amaral (1875-1929), intelectual paulista que se dedicou a vários campos de investigação como o folclore e a filologia, bem como a uma produção literária que inclui poesia e ensaios de variada temática. Já na abertura do livro, Amaral declara que o ‘dialeto caipira’ estava praticamente extinto no momento da publicação, devido ao progresso das comunicações e à expansão do ensino”.

O dialeto caipira cem anos depois por Marcos Bagno, postado em 16/03/2020. Disponível em: <https://www.parabolablog.com.br/index.php/blogs/o-dialeto-caipira-cem-anos-depois> .

2.2 “Boneca cobiçada das noites de sereno”: História da música sertaneja

Este tópico visa apresentar um breve histórico da música sertaneja. Buscamos contemplar a mudança do selo de música caipira para música sertaneja e o cenário socioeconômico que influenciou essa modificação. Aparentemente, de forma simplória, essa troca não seria algo misterioso, entretanto, sempre devemos desconfiar das aparências, como sugere Bourdieu (2018). Deste modo, o contexto que envolve essa alteração no selo provoca impactos nas esferas culturais, sociais, econômicas e políticas. Assinalamos que a mudança de selo não significou que a música caipira foi eliminada, mas que houve modificações, na estrutura melódica e nas temáticas, o que contribuiu para a alteração no nome.

Portanto, iniciamos com um breve panorama do contexto brasileiro após a gravação da possível primeira música caipira em 1929⁵³. No ano de 1929 aconteceu o *crack* da bolsa de valores de Nova York, evento que teve um impacto negativo na economia do Brasil, pois afetou a cotação do grão de café brasileiro, uma vez que o país era grande exportador do grão naquele período.

Assim, Nepomuceno (1999) relata que

[...] O “ouro verde”, que abundava no mercado, estava valendo menos que um níquel furado. Depois da destruição de 70 milhões de sacas, queimadas ou jogadas no mar, e da proibição de novas plantações entre 1931 e 1937, no governo Vargas, a situação piorava cada vez mais para o lavrador. As plantações eram dizimadas pelos fazendeiros arruinados pela crise da superprodução, e famílias inteiras de colonos eram dispensadas, para atender à necessidade de corte de custos. A política agrícola estimulava a diversificação de culturas e no estado paulista investiu-se muito em algodão” (NEPOMUCENO, 1999, p. 125)

Devido a essa reconfiguração da economia brasileira que provocou a perda de trabalho no campo para muitas pessoas, aconteceu um êxodo rural, ou seja, camponesas e camponeses foram para a zona urbana em busca de trabalho, porque sem poder plantar não poderiam sobreviver, já que não eram proprietários de terra. Assim, finda-se 1929 e começa 1930 em meio ao caos econômico e uma “Revolução de 30”, a Era Vargas.

Segundo Schwarcz e Starling (2015, p. 453-463), em 1929 Júlio Prestes era o candidato do então presidente do Brasil Washington Luiz, que foi eleito por meio do “voto de cabresto⁵⁴”,

⁵³ Mesmo existindo a divergência entre as datas se em 1913 ou 1929, consideramos apropriado para o trabalho utilizar a data de 1929, devido existir várias fontes bibliográficas que corroboram a informação, como Alonso (2015), Antunes (2012), Caldas (1987) e Nepomuceno (1999).

⁵⁴ “[...] As cidades cresceram, porém, sem romper com a dinâmica do modelo agroexportador. Ao contrário, durante a Primeira República expandiu-se o fenômeno conhecido como “voto de cabresto” e do coronelismo, na sua correlação com o governo, configuração que a princípio neutralizou a atuação desses novos grupos urbanos, limitando a participação e o voto. (SHWARCZ; STARLING, 2018 p. 347)

assim rotulado por conta das fraudes eleitorais. Nesse patamar, Getúlio Vargas era presidente⁵⁵ do Rio Grande do Sul e nessa época acontecia um revezamento na presidência do Brasil, ou seja, ora um presidente era indicado do Estado de Minas Gerais, ora do Estado de São Paulo, pois eram as duas maiores oligarquias cafeeiras. Entretanto, outras oligarquias também queriam participar deste revezamento, como o Rio Grande do Sul, presidido por Getúlio Vargas.

Dessa forma, Getúlio Vargas tenta se candidatar à presidência do Brasil tendo como vice João Pessoa, de Recife, Pernambuco. Entretanto, o candidato a vice foi assassinado. Vargas, insatisfeito com as fraudes nas eleições e motivado pelo assassinato de João Pessoa, planeja um Golpe de Estado. Iniciou consolidando uma Aliança liberal contando com o apoio das oligarquias dissidentes descontentes com a política do revezamento entre São Paulo e Minas Gerais. Contou com o apoio dos tenentes de baixa patente, com o Movimento Tenentista, com alguns burgueses industriais, e essa união resultou em um Golpe de Estado, com a tomada de poder de Getúlio Vargas em 1930.

Assim sendo, Getúlio Vargas chegou ao poder no ápice de uma crise econômica provocada pelo *crack* da bolsa de valores de Nova York em 1929, a superprodução de café, mas que não tinha como fazer a exportação. Deste modo, para reestabelecer a economia, ele propôs pagar a metade do valor para os produtores e destruir o que ficou excedente para poder manter o preço (Tinhorão, 2010, p. 303). Deste modo, Tinhorão (2010) assinala que Getúlio Vargas:

No plano cultural, o espírito de aproveitamento das potencialidades brasileiras que informava a chamada nova política econômica, lançada pelo governo Vargas, encontrava correspondente nos campos da música erudita com o nacionalismo de inspiração folclórica de Villa-Lobos, no da literatura com o regionalismo pós-modernista do ciclo de romances nordestinos e, no da música popular, com o acesso de criadores das camadas baixas ao nível da produção do primeiro gênero de música urbana de aceitação nacional, a partir do Rio de Janeiro: o samba batucado, herdeiro das chulas e sambas corridos dos baianos migrados da capital. (TINHORÃO, 2010, p. 304 -305)

Nessa perspectiva, Waldenyr Caldas, citado por Alonso (2015, p. 124), pontua que “o gênero [sertanejo] era simples entretenimento, razão pela qual serviu de veículo para mensagens de cunho ideológico cada vez mais alienantes”. Isto, é o autor afirma que devido o gênero musical sertanejo conseguir uma maior adesão da população e pela transmissão via rádio, ela tornou-se instrumento de disseminação de ideais, buscando assim manter a ordem.

⁵⁵ Assim eram denominados os governadores dos Estados brasileiros de acordo com Lilia Moritz SCHWARCZ e Heloisa Murgel STARLING - **Brasil uma biografia**. (2015, p. 454)

E, para conseguir o apoio dos trabalhadores para manter um crescimento econômico, Getúlio Vargas, que governou de 1930-1945, realizou algumas medidas, como assinala Alonso (2015):

A constituição Varguista de 1934 foi a primeira carta brasileira a conter a expressão “previdência” em seu texto e a garantir direitos a gestantes e aposentadoria aos trabalhadores urbanos, além do voto direto. Com o início da ditadura varguista do Estado Novo (1937-1945), foi abolida o voto direto, mas paradoxalmente, houve avanços sociais. (ALONSO, 2015, p. 156)

E foi nesse contexto que o selo música sertaneja foi cunhado nos anos de 1940. “A criação dessa expressão ‘música sertaneja’, é atribuída ao cantor e compositor Diogo Mulera (1918-1967) conhecido como Palmeira segundo Nepomuceno (1999). Ele dizia que ‘as duplas que gravavam tangos, rancheiras e boleros não cantavam mais música caipira e sim sertaneja’” (ANTUNES, 2012, p. 39). Assim, a primeira música gravada com o selo de música sertaneja foi “Boneca Cobiçada”, de autoria de Biá e Bolinha em 1959, segundo Nepomuceno (1999, p.127-128).

A mudança no selo de música caipira para música sertaneja foi uma tentativa de retirar o estigma de que era um estilo musical próprio da zona rural. A pretensão era que a música sertaneja não predominasse em seus temas a vida no campo, mas que abordasse temas do cotidiano da vida urbana, principalmente no que tangencia os relacionamentos amorosos. Porque esse gênero musical poderia ser uma forma de lazer para os trabalhadores.

Bourdieu (2017) assinala que

Com produtos culturais de grande difusão, com músicas cujas estruturas simples e repetitivas fazem apelo a uma participação passiva e ausente, com diversões pré-fabricadas. Concebidas pelos novos engenheiros da produção cultural, em grande série propositalmente para os telespectadores [...] A partir da fórmula fornecida, há muito tempo, por Adorno que havia estabelecido uma *analogia direta e ingênua* entre a própria forma e os usos da música de grande difusão, por um lado, e, por outro, o mundo do trabalho alienado, além de ficar devendo sem dúvida, o essencial de sua credibilidade [...]. (BOURDIEU, 2017, p. 361)

Portanto, é possível que a mudança do selo de música caipira para sertaneja não tenha ocorrido apenas devido variações nos temas e instrumentos. Provavelmente, foi uma alteração para torná-la mais aceita pelo mercado e atrair mais pessoas para ouvir, e com as gravações, poder consumir o produto. Pontuamos que não vamos aprofundar nessa discussão, mas se fez relevante articular com a teoria de Bourdieu (2017) os reais motivos para a mudança de selo no universo da música sertaneja.

Nesse processo de transição para a música sertaneja é que aparece no cenário musical nacional uma das duplas com maior expressão deste estilo musical: a dupla Tonico e Tinoco⁵⁶ – João Salvador Perez e José Perez respectivamente –, que junto com o crescimento do rádio, colaborou para popularizar a música sertaneja para além dos limites de São Paulo, chegando fortemente no interior de Goiás, Minas Gerais e Mato Grosso.

A dupla teve o primeiro contato com a moda de viola em casa com os pais e avós, como era costume no interior paulista, e tiveram o estopim para suas carreiras com a vitória em um concurso de violeiros da rádio difusora para o programa “Arraial da curva torta” (ANTUNES, 2012).

O crescimento da dupla está entrelaçado com o avanço da música sertaneja em todo o Brasil. E em 1979, Tonico e Tinoco tornaram-se a primeira dupla sertaneja a se apresentar no Teatro Municipal de São Paulo. E isso foi um marco para a música sertaneja, já que nesse palco, até aquele momento, só havia apresentações de óperas, balés e concertos eruditos, segundo Antunes (2012) e Nepomuceno (1999). Portanto, a dupla desbravava um ambiente antes frequentado apenas por cantores do gênero MPB, como Cauby Peixoto, Ângela Maria, entre outros (NEPOMUCENO, 1999).

Assim, segundo Alonso (2015) e Nepomuceno (1999), na década de 1980 houve mais um momento de enaltecimento da música sertaneja no Brasil. Foi um divisor de águas, pois o gênero musical se subdividiu em sertanejo-*raiz* e sertanejo romântico. Nessa década, o Brasil estava em processo de transição para sair da ditadura militar instalada mediante o golpe militar que aconteceu em 1964. Pontuamos que durante a ditadura militar, várias duplas sertanejas e trabalhadores rurais externaram apoio ao regime ditatorial, talvez devido a algumas medidas

⁵⁶ Conheceram a música caipira em casa e aprenderam a gostar de cantar com os avós maternos Olegário e Izabel. A primeira música que aprenderam foi “Tristeza do Jeca”, em 1925. A primeira apresentação profissional foi em 15 de agosto de 1935 na “Festa de Aparecidinha” em São Manuel. Nesta época cantavam junto com o primo Miguel e eram conhecidos como “Trio da Roça”. Depois, sem o primo Miguel, passaram a ser a dupla “Os Irmãos Perez”, no entanto nos bastidores durante um ensaio para o programa “Arraial da Curva Torta”, o apresentador Capitão Furtado – nome no registro de Ariowaldo Pires, que era sobrinho de Cornélio Pires – afirmou que a dupla não poderia ter um nome espanhol e então batizou de Tonico e Tinoco. A estreia em disco da dupla foi em 1944 pela gravadora Continental com o cateretê: “Em vez de me agradecer”, de autoria de Capitão Furtado, Jaime Martins e Aimoré. No entanto, o lançamento foi em julho de 1945. Todavia, o sucesso aconteceu com a gravação da música “Chico Mineiro”, de composição de Tonico/Francisco Ribeiro. Com essa música tornaram-se a dupla mais famosa do Brasil. Assim, foram em torno de 1000 gravações distribuídas em 83 discos em 78 rpm, 14 compactos Duplos, 9 Compactos Simples e 84 LP’s de 33 rpm. Realizaram em 60 anos de carreira por volta de 40 mil shows. Essas informações estão predominantemente em Peripato (2008), disponível em: https://www.recantocaipira.com.br/duplas/tonico_tinoco/tonico_e_tinoco.html. E presente também nos livros dos autores Alonso (2015), Antunes (2012) e Nepomuceno (1999).

como o “ProRural⁵⁷ promulgada pelo presidente Médici⁵⁸, pela primeira vez os camponeses foram contemplados juridicamente com leis que os beneficiavam com uma justiça que estava para além da alçada direta do patrão” (ALONSO, 2015, p. 155).

Pontuamos esta passagem, porque esse apoio de algumas duplas sertanejas marcaram o universo da música sertaneja, pois historicamente, desde o constructo da música caipira, os trabalhadores rurais e os cantores eram caracterizados como atrasados e alheios ao que acontecia nas esferas sociopolíticas do Brasil. E quando demonstraram apoio ao regime ditatorial, as duplas sertanejas reforçaram esta concepção, que demorou décadas para começar a serem desmistificadas. Assim, como assinala Alonso (2015),

[...] o posicionamento político simpático aos ditadores de Leo Canhoto & Robertinho era *regra* não só na música sertaneja, mas também na música em geral, inclusive muitos artistas da MPB. [...] em diversas ocasiões artistas sertanejos respaldaram medidas e posturas levadas a cabo pelo regime ditatorial. Um dos primeiros atos dos apoiadores do golpe de 1964 foi a campanha “Doe ouro para o bem do Brasil” realizada em meados daquele ano promovida pelos Diários Associados de Assis Chateaubriand. Ela foi noticiada como o primeiro grande movimento dos “Legionários da Democracia” e visava a estimular a sociedade a participar daquele novo governo, cujas finanças estavam combalidas desde antes do golpe. Empolgados com o voluntarismo e a participação popular, Moreno & Moreninho compuseram a canção “Ouro para o bem do Brasil”, lançada em junho de 1964, justamente em meio ao turbilhão de apoio à coleta do metal para apoiar a “revolução” [...] Um dos grandes apoiadores das obras e feitos da ditadura foi a dupla Tônico e Tinoco. Em 1971 ela regravou a canção “Esperança do Brasil”, cuja gravação pioneira era de 1964. (ALONSO, 2015, p. 112-114)

Neste patamar, o regime ditatorial sintonizou a música caipira e sertaneja em favor da ditadura. Ponderamos que, assim como pontua Alonso (2015), as canções exaltando o Brasil e o espírito nacionalista como nas canções da dupla Tônico e Tinoco já existiam, estavam gravadas, não foram escritas a pedido dos ditadores. Ao contrário, foi a ditadura militar que, segundo Alonso (2015, p. 115), “se apropriou de valores e discursos já disseminados e catalisou-os em torno dos seus próprios interesses, projetos, obras e medidas”.

⁵⁷ As Leis Agrárias ou Lei do lavrador “[...] instituiu o ProRural no governo Médici (1969-1973) em 1972. A Lei do Lavrador como ficou conhecida na época, era parte do ProRural, o plano do governo ditatorial de levar os direitos ao campo brasileiro. O ProRural era um programa que garantia aos camponeses direitos sociais como aposentadoria, pensões, auxílio-doença, auxílio-maternidade e outras garantias sociais já comuns aos trabalhadores urbanos havia mais de 40 anos. O decreto que criou o ProRural foi assinado em 25 de maio de 1971 pelo presidente* Médici”. [...] (ALONSO, 2015, p. 151). Segundo Garcia (2009, p. 148), “[...] a importância do ProRural reside no fato de ter sido essa a única do período voltada exclusivamente para a área rural, o que nos permite entender a atuação do governo naquele meio social específico”.

⁵⁸ General Garrastazu Médici (1969-1974) “era militar taciturno, com perfil de burocrata, sem popularidade e quase um desconhecido – dirigia o Serviço Nacional de Informações. O Brasil só soube da sua existência após o dia 06 de outubro de 1969, quando seu nome foi validado para a Presidência da República pelo Alto-comando das Forças Armadas – um concílio formado por ministros militares, chefes dos Estados-Maiores das três Forças e pelo chefe do Gabinete Militar.” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 449-450)

Sendo assim, o aconteceu foi que cantores sertanejos e ditadura militar formaram uma dupla, afinaram a viola e passaram a divulgar o “espírito nacionalista”, e com isso receberam o apoio da população, principalmente a rural. Desse modo, criaram a ilusão de um país unido e com uma economia sólida.

Torna-se interessante ponderar, que não é intuito aprofundar na discussão sobre o golpe de 1964 e o período sombrio da ditadura militar. Entretanto, era necessário fazer essa pontuação, pois causou impacto sobre o universo da música sertaneja, que novamente perdeu espaço nas emissoras de rádio por ser fortemente relacionada com o regime ditatorial. E, de acordo com Alonso (2015), entendemos que influenciou diretamente na divisão entre sertanejo-*raiz*⁵⁹ e o sertanejo romântico, pois o selo de sertanejo-*raiz* já não era mais bem visto pela indústria fonográfica, e foi necessário se reinventar para poder reconquistar a confiança do mercado fonográfico e da população que não apoiou e desaprovou a posição dos cantores sertanejos.

Antunes (2012) assinala que as modificações no cenário sociopolítico brasileiro provocaram uma alteração nos temas e nas melodias⁶⁰ das músicas sertanejas. Segundo o autor “falar apenas das belezas do campo, da natureza e da vida tranquila no interior já não seduzia o público da mesma forma que antes.” (Ibid., p. 69). Assim, a música que inaugurou o sertanejo romântico foi “Fusão preto”, de autoria de Jeca Mineiro e Atilio Versutti e interpretada por Almir Rogério (Ibid., p. 69). Desse modo, a música inseriu novamente o gênero sertanejo nas emissoras de rádios FMs mesmo, que ainda de forma tímida.

Nesse caminho, em 1982 a música “Fio de cabelo⁶¹”, de composição de Darci Rossi e Marciano e interpretada pela dupla Chitãozinho e Xororó⁶², inseriu a música sertaneja

⁵⁹ “Diante da louvação da tradição, a história da música sertaneja foi criando novas raízes. Raízes que aparentemente eram sólidas, mas que na verdade só tinham sido resgatadas havia pouco tempo. As gerações que antes eram modernas viraram de ‘raiz’. Nos anos de 1980 já se usava o termo ‘sertanejo de raiz’ para se referir às duplas modernas das décadas anteriores que, diante do trem da história, se transformavam em tradição. Nos anos 2000 esse processo de transformar todo o passado em ‘raiz’ formatou uma história simplista, sem atritos, linear. Não obstante, forjou uma identidade comum, um passado e um presente comuns, além de uma proposta de futuro para os sertanejos. E o termo ‘sertanejo raiz’ para designar duplas modernas do passado era vivido como se não fosse em si paradoxal”. (ALONSO, 2015, p. 431)

⁶⁰ Segundo o dicionário musical é a “sequência de notas de diferentes sons, organizadas numa dada forma de modo a fazer sentido musical para quem escuta. Entretanto, a reação a essa melodia é pessoal, o que faz ‘sentido musical’ para um, pode não fazer para outro. Isso faz seu significado não ser preciso”. (BENNETT, 1986, p. 11).

⁶¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IHDxLxxkN0k&ab_channel=Chit%C3%A3ozinho%26Xoror%C3%B3.

⁶² A dupla Chitãozinho e Xororó, formada pelos irmãos paranaenses da cidade de Astorga, cujos nomes de registro são respectivamente “José Lima Sobrinho (05/05/1954) e Durval de Lima (30/09/1957). O nome artístico da dupla foi uma sugestão de Geraldo Meirelles – ‘Marechal da música sertaneja’ inspirado pela música ‘Chitãozinho e Xororó’ de composição de Serrinha e Athos Campos. Na letra são mencionados dois pássaros que cantam afinados que são ‘inhambu-chintã e o chororó’”. (NEPOMUCENO, 1999, p. 411-412). “Foi no inesquecível ano de 1978 que a dupla colheu seu primeiro resultado de sucesso, com a canção ‘60 Dias Apaixonado’, ao conquistar o

romântica que se tornaram os embaixadores e consolidaram o gênero música sertaneja romântica, como elucidam Antunes (2012) e Nepomuceno (1999). A dupla foi “[...] responsável pela transformação de toda a infraestrutura dos palcos destinados aos artistas sertanejos, até então muito precária”, segundo Nepomuceno (1999, p. 200). Desse modo, abriu-se uma fenda entre a música sertaneja tradicional e a moderna, e por isso alguns críticos de música deram o rótulo para essa nova roupagem do sertanejo de “sertanejo” (Ibid., p. 198).

Ainda na década de 1980 a meados de 1990 surgiram diversas duplas no estilo do sertanejo romântico, como as duplas goianas Leandro e Leonardo⁶³, Chrystian e Ralf⁶⁴, Zezé

primeiro disco de ouro da carreira. Dois anos depois, triplicaram as vendas com ‘Amante Amada’, 600 mil cópias, e levaram para casa disco duplo de platina. No entanto, foi com ‘Fio de Cabelo’, do álbum ‘Somos Apaixonados’, de 1982, que eles, de fato, deram uma reviravolta. A música estourou nas rádios de todo o Brasil e o disco chegou a 1,5 milhão de cópias vendidas, um marco na história de Chitãozinho & Xororó, rompendo as barreiras do preconceito contra o gênero.

A partir daquele momento, o legado da dupla só cresceu. São mais de dezenas de clássicos na história da música sertaneja, incluindo Se Deus Me Ouvisse (1986), Fogão de Lenha (1987), No Rancho Fundo (1989), Evidências e Nuvem de Lágrima (com Fafá de Belém) (1990), Brincar de Ser Feliz (1992), Página de Amigos (1995), Alô (1999), Frio da Solidão (com Roupa Nova, 2001), Sinônimos com Zé Ramalho (2004), A Majestade o Sabiá, com Jair Rodrigues, Arrasta uma Cadeira (2005), uma composição de Roberto Carlos e Erasmo Carlos feita especialmente para cantarem com a dupla que, segundo os autores, levou catorze anos para ficar pronta; entre muitas outras”. Informações disponíveis em: <http://www.chex.com.br/biografia/>)

⁶³ Leandro (Luís José da Costa – nasceu no dia 15/08/1961 e faleceu em 23/06/1998) e Leonardo (Emival Eterno da Costa – nasceu no dia 25/07/1963). Os irmãos nasceram em Goianópolis cidade que fica localizada a 40 km da capital do estado de Goiás – Goiânia. “[...]desembarcaram em São Paulo vindo de uma plantação de tomate e jiló. Até quase os 20 anos, trabalhava de dia na lavoura e à noite cantava nos barzinhos da cidade, para finalmente conseguir em 1983, chegar à rodoviária paulistana. (NEPOMUCENO, 1999, p. 21-22)

⁶⁴ Chrystian (José Pereira da Silva Neto nasceu no dia 3/11/1956 e Ralf (Richardson da Silva, 15/6/1961) Os irmãos nasceram em Goiânia - Goiás. “gostavam de cantar desde pequenos. Incentivados pelo pai, começaram a cantar em dupla. Gravaram seu primeiro disco, ‘Os pássaros’, em 1971 pela RCA. Nessa gravação interpretaram uma versão do sucesso espanhol ‘Um raio de sol’. Em 1973, Chrystian entrou num plano de vendas da gravadora Top Tape e gravou ‘Don't say good bye’. A canção interpretada em inglês compôs a trilha sonora da novela ‘Cavalo de aço’ na Rede Globo e permaneceu 19 semanas nas paradas de sucesso. Esse acordo com a Top Tape não lhe rendeu nenhum dinheiro e lhe impingiu um anonimato forçado, condição para que não descobrissem que o cantor de sucesso era um brasileiro. Ralf também gravou muitas dessas músicas em inglês, inclusive em dupla com o irmão, sob o nome de Charles e Ralf. Transferiram-se para a RCA. Continuaram a gravar vários sucessos em inglês até 1975. Eles foram a primeira dupla sertaneja a gravar em CD, lançando em 1988, a coletânea ‘Convite para ouvir Chrystian e Ralf’, pela RGE. Transferiram-se para a Chantecler em 1990. Gravaram vários sucessos, dentre eles a rancheira ‘Vida dividida’, de Roberta Miranda. Resgataram vários clássicos de raiz como a catira ‘Ladrão de mulher’, de Vieira e Vieirinha, e ‘Ferreirinha’, de Carreirinho.” Informações disponíveis em: <https://dicionariompb.com.br/chrystian-e-ralf/dados-artisticos> .

Di Camargo e Luciano⁶⁵, Bruno e Marrone⁶⁶, entre outros. Devido talvez à quantidade de cantores goianos, Goiânia é rotulada como a capital sertaneja. Antunes (2012) afirma que

[...] Em termos musicais, Goiânia está para o Brasil assim como Nashville está para os Estados Unidos. Nashville é uma espécie de quartel-general do *country* norte-americano, enquanto Goiânia é um berçário de boas duplas e compositores. Algumas fazem sucesso apenas regionalmente, mas muitas outras ganharam destaque no cenário nacional. O estilo goiano de cantar música sertaneja é mais “apaixonado” e seus cantores parecem não apenas interpretar uma canção, mas vive-la com intensidade. [...] De Goiás saíram Robertinho, que faz dupla com Leo Canhoto, as Irmãs Freitas, Chrystian e Ralf, Leandro e Leonardo, Zezé de Camargo e Luciano, Guilherme e Santiago e, mais recentemente, João Neto e Frederico, Jorge e Mateus”. (ANTUNES, 2012, p. 85)

A primeira dupla sertaneja a gravar em formato de CD foi Chrystian e Ralf (Antunes, 2012, p. 74), portanto, um marco para o gênero musical. Assim, além dessa dupla citada, várias outras duplas foram projetadas nacionalmente com essa nova roupagem da música sertaneja. Segundo Alonso (2015) e Antunes (2012), a década de 1980 foi considerada o *boom* do universo da música sertaneja, devido várias duplas terem sido projetadas nesta década e o gênero musical disseminado em todo Brasil⁶⁷.

Todavia, é adequado pontuar que o período entre 1989 e 1992 foi demasiadamente fértil para a música sertaneja, talvez possa ter relação com o fato deste gênero musical ser o favorito do presidente da república da época, Fernando Collor de Melo⁶⁸. E durante o governo

⁶⁵ Zezé di Camargo (Mirosmar José di Camargo – nasceu no dia 17/8/1963) Luciano (Welson David de Camargo nasceu no dia 20/01/1973). “Oriundos de Pirenópolis, cidade no interior de Goiás. Zezé, o mais velho da dupla, foi quem primeiro ingressou no mundo da música. Aos 12 anos recebeu um acordeom do pai como recompensa por ter cuidado sozinho de uma plantação de milho. Aprendeu a tocar sozinho. Com o irmão mais novo, Emival, formou a dupla Camargo e Camarguinho. A dupla fazia shows e percorria as rádios da região com a ajuda do pai. Sofreram um acidente de carro, voltando de um show em Imperatriz, no Maranhão. Nesse desastre Emival morreu. O primeiro disco, lançado em abril de 1991, transformou o hit ‘É o Amor’, de Zezé di Camargo em mania nacional e vendeu, em seis meses, 750 mil cópias. No disco também estavam presentes sucessos como ‘Eu te amo’ e ‘Pouco a pouco’, além de contar com participação de Fafá de Belém, na faixa ‘Águas passadas’, O disco vendeu naquele período cerca de 1,5 milhão de cópias, alcançando nos anos seguintes, a casa de 1,1 milhão, o que lhe confere o status de disco de diamante.” Informações disponíveis em: <https://dicionariompb.com.br/zeze-di-camargo-e-luciano/dados-artisticos>.

⁶⁶ Bruno (Bruno Vinícius Felix de Miranda nasceu no dia 22/04/1969) Marrone (José Roberto Ferreira Marrone nasceu no dia 09/11/1970. Oriundos da classe média de Goiânia, a dupla foi formada em 1986, quando os dois se conheceram, apresentados por Leonardo da dupla Leandro e Leonardo. Durante dez anos sobreviveram apresentando shows em bares, restaurantes, comícios e festas agropecuárias. Em 1994, gravaram o primeiro disco, com destaque para as composições “Dormi na praça”, “Não vê que te amo” e “A saudade não passa”. No ano seguinte, gravaram o segundo trabalho, obtendo sucesso com as composições “Fruto especial”, “Favo de mel” e “Pela porta da frente”, contando com a participação de Moacir Franco na composição “Goiás é mais”. Informações disponíveis em: <https://dicionariompb.com.br/bruno-e-marrone/dados-artisticos>.

⁶⁷ Ponderamos que se trata de um breve panorama histórico e devido o foco ser as mulheres na música sertaneja, decidimos não caracterizar de forma individual os cantores acima mencionados e isso não acarretará prejuízos às análises.

⁶⁸ “O candidato a salvador chamava-se Fernando Collor e era governador de Alagoas. Estava com quarenta anos, tinha um queixo empinado, o olhar arregalado e fixo, e pretendia ganhar as eleições batendo duro em Sarney e

dele vários cantores sertanejos, como Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, participavam de showmícios, reuniões partidárias etc. Assim, Alonso (2015, p. 263) sinaliza que “fato que selou a associação do presidente aos sertanejos foram as duas visitas à Casa da Dinda. [...] Em 1992, ano em que o governo se afogava em acusações de corrupção, os sertanejos fizeram duas visitas ao presidente”.

Ainda em 1992, as duplas Chitãozinho e Xororó e Leandro e Leonardo concederam entrevistas pontuando as opiniões com relação à reforma agrária. A dupla paranaense pontuou que era a favor e a dupla goiana se manifestou contra a reforma agrária, de acordo com Alonso (2015, p. 266-267).

Ponderamos que não temos como objetivo central focar nos motivos que levaram os sertanejos a se associarem ao então presidente Fernando Collor, e assim ficaram conhecidos como apoiadores do usurpador, alcunha que ele recebeu devido ao fracasso do Plano Collor e o confisco do dinheiro das poupanças dos brasileiros. Assim, Alonso (2015, p. 270) pontua que “os sertanejos eram os bodes expiatórios” do presidente. Contudo, o ponto que devemos observar é que novamente o universo da música sertaneja estava a favor do lado mais forte, ou seja, o governo. E contra, em certa medida, ao público consumidor de suas canções que era o trabalhador, principalmente o rural. E esses apoios que aparentemente são inofensivos, foram onerosos para a música sertaneja que ficou descreditada no cenário musical. E desperta certa desconfiança quando existe qualquer movimento nesse universo.

Deste modo, concatenamos que a história da música sertaneja, aparentemente, sempre esteve diretamente relacionada com o contexto histórico vigente. E isso nos provoca a pensar sobre os impactos na autoria das músicas e até mesmo no *habitus* e no *campo* do universo da música sertaneja. Assim, finalizamos este tópico e iniciaremos o próximo sobre a trajetória da mulher na música caipira e sertaneja.

2.3 “Que beijinho doce que ele tem” - Trajetória da mulher na música caipira e sertaneja

Neste tópico propomos elucidar elementos pertinentes à participação da mulher na música caipira e sertaneja, além de evidenciar a vida pessoal e profissional das mulheres que deixaram suas marcas no universo da música sertaneja. Assim, consideramos adequado apresentar algumas representantes que se destacaram no universo da música sertaneja e articular, guardada as devidas proporções, com o contexto histórico da mulher na sociedade

liderando uma cruzada moralizadora contra o empreguismo e as distorções salariais do funcionalismo público, sobretudo de quem aumentava o salário por meio de manobras burocráticas — os “marajás”, como ele dizia”. SCHWARCZ; STARLING (2015, p. 632)

brasileira em meados da década de 1940, época em que provavelmente conseguiram algum espaço nesse gênero musical.

Entendemos que não se trata de uma linha do tempo com datas e fatos, mas buscamos analisar com embasamento na teoria do sociólogo francês Pierre Bourdieu, porque estamos buscando compreender os processos que possivelmente estão minados de mecanismos próprios de uma dominação masculina. E assim, poderemos articular se esses processos permaneceram ou não no constructo do feminejo. Deste modo, para apresentar essa trajetória elaboramos dois quadros que permitirão analisar de forma relacional as trajetórias das mulheres no universo da música sertaneja, a saber: Quadro 1 – vida pessoal das cantoras da música caipira e sertaneja e Quadro 2 – trajetória das cantoras da música caipira e sertaneja.

Com base na teoria de Bourdieu (2018), reforçamos as razões para a utilização dos quadros:

sugiro-vos o recurso a esse instrumento de construção do objeto, simples e cômodo, que é o quadro dos caracteres pertinentes de um conjunto de agentes ou de instituições. [...] Este utensílio, muito simples, tem a faculdade de obrigar a pensar relacionalmente tanto as unidades sociais em questão como as suas propriedades [...]. (BOURDIEU, 2018, p. 26-27)

O início da trajetória da mulher no universo da música sertaneja pode ter possivelmente dois momentos, como assinalado anteriormente neste capítulo 2. Ou seja, existem duas possibilidades de demarcar o ano em que mulher iniciou considerar que em 1913 existiam duas gravações de músicas caipiras, com a participação de Júlia Martins apontada por Aragão (2016) e de Chiquinha Gonzaga, registrada por Nepomuceno (1999). Então, o caminho da mulher neste universo musical começou a ser trilhado em 1913. Porém, os autores Alonso (2015), Antunes (2012) e Nepomuceno (1999) consideram que foi em 1940 que a mulher pisou em um palco, cantou e gravou uma música caipira.

Entretanto, há desconfianças que a participação da mulher na música caipira possa ter iniciado em 1930 com a intérprete conhecida como Nhá Zefa e cujo nome era Maria di Léo. Assim, elucidada Nepomuceno (1999, p. 112): “Nhá Zefa (Maria di Léo), a caipira preferida de Cornélio Pires, não era autêntica, nascera na capital. Mas, filha de italianos de classe média, fazia muito sucesso cantando aquelas modas da roça e tinha tanto prestígio nos anos 30 como Inezita nos 50”.

Consideramos ser pertinente explicar sobre a trajetória de Nhá Zefa na música caipira. No início dos anos 30 a cantora trabalhou no programa de rádio “Cascatinha do Genaro⁶⁹”, segundo Nepomuceno (1999, p. 120).

A estreia [Jararaca e Ranchinho] também se deu por um golpe de sorte. A Odeon não queria lançar “Itália e Abissínia”, do Capitão Furtado, gravada por Laureano e Nhá Zefa. A moda de viola tratava, numa linguagem divertida, da invasão italiana ao país africano (atual Etiópia) em 1935. Como já era sucesso no teatro e no rádio paulista e começava a ser ouvida também no Rio de Janeiro, a gravadora pediu ao autor que indicasse novos intérpretes. Foi a chance de encaixar a nova dupla, com a qual desembarcou no Rio de Janeiro. [...] A prestigiada caipira lançaria a música [*“Itália e Abissínia”*] pela Odeon, mas a gravadora, **sabe-se lá por que, desistiu do plano e pediu ao autor eu sugerisse outro artista para gravá-la.** (NEPOMUCENO, 1999, p. 116 e 191,280,291, *grifo nosso*)

Nota-se que Nhá Zefa por duas vezes foi impedida de gravar uma música, como colocado no fragmento acima. A segunda vez que foi recusada “a gravadora sabe-se lá por que, desistiu”, aparentemente, essa situação tem uma aproximação com a noção de dominação masculina com a qual Bourdieu (2019) elucida que é comum esta exclusão da mulher dos lugares, principalmente se eles forem predominantemente ocupados pelos homens. Portanto, ela tinha a “permissão” até de interpretar a música, mas não conseguiu gravá-la, provavelmente devido isso significar ela também receber reconhecimento.

Na década de 1930, a música começara a se destacar no cenário brasileiro, em parte devido o advento do rádio em 1923. No entanto, “tocar viola e cantar em dupla era algo distante para as mulheres da época, que serviam apenas de musas inspiradoras dos poetas do novo gênero que imortalizariam a mulher em suas canções.” (ANTUNES, 2012, p. 109). As mulheres ocupavam apenas lugar de personagens nas letras das músicas, não tinham espaço para uma participação igualitária aos homens enquanto compositoras ou intérpretes.

Assim sendo, o Quadro 1 (apêndice) apresenta um panorama da vida das mulheres de destaque no universo da música caipira e sertaneja. O critério para inclusão na lista foi o grau de importância no cenário desse gênero musical desde a música caipira até o sertanejo e a contribuição de sua participação. Como no caso de Ana Eufrosina que fez dupla com seu marido Francisco Santos, conhecidos como Cascatinha e Inhana, pois foi a primeira mulher a fazer dupla com o marido e a cantar música caipira.

É fato que algumas mulheres não estão na lista, o critério de exclusão foi a cantora ou a dupla que gravou apenas uma música e não obteve destaque nacional, ou atingiu o denominado

⁶⁹ Essa informação está disponível em: https://www.recantocaipira.com.br/duplas/nha_zefa/nha_zefa.html e <https://dicionariompb.com.br/nha-zefa/obra>.

sucesso, como é o caso de Odete e Selma, batizadas de Xandica e Xandoca (NEPOMUCENO, 1999, p. 134), que obtiveram popularidade devido a participação no programa “Arraial da Curva Torta”, programa do Capitão Furtado (Ibid., p. 134), e foram a primeira dupla feminina neste programa. Considerando que não houve um alcance nacional que deixassem a marca delas registrada, essas cantoras serão lembradas, mas não foi realizado um detalhamento da biografia da dupla.

As mulheres em destaque no quadro contribuíram de forma ímpar para a construção e novas configurações no universo da música caipira e sertaneja, com suas composições ou interpretações. A busca pelo reconhecimento neste universo dominado predominantemente pelos homens. Elas “tiveram que insistir com suas *demo tapes* nas mãos”, como relatou Roberta Miranda (ALONSO, 2015, p. 209) até que alguém resolvesse dar a oportunidade de gravar a sua composição.

O Quadro 1 (apêndice) apresenta uma radiografia que inicia na *coluna 1*: com o nome das cantoras ou dupla. Na *coluna 2*: o nome das cantoras no registro, pois algumas usam o nome artístico. Na *coluna 3*: o lugar e data de nascimento. Na *coluna 4*: com a dinâmica social da família apresenta a estrutura familiar, ou seja, se os pais eram casados ou divorciados, e em que tipo de ambiente cresceram e foram educadas, e se houve ou não apoio da família com a relação a ingressar no universo da música sertaneja. A *coluna 5*: evidencia as cidades onde estas cantoras residiram para que possamos observar se foi necessária uma migração para poder conseguir oportunidades de trabalhar com a música caipira e/ou sertaneja. E a *coluna 6*: elucida sobre a constituição familiar – casamento, prole – pois na época em que as mulheres começaram a ter algum espaço por volta da década de 1940, a mulher ter uma família era de extrema importância para a sociedade. Este assunto será desenvolvido ao longo deste capítulo.

Esse panorama vai permitir que tenhamos elementos para as discussões acerca da dominação masculina (BOURDIEU, 2019) no universo da música sertaneja, desde a inserção da mulher nesse cenário, para que possamos compreender seus desenvolvimentos no feminejo, alvo principal deste trabalho. Poderemos observar as relações que aproximam e distanciam essas agentes sociais e as posições destas mulheres em cada época na sociedade, pois elas obtiveram destaque em diferentes épocas, então é importante saber quando, onde e em que condições nasceram. Essas informações contribuirão significativamente para compreender os caminhos que foram percorridos até alcançar os palcos e em quais condições conseguiram este espaço que foram percorridos até alcançar os palcos e em quais condições conseguiram este espaço.

O Quadro 2 (apêndice) é um panorama da trajetória das mulheres no cenário da música caipira e sertaneja. Após conhecer a vida pessoal e como era a dinâmica social da família, será apresentado como iniciaram na música e os caminhos que tiveram que percorrer para obter algum espaço e reconhecimento neste universo musical. Para elaborar o Quadro 2 (apêndice) buscamos as informações sobre a biografia, discografia e prêmios em variados lugares: nos livros dos autores Alonso (2015), Antunes (2012), Caldas (1986) e Nepomuceno (1999), bem como nas plataformas digitais “Recanto caipira”; “Dicionário Cravo Albin”; “Enciclopédia Itaú Cultural” e nos sites oficiais daquelas compositoras e cantoras que possuíam esse recurso.

É pertinente alertar que foram utilizados instrumentos de captação de informações sobre as composições, diferentes do que foram usados para a busca de informações das compositoras e cantoras do feminejo. As composições, por exemplo, foram observadas o registro no Ecad⁷⁰, no entanto, segundo autores como Nepomuceno (1999) e Alonso (2015), na época em que as músicas foram escritas, não havia uma obrigatoriedade de registro e de direito autoral⁷¹, por isso não há exatidão quanto ao número de composições.

Deste modo, o Quadro 2 está assim construído: a *coluna 1* apresenta o nome de trabalho das compositoras e cantoras solo ou dupla; a *coluna 2* trata de qual vertente do universo da música sertaneja pertencem; a *coluna 3* mostra como era conhecida a compositora, cantora solo ou dupla. Estas denominações foram cunhadas na época em que começaram a se destacar e estão relacionadas ou não com o trabalho com a música. Na *coluna 4* vemos a formação acadêmica e/ou musical, pois é relevante saber o grau de escolaridade e a formação musical que tiveram ou não. Isso colabora na compreensão de diversos aspectos das trajetórias dessas mulheres e nos permite observar o que Bourdieu (1996; 2017) denomina de “capital cultural”. A *coluna 5* expõe o início, ou seja, como ingressaram na música, onde e quando começou a relação com o universo da música sertaneja, as influências que sofreram ou não nos ambientes que frequentavam, desde o familiar até o início de fato na carreira profissional. A *coluna 6* evidencia as composições registradas no Ecad, no entanto é válido ressaltar que principalmente as compositoras e cantoras da música caipira não tinham o hábito, talvez por falta de entendimento, de registrar as músicas e a Lei do direito autoral só foi homologada em 19 de fevereiro de 1998, portanto era comum antes desta data não fazerem registros de músicas e

⁷⁰ “O elo que conecta compositores, intérpretes, músicos, editores e produtores fonográficos aos canais e espaços onde a música toca e emociona as pessoas. Administrado por sete associações de música, o Ecad é referência mundial na área em que atua, facilitando o processo de pagamento e distribuição dos direitos autorais”. Disponível em: www3.ecad.org.br.

⁷¹ A Lei 9.610/98 regulamenta os direitos autorais como afirma o Art. 1º, esta Lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhes são conexos. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm.

devido a isso não receber os devidos direitos autorais. Por isso, não temos exatidão na quantidade de composições, somente podemos afirmar este número com base nas composições registradas no Ecad. E se havia outro local onde registravam, não encontramos durante a captação dos dados.

Destarte, outras mulheres que se arriscaram a enfrentar esse ambiente, até então dominado pelos homens, foram as Irmãs Celeste que gravaram em 1959 a música “Chalana”, de composição de Arlindo Pinto. Eram conhecidas como as “Bonecas que cantam”, devido a beleza da dupla, como relatam Nepomuceno (1999) e Antunes (2012).

Diante do exposto pelos autores acima citados, entendemos que os atributos femininos eram enaltecidos e a interpretação ficava então em segundo plano, demonstrando assim uma disseminação dos estereótipos e estigmas da mulher, pois as duplas masculinas não tinham apelidos como “bonecos que cantam”. Ao contrário, sempre são celebrados por seus “talentos” na música, como no caso de Milionário e José Rico⁷², conhecidos como “Gargantas de ouro do Brasil” (ALONSO, 2015, p. 66).

Sobre este assunto Inezita Barroso dizia que “você só tem reconhecimento depois de 60 anos, quando ninguém mais te inveja, você não é mais linda, maravilhosa, cinturinha fina. Isso é horrível, lamenta” (NEPOMUCENO, 1999, p. 333), ou seja, somente quando a mulher aparentemente perde seus atributos físicos femininos, terá suas ideias a serem consideradas válidas. Assim, podemos inferir que historicamente esses atributos são precedentes à inteligência e habilidades das mulheres em qualquer que seja o espaço em que ela ocupe. A beleza da mulher geralmente é enaltecida antes de suas capacidades intelectuais e laborais. Este assunto será adequadamente explorado durante o desenvolvimento do trabalho.

Além das mulheres já citadas e das mulheres presentes no Quadro 1, houve outras como Nalva Aguiar, que em 1966 saiu de Tupaciguara/Minas Gerais e ganhou os palcos do mundo, começou cantando a música em inglês “Jambalaya” de Hank Williams. Mas, foi após ter regravado a música “Beijinho doce”, de composição de Nhô Pai, que vendeu 500 mil cópias

⁷² Dupla de cantores e compositores da música sertaneja constituída por Milionário (Romeu Januário de Matos nasceu no dia 09 de janeiro de 1940 em Monte Santo de Minas, no estado de Minas Gerais) e José Rico (José Alves dos Santos nasceu em São José do Belmonte, no estado de Pernambuco, no dia 29 de junho de 1946, mas foi criado em Terra Rica/PR e faleceu aos 3 de março de 2015, na cidade de Americana/SP, por problemas cardíacos). Os dois se conheceram na capital paulista, no final da década de 60, no Hotel “Ideal da Luz” onde estavam hospedados, próximo da Estação da Luz. Romeu adotou o nome artístico de Milionário para combinar com o do novo companheiro, que já possuía o apelido de José Rico. A ideia na verdade foi inspirada no nome do famoso carnê milionário do Baú da Felicidade, do Grupo Sílvio Santos. Gravaram o primeiro disco na década de 1970 e em 1977 alcançaram a projeção nacional com a música “Estrada da vida” de composição de José Rico. Informações disponíveis predominantemente em: https://www.recantocaipira.com.br/duplas/milionario_jose_rico/milionario_jose_rico.html. E essa canção foi a responsável pelo título da dupla de “gargantas de ouro” (ALONSO, 2015, p. 66).

em 1976, consolidando-se no cenário da música sertaneja. Realizou apresentações nos Estados Unidos, onde em uma rádio na cidade de Nashville recebeu o título de “*The Queen of Country*” – “A Rainha da música *Country*” (ANTUNES, 2012, p. 117) – e foi eleita por cinco vezes pela Festa do Peão Boiadeiro de Barretos⁷³ como “Rainha do Peão Boiadeiro”, segundo Nepomuceno (1999, p. 187) e Antunes (2012, p. 115 e 117)

Outra mulher que se destacou nesse cenário foi Carmen Silva, que ganhou o apelido dos fãs de “Pérola Negra”, ganhou o concurso “Um Cantor Por um Milhão, um Milhão Por uma Canção”, da Rede Record⁷⁴ (ANTUNES, 2012, p. 117) no final de 1960. Houve uma pressão, por parte da indústria fonográfica, para que ela cantasse samba, ao que ela não cedeu pois não queria carregar o estereótipo de que mulher negra só cantava samba e não se identificava com o gênero. Fez sucesso com a música “Espinho na cama” de composição de Praense e Compadre Lima⁷⁵ (ANTUNES, p. 117) e conquistou vários troféus ao longo da carreira como “Roquete Pinto⁷⁶” e “Chico Viola”.

Vale salientar que no decorrer deste trabalho serão elucidadas mais histórias acerca da participação da mulher no cenário da música caipira e sertaneja, para que possamos fazer o paralelo com a trajetória das cantoras do feminejo e perceber as nuances que aproximam ou distanciam essas mulheres neste universo da música sertaneja predominantemente dominado pelos homens.

É prudente alertar que para mensurar a primeira música de sucesso, o instrumento foi o número de cópias de discos vendidos, pois na época dessas cantoras era a venda física do disco que contabilizava o sucesso ou não de uma música. E não seria justo ou adequado mensurar o sucesso dessas cantoras com número de visualizações em plataformas digitais como YouTube, como foi o caso das cantoras do feminejo. Prezamos por analisar cada instrumento de acordo com a época de cada cantora.

⁷³ A Festa do Peão de Boiadeiro de Barretos nasceu em 1956, como o primeiro evento do gênero realizado na América Latina. Tornou a mais importante referência cultural sertaneja do interior brasileiro. Atualmente com repercussão internacional, compõem o Calendário Mundial de peões de todos os cantos. (Fonte: <https://www.independentes.com.br/festadopeao/historia#conteudo>)

⁷⁴ Também disponível predominantemente em: <http://dicionariompb.com.br/carmen-silva/dados-artisticos>, e https://www.recantocaipira.com.br/duplas/carmen_silva/carmen_silva.html. Acesso em: 23/04/2020.

⁷⁵ Também disponível predominantemente em: <https://www.recantodasletras.com.br/biografias/6719905>, https://www.recantocaipira.com.br/duplas/carmen_silva/carmen_silva.html. Acesso em: 23/04/2020.

⁷⁶ O nome da premiação é uma homenagem a Edgar Roquette-Pinto, considerado o “pai da radiodifusão do Brasil”. O troféu era representado por um papagaio com um microfone. Criada em 1950, pelo apresentador, locutor e produtor de TV Blota Júnior, inicialmente destinado aos destaques das rádios de São Paulo, é a mais antiga premiação da televisão brasileira, passando a ser entregue a partir de 1952. A premiação teve ao todo 26 edições, sendo a última em no ano de 1982. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0611200808.htm>. Acesso em: 04/04/2020.

As composições, por exemplo, foram observadas o registro no Ecad, no entanto, segundo autores como Nepomuceno (1999) e Alonso (2015), na época em que as músicas foram compostas não havia uma obrigatoriedade de registro de direito autoral, a Lei do direito autoral 9.610, de 19 de fevereiro de 1998⁷⁷: “Art. 1º Esta Lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhe são ‘conexos’”. Portanto, antes dessa Lei, diversas músicas foram gravadas sem os devidos créditos a quem compôs de fato a música, por esse motivo pode haver divergências quanto aos reais números de composições.

Para as compositoras, a situação era um pouco mais complicada, pois os intérpretes homens exigiam participação nas composições para poderem gravar a música, como afirmou Fátima Leão em entrevista concedida a Marcus Bernardes ao site *Blognejo* publicada em 11/03/2014⁷⁸, que o cantor Matogrosso, para poder gravar a música “Objeto de prazer”, exigiu o nome como compositor e metade do pagamento dos direitos autorais, pois somente assim gravaria a música. Possivelmente com várias outras compositoras pode ter acontecido o mesmo fato, devido sempre o que é realizado por uma mulher necessitar de uma legitimação do homem. Este assunto será mais bem desenvolvido na análise da participação da mulher no feminejo.

Notamos por meio dos quadros que as cantoras da música caipira e sertaneja sofreram preconceito por decidirem seguir este caminho na música. Havia uma ideia sedimentada na sociedade da época em meados de 1939 de que “mulher que aprende a tocar vai roçar nos homens e virar quenga, mulher da vida” (NEPOMUCENO, 1999, p. 400). Foi o que aconteceu com Helena Meirelles, que saiu de casa aos 15 anos de idade para poder tocar viola. Esse relato nos apresenta o que Bourdieu (2019) assinala como a *moral feminina* que geralmente está relacionada à sexualidade da mulher, assim como a honra e honestidade também tem essa conotação quando é a mulher.

Como contribui cortês (2018),

O Código Civil de 1916 assinala que “[...]II se a mulher honesta, for violentada, ou aterrada por ameaças” [...] Os códigos (Civil e penal) não explicitaram o que seria a “mulher honesta”. Por outro lado, em nenhum momento usaram a expressão “homem honesto”, isto porque a honestidade era vista por ângulos diferentes: enquanto um homem era considerado “honesto” quando não praticava atos ilícitos em sua vida pública, como roubar chantagear, explorar etc., a mulher era considerada “honesto” em razão de sua pureza, discricção, vida sexual restrita ao casamento, ou seja, era avaliada por sua vida privada. (CORTÊS, 2018, p. 266)

⁷⁷ Disponível em: <http://www.abramus.org.br/musica/160/961098/>.

⁷⁸ Disponível em <http://blognejo.com.br/entrevista-exclusiva-fatima-leao/>.

Esse fragmento tem uma conexão com a moral feminina e a honra elucidadas por Bourdieu (2019), pois, é um código de 1916 que faz a relação de honestidade e vida privada da mulher. Em 1939, Helena Meirelles é acusada de ir virar “mulher da vida”. E mais adiante, em 2015 a música “Amante não tem lar” condena a mulher a uma vida de solidão e desrespeito por causa da sua vida privada. Podemos articular a relação com as mudanças e permanências na história (BOURDIEU, 2019, p. 135), ou seja, ainda na atualidade a mulher é julgada pelos seus atos na vida privada, enquanto o homem só é julgado pelo que pode ser visto na vida pública.

Podemos notar nesses pequenos relatos que a vida pessoal dessas cantoras é relevante para entender a trajetória delas no universo da música caipira e sertaneja. Isso nos permitirá compreender os caminhos percorridos por essas mulheres para conseguirem algum espaço neste gênero musical predominantemente ocupado pelos homens.

Inezita Barroso era defensora da moda de viola, como assinalado no quadro 2. Começou nesse meio ainda na Universidade de São Paulo, na faculdade de biblioteconomia na década de 50, ou seja, partindo da ideia de que o sertanejo universitário é assim denominado porque saiu dos bancos das universidades, portanto podemos dizer que a pioneira dessa vertente foi Inezita Barroso, mas seria a “moda de viola universitária”.

Para isso encontramos uma possível explicação em Bourdieu (1998) que afirma:

Os esquemas que estruturam a percepção dos órgãos sexuais e, mais ainda, da atividade sexual se aplicam também ao próprio corpo, masculino ou feminino, que tem seu alto e seu baixo – sendo a fronteira delimitada pela *cintura*, signo de clausura (aquela que mantém sua cintura *fechada*, que não a *desamarra*, é considerada virtuosa, casta) e limite simbólico, pelo menos para a mulher, entre o puro e o impuro. A cintura é um dos signos de *fechamento* do corpo feminino, braços cruzados sobre o peito, pernas fechadas, vestes amarradas, que, como inúmeros analistas apontaram, ainda hoje se impõe às mulheres euro-americanas. (BOURDIEU, 2019, p. 33)

Isto é, segundo Bourdieu (2019), a cintura é um símbolo de pureza da mulher e enquanto ela permanece fechada e, portanto, o que podemos deduzir como “cintura fina” desta mulher só vai interessar a sua disponibilidade sexual para o homem, e nada além disso será de interesse desse homem. No entanto, quando a cantora Inezita Barroso afirma que só foi reconhecida ao perder esta “cinturinha”, significa que quando já não é mais interessante sexualmente, então é o momento de dar atenção ao que esta mulher tem a dizer, porque não há interesse na sua falta de cintura, de juventude ou de beleza, pois é senso comum que ao envelhecer a mulher perde a cintura e junto com ela, sua beleza.

Para além dos preconceitos acerca de suas capacidades, Inezita Barroso ainda foi julgada pelo conteúdo das letras das músicas que gravou, como quando em 1953 gravou a canção

“Moda da pinga”, também conhecida como “Festança do Tietê” de composição de Laureano ou Olchesis Aguiar, gravada primeiro por Raul Torres (ANTUNES, 2012 p. 30). A música fala de pinga, bebida alcoólica tipicamente de moradores do interior do Brasil, o que agravou mais a discriminação com a intérprete, pois mulher na década de 50 jamais poderia tocar neste tema.

Inezita Barroso já amargava discriminações, lançou em grande estilo a goiana Ely Camargo. Extraordinária cantora de temas regionais e estudiosa de folclore, filha do maestro Joaquim Edson de Camargo, já gravara vários 78 rpm. Estreou na Chantecler com o LP *Canções da minha Terra*, 1966. Entre a Jovem Guarda das tardes de domingo e as noites do *Fino da Bossa*, ainda brilhavam as manhãs da roça. Era o que mostrava Ely, com a moda de viola “Lá na Venda”, de Maria de Lourdes, o samba-caipira “Marido Pealado”, de Teddy Vieira e Almayra. Neste disco está ainda “História Triste de Uma Praieira”, de Stefana de Macedo e Aldemar Tavares. Stefana inaugurou a linguagem das cantoras folcloristas, de Inezita e Ely. Em 1926 se apresentara tocando violão no Cassino do Copacabana Palace, prestigiando um instrumento ainda restrito à “malandragem”. (NEPOMUCENO, 1999 p. 169)

A cantora e folclorista Inezita Barroso resolveu lançar Ely Camargo devido a uma pretensão de modernização da música sertaneja-raiz, termo utilizado para designar gêneros rurais tradicionais; segundo Nepomuceno (1999), principalmente em São Paulo, colocando solos de guitarra e uma nova roupagem para as modas de viola como no caso de “Como eu Chorei” de Telmo Maia, gravada por Chitãozinho e Xororó que passou a ser o iê-iê-iê sertanejo (NEPOMUCENO 1999).

Nesse aspecto, outras mulheres que se arriscaram a enfrentar esse ambiente, até então dominado pelos homens, foram as Irmãs Celeste, que gravaram em 1959 a música “Chalana” de composição de Arlindo Pinto. Pela beleza, eram conhecidas como as “Bonecas que cantam”, como relatam Nepomuceno (1999) e Antunes (2012).

Por essa ousadia dessas mulheres, principalmente a dupla foram classificadas como mulheres de “vida fácil”, que é uma expressão coloquial para profissional do sexo. E que não eram dignas de um lar por estarem violando o espaço sagrado dos homens. Outra desbravadora da moda de viola foi Helena Meirelles, que tocava em bares e em prostíbulos desde os 15 anos de idade, mas só subiu aos palcos em 1992, aos 68 anos de idade, quando cantou ao lado de Inezita Barroso e Pena Branca e Xavantinho (NEPOMUCENO, 1999).

Pode-se pensar que essas mulheres conseguiram provocar uma fissura no cenário intocável da música sertaneja, nesse caso a moda de viola que era predominantemente dominada pelos homens. Contudo, no cenário da música sertaneja a mulher geralmente era parte da letra da música e não a intérprete ou a compositora. Apesar de terem surgidos alguns nomes de destaque como Irmãs Galvão, Roberta Miranda, Sula Miranda entre outras, mas não tinham

tanta popularidade quanto os cantores do gênero contemporâneos de suas épocas. Assim, finalizamos este tópico e seguiremos para o tópico sobre a história do sertanejo universitário.

2.3 “Chora me liga, me pede socorro” – História do Sertanejo Universitário

Constitui escopo deste item elucidar a História do sertanejo universitário. Para tanto, iniciaremos com o contexto histórico que favoreceu o constructo deste gênero musical que compõe o universo da música sertaneja. Após esse breve histórico evidenciaremos os principais representantes e as temáticas de suas músicas, para que possamos compreender minimamente o sertanejo universitário. Assim, neste tópico também demonstraremos a revisão de literatura realizada em busca de dissertações de mestrado e teses de doutorado relacionadas à temática.

Deste modo, filtramos a busca no banco de dados da Capes utilizando os seguintes descritores: com o descritor **“sertanejo universitário”** obtivemos um total de 11 trabalhos, todos de dissertação. Após a leitura dos resumos e na íntegra, 10 possuíam relação direta com o tema e não foi encontrada nenhuma tese relacionada ao descritor. Quando inserimos o descritor **“sertanejo universitário” AND história**, encontramos 1 resultado, sendo uma dissertação, que após a leitura do resumo e posteriormente na íntegra, estava relacionada diretamente ao tema. Nenhuma tese foi encontrada. O descritor **“sertanejo universitário” AND mulher** não gerou nenhum resultado. Com o descritor **“sertanejo universitário” AND Goiânia**, foi encontrada 1 dissertação que possuía relação com o tema, mas não relação direta. Para um panorama desse gênero musical é prudente situar os anos 2000, porque foi ano em que começou a ser delineado o sertanejo universitário. Primeiramente, o rótulo do estilo musical já sugere onde está a sua origem, ou seja, nas universidades, diferente da música caipira que iniciou com os trabalhadores rurais contando suas histórias relacionadas à vida no campo. E da música sertaneja, que buscava se desvincular de um passado agrário e relatar suas histórias de amor. O sertanejo universitário começou no chão das universidades com temáticas relacionadas a bebidas alcoólicas, festas e amores efêmeros.

Nessa perspectiva, nos incita a pensar nestes locais de origem e temáticas e o quanto são diferentes a música caipira e o sertanejo universitário, pois um originou no campo com trabalhadores braçais, enquanto o outro teve sua origem na faculdade com estudantes (ALONSO, 2015; ANTUNES, 2012). O aspecto socioeconômico contribuiu para a constituição deste gênero musical, que iniciou no ano de 2002 com a eleição do presidente Luís Inácio Lula da Silva filiado ao Partido dos Trabalhadores.

Assim, houve uma ascensão da classe C, que conseguiu colocar os filhos na universidade, o que provocou uma mudança significativa no *status* social e conseqüentemente

uma reconfiguração no cenário econômico. Salientamos que não foi uma alteração permanente, mas permitiu uma mobilidade social, que não foi possível com o governo que antecedeu, que era do presidente Fernando Henrique Cardoso, como assinalam Alonso (2015) e Antunes (2012).

Antunes (2012) explica que:

[...] O rótulo *sertanejo* universitário foi criado pelas gravadoras, mas na verdade esse movimento de renovação aconteceu de forma espontânea pelo interior do país. O surgimento do sertanejo universitário tem uma ligação direta com a melhora das condições econômicas do país, que permitiu o acesso à universidade de milhares de jovens vindos do interior. Vivendo em repúblicas e longe de suas famílias, esses jovens traziam seus violões para o *campus* e se reuniam em barzinhos para cantar, dançar e tocar velhos clássicos sertanejos[...]. (ANTUNES, 2012, p. 89)

Esta mobilidade social e a maior oportunidade de ingressar e permanecer na universidade tornou-se um terreno fértil para o constructo do sertanejo universitário. Assim, os universitários queriam expressar suas histórias e seus anseios por meio da música. Este estilo musical difere do sertanejo-*raiz* no aspecto dos instrumentos musicais utilizados, já que não usam somente o violão e tampouco a viola, mas usam vários instrumentos como sanfona, violino e guitarra.

Como pontua Alonso (2015),

O termo universitário faz todo sentido, como se viu. É indícios de novos tempos no Brasil. Se na década de 1960 a bossa nova e MPB eram os gêneros cantados nas universidades, a ascensão de novas classes sociais às faculdades do país acarretou mudanças no padrão de gosto coletivo. De certa forma, o sertanejo se explica pela democratização do saber universitário no Brasil dos anos 2000. [...] O termo “universitário” é intimidador. Luan Santana embora concorde que sua música tem “uma pegada mais pop”, discorda do rótulo. “Esse negócio de sertanejo universitário já era. Além do mais, eu sou novo, tenho só segundo grau, ainda não fiz universidade. E tomara que não precise, que o sucesso continue” [...] (ALONSO, 2015, p. 392)

Notamos neste fragmento que não existe um consenso quanto ao rótulo sertanejo universitário, porque ao utilizar este título pressupõe-se que para poder inserir-se neste lugar seria necessário, no mínimo, estar em algum curso universitário, já que este estilo musical se originou nos corredores das universidades. Todavia, o termo universitário provocou uma divisão de opiniões, pois se supostamente seria necessário estar em uma universidade para ter oportunidade neste gênero musical, logo, não estar no ensino superior, aparentemente seria um obstáculo para ingressar no sertanejo universitário.

Assim sendo, desconfiamos que possa ter relação com o que Bourdieu (2017) denomina de “capital cultural”, ou seja, se tomar como legítimo que para se inserir neste gênero musical,

o agente social deveria estar em um curso universitário, portanto ele deveria adquirir um capital cultural proporcionado por esse lugar. E assim, ao mesmo tempo em que legitima e torna-se um diferencial do *campo*, também promoveria a exclusão daqueles que não possuísem o “capital cultural” para participar. Talvez, por esta última razão, mesmo o rótulo permanecendo, o título de universitário não era exigência para entrar nesse cenário musical, o que em certa medida, descaracterizou em parte o gênero musical.

Alonso (2015) e Antunes (2012) assinalam que temas das músicas também são diferenciados, falam de amores efêmeros, bebidas alcoólicas, festas e raramente mencionam a vida no campo. Entretanto, quando necessário se afirmam enquanto pertencentes ao universo da música sertaneja, fazendo uso da linguagem oral e corporal que caracterizam o homem caipira das modas de viola.

Em 2005, segundo Alonso (2015, p. 388) e Antunes (2012, p. 91) surge o chamado sertanejo universitário, que traz temas relacionados a festas, bebidas entre outros. Os primeiros a trazerem esse estilo foram as duplas César Menotti e Fabiano e João Bosco e Vinicius. A temática do estilo diferenciava-se da música sertaneja tradicional, que tratava nas letras da chamada “dor de corno” (ANTUNES, 2012) e da música caipira, que relatava sobre o cotidiano do homem simples do campo. Essas músicas construídas para atingir o público jovem são mais dançantes e geralmente mostram amores possíveis.

A temática dos universitários difere bastante do sertanejo romântico. Suas músicas são um reflexo direto do seu tempo e por isso falam de amores rápidos, relacionamentos sem compromisso, festas e baladas, além de uma grande dose de independência individual. Outra marca do estilo universitário é o andamento rápido, agitado e mais dançante de suas músicas. (ANTUNES, 2012 p. 90)

Deste modo, Antunes (2012, p. 90-91) elucida que a dupla João Bosco e Vinicius são os precursores deste gênero musical, se conheceram em Coxim localizado em Mato Grosso do Sul. No entanto, a dupla foi formada em Campo Grande, quando foram cursar o ensino superior. “João Bosco foi cursar odontologia e Vinicius, fisioterapia”. Se apresentavam em lugares frequentados por estudantes.

Em 2002, o CD “Acústico no Bar⁷⁹” foi o primeiro lançamento da dupla e vendeu 40 mil cópias, depois lançaram a música “Quero provar que te amo” e no período entre 2004 e 2007 gravaram dois DVD’s e receberam pelo CD *Curtição* indicação ao Grammy latino

⁷⁹ Esta informação também consta no site oficial da dupla João Bosco e Vinicius, disponível em: <http://www.jbev.com.br/#Biografia>.

(ANTUNES, 2012, p. 91). Consta no Ecad 17 composições registradas⁸⁰. Mas foi em 2009 que obtiveram a projeção nacional com a música “Chora me liga⁸¹” de composição de Euler Coelho. Ponderamos que na época em que a música foi lançada o uso da plataforma YouTube para promover cantores e cantoras ainda estava engatinhando. Talvez, por isso a música tenha sido postada no canal oficial da dupla somente no ano de 2012.

Assinalamos que não apresentaremos todos os representantes do sertanejo universitário, vamos elucidar os pioneiros deste gênero musical, pois não é intuito do trabalho realizar este panorama e não será elaborado nenhum quadro comparativo. Portanto, este tópico é para conhecer o gênero musical no qual a vertente do feminejo está inserida.

Neste caminho, em 2007 nascidos em Itumbiara, cidade localizada no Estado de Goiás, surge para todo Brasil a dupla Jorge e Mateus que fora formada em 2005. Se conheceram por meio de amigos em comum durante a época da faculdade. Jorge cursou até o 8º período de direito e Mateus até o 6º período de agronomia, como assinala Antunes (2012, p. 92). Assim, a trajetória da dupla do sertanejo universitário inicia-se em 2005 com o primeiro show no dia 26 de maio, em uma boate da cidade de Itumbiara. A partir desse show surgiu um CD independente, gravado na garagem da casa de Mateus, com algumas composições próprias e novas roupagens de clássicos da música sertaneja.

No ano de 2007 realizaram o primeiro trabalho, o CD/DVD “Ao Vivo Em Goiânia” pela gravadora Universal Music. Este trabalho projetou a dupla a nível nacional com a música que foi o primeiro grande sucesso intitulada: “Pode Chorar⁸²”, de composição de Dorgival Dantas, e recebeu o disco de ouro com o trabalho⁸³. Percebe-se que a dupla fez a postagem da música no canal oficial na plataforma YouTube em 2015, ou seja, assim como a dupla João Bosco e Vinicius, também não utilizavam como principal meio de distribuição a plataforma digital.

A dupla Jorge e Mateus inovou em 2008 ao realizar o projeto “Jorge & Mateus Elétrico”, um ineditismo no sertanejo. A “micareta” que misturava axé, pop e sertanejo percorreu várias cidades do Brasil, até chegar em Salvador, onde se tornaram a primeira dupla sertaneja a fazer parte do maior Carnaval do mundo. Nesse mesmo ano lançaram a música “De Tanto Te Querer”

⁸⁰ Informação disponível em: <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Titular/754155>.

⁸¹ A música foi lançada nas rádios em 2009. Porém somente foi postada no canal oficial da dupla na plataforma YouTube em 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tqSr19HNPIM&ab_channel=boscoeviniciusVEVO. Letra completa disponível em: <https://www.letras.mus.br/joao-bosco-viniciusacustico/1334799/>.

⁸² A música foi postada em 2015 no canal oficial da dupla na plataforma YouTube, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=A67FdLWEB8E&ab_channel=Jorge%26MateusOficial.

⁸³ Essas informações estão disponíveis predominantemente em: <https://www.jorgeemateus.com.br/bio/> e Antunes (2012, p. 92)

de composição de Jorge Barcelos, também integra o CD “Ao Vivo Em Goiânia” e foi escolhida para ser trilha sonora da novela global “A Favorita”. A canção passou a fazer parte da programação de quase todas as rádios brasileiras⁸⁴.

Assim, desde a sua constituição o sertanejo universitário tem um extenso catálogo de cantores em duplas ou solos. A dinâmica dos agentes sociais nos faz atentar para o *habitus* que ora é próprio deste subcampo, ora é próprio do *campo* da música sertaneja. Entendemos que possivelmente é um subcampo da música sertaneja, por apresentar lutas e regras do jogo semelhantes ao *campo* do universo da música sertaneja, mas em uma proporção menor.

⁸⁴ Essas informações estão disponíveis predominantemente em: <https://www.jorgeemateus.com.br/bio/>.

CAPÍTULO 3 – “AMANTE NÃO TEM LAR”: O MOVIMENTO FEMINEJO E A DOMINAÇÃO MASCULINA EM ANÁLISE

Este capítulo tem o intuito de apresentar um panorama da origem e história do feminejo, bem como evidenciar as representantes que foram pioneiras nessa constituição: Maiara e Maraísa; Marília Mendonça; Simone e Simaria; Naiara Azevedo. Elas iniciaram esse movimento no estilo musical que é uma vertente do sertanejo universitário. No decorrer do capítulo buscamos elucidar os dados captados durante a fase de pesquisa, sendo mediados pela teoria de Pierre Bourdieu, para que possamos compreender minimamente as dinâmicas da construção e trajetória do feminejo.

Iniciamos a introdução deste capítulo com a apresentação dos aspectos metodológicos, assim como nos capítulos anteriores. Demonstramos como realizamos a revisão de literatura utilizando os descritores no banco de teses e dissertações da Capes. Na sequência, explicamos quais os instrumentos e critérios usamos para construir o catálogo de dados que contribuíram para elaborar o panorama da história do feminejo e revelar as representantes pioneiras deste estilo musical.

A revisão de literatura foi realizada utilizando o banco de teses e dissertações Capes e colocamos descritores que auxiliassem no refinamento da busca. Ao empregarmos o descritor **feminejo (com letras minúsculas)** foi gerado como resultado, uma dissertação cujo título é *As formações do X-nejo no português do Brasil: uma análise construcional* de autoria de Ana Cristina Rosito de Oliveira Silva⁸⁵ – 06/09/2017. É possível perceber com a leitura na íntegra desta dissertação que foi apresentado uma abordagem da palavra feminejo, assim como as derivações com o sufixo “nejo”, como *Blognejo*, por exemplo. Deste modo, Silva (2017, p. 08, 12, 39, 42, 66) apresenta uma definição de feminejo como sendo o *empoderamento da mulher na música sertaneja* e esta é a mesma dissertação encontrada com o descritor **Música sertaneja AND feminejo**. Contudo, a busca por estes descritores não identificou teses de doutorado, ou seja, ao colocar os descritores **Feminejo AND história** e **Feminejo AND mulher AND música**, não foram encontradas dissertações de mestrado ou teses de doutorado.

Quando usamos o descritor **Feminejo/FEMINEJO** (com a letra inicial em maiúscula e/ou com todas as letras maiúsculas), obtivemos 2 resultados, que foram a dissertação citada no

⁸⁵ SILVA, Ana Cristina Rosito de Oliveira E. As formações X-nejo no português do Brasil: uma análise construcional. 2017 66f. Dissertação (Mestrado em LETRAS VERNÁCULAS) – Faculdade de Letras. Universidade Federal Do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5075181 Acesso em: 20 dez. 2019.

parágrafo anterior: *As formações do X-nejo no português do Brasil: uma análise construcional* de autoria de Ana Cristina Rosito de Oliveira – 06/09/2017 – e a dissertação de autoria de Damiany Aparecida De Albanesia Coelho, com o título: *O “femi” do feminejo: ambiguidades e contradições na presença da mulher na música sertaneja brasileira*⁸⁶ – 22/02/2019. Com a leitura integral da dissertação, foi possível notar que se tratava de apresentar as representações das mulheres na música sertaneja. A autora Coelho (2019, p. 13, 69), destaca que: “A essa maior presença de mulheres intérpretes nesse estilo [*a música sertaneja universitária*] foi dada o nome de feminejo”. Constatamos assim, que esta foi a definição de feminejo predominante abordada pela autora.

O feminejo é uma vertente do sertanejo universitário e este capítulo é dedicado a apresentar o subcampo do feminejo, ou seja, uma radiografia que elucidará os meandros deste gênero musical, evidenciando as mulheres compositoras e cantoras que são as agentes sociais inseridas nesse espaço social. Para isso, elaboramos 3 quadros que contemplam o assunto tratado, na seguinte sequência: as mulheres compositoras e cantoras do feminejo; a vida pessoal e profissional de Maiara e Maraísa, Marília Mendonça, Simone e Simaria, Naiara Azevedo. Além dos quadros citados, utilizamos as entrevistas concedidas por essas mulheres aos programas de *talk shows* transmitidos por emissoras de televisão e/ou plataforma YouTube; também recorreremos às letras das músicas e aos pontos em que se aproximam e/ou distanciam.

No que se refere aos aspectos metodológicos, para construir o catálogo de dados sobre os elementos que constituem o feminejo, foram utilizados instrumentos diversificados. Para uma radiografia da vida pessoal e profissional das cantoras com destaque nacional, que foram selecionadas para este trabalho, quais sejam: Maiara e Maraísa; Marília Mendonça; Simone e Simaria; Naiara Azevedo, buscamos informações nos sites oficiais das cantoras, nos canais oficiais⁸⁷ da plataforma YouTube e transcrevemos entrevistas por elas concedidas aos *talk*

⁸⁶ COELHO, DAMIANY APARECIDA DE ALBANESIA. O “femi” do feminejo: ambiguidades e contradições na presença da mulher na música sertaneja brasileira' 22/02/2019 147 f. Mestrado em Comunicação Social Instituição de Ensino: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte Biblioteca Depositária: Biblioteca Padre Alberto Antoniazzi.

Disponível em https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7772971. Acesso em: 20/12/2019

⁸⁷ É apropriado explicar o que é um canal oficial da plataforma YouTube e o que isso envolve. Desta forma, para obter um canal oficial é necessário, segundo os desenvolvedores da plataforma: “para fazer isso, entre em contato com sua gravadora, distribuidora digital ou Gerente de Parceiros do YouTube”. “**Critérios do programa** – Para se qualificar para um canal oficial do artista, você precisa cumprir os seguintes requisitos: ser proprietário e operar um canal que represente um artista ou banda. Ter pelo menos três lançamentos oficiais no YouTube disponibilizados e distribuídos por uma gravadora ou distribuidora musical. Não ter violações de políticas no seu canal e cumprir um dos requisitos a seguir: trabalhar com um Gerente de Parceiros. Fazer parte do Programa de Parcerias do YouTube. Participar de uma rede de gravadoras que trabalha com um Gerente de Parceiros”. “**O canal oficial do artista oferece os seguintes recursos:** conteúdo organizado: o layout do canal oficial do artista organiza

shows: Conversa com Bial; Lady Night Show; Mulheres; Balanço Geral; The Noite; Programa do Porchat e para o *Blognejo*, todos disponíveis na plataforma digital YouTube.

Os critérios de inclusão das entrevistas foram: **1º critério** – a primeira entrevista concedida no início da carreira de cada cantora, mais especificamente quando elas lançaram a primeira música e tornaram-se conhecidas nacionalmente; **2º critério** – o formato da entrevista ser *talk show*⁸⁸, pois trata-se de um formato de entrevistas em que o apresentador faz perguntas diretas, buscando captar o máximo de informações sobre o convidado, geralmente, procurando ampliar o conhecimento do público a respeito daquele artista; **3º critério** – entrevistas concedidas no intervalo de 2014 a 2019.

A determinação do período apresentado se justifica pelo fato de que o início da trajetória das cantoras e compositoras do feminejo deu-se no ano de 2014 – quando ainda se delineava o movimento feminejo, apesar de não se utilizar ainda este termo – compreendendo até o ano de 2019, em que se decorre o prazo de 5 anos desde a constituição do feminejo, para que fosse possível dimensionar a dinâmica desse movimento. Observamos que no ano de 2019, apenas as duplas Maiara e Maraísa e Simone e Simaria concederam entrevistas ao programa *The Noite* e no ano de 2020, apenas a dupla Maiara e Maraísa compareceram em entrevistas ao programa *The Noite*⁸⁹.

Os critérios de exclusão das entrevistas foram: **1º critério**: – entrevistas que não eram no estilo *talk shows*, ou seja, as cantoras participaram de diversos programas televisivos e/ou em canais na plataforma YouTube, porém com outros formatos. Como em alguns programas as cantoras compareciam apenas para cantar as músicas atuais de trabalho ou apenas para participarem de algum tipo de jogo, esses programas foram desconsiderados, pois não acrescentavam elementos pertinentes à análise do objeto.

O **2º critério** – a duração das entrevistas. Foram descartadas aquelas com duração inferior a 10 minutos. Observamos que existe uma prática comum em shows musicais de todos

automaticamente sua discografia em uma seção de álbuns e os vídeos de música oficiais em uma nova playlist (lista de reprodução). É possível mover, excluir e adicionar novamente qualquer uma das seções de música geradas automaticamente no seu canal. Conteúdo promocional: escolha o que você quer colocar no campo de vídeo em destaque. Envolvimento dos fãs: um canal verificado e oficial que você pode usar para alcançar seus fãs e interagir com eles no YouTube”. Desta forma, o “canal oficial reúne todo o seu conteúdo encontrado em diferentes canais em um único lugar. Ele adiciona automaticamente seu catálogo de músicas a duas novas estantes, incluindo músicas, álbuns e vídeos de música”. Estas informações foram extraídas da plataforma digital YouTube. Disponível em: https://support.google.com/youtube/answer/7336634?hl=pt-BR&ref_topic=7234701. Acesso em: 18/08/2020.

⁸⁸ Esse estilo de entrevistas pode ser um programa todo ou somente um quadro de algum programa. Por esta razão há entrevistas desde quadros inseridos em um programa como é o caso das entrevistas concedidas no programa “Mulheres” transmitido pela TV Gazeta. Até o programa todo neste formato *talk show* como as entrevistas concedidas ao programa “Conversa com Bial” com transmissão pela emissora Globo.

⁸⁹ Uma das razões pela qual não incluímos o ano de 2020 nas análises das entrevistas.

os gêneros: antes ou depois dos shows, cantoras e cantores concedem entrevistas rápidas, comentando sobre o show daquela noite para vários veículos de comunicação, com duração média de 5 minutos. Tendo em vista que não apresentaram pontos relevantes e/ou novos para a análise, foram desconsideradas. Geralmente, falam sobre o show que está para começar ou que terminou naquele instante.

Deste modo, obtivemos um total de 20 entrevistas a serem transcritas, sendo que deste total, 7 entrevistas foram de Maiara e Maraísa, 5 entrevistas de Marília Mendonça, 5 entrevistas de Simone e Simaria e 4 entrevistas de Naiara Azevedo. A dupla Maiara e Maraísa e a cantora Marília Mendonça desenvolvem um trabalho em conjunto denominado “Festa das Patroas” e “Agora que são elas”. Por isso, elas concederam 2 entrevistas no período de 2016 e 2018 sobre estes projetos em parceria, o que ocasionou o aumento da quantidade de entrevistas de cada uma destas cantoras.

Acreditamos que provavelmente estas foram as primeiras entrevistas e as mais recentes de cada cantora, compreendidas no intervalo de 2014 a 2019. Essas entrevistas nos possibilitaram perceber como foi a trajetória de vida pessoal e na música sertaneja das compositoras e cantoras do feminejo. Nos permitiram ainda, apreender elementos tanto para a elaboração dos quadros 4 e 5, inseridos neste capítulo, quanto para analisar a participação delas no feminejo, pois durante as entrevistas elas pontuaram sobre o início, as composições e sobre o ápice de suas carreiras no gênero musical.

Com relação às músicas, por meio de busca no Ecad, foi possível constatar que ao somar todas as composições dos registros de Maiara e Maraísa contam com 144, Marília Mendonça com 319, Simone e Simaria com 55, Naiara Azevedo com 24, de modo que obtivemos um catálogo que totalizou 542 composições registradas. Os critérios de inclusão das músicas analisadas foram: **1º critério** – as músicas autorais. Consideramos, portanto, a primeira composição que colocaram as compositoras e cantoras do feminejo no cenário musical em nível nacional, independente de quem fez a interpretação; **2º critério** – as músicas mencionadas nas entrevistas. Haja vista que, elas contam a história que originou a temática para compor a canção.

O **3º critério** – são as músicas que as cantoras interpretaram, independente da autoria da composição, com o tema de traição e a posição delas na história; estejam elas no papel de amante, e/ou elas descobrindo uma amante. **4º critério** – foram as músicas que indicavam um protagonismo da mulher na letra da música. E o **5º e último critério** – são músicas que interpretaram e/ ou compuseram em parceria com outras cantoras do feminejo, com destaque regional ou nacional.

Os critérios de exclusão das músicas foram: **1º critério** – as músicas que elas interpretaram de outros gêneros musicais. Não foram admitidas músicas desmembradas do sertanejo universitário e do feminejo, pois as cantoras fazem parcerias com cantores e cantoras de outros gêneros musicais⁹⁰. **2º critério** – as músicas publicadas na plataforma digital YouTube após agosto de 2020, não foram admitidas para análise. Foi necessário esse critério, em razão das cantoras lançarem músicas quase semanalmente, o que tornaria uma análise com a devida profundidade praticamente inexecutável. **3º critério** – as regravações de músicas que já tenham sido destaque com outros cantores ou outras cantoras do sertanejo.

Para encontrar o total de composições de cada cantora selecionada para este trabalho, recorreremos ao Ecad – Escritório Central de Arrecadação e Distribuição⁹¹ – onde são registradas as composições. É adequado assinalar, como já mencionado no capítulo 2 desta dissertação, a Lei do Direito Autoral, Lei 9.610/98⁹², homologada em 19 de fevereiro de 1998. Desta forma, após ano de 1998, o Ecad é responsável pela arrecadação e distribuição dos direitos autorais e por meio dele, as composições são devidamente registradas, o que permite uma exatidão na quantidade de composições. Diferentemente do que acontecia com parte das músicas caipiras e com parcela das músicas sertanejas, que não tinham este respaldo para registrar suas composições.

Assim, consideramos que talvez seja possível alcançar a totalidade do movimento feminejo, pois as agentes sociais mantêm as relações e participam da dinâmica. Os **Quadros 4 e 5** nos permitirão vislumbrar as semelhanças, as diferenças e os impactos para o universo da música sertaneja, que também se configura como um “espaço social” constituído por outros agentes sociais e possivelmente com uma dinâmica semelhante.

O sociólogo francês Pierre Bourdieu (1996) explica no excerto abaixo, a definição de espaço social, o que nos possibilita compreender se o universo da música sertaneja pode se configurar como um “espaço social”.

[...] A noção de *espaço* contém em si, o princípio de uma apreensão *relacional* do mundo social: ela afirma, de fato, que toda a “realidade” que designa reside na *exterioridade mútua* dos elementos que a compõem. Os seres aparentes, diretamente visíveis, quer se trate de indivíduos quer de grupos, existem e subsistem na e pela *diferença*, isto é, enquanto ocupam *posições relativas* em um espaço de relações que, ainda que invisível e sempre difícil de expressar empiricamente, é a realidade mais real (ens *realissimum*, como dizia a escolástica) e o princípio mais real dos comportamentos dos indivíduos e dos grupos. (BOURDIEU, 1996, p. 48-49)

⁹⁰ Esta prática é denominada de *Feat* muito comum entre os cantores de todos os gêneros musicais. Quando há a união com o sertanejo ou o feminejo mudam o nome então fica funknejo, forronejo, pagodnejo etc.

⁹¹ Disponível em: <https://www3.ecad.org.br/>.

⁹² Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm.

Portanto, ao caracterizar as agentes sociais do movimento feminejo, conseguimos apreender as suas posições neste “espaço social” de acordo com Bourdieu (1996), o que nos permite realizar uma “análise relacional” (BOURDIEU, 2018, p. 22) das dinâmicas nesse espaço. Por isso, conhecer os aspectos da vida pessoal e profissional das compositoras e cantoras do feminejo se mostra relevante, pois podemos analisar as posições que ocupam nesse espaço social.

No mais, este capítulo se dedicará em desvelar as possíveis relações do movimento feminejo e a dominação masculina. Buscaremos apresentar os dados, para que seja possível uma análise de forma ampliada a luz da teoria de Bourdieu (2019). Ressaltamos que faremos retomadas de algumas discussões, por entender que elas se conectam e colaboram na construção da análise relacional proposta pela teoria bourdiesiana. Assim, conceitos como *habitus*, *campo* e capital cultural serão novamente citados e desenvolvidos nas discussões

3.1 “Ninguém me respeita nessa cidade, amante não tem lar” – Panorama da história do Feminejo

Neste tópico procuramos elucidar a história do feminejo contemplando como aconteceu sua constituição e o contexto histórico em que estava inserido, bem como as dinâmicas e as agentes sociais incluídas neste estilo musical. Para tanto, no decorrer deste tópico buscamos explicar como e quando iniciou este movimento no universo da música sertaneja e quais são as agentes sociais envolvidas na concepção do feminejo. Esse panorama histórico nos permitirá vislumbrar à luz do sociólogo francês Pierre Bourdieu, os prováveis processos de dominação inerentes ao movimento feminejo, nos proporcionando uma análise deste subcampo da música sertaneja e os possíveis processos de dominação masculina.

Nessa perspectiva, desvelaremos se as dinâmicas do *habitus* permaneceram as mesmas de quando começou a música caipira, ou se no feminejo existe um *habitus* próprio, pois trata-se de um subcampo, ou seja, está inserido no *campo* da música sertaneja, mas em proporções menores, com disputas e lutas aparentemente distintas. Assim sendo, buscamos contemplar uma quantidade significativa de elementos que nos permita compreender o movimento feminejo e desta forma poder analisar à luz do sociólogo francês Pierre Bourdieu. Procuramos evidenciar a vida pessoal e profissional das compositoras e cantoras deste estilo musical, para que seja possível entender as dinâmicas do *habitus* inseridas no campo.

Constatamos que o movimento feminejo evidenciou-se no ano de 2015. Entretanto, notamos em uma entrevista concedida pela dupla Maiara e Maraísa ao apresentador Marcus

Bernardes do programa *Blognejo*⁹³, que em 2014 havia indícios de um sertanejo universitário com a participação das mulheres. Embora não utilizando o termo *feminejo*, já existia uma dinâmica do movimento se delineando. Como corrobora Coelho (2019, p. 68), “foi principalmente a partir de 2014 que essas mulheres começaram a despontar de fato”.

O *feminejo* é um estilo musical inserido no gênero sertanejo universitário. Para que possamos compreender minimamente, evidenciaremos os significados atribuídos ao termo *feminejo*, estabelecido em meados de 2015. Aparentemente, ainda não existe um consenso quanto a definição do que é o *feminejo*, todavia, avaliamos que para abarcar um maior leque de possibilidades de significados conferidos ao *feminejo*, fez-se necessário uma concessão para a utilização de artigos. Segundo Silva (2017, p. 39), a palavra “*feminejo* significa empoderamento feminino na música sertaneja”.

Macêdo, Lacerda e Soares (2017) assinalam que o *feminejo* se trata de uma vertente do sertanejo universitário, com a participação das mulheres como compositoras e intérpretes, originando assim, o movimento denominado pela indústria cultural⁹⁴ como “*feminejo*”. Ainda segundo os autores, conceitua-se como o “nome utilizado para definir a atual representação musical feminina dentro do estilo sertanejo universitário” (MACÊDO, LACERDA, SOARES, 2017 p. 2). Desta forma, os autores completam o significado do termo *feminejo*:

Em meados de 2015 uma nova vertente do sertanejo universitário ganha destaque: o *feminejo*, nome utilizado para definir a atual representação musical feminina dentro do estilo sertanejo universitário. A estética do *feminejo* dialoga diretamente com o sertanejo universitário cuja predominância da representação masculina permaneceu até meados de 2015. (MACÊDO, LACERDA, SOARES, 2017, p. 2)

Para as autoras Santos e Figueiredo (2018), o termo *feminejo* designa um movimento caracterizado pela participação das mulheres como protagonistas no universo da música sertaneja e promove o rompimento de determinadas construções históricas, como evidenciado no excerto abaixo:

⁹³ Entrevista de Maiara e Maraísa concedida ao apresentador Marcus Bernardes ao programa *Blognejo* postada em 23/03/2014 no canal oficial do *Blognejo* na plataforma digital YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VCVJH7cWRLU&list=PLfayPIWShvPd-5mZ1XdQul2sNgg21IZPu&index=6&t=1878s>. Acesso em: 10 set. 2020.

⁹⁴ A indústria cultural permanece a indústria da diversão. Seu controle sobre os consumidores é mediado pela diversão, e não é por um mero decreto que esta acaba por se destruir, mas pela hostilidade inerente ao princípio da diversão por tudo aquilo que seja mais do que ela própria. Como a absorção de todas as tendências da indústria cultural na carne e no sangue do público se realiza através do processo social inteiro, a sobrevivência do mercado neste ramo atua favoravelmente sobre essas tendências. A demanda ainda não foi substituída pela simples obediência. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985 p. 112)

O feminejo é o movimento da música sertaneja onde as mulheres vêm subvertendo a lógica do gênero musical como uma música “dor de corno” e cantando as suas verdades. Diferente do que acontece tanto no sertanejo “raiz” quanto no sertanejo universitário, onde a mulher é sempre retratada como a culpada da história, no feminejo as mulheres cantam sobre empoderamento feminino, amor próprio, liberdade tanto sexual quanto emocional e tantos outros temas importantes, como a violência contra a mulher, que precisam ser falados e discutidos (SANTOS; FIGUEIREDO, 2018, p. 05)

Justificamos que citar os conceitos atribuídos ao feminejo não significa que concordamos com todas as definições, porém, foi necessário evidenciar o que existe de significados com relação ao feminejo, para que possamos conhecer e entender a configuração deste gênero musical. Os autores acima citados acreditam que o termo feminejo tem uma relação intrínseca com uma representatividade e empoderamento da mulher por meio da composição e interpretação da música, e que de fato, a mulher possa expressar suas ideias e abordar temas que antes não poderiam.

Entretanto, devemos ter cautela ao buscar entender o que significa realmente o termo e o movimento feminejo, porque, aparentemente, os autores atribuíram um significado ao termo como se ele fosse um instrumento para alcançar um espaço no universo da música sertaneja e/ou para as mulheres se expressarem. Porém, é possível que seja um espaço social ou um subcampo que possui dinâmicas sociais promovidas e/ou mantidas pelas agentes sociais, as quais podem ter incorporado e/ou constituído um *habitus*. Esses aspectos vão colaborar para que possamos compreender o movimento feminejo e não apenas o termo.

Nessa perspectiva, Bourdieu (2018) esclarece a relevância de compreender o significado da palavra para além do que está aparente. Assim, o autor elucidada:

De facto as palavras correntes podem ser efetivamente ser utilizadas com uma validade limitada nas situações históricas em que elas foram extraídas. Mas, mesmo os etnólogos quando falam de *maná* ou Max Weber quando fala de *Stand* tendem a conferir a essas noções uma validade universal. Há casos em que isso pode ser muito perigoso, cientificamente e politicamente, por exemplo na sociologia das religiões ditas universais; quando utiliza noções religiosas para falar da religião, a ciência da religião corre o risco de converter em religião científica. Uma das maiores dificuldades da escrita científica deriva do facto de as palavras correntes, extraídas do próprio objeto que estamos a estudar, serem quase sempre *enjeux*⁹⁵ de lutas. É o caso, por exemplo, das palavras que designam grupos e que são utilizadas, muito frequentemente, nos conflitos a propósito dos limites desses grupos, ou seja, das condições de pertença ou de exclusão[...]. Depois, todas essas palavras, como também aquelas que designam virtudes ou qualidades, são objetivamente polissêmicas e a tentação tipicamente filológica de definir o sentido de *verdadeiro* ou dar uma definição dita operatória[...] constitui uma violência contra a própria realidade. (BOURDIEU, 2018, p. 392)

⁹⁵ “Questões”, em tradução livre.

Desse modo, Bourdieu (2018) nos alerta para que possamos ter cautela na busca da compreensão do movimento feminejo, porque não estamos procurando apenas entender o termo, mas o contexto que favoreceu a constituição desta vertente do sertanejo universitário. Por isso, se mostra relevante conhecer os significados atribuídos ao termo e investigar o que de fato ele representa para as mulheres, e, talvez, podemos constatar que não existe uma definição única para o termo.

Talvez seja apropriado desvelar o significado do movimento por meio da própria realidade do feminejo, ou seja, não é nosso dever conferir um sentido, mas revelar. Nesta vertente, o feminejo seria um adendo do sertanejo universitário com a atuação predominantemente de mulheres na composição e interpretação e por meio destes instrumentos que buscam um espaço no universo da música sertaneja.

Consideramos pertinente fazer uma reflexão acerca do sertanejo universitário e o feminejo, já que estamos tratando de conceitos e termos. O primeiro gênero musical já caracteriza em seu nome, onde surgiu e quem são seus agentes sociais, conferindo a eles um determinado tipo, ao que Bourdieu (1996) denomina de capital cultural. Quanto ao segundo, que supostamente é uma extensão do primeiro, ao visualizar o nome, somente deduzimos que pode se tratar de algo relacionado à mulher por causa do prefixo “femi” e, por meio deste, constatamos que se trata de um “sertanejo feito por mulheres”, analisando de forma bem simples. O que nos instiga a pensar que também está presente um tipo de capital cultural: ser mulher.

A princípio, não parece, mas tem uma conexão, porque o sertanejo universitário é constituído predominantemente por homens e precisava de algo a mais do que apenas ser homem, então criou-se uma exigência para entrar no recém-inovado gênero musical, qual seja, a necessidade do ensino superior para manter o nome, ao menos por algum período, de sertanejo universitário. No entanto, ele não foi exigido às mulheres, porque não começou nas universidades, mesmo que algumas delas tenham diploma de curso superior, não foi nesse ambiente que se iniciou o feminejo.

Ao analisar o título, conseguimos encontrar possíveis processos de dominação masculina. Para os homens o capital cultural, teoricamente, deveria estar ligado à universidade, ao passo que para as mulheres, o fato de ser mulher já era o bastante. Essa questão também revela uma espécie de diminuição da capacidade intelectual dessas mulheres. Nesta perspectiva, Pierre Bourdieu (2019) esclarece que mesmo que uma mulher chegue a ocupar um lugar historicamente ocupado pelos homens, sempre existirão mecanismos para estabelecer e manter uma determinada *distância* entre as funções executadas por ambos.

A alteração da nomenclatura pode indicar um destes mecanismos, pois a mulher está inserida no universo da música sertaneja, porém é enquadrada no feminejo, que é um movimento das mulheres, eximindo assim, a participação do homem, já que ele está no sertanejo universitário. E embora vários cantores utilizem composições das mulheres do feminejo, quando eles interpretam é considerado sertanejo universitário. Dessa forma, buscaremos desvelar as dissimulações dos possíveis processos de dominação masculina.

Procuramos fazer um panorama da forma mais completa possível do constructo do movimento feminejo. Contemplamos a vida pessoal e profissional das compositoras e cantoras que foram, provavelmente, as precursoras do movimento feminejo, são elas: Maiara e Maráisa; Marília Mendonça; Simone e Simaria; Naiara Azevedo. Vale salientar que procuramos articular a teoria do sociólogo francês Pierre Bourdieu desde a constituição do movimento feminejo, pois acreditamos que essa ação nos permitiu perceber se existem indícios de uma possível dissimulação dos processos de dominação masculina já nesta construção.

Faz-se necessário analisar como elas se inseriram no universo da música sertaneja e esse exercício possibilita a aproximação do conceito de *campo* para apreender e explicar o universo da música sertaneja. Na eminência deste se configurar como um espaço de poder no qual, talvez, venha se constituindo uma espécie de “*habitus*” operacionalizado por seus agentes, homens e mulheres, nas suas disputas internas. E quais foram as lutas que elas enfrentaram e enfrentam para manter-se neste *campo*, talvez necessitando recorrer aos instrumentos de uma possível “dominação masculina” (BOURDIEU, 2019).

Segundo Bourdieu (2018), as posições são fundamentais para se determinar os agentes sociais, como é possível notar no excerto abaixo:

Os agentes e grupos de agentes são assim definidos pelas suas *posições relativas* neste espaço. Cada um deles está acantonado numa posição ou numa classe precisa de posições vizinhas, quer dizer, numa região determinada do espaço, e não se pode ocupar realmente duas regiões opostas do espaço – mesmo que tal seja concebível. [...] A posição de um determinado agente no espaço social pode assim ser definida pela posição que ele ocupa nos diferentes campos, quer dizer, na distribuição dos poderes que actuam em cada um deles, seja, sobretudo, o capital econômico nas suas diferentes espécies –, o capital cultural e o capital social e também o capital simbólico, geralmente chamado prestígio, reputação, fama etc., que é a forma percebida e reconhecida como legítima das diferentes espécies de capital [...]. (BOURDIEU, 2018, p. 136-137)

Para Pierre Bourdieu (2018) é imprescindível pensar que os agentes sociais são permeados de relações. Por esta razão, o autor coloca que eles serão assim denotados por sua posição relacional no espaço social. As agentes sociais do feminejo são definidas assim, pelas posições que ocupam, pois elas não estão isoladas, ao contrário, constituem um grupo de

agentes que mantêm as dinâmicas do espaço social – o feminejo –, que também se constitui como um “subcampo do campo social” (BOURDIEU, 2018, p. 26) da música sertaneja.

Nesse aspecto, reforçamos o *campo* social, de acordo com Bourdieu (2018), para que possamos compreender o objeto pesquisado de forma mais completa, ou seja, abarcando as relações e onde está situado. Bourdieu (2018) revela que:

A noção de campo é, em certo sentido, uma estenografia conceptual de um modo de construção do objecto que vai comandar – ou orientar – todas as opções práticas da pesquisa. Ela funciona como um sinal que lembra o que há de fazer, a saber, verificar que o objecto em questão não está isolado de um conjunto de relações de que retira o essencial das suas propriedades. Por meio dela, torna-se presente o primeiro preceito do método que impõe que se lute por todos os meios contra a inclinação primaria para pensar o mundo social de maneira realista ou, para dizer como Cassirer, *substancialista*: é preciso pensar *relacionalmente*. Com efeito, poder-se-ia dizer, deformando a expressão de Hegel: *o real é relacional*. Ora, é mais fácil pensar em termos de realidades que podem, por assim dizer, ser vistas claramente, grupos, indivíduos, que pensar em termos de relações. (BOURDIEU, 2018, p. 26)

Para uma radiografia do subcampo do feminejo, elaboramos o Quadros 3, contemplando as mulheres compositoras e/ou cantoras que constituem este estilo musical e os quadros 4 e 5, contendo a vida pessoal e profissional daquelas que foram consideradas pioneiras desse subcampo. Com base nesse panorama, também procuramos nas entrevistas concedidas por Maiara e Maraísa, Marília Mendonça, Simone e Simaria, Naiara Azevedo e nas letras das músicas, elementos que nos possibilitassem perceber as relações que estão entrelaçadas no subcampo do feminejo. Bourdieu (2018) afirma que é necessário reunir a maior quantidade possível de informações sobre os sujeitos e/ou instituições a serem analisados, porque, somente desta forma será possível uma análise relacional que contemple, se não todas, mas uma parcela significativa das nuances e/ou relações que compõem as dinâmicas do espaço social e/ou campo. Conseguimos notar a quantidade de compositoras e cantoras apresentadas no **quadro 3**, inserido neste capítulo, o qual evidencia as mulheres que constituem o feminejo, e assim comparar com a música caipira e sertaneja, que permite o destaque de no máximo duas mulheres.

Os temas das músicas são predominantemente sobre relacionamentos amorosos sem compromisso, traição conjugal, bebidas alcoólicas, temas estes que historicamente eram proibidos às mulheres, haja vista que a sociedade exigiu delas um padrão de comportamento, conforme foi elucidado no capítulo 1 e como poderá ser constatado no decorrer deste capítulo por meio das entrevistas das compositoras e cantoras do feminejo.

No ano de 2014 já se delineava o movimento feminejo, entretanto, ainda não se utilizava esse termo. Contudo, a dupla feminina Maiara e Maraísa já instigava a curiosidade do mercado

fonográfico, pois tratava-se de duas mulheres compondo e cantando música sertaneja universitária⁹⁶. Podemos notar, através do trecho de uma entrevista concedida pela dupla Maiara e Maraísa, no ano de 2014 ao programa de entrevistas estilo *talk show*, transmitido via plataforma YouTube no canal *Blognejo*, que provavelmente esse era o início do que viria a ser denominado de feminejo no ano de 2015.

Observemos agora a transcrição de um trecho da entrevista realizada:

Marcus Bernardes⁹⁷: *Estou aqui com uma dupla que veio de Goiânia fazer uma divulgação na região com o pessoal da Navegador, um pessoal de divulgação muito respeitado aqui no estado de Minas e aproveitar a presença delas também para fazer essa entrevista porque a galera já tá curtindo muito o trabalho delas, essas meninas estão em crescimento, estão em escala ascendente assim cada dia mais reconhecidas no mercado assim. Uma das maiores apostas do mercado para as próximas temporadas, eu queria inclusive tá no nosso post, de apostas para 2014, o nome delas tá incluso lá, estou aqui com a Maiara e Maraísa:*

Maiara: *Pra mim é maravilhoso tá aqui hoje, falando nesse blog que é tão importante né, Marcão que sempre apoiou a gente.*

Maraísa: *Foi o primeiro blog que anunciou a gente pro mercado né, Marcão?! Você sempre ajudando a gente muito! E assim, que todo mundo sabe da importância do Blognejo para o meio musical hoje, sempre ditando as tendências e sempre fazendo as críticas que pra mim são as melhores, construtivas (fala de Maiara) do mercado. (Entrevista de Maiara e Maraísa concedida ao apresentador Marcus Bernardes - programa *Blognejo*, em 26/03/2014 ⁹⁸)*

No ano em que a entrevista com a dupla Maiara e Maraísa foi realizada, ou seja, em 2014, somente elas estavam obtendo algum destaque no universo da música sertaneja. O entrevistador Marcus Bernardes fez a observação sobre o mercado fonográfico ser machista, principalmente no que se refere a presença de mulheres no universo da música sertaneja.

Esse argumento sobre o mercado fonográfico suscitado pelo apresentador Marcus Bernardes revela ou desnuda o processo de dominação masculina no cenário da música sertaneja universitária elucidada por Bourdieu (2019), como podemos perceber no trecho abaixo:

⁹⁶ Neste momento Maiara e Maraísa ainda eram do sertanejo universitário, pois como foi mencionado ainda não se utilizava o termo feminejo, por esta razão o gênero musical que elas foram classificadas é o sertanejo universitário.

⁹⁷“Marcus Bernardes é bacharel em direito e entusiasta da música sertaneja. Criou o *Blognejo* com o intuito de falar de maneira séria e digna sobre o segmento. Hoje é o veículo mais respeitado do meio, sendo referência em coberturas de eventos, lançamentos, entrevistas e análise de mercado”. Essas informações estão disponíveis em: <http://blognejo.com.br/>.

⁹⁸ Entrevista de Maiara e Maraísa concedida ao apresentador Marcus Bernardes ao programa *Blognejo* postada em 23/03/2014 no canal oficial do *Blognejo* na plataforma digital YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VCVJH7cWRLU&list=PLfayPIWShvPd-5mZ1XdQul2sNgg21IZPu&index=6&t=1878s>. Acesso em: 10/09/2020.

Como estamos incluídos, como homem ou mulher, no próprio objeto que nos esforçamos por apreender, incorporamos, sob a forma de esquemas inconscientes de percepção e apreciação, as estruturas históricas da ordem masculina; arriscamo-nos, pois, a recorrer, para pensar a dominação masculina, a modos de pensamento que são eles próprios produto da dominação. (BOURDIEU, 2019, p. 17)

Pierre Bourdieu (2019) alerta para que tenhamos cautela ao buscar entender o processo de dominação masculina, para não utilizar seus mecanismos para explicá-los, haja vista que estão amalgamados no processo histórico. Ou seja, pensar na dominação masculina já é um dos modos de agir dos mecanismos da dominação masculina.

Assim, quando a cantora Maiara diz na entrevista: *“Mas, tem uma coisa que é a realidade, e a gente tem que trabalhar com a realidade, a gente sabe que é mais difícil, então nosso esforço vai ter que ser maior”* (MAIARA, 2014). Talvez esse pensamento possa estar relacionado a uma espécie de coerção do universo da música sertaneja predominantemente masculino. Isto é, a cantora está sabendo onde se insere e a complexidade do trabalho musical neste campo, tanto que ela sinaliza que sabe que vai ter que se esforçar para lidar com a realidade difícil, entretanto, ela não tem a percepção de que isso trata-se de um processo de dominação masculina.

Na tentativa de explicar que não nota a aversão do mercado fonográfico sugerido pelo apresentador Marcus Bernardes – *“parece que o mercado é muito machista e não aceita tanto assim uma dupla feminina. Como que vocês fazem pra lidar com essa pressão? Até mesmo dentro da cabeça de vocês?”* – com relação às mulheres no universo da música sertaneja, a cantora usa o próprio mecanismo do processo de dominação masculina para expor o motivo de ela e a irmã Maraísa *“não sentir a pressão do mercado”* (MARAÍSA, cantora, 2014).

Apresentamos a seguir, a sequência completa da entrevista de Maiara e Maraísa no ano de 2014 concedida ao apresentador Marcus Bernardes ao programa *Blognejo*. Este fragmento contém os trechos citados nos parágrafos anteriores.

Marcus Bernardes: *A gente meio que falou de forma sutil de vários assuntos, uma forma menos direta de vários assuntos já, eu quero até abordar um pouco mais diretamente, primeiro essa coisa da dupla feminina. São poucos nomes que se destacam no mercado sertanejo entre as mulheres, da história se a gente for enumerar a gente conta nos dedos né, pouquíssimas assim, e as que se destacam pra valer que estouram são poucas né, tem aquelas que mantém um nível legal, mas não chegaram a estourar. Estouro mesmo tem a Roberta Miranda e a Paula Fernandes assim e não pode citar alguém e falar assim: explodiu! Então assim, vocês sentem essa pressão? Sabendo assim que vocês são uma dupla feminina que tem esse fechamento, **parece que o mercado é muito machista e não aceita tanto assim uma dupla feminina**, como que vocês fazem pra lidar com essa pressão? Até mesmo dentro da cabeça de vocês?*
Maraísa: *Eu particularmente já senti essa pressão, hoje em dia não! Acho que tô meio sem vergonha! Não sinto mais nada.*

*Maiara: Mas, tem uma coisa que é a realidade, e a gente tem que trabalhar com a realidade, a gente sabe que é mais difícil então, nosso esforço vai ter que ser maior. Eu penso isso, como mais uma coisa pra eu querer chegar lá e nunca um empecilho, porque se a Paula Fernandes tá aí uma rainha hoje, Roberta Miranda dominando, qualquer uma pode chegar e fazer, aliás qualquer outra não, qualquer uma que tenha foco e sabe onde quer chegar e chega. Marcão eu amo o que eu faço, o que que eu vou fazer da minha vida se eu não for cantar?! (Entrevista de Maiara e Maraísa concedida ao apresentador Marcus Bernardes - programa *Blognejo*, em 26/03/2014⁹⁹)*

A cantora Maiara (2014) assinala que a realidade que está posta é a de que as mulheres devem trabalhar mais do que os homens para que elas possam ter algum tipo de reconhecimento do seu trabalho. Ou seja, percebemos que ao mesmo tempo em que dizem não sentir a pressão, elas reconhecem a necessidade de trabalhar mais do que os homens e não vislumbram a possibilidade de romper com o atual contexto, talvez por ainda não entenderem que o fato de ter que trabalhar mais que os homens é um indicativo de pressão do universo da música sertaneja. Nesse viés de pensamento, portanto, só resta aceitar e assumir a responsabilidade de terem que trabalhar e se esforçar mais para alcançar o reconhecimento, e elas tendem a reproduzir esse modo de trabalhar, pois basicamente é algo que para elas é imutável.

Como foi possível notar nos dois últimos parágrafos, trata-se de uma mulher utilizando a própria imposição construída e disseminada historicamente – de que a mulher necessita trabalhar e se esforçar mais do que os homens – para explicar por que ela e a irmã necessitam trabalhar mais para obter reconhecimento no universo da música sertaneja. Ou seja, elas utilizam o próprio mecanismo da dominação masculina para explicar por que precisam trabalhar mais que os homens para obter reconhecimento no universo da música sertaneja. E que ela entende o motivo do grau de dificuldade ser maior para as mulheres conseguirem espaço no universo da música sertaneja e/ou em qualquer outro lugar. Entretanto, não tem o discernimento de que isso é a pressão que dizem não perceber.

À vista disto, podemos notar como os mecanismos de dominação masculina podem estar dissimulados e utilizando a história como fundamento para a reprodução de determinadas práticas na sociedade, como é o caso de a mulher ter que trabalhar mais do que os homens, como foi sugerido pela cantora Maiara (2014) no trecho da entrevista citada anteriormente. Contudo, devemos considerar que a “eternização” (BOURDIEU, 2019, p. 8) dessas práticas que estão na sociedade não significa que é natural, já que ao naturalizar os processos de “dominação masculina” torna-se mais difícil o rompimento, pois isso sugere ser algo errado.

⁹⁹ Entrevista de Maiara e Maraísa concedida ao apresentador Marcus Bernardes ao programa *Blognejo* postada em 23/03 em Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VCVJH7cWRLU&list=PLfayPIWShvPd-5mZ1XdQul2sNgg21IZPu&index=6&t=1878s>. Acesso 10/09/2020.

Entendemos que Bourdieu (2019) contribui para a discussão quando explica que a tendência em reproduzir processos histórico é resultado de um “trabalho de eternização”, como assinalado no trecho abaixo. Pois um processo ou procedimento que se converte em eterno praticamente se torna indiscutível e, portanto, incontestável. E este exercício exige um conjunto de instituições que colaboram mutuamente, como podemos notar com a explanação do autor:

[...] Lembrar que aquilo que, na história, aparece como eterno não é mais que o produto de um trabalho de eternização que compete a instituições interligadas, tais como a Família, a Igreja, a Escola, e também, em outra ordem, o esporte e o jornalismo (estas noções abstratas sendo simples designações estenográficas de mecanismos complexos, que devem ser analisados em cada caso em sua particularidade histórica), é reinserir na história e, portanto, devolver à ação histórica a relação entre os sexos que a visão naturalista e essencialista dela arranca (e não, como quiseram me fazer dizer, tentar parar a história e retirar às mulheres seu papel de agentes históricos). (BOURDIEU, 2019, p.8 [2012, p. 10])

É relevante pontuar esse trecho da entrevista antes de continuar a apresentação acerca do panorama do feminejo. Apesar de iniciarem como dupla de música sertaneja Maiara e Maraísa em 2014 e de proporcionarem uma pequena abertura no cenário deste gênero musical, devemos olhar com cautela, pois isso não significa que as mulheres compositoras e cantoras desse gênero musical não possam estar sob um possível processo de “dominação masculina” (BOURDIEU, 2019). Isto é, a ampliação da oportunidade de participação pode não estar vinculada a um rompimento deste processo. Por isso, é necessário observar com cautela para buscar compreender se esta pequena abertura foi capaz de promover a superação da possível “dominação masculina” e/ou ao contrário, apenas aumentou a quantidade de mulheres legitimando os mecanismos de dominação masculina.

Deste modo, ao colocar a questão da aceitação do mercado fonográfico com relação à participação das mulheres, o apresentador Marcus Bernardes reafirma ou reconhece que esse é um espaço de dominação masculina (BOURDIEU, 2019). E a colocação da aceitação parece ser um crivo à capacidade das mulheres em desenvolver um trabalho na música sertaneja, segundo compreensão do trecho extraído da entrevista de Maiara e Maraísa com o apresentador do *Blognejo* Marcus Bernardes, no ano de 2014.

É possível perceber que a resposta da cantora Maiara (2014) ao apresentador Marcus Bernardes corrobora a ideia de que a mulher tem sempre que fazer além do trabalho dos homens para ser aceita em qualquer que seja o espaço. Portanto, provavelmente já havia indícios do processo de dominação masculina elucidado por Pierre Bourdieu (2019, p. 64), pois “os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de

dominação, fazendo-as assim serem vistas como naturais. O que pode levar a uma espécie de autodepreciação ou até de autodesprezo sistemáticos [...]”.

Após a dupla Maiara e Maraísa obter destaque nacional, outras mulheres cantoras e compositoras em duplas ou solos também figuraram no cenário do feminejo, guardadas as devidas proporções quanto ao grau de visibilidade em âmbito nacional. Portanto, antes de apresentar as compositoras e cantoras protagonistas das análises desta dissertação, é pertinente elucidar as demais mulheres que compõem o cenário do feminejo atual.

O movimento feminejo no contexto do sertanejo universitário possibilitou a ampliação da participação das mulheres em comparação com a música caipira e a música sertaneja, pois nesses dois estilos musicais o destaque era para apenas uma cantora solo ou dupla por época, sendo que no feminejo existem mais compositoras e cantoras em evidência simultaneamente.

Podemos averiguar se é fato que existia uma lacuna temporal entre as cantoras da música caipira e sertaneja, ao observar atentamente o breve panorama histórico – a trajetória das mulheres na música caipira e sertaneja – inserido no tópico anterior. Assim, ao considerar que há indícios de gravações de músicas caipiras feita por mulheres em 1913, tais como Júlia Martins e Chiquinha Gonzaga, existe um espaço de 22 anos entre elas e Nhá Zefa, que gravou uma música caipira em 1935.

Dessa forma, comparando as primeiras [1913] com a dupla Irmãs Castro, existe uma diferença de 32 anos desde o destaque da dupla em 1945. Entre as intérpretes de “Beijinho doce”, e a dupla formada pelo casal Cascatinha e Inhana, que obteve um realce nacional em 1952, existe a diferença de 7 anos. E ao comparar a data de 1913 de Júlia Martins e Chiquinha Gonzaga e o surgimento da dupla Cascatinha e Inhana em 1952, obtemos a período de 39 anos.

Ainda foi possível averiguar que realmente existe um uma extensa lacuna temporal desde o surgimento da primeira mulher até que outra mulher obtivesse destaque na música caipira e sertaneja, ou seja, entre Júlia Martins e Chiquinha Gonzaga e Nhá Zefa, por exemplo, e as trajetórias daquelas que são consideradas pioneiras do feminejo, será possível notar se houve uma mudança com relação ao período entre elas, e se de fato existiu mais de uma mulher com destaque nacional neste estilo musical.

Acreditamos ser apropriado primeiramente elucidar o quadro 3, que contém a lista das compositoras e cantoras que constituem o feminejo, para que seja possível observar as datas em que se iniciaram as carreiras no sertanejo universitário e os períodos de diferença entre elas. Consideramos que não constitui escopo dessa dissertação apenas comparar quantitativamente se aumentou ou não a atuação das mulheres no universo da música sertaneja.

Essa questão se faz relevante para que possamos perceber se procede a ideia de que o feminejo possibilita a ampliação da participação da mulher, bem como nos permitirá uma análise mais aprofundada, em que buscamos desvelar se essa ampliação se trata apenas de um aumento quantitativo e/ou envolve também uma ampliação qualitativa. Ou seja, de que forma acontece essa participação.

O Quadro 3 foi elaborado evidenciando o nome das cantoras, duplas ou solos que possuem destaque no feminejo a nível nacional, com base nas visualizações dos canais oficiais delas na plataforma digital YouTube. Para se obter a lista destas cantoras, foi necessário pesquisar em *sites* especializados em músicas e entretenimento. Para inclusão na lista, utilizamos o critério de constância quanto a ser um destaque do feminejo a nível nacional, ou seja, as cantoras solos e duplas que tiveram seus nomes aparecendo de forma recorrente e o acesso e construção da lista foi realizado no período de 20/03 a 24/03 de 2020. Assim, entraram na lista: Aeillen Varejão, Bruna Viola, Day e Lara, Gabi Luthai, Gabriela e Raphaela, Janayna, Júlia e Rafaela, Laís Yasmin, Lana e Lara, Lauanna Prado, Maiara e Maraísa, Maria Cecília e Rodolfo, Mariana Fagundes, Marília Mendonça, May e Karen, Naiara Azevedo, Paula Mattos, Simone e Simaria, Suellen Santos, Talita Real, Thaeme e Thiago, Tuta Guedes, Yasmin Santos.

O panorama do feminejo evidenciou que possui uma média de 23 mulheres compositoras e/ou cantoras com destaque a nível nacional. Para este levantamento não foram consideradas as cantoras com relevância apenas regional. Isto posto, iniciaram este movimento de forma praticamente simultânea: Maiara e Maraísa, Marília Mendonça, Simone e Simaria e Naiara Azevedo, que por essa razão, são consideradas as pioneiras do feminejo. Juntas, elas somam um total de 542 composições registradas no Ecad¹⁰⁰.

O Quadro 3 - Participação das mulheres compositoras e cantoras no Feminejo foi elaborado para evidenciar a quantidade de mulheres com destaque no cenário nacional do feminejo e está organizado com os nomes das compositoras e cantoras em ordem alfabética. Não é nosso intuito classificá-las pelo nível de relevância¹⁰¹ no cenário do feminejo, mas sim, delinear o panorama do gênero musical apresentando as agentes sociais que o constituem.

¹⁰⁰ Informações sobre a quantidade de composições no Ecad de cada uma das compositoras e cantoras citadas. Disponível em: <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Titular/1916172>
<https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Titular/1916173> (Maiara e Maraísa);
<https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Titular/1929931> (Marília Mendonça);
<https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Titular/97864> (Simaria);
<https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Titular/1499122> (Naiara Azevedo)

¹⁰¹ Apesar de ter sido um critério de inclusão, porque estamos buscando a participação das mulheres a nível nacional, o quadro 3 não foi construído com o objetivo de classificação, mas de demonstração, sendo assim, não houve necessidade de colocar as compositoras e cantoras em ordem de relevância a nível nacional. Por este motivo a solução adequada foi a ordem alfabética destas agentes sociais.

Após a busca inicial nos *sites* com seguimentos dedicados às notícias sobre música sertaneja, fomos pesquisar o número de inscritos no canal oficial das cantoras na plataforma digital YouTube, pois este também é um indicador de popularidade, já que grande parte das listas que apresentaram as cantoras se basearam tanto neste indicador quanto nas reproduções dos vídeos na plataforma digital.

Incluímos também, o número de reproduções atualizado diariamente nesta plataforma. Só é possível verificarmos a quantidade de reproduções se a cantora obtiver um número significativo dessas, sendo que algumas delas não apresentam este número. A pesquisa foi realizada utilizando dois recursos da plataforma YouTube: a primeira, é o total de inscritos nos canais oficiais das cantoras, pois, esta é uma forma de ter certeza de que é organizada pela própria cantora ou por sua equipe; a segunda, é um recurso disponibilizado pela própria plataforma que permite acessar um gráfico com a quantidade de reproduções de vídeos nas páginas oficiais, por um período de 28 dias¹⁰², esse período foi determinado por permitir a mesma quantidade de segundas, terças, e assim sucessivamente

¹⁰² Disponível em: <https://www.abramus.org.br/>. Acesso em: 20/03/2020.

Quadro 3 - Participação das mulheres compositoras e cantoras no Femininejo

CANTORAS	TOTAL DE INSCRITOS NO CANAL OFICIAL DO YOUTUBE	TOTAL DE VISUALIZAÇÕES DO CANAL OFICIAL	TOTAL DE REPRODUÇÕES
AEillen Varejão	11,6 mil inscritos ¹⁰³	1.969.421 visualizações ¹⁰⁴	Nada consta
Bruna Viola ¹⁰⁵	623 mil inscritos ¹⁰⁶	148.403.006 visualizações ¹⁰⁷	Nada consta
Day e Lara	425 mil inscritos ¹⁰⁸	94.486.048 visualizações ¹⁰⁹	Nada consta
Gabi Luthai	2,53 mi de inscritos ¹¹⁰	251.852.755 visualizações ¹¹¹	919 K ¹¹²
Gabriela e Raphaela	17,6 mil inscritos ¹¹³	1.922.483 visualizações ¹¹⁴	Nada consta
Janayna	128 mil inscritos ¹¹⁵	44.807.611 visualizações ¹¹⁶	Nada consta
Júlia e Rafaela	400 mil inscritos ¹¹⁷	46.798.835 visualizações ¹¹⁸	Nada consta
Laís Yasmin	169 mil inscritos ¹¹⁹	29.458.889 visualizações ¹²⁰	228 K ¹²¹
Lana e Lara	41 inscritos ¹²²	1.942 visualizações ¹²³	Nada consta
Lauana Prado	2,01 mi de inscritos ¹²⁴	807.051.869 visualizações ¹²⁵	Nada consta
Maiara e Maraísa	6,62 mi de inscritos ¹²⁶	3.883.665.231 visualizações ¹²⁷	60,5M ¹²⁸
Maria Cecília e Rodolfo	427 mil inscritos ¹²⁹	116.675.817 visualizações ¹³⁰	837K ¹³¹
Mariana Fagundes	423 mil inscritos ¹³²	101.329.898 visualizações ¹³³	Nada consta
Marília Mendonça	15,4 mi de inscritos ¹³⁴	10.167.465.337 visualizações ¹³⁵	209 M ¹³⁶
May e Karen	406 mil inscritos ¹³⁷	76.609.884 visualizações ¹³⁸	Nada consta
Naiara Azevedo	5,87 mi de inscritos ¹³⁹	1.903.423.544 visualizações ¹⁴⁰	37,6 M ¹⁴¹
Paula Mattos	1,85 mi de inscritos ¹⁴²	404.660.340 visualizações ¹⁴³	3,92 M ¹⁴⁴
Simone e Simaria	8,01 mi de inscritos ¹⁴⁵	2.728.309.160 visualizações ¹⁴⁶	27,8 M ¹⁴⁷
Suellen Santos	9,77 mil inscritos ¹⁴⁸	8.914.770 visualizações ¹⁴⁹	Nada consta
Talita Real	1,56 mil inscritos ¹⁵⁰	1.172.675 visualizações ¹⁵¹	Nada consta
Thaeme e Thiago	1,75 mi de inscritos ¹⁵²	728.271.200 visualizações ¹⁵³	4,61 M ¹⁵⁴ no período entre 24/02/2020 a 16/03/2020
Tuta Guedes	10,6 mil inscritos ¹⁵⁵	3.664.184 visualizações ¹⁵⁶	Nada consta
Yasmin Santos	1 mi de inscritos ¹⁵⁷	472.445.394 visualizações ¹⁵⁸	Nada consta

¹⁰³ Informação retirada da página oficial da cantora na plataforma YouTube, disponível em: <https://www.youtube.com/user/aeileenoficial>. Acesso em: 21/03/2020.

¹⁰⁴ Este é o total de visualizações desde a inscrição da página oficial da cantora na plataforma YouTube que aconteceu em 14 de fevereiro de 2013, disponível em: <https://www.youtube.com/user/aeileenoficial/about>. Verificado em: 21/03/2020.

¹⁰⁵ Esta cantora é a única desta lista que canta no gênero música caipira, ela não é considerada do feminejo, no entanto, ela está na lista, porque é relevante apresentar também a participação da mulher em outras vertentes da música sertaneja. Outro ponto é que ela começou a ter destaque simultaneamente com o feminejo, mas com outro estilo do sertanejo.

¹⁰⁶ Informação retirada da página oficial da cantora na plataforma YouTube, disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCIjP9TTMtv5yH4AwUndeaew/about>. Último acesso em: 21/03/2020.

¹⁰⁷ Este é o total de visualizações desde a inscrição da página oficial da cantora na plataforma YouTube em 17 de junho de 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/channel/UCIjP9TTMtv5yH4AwUndeaew/about>. Verificado em 21/03/2020.

¹⁰⁸ Informação retirada da página oficial da dupla na plataforma YouTube, disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCcH_jviBiLUQRHdKS8DxB8g. Último acesso em: 24/03/2020.

¹⁰⁹ Este é o total de visualizações desde a inscrição da página oficial da dupla na plataforma YouTube em 11 de julho de 2016.

Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCcH_jviBiLUQRHdKS8DxB8g/about. Verificado em: 24/03/2020.

¹¹⁰ Informação retirada da página oficial da cantora na plataforma YouTube, disponível em: <https://www.youtube.com/user/gabiluthai/featured>. Último acesso: 24/03/2020.

¹¹¹ Este é o total de visualizações desde a inscrição da página oficial da cantora na plataforma YouTube em 14 de julho de 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/gabiluthai/about>. Verificado em: 24/03/2020.

¹¹² Disponível em <https://charts.youtube.com/artist/%2Fm%2F010yh4rw?hl=pt>. Averiguado em: 24/03/2020.

¹¹³ Informação retirada da página oficial da dupla na plataforma YouTube, disponível em: https://www.youtube.com/channel/UC8_tkP2y-H1Low8kU-quivQ.

¹¹⁴ Este é o total de visualizações desde a inscrição da página oficial da dupla na plataforma YouTube em 15 de janeiro de 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/AsTurozi1/about>. Verificado em: 24/03/2020.

¹¹⁵ Informação retirada da página oficial da cantora na plataforma YouTube, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1rp2ibfxTF0>. Verificado em: 20/03/2020.

- ¹¹⁶ Este é o total de visualizações desde a inscrição da página oficial da cantora na plataforma YouTube em 30 de junho de 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/janaynnavideos/about> . Último acesso em: 20/03/2020.
- ¹¹⁷ Informação retirada da página oficial da dupla na plataforma YouTube, disponível em https://www.youtube.com/channel/UCoZZ_-zO3Tgxsk7SAtgfUPO. Último acesso 24/03/2020.
- ¹¹⁸ Este é o total de visualizações desde a inscrição da página oficial da dupla na plataforma YouTube em 12 de agosto de 2015. Disponível em https://www.youtube.com/channel/UCoZZ_-zO3Tgxsk7SAtgfUPO/about. Verificado em 24/03/2020.
- ¹¹⁹ Informação retirada da página oficial da cantora na plataforma YouTube, disponível em <https://www.youtube.com/user/LaisOficial>. Último acesso 24/03/2020.
- ¹²⁰ Este é o total de visualizações desde a inscrição da página oficial da cantora na plataforma YouTube em 03 de novembro de 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/user/LaisOficial/about>. Verificado em 24/03/2020.
- ¹²¹ Disponível em <https://charts.youtube.com/artist/%2Fm%2F01n2rrn?hl=pt>. Averiguado em 24/03/2020.
- ¹²² Informação retirada da página oficial da dupla na plataforma YouTube, disponível em https://www.youtube.com/channel/UCN12f_NvT5NTynw3Z54h4wg/featured. Último acesso 24/03/2020.
- ¹²³ Este é o total de visualizações desde a inscrição da página oficial da dupla na plataforma YouTube em 26 de novembro de 2019. Disponível em https://www.youtube.com/channel/UCN12f_NvT5NTynw3Z54h4wg/about. Verificado em 24/03/2020.
- ¹²⁴ Informação retirada da página oficial da cantora na plataforma YouTube, disponível em https://www.youtube.com/channel/UCk0M1_PCFtrIQWxGZsrWriw/featured. Último acesso 24/03/2020.
- ¹²⁵ Este é o total de visualizações desde a inscrição da página oficial da cantora na plataforma YouTube em 30 de maio de 2012. Disponível em https://www.youtube.com/channel/UCk0M1_PCFtrIQWxGZsrWriw/about. Verificado em 24/03/2020.
- ¹²⁶ Informação retirada da página oficial da dupla na plataforma YouTube, disponível em <https://www.youtube.com/user/maiaramaraisaoficial>. Último acesso 21/03/2020.
- ¹²⁷ Este é o total de visualizações desde a inscrição da página oficial da dupla na plataforma YouTube em 09 de agosto de 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/user/maiaramaraisaoficial/about>. Verificado em 21/03/2020.
- ¹²⁸ Disponível em https://charts.youtube.com/artist/%2Fg%2F11btz_j0s?hl=pt. Averiguado em 21/03/2020.
- ¹²⁹ Informação retirada da página oficial da dupla na plataforma YouTube, disponível em <https://www.youtube.com/user/DUPLAMCEROFICIAL>. Último acesso em 24/03/2020.
- ¹³⁰ Este é o total de visualizações desde a inscrição da página oficial da dupla na plataforma YouTube em 19 de maio de 2010. Disponível em <https://www.youtube.com/user/DUPLAMCEROFICIAL/about>. Verificado em 24/03/2020.
- ¹³¹ Disponível em <https://charts.youtube.com/artist/%2Fm%2F0gtydlv?hl=pt>. Averiguado em 24/03/2020.
- ¹³² Informação retirada da página oficial da cantora na plataforma YouTube, disponível em <https://www.youtube.com/user/marianafagundesME>. Último acesso 24/03/2020.
- ¹³³ Este é o total de visualizações desde a inscrição da página oficial da cantora na plataforma YouTube em 17 de novembro de 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/user/marianafagundesME/about>. Verificado 24/03/2020.
- ¹³⁴ Informação retirada da página oficial da cantora na plataforma YouTube, disponível em <https://www.youtube.com/channel/UCwfEOn001DWcyTgzVVu28ig>. Último acesso 21/03/2020.
- ¹³⁵ Este é o total de visualizações desde a inscrição da página oficial da cantora na plataforma YouTube em 12 de maio de 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/user/mariamendoncareal/about>. Verificado em 21/03/2020.
- ¹³⁶ Disponível em <https://charts.youtube.com/artist/%2Fg%2F11cnnwp26d?hl=pt>. Averiguado em 21/03/2020.
- ¹³⁷ Informação retirada da página oficial da dupla na plataforma YouTube, disponível em <https://www.youtube.com/user/mayekarenoficial/featured> . Último acesso 24/03/2020.
- ¹³⁸ Este é o total de visualizações desde a inscrição da página oficial da dupla na plataforma YouTube em 23 de março de 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/user/mayekarenoficial/about>. Verificado em 24/03/2020.
- ¹³⁹ Informação retirada da página oficial da cantora na plataforma YouTube, disponível em <https://www.youtube.com/channel/UCOfSEIUbeEcOCMGPGyMPv4fg>. Último acesso 21/03/2020.
- ¹⁴⁰ Este é o total de visualizações desde a inscrição da página oficial da cantora na plataforma YouTube em 26 de março de 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/user/NaiaraAzevedoOFICIAL/about>. Verificado em 21/03/2020.
- ¹⁴¹ Disponível em <https://charts.youtube.com/artist/%2Fg%2F11c211n05t?hl=pt>. Averiguado em 21/03/2020.
- ¹⁴² Informação retirada da página oficial da cantora na plataforma YouTube, disponível em <https://www.youtube.com/user/paulamattosoficial>. Último acesso 21/03/2020.
- ¹⁴³ Este é o total de visualizações desde a inscrição da página oficial da cantora na plataforma YouTube em 22 de janeiro de 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/user/paulamattosoficial/about>. Verificado em 21/03/2020.
- ¹⁴⁴ Disponível em <https://charts.youtube.com/artist/%2Fg%2F11bwf7zs4k?hl=pt>. Averiguado em 21/03/2020.
- ¹⁴⁵ Informação retirada da página oficial da dupla na plataforma YouTube, disponível em <https://www.youtube.com/user/simoneesimaria>. Último acesso 21/03/2020.
- ¹⁴⁶ Este é o total de visualizações desde a inscrição da página oficial da cantora na plataforma YouTube em 06 de fevereiro de 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/user/simoneesimaria/about>. Verificado em 21/03/2020.
- ¹⁴⁷ Disponível em https://charts.youtube.com/artist/%2Fg%2F11b7_v3n0g?hl=pt. Averiguado em 21/03/2020.
- ¹⁴⁸ Informação retirada da página oficial da cantora na plataforma YouTube, disponível em <https://www.youtube.com/user/suellensantosoficial>. Último acesso 20/03/2020.
- ¹⁴⁹ Este é o total de visualizações desde a inscrição da página oficial da cantora na plataforma YouTube em 04 de maio de 2011, disponível em <https://www.youtube.com/user/suellensantosoficial/about>. Verificado em 20/03/2020.
- ¹⁵⁰ Informação retirada da página oficial da cantora na plataforma YouTube, disponível em <https://www.youtube.com/user/talitareal>. Último acesso 21/03/2020.
- ¹⁵¹ Este é o total de visualizações desde a inscrição da página oficial da cantora na plataforma YouTube em 12 de abril de 2007, disponível em <https://www.youtube.com/user/talitareal/about>. Verificado em 21/03/2020.
- ¹⁵² Informação retirada da página oficial da dupla na plataforma YouTube, disponível em <https://www.youtube.com/user/thaemeethiago>. Verificado em 20/03/2020.
- ¹⁵³ Este é o total de visualizações desde a inscrição da página oficial da dupla na plataforma YouTube em 09 de março de 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/user/thaemeethiago/about>. Último acesso em 20/03/2020.
- ¹⁵⁴ Informação contida na plataforma YouTube, disponível em <https://charts.youtube.com/artist/%2Fm%2F0nhrf9m?hl=pt>. Verificado em 20/03/2020.
- ¹⁵⁵ Informação retirada da página oficial da cantora na plataforma YouTube, disponível em <https://www.youtube.com/user/tutaguedesoficial>. Último acesso 21/03/2020.
- ¹⁵⁶ Este é o total de visualizações desde a inscrição da página oficial da cantora na plataforma YouTube em 06 de setembro de 2009. Disponível em <https://www.youtube.com/user/tutaguedesoficial/about>. Verificado em 21/03/2020.
- ¹⁵⁷ Informação retirada da página oficial da cantora na plataforma YouTube, disponível em <https://www.youtube.com/channel/UCffAk8sNIHAawDPXCUCBa7g/about>. Último acesso 24/03/2020.
- ¹⁵⁸ Este é o total de visualizações desde a inscrição da página oficial da cantora na plataforma YouTube em 30 de novembro de 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/channel/UCffAk8sNIHAawDPXCUCBa7g/about> . Verificado em 24/03/2020.

O Quadro 3 nos permite perceber que existe um destaque para algumas compositoras e cantoras como Maiara e Maraísa, Marília Mendonça, Simone e Simaria e Naiara Azevedo a nível nacional, mas demonstra que no feminejo existem outras mulheres que também são compositoras e intérpretes e possuem um público, principalmente na plataforma digital YouTube, além daquelas mais veiculadas na mídia.

Este tópico apresenta os elementos que constituem o feminejo, e o panorama desse gênero musical nos evidenciou que existe um total de 23 mulheres envolvidas com composição e/ou interpretação até o momento de elaboração do quadro, em 24/03/2020. Com destaque para aquelas que são consideradas como as pioneiras do movimento feminejo, sendo elas: Maiara e Maraísa, Marília Mendonça, Simone e Simaria e Naiara Azevedo. Este ponto é relevante, pois talvez em nenhum outro momento tenha havido esta quantidade de mulheres figurando no cenário musical sertanejo simultaneamente.

Ao observar as datas de inscrição das compositoras e cantoras pioneiras do feminejo que constam na lista do Quadro 3, que apesar de haver inscrição do canal na plataforma YouTube em datas diferentes, como podemos verificar a dupla Maiara e Maraísa e a cantora solo Marília Mendonça desde o ano de 2013; Simone e Simaria em 2012 e Naiara Azevedo no ano de 2011, elas iniciaram suas respectivas carreiras quase que simultaneamente, com diferença de meses ou no máximo 1 ano entre uma e outra e permaneceram em evidência, sem ter que suprimir a atuação de uma em detrimento da outra. Isso poderá ser averiguado nos quadros 4 e 5, que evidenciam a trajetória delas no feminejo.

Ao observamos essas agentes sociais, alegamos que por serem consideradas as pioneiras do movimento feminejo, era adequado realizar essa comparação com as cantoras da música caipira e sertaneja que foram indicadas, como Júlia Martins, Chiquinha Gonzaga, Nhá Zefa, Irmãs Castro e Cascatinha e Inhana. Isto porque elas de alguma forma marcaram suas participações nos seus respectivos gêneros musicais inseridos no universo da música sertaneja.

Contudo, constatar que o feminejo aparentemente possui um quantitativo maior de mulheres e que a lacuna temporal entre elas diminuiu, não significa que seja indício de mudança no cenário da música sertaneja, porém vale pontuar que também houve alteração no cenário político, econômico e cultural e isso reverberou no universo da música sertaneja. Todavia, isso indica apenas que diminuiu a lacuna entre a inserção de uma mulher e outra e aumentou o número para além da quantidade de mulheres compositoras e cantoras inseridas no feminejo. Observamos ainda os números que expressam o público que aprecia as músicas, pela via da plataforma digital YouTube, os quais indicam o nível de popularidade e logo, uma aparente aceitação do público com as artistas.

É prudente ponderar que não é preocupação desta dissertação analisar o consumo destas músicas, ou seja, quem são os sujeitos que ouvem as músicas do feminejo. Entretanto, esses números nos permitem uma reflexão que extrapola a questão do público consumidor, isto é, a questão não reside no fato de quantas, ou quem consome as músicas advindas do feminejo, mas sim no que significa esse aumento quantitativo de cantoras no cenário da música sertaneja, pois essa suposta ampliação da participação das mulheres pode ser uma dissimulação de possíveis mecanismos de “dominação masculina” (BOURDIEU, 2019).

Ao observarmos o total de inscritos¹⁵⁹ nos canais oficiais das cantoras do feminejo e ainda nos atentar para a quantidade de visualizações dos vídeos, contendo suas músicas na plataforma digital YouTube e o total de reproduções destes vídeos. É possível mencionar dois aspectos: o primeiro se refere à oportunidade de entrada e participação efetiva do fazer musical de mulheres no cenário musical do gênero música sertaneja e o segundo, que as tecnologias auxiliaram na divulgação de suas produções musicais, na medida em que não se restringiram à apresentações públicas ou à comunicação via rádio, como outrora. E como consequência também houve, em certa medida, um aumento do público adepto a ouvir as mulheres inseridas no universo da música sertaneja.

Assim, ao observar o número de inscritos, por exemplo, no canal oficial da compositora e cantora Marília Mendonça, temos que em 21 de março de 2020 era de 15,4 milhões e até a última verificação, em 20 de janeiro de 2021, estava com 20,9 milhões¹⁶⁰. Ainda por meio do número de visualizações dos vídeos postados no canal oficial da cantora, constatamos que em 21 de março de 2020 era 10.167.465.337 e até a última averiguação, ocorrida em 21 de janeiro de 2021, estava com um total de 12.653.794.901 visualizações¹⁶¹. Por meio desses dados, podemos notar o primeiro ponto levantado sobre estes números, que aparentam ser

¹⁵⁹ **“Soma de inscritos do canal oficial** - Quando você adquire um canal oficial do artista, combinamos os inscritos do seu canal de assunto e do seu canal atual no novo canal. Conforme consolidamos seu público, você verá um aumento na contagem de inscritos do canal oficial do artista. Os inscritos terão acesso aos seus novos vídeos de música, independentemente de estarem escritos no seu canal oficial do artista ou nos seus outros canais. Essa combinação ajudará você a promover e distribuir novas músicas com mais eficiência. Agora seus fãs talvez se inscrevam em um só lugar, no seu canal oficial do artista. O botão de inscrição e a contagem de inscritos não serão mais exibidos no seu canal existente nem no canal de assunto. Dica: com o público consolidado, aproveite a oportunidade para se conectar com seus fãs com postagens da comunidade, marcação de comentários com "Amei" e transmissões ao vivo”. Informações disponíveis em: https://support.google.com/youtube/answer/9052555?hl=pt-BR&ref_topic=7234701 .

¹⁶⁰ Esta informação está disponível em: <https://www.youtube.com/user/mariliamendoncareal> . Última verificação: 20/01/2021.

¹⁶¹ Esta informação está disponível em: <https://www.youtube.com/c/mariliamendoncareal/about> . Último acesso em: 21/01/2021. É válido destacar que este número de visualizações corresponde a todos os vídeos postados no canal oficial desde a inscrição da cantora Marília Mendonça em 12/05/2013.

representativos de um provável aumento da participação das mulheres no universo da música sertaneja e com um respaldo de um público significativo quantitativamente.

O segundo ponto que devemos estar atentos é com relação à quantidade de visualizações que elas obtiveram, demonstrando assim uma aceitação e um reconhecimento do público. É relevante refletir sobre a tensão que estas quantidades referentes ao total de inscritos e de visualizações podem representar, pois incita-nos a pensar que podem ser um indicativo de uma ampliação das oportunidades de participação das mulheres no universo da música sertaneja e os números indicam, aparentemente, que as mulheres romperam com um espaço historicamente predominado pelos homens.

Bourdieu (2019) nos alerta para

As mudanças visíveis de *condições* ocultam, de fato, a permanência nas *posições relativas*: a igualização de oportunidades de acesso e índices de representação não deve mascarar as desigualdades que persistem na distribuição entre os diferentes níveis escolares e, simultaneamente, entre as carreiras possíveis. [...] A mesma lógica rege o acesso às diferentes profissões e às diferentes posições dentro de cada uma delas no trabalho, tal como na educação, os progressos das mulheres não devem dissimular os avanços correspondentes dos homens que fazem com que, como em uma corrida com *handicap*, a estrutura das *distâncias* se mantenha. O exemplo mais flagrante dessa permanência *dentro da mudança e pela mudança* é o fato de que as posições que se feminilizam estejam ou desvalorizadas [...] ou declinantes, com sua desvalorização duplicada, em um efeito bola de neve, pela deserção dos homens, que ela contribuiu para provocar. Além disso, embora seja verdade que encontramos mulheres em todos os níveis do espaço social, suas oportunidades de acesso (seus índices de representação) decrescem à medida que se atingem posições mais raras e mais elevadas (de modo que o índice real e potencial de feminilização é, sem dúvida, o melhor indício da posição do valor ainda relativos das diferentes profissões). (BOURDIEU, 2019, p. 149,150,151)

Assim, faz-se necessário desconfiar das aparências, como pontua Bourdieu (2018), pois elas podem disfarçar e/ou falsear a realidade, por meio de números, por exemplo. Bourdieu (2019) explica que o aumento quantitativo de mulheres em determinado espaço antes ocupado predominantemente pelos homens, não significa o rompimento com os mecanismos de “dominação masculina”. Pode ser apenas uma quantidade maior de mulheres na condição de dominadas.

Aceita-se como legítima a mudança no cenário da música sertaneja apenas com base no aumento quantitativo da participação das mulheres e na ampliação da aceitação do público estimado pela quantidade de inscritos e de visualizações no canal oficial do YouTube de cada cantora solo ou dupla. É visualizar, perceber o que somente está na superfície dessa realidade. O que buscamos compreender é se houve uma ampliação qualitativa da participação destas

mulheres e se isso de alguma forma proporciona de fato uma cisão nos mecanismos de “dominação masculina”.

Observamos que as compositoras e cantoras do feminejo obtiveram até bilhões de visualizações em seus canais oficiais da plataforma digital YouTube e existem milhões de inscritos, mas isso não significa que houve um rompimento com a dominação masculina, tampouco que elas conseguiram de fato irromper com a supremacia dos homens neste cenário da música sertaneja. É prudente ter cautela para não ser ludibriado pelos números e esquecer que os mecanismos de “dominação masculina” possuem muitos tentáculos e que podem ser dissimulados facilmente com essa aparente mudança da realidade, camuflada como oportunidade para as mulheres se expressarem, enquanto na verdade pode ser apenas uma quantidade maior de mulheres disseminando e legitimando a cada música e show, os possíveis processos de dominação masculina.

Prosseguiremos para o próximo item, que contemplará a trajetória pessoal e profissional das compositoras e cantoras consideradas as pioneiras do movimento feminejo: Maiara e Maraísa; Marília Mendonça; Simone e Simaria; Naiara Azevedo.

3.2 “Garçom troca o DVD que essa moda me faz sofrer” – Trajetória das mulheres no movimento feminejo

Este tópico será dedicado a apresentar a trajetória das mulheres consideradas as pioneiras¹⁶² do movimento feminejo: Maiara e Maraísa; Marília Mendonça Simone e Simaria; Naiara Azevedo. Conhecer a vida pessoal e profissional dessas compositoras e cantoras nos permitirá observar pontos relevantes, para se tentar compreender a totalidade do movimento feminejo. Ou seja, poderemos concatenar a partir dessas trajetórias o porquê da atual configuração desse estilo musical. Deste modo, procuramos realizar uma análise relacional proposta por Pierre Bourdieu (2018), o que é viabilizado por meio da articulação dos agentes sociais e suas posições no *campo* ou subcampo e o *habitus* e as relações que os envolvem e estão alinhavados pela realidade.

Apresentaremos a trajetória de vida pessoal e profissional destas compositoras e cantoras do feminejo em forma de quadros. Reforçamos que, é um esquema proposto por Bourdieu (2018), por permitir vislumbrar com maior clareza as semelhanças e diferenças entre os agentes sociais, as instituições e as relações que possivelmente possam estabelecer.

¹⁶² Estas informações foram reveladas nas entrevistas concedidas pelas cantoras aos apresentadores Pedro Bial do programa *Conversa com Bial* e Marcus Bernardes, do programa *Blognejo*.

E a coluna 6 apresenta a constituição familiar – casamento, prole –, pois na época em que as mulheres começaram a ter algum espaço na música sertaneja, por volta da década de 1930, constituir uma família era de extrema importância para a sociedade. E, buscamos averiguar se isso permanece ou houve alguma mudança neste aspecto. Vale salientar que, não é intuito desses quadros fazer uma comparação entre as épocas. Entretanto, alguns pontos, como esse do matrimônio, são relevantes para que possamos compreender as mudanças e permanências para as mulheres, em períodos históricos diferentes. Este quesito também vai contribuir para analisar os possíveis processos de dominação masculina. Para tanto, os quadros 4 e 5 (apêndice) foram desenvolvidos para elucidarmos as análises pertinentes.

3.2.1 “De quem é a culpa?” – Caminhos e descaminhos – uma análise das trajetórias

Este subtópico apresenta uma análise dos quadros 4 e 5 que contemplam, respectivamente, a trajetória da vida pessoal e profissional das compositoras e cantoras pioneiras do movimento feminejo: Maiara e Maraísa; Marília Mendonça; Simone e Simaria; Naiara Azevedo. Buscaremos, a partir dos dados demonstrados pelos quadros e fundamentados pela teoria de Pierre Bourdieu, elucidar pontos convergentes e/ou divergentes e que possam colaborar para compreensão do subcampo do feminejo.

Consideramos válido revelar algumas possíveis conexões existentes com os quadros 1 e 2, respectivamente: vida pessoal e profissional das cantoras da música caipira e sertaneja, pois percebemos no decorrer da pesquisa e durante a elaboração dos 4 quadros, que existiam pontos semelhantes e diferentes, mas que articulados poderiam contribuir para desvelar possíveis processos de dominação masculina.

Deste modo, iniciamos pelos títulos dos quadros 1 e 2, que demonstram uma pequena diferença dos títulos dos quadros 3 e 4. Apesar da proposta ser a mesma, foi necessário a alteração, pelo fato de que na época em que as mulheres começaram a ter um espaço na música caipira, o que ocorreu oficialmente em 1945 com as Irmãs Castro¹⁶³, não era comum elas serem compositoras. No entanto, encontramos durante a pesquisa apenas Nhá Zefa, em 1930, que compôs uma música e as demais apenas interpretavam as canções. Por isso, entendemos que não poderíamos assinalar no título que todas eram compositoras e cantoras.

¹⁶³ Reforçamos que acreditamos que o início da mulher na música caipira tenha sido em 1913, como pontuamos no capítulo 02. Entretanto, como trata-se de uma possibilidade, para a análise iremos trabalhar com as datas oficiais apresentadas pelos autores Alonso (2015), Antunes (2012), Nepomuceno (1999). E os sites “Recanto Caipira”, “Enciclopédia Itaú Cultural” e “Dicionário Cravo Albin”. Todos devidamente citados no capítulo a qual pertencem.

Com as representantes do feminejo ocorreu de forma diferente. Conforme podemos observar nos quadros 3 e 4, elas iniciaram as carreiras como compositoras e depois como intérpretes. Assim, pontuamos que no que se refere à composição houve, aparentemente, um avanço com relação à música caipira, pois o movimento feminejo apresentou uma pequena mudança, haja vista que, com raríssimas exceções, tais como Nhá Zefa, Inezita Barroso e Ely Camargo, não houve muitas compositoras de moda de viola.

Outro ponto a ser destacado é com relação aos nomes das cantoras. Nota-se que da música caipira à música sertaneja, com algumas exclusões, as mulheres usavam o que se denomina de nome artístico, ou seja, trocavam o nome de registro para que ficasse mais adequado ao mercado fonográfico. Temos como exemplo Cascatinha e Inhana, que na realidade eram Francisco e Ana Eufrosina e Roberta Miranda, que em seu registro de nascimento consta Maria Albuquerque. Porém, no feminejo, salvo as exceções, aparentemente não houve essa necessidade de alteração de nomes, como pode ser averiguado no quadro 4, que expõe a vida pessoal das representantes deste estilo musical.

A vida pessoal de Maiara e Maraísa, Marília Mendonça, Simone e Simaria e Naiara Azevedo possuem pontos em comuns, como o fato de terem o apoio da família para tentar a carreira na música. Observamos que no início elas ainda não tinham bem definido qual o gênero musical iria seguir, com exceção de Maiara e Maraísa, que já apreciavam a música sertaneja desde crianças. Outro ponto relevante sobre as famílias, é que tanto Marília Mendonça quanto Simone e Simaria são órfãs de pai, razão pela qual as mães tiveram que criar e educá-las sozinhas por um período da vida delas.

Observamos, portanto, que tanto Marília Mendonça quanto Simone e Simaria sofreram um amadurecimento precoce, pois receberam uma grande carga de responsabilidade, ainda quando tinham por volta de 13 anos de idade. E esses fatores podem ter dificultado, por exemplo, o acesso à escola e preconizado o trabalho para auxiliar na economia doméstica, como podemos constatar nas entrevistas concedidas por elas ao apresentador Marcus Bernardes e Pedro Bial que comandam, respectivamente, os programas *Blognejo* e *Conversa com Bial*:

Marília Mendonça: [...] aí eu ganhei um violão do meu vô, pra tocar na igreja e tal, aí saiu um pouquinho fora porque eu tinha que trabalhar, que meu padrasto tinha uma família, meu pai não morava comigo, então era eu meu padrasto, minha mãe e meu irmãozinho pequeno aí ele saiu de casa aí eu tinha que dar um jeito minha mãe não podia trabalhar porque meu irmão tava pequeno demais aí eu falei e o que eu vou fazer, vou escrever aí comecei escrevendo pra ver se dava certo, tinha um amigo meu compositor mais nunca deu muito certo as coisas, aí eu fui compondo, aí gravei a primeira música, aí depois eu comecei a cantar também, aí eu parei de cantar e comecei a só compor, agora eu to voltando a compor de novo, mais comecei com 12 anos de idade a compor mesmo, a primeira música que eu fiz foi com 12. (Entrevista

de Marília Mendonça concedida ao apresentador Marcus Bernardes do programa *Blognejo* em 30/12/2016¹⁶⁴).

Marília Mendonça: *Eu comecei a tocar meu vô pagava aula de violão, para eu tocar na igreja, e aí eu comecei a tocar pra trabalhar é ajudar em casa porque a gente passava muita dificuldade o marido [o padrasto] da minha mãe saiu de casa, porque minha mãe descobriu uma traição , então, minha paixão nasceu muito cedo com 12 anos eu comecei na composição já escrevendo.* (Entrevista de Marília Mendonça concedida a apresentadora Ticiane Pinheiro ao programa Balanço Geral Tv Record 16/03/2017¹⁶⁵)

Simone: *Ah! Eu cantava “Deixa essa vontade dividida” ...*

Simaria: *“Sereia uh uh sereia” que era as coisas que meu pai escutava em casa. Escutava isso e cantava no balaio de pão do meu pai e ele falava par minha mãe “Marinês essa menina vai ser cantora quando crescer”, minha mãe “que nada...” “Você vai ver que vão ser cantoras quando crescer”. E olha aí meu pai tava certo!*

Pedro Bial: *Só ele que não viu né?! Como foi essa perda?*

[O pai delas era garimpeiro e morreu soterrado e foi enterrado como indigente e até hoje se cobram por não ter conseguido fazer um enterro digno para o pai, pois seria necessário a exumação de todos os corpos para identificar o corpo do pai o que não é viável¹⁶⁶]. (Entrevista de Simone e Simaria concedida ao apresentador Pedro Bial no programa *Conversa com Bial* exibido no dia 13/07/2017¹⁶⁷).

Assim, foi possível constatar que tanto Marília Mendonça quanto Simone e Simaria contavam com o apoio familiar para construir uma carreira na música. Porém, devido a alteração na dinâmica familiar, o sonho da música acabou se tornando uma necessidade. Outro ponto em comum entre a cantora solo e a dupla, é que as mães Ruth e Marinês tornaram -se mães solas, com filhos para criar e educar, sem a presença dos pais.

Apesar da distância geográfica entre essas famílias, uma residindo em Goiânia/Goiás e a outra em Uibaí/Bahia, Marília Mendonça e Simone e Simaria passaram por dificuldades financeiras e não sabemos se deram continuidade aos estudos. Não é possível elucidar este dado, pois não encontramos durante a pesquisa e até o momento da escrita desta dissertação, o grau de escolaridade destas cantoras. No site oficial delas não consta e tampouco foi mencionada esta informação nas entrevistas.

Em princípio, pode-se pensar que o fato de Marília Mendonça e Simone e Simaria terem crescido sem o pai, o que provavelmente as obrigou a trabalhar ainda na fase infantil e adolescência, aparenta ter nenhum nexos com a discussão acerca do feminejo. Entretanto, esse

164

Disponível

em:

https://www.youtube.com/watch?v=xKSoqLn7jjU&list=PLfayPIWShvPehuSJasXgAQAoDF9fHqefS&index=5&t=1s&ab_channel=BlogNejo . Acesso em: 10/08/2019.

165 Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GIdZ4sgEm08&t=2s>. Acesso em: 19/08/2019.

166 Essa informação foi colocada pelo apresentador Pedro Bial e confirmada pelas cantoras Simone e Simaria e apenas fiz uma síntese da história.

167 A entrevista foi publicada na plataforma YouTube e publicado na plataforma YouTube no dia 17/07/2017.

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=5K88_KwVE0Y&ab_channel=PriscilaMelhoresNot%C3%ADcias

acontecimento pode ser um indicador dos motivos que impediram elas de terem possibilidades e/ou oportunidades de acesso e permanência na escola e na universidade¹⁶⁸, o que reverbera na constituição do “capital cultural” (BOURDIEU, 1996) e pode interferir inclusive na composição das músicas.

Observamos que a dupla Maiara e Maraísa e a cantora solo Naiara Azevedo possuem em comum o fato de terem sido criadas e educadas pelos pais e mães, o que certamente proporcionou a elas uma maior estabilidade familiar e conseqüentemente permitiu que pudessem se dedicar aos estudos. O quadro demonstra que possuem diploma de ensino superior, sendo a dupla formada em Música e a cantora solo em Cosmetologia. Contudo, não estamos afirmando que é uma relação de causa e efeito, onde Marília Mendonça e Simone e Simaria não tiveram os pais presentes, logo não ingressaram na Universidade, e Maiara e Maraísa e Naiara Azevedo tiveram os pais presentes, logo conseguiram ter acesso ao curso superior.

3.2.2 “Coração da pátria está em Goiás¹⁶⁹”/“Os sucessos sertanejos saíram lá do Goiás¹⁷⁰”

Este subtópico apresenta outro aspecto relevante, que devemos observar atentamente com relação a trajetória profissional destas compositoras e cantoras do feminino, que é o fato de os caminhos que culminaram na chegada à Goiânia capital de Goiás. Como pode ser averiguado no quadro 5, Maiara e Maraísa, Marília Mendonça, Simone e Simaria e Naiara Azevedo residem em Goiânia/Goiás. As carreiras dessas compositoras e cantoras do feminino iniciaram de formas semelhantes, com exceção da dupla Simone e Simaria, que já possuíam uma trajetória no gênero forró, mesmo que durante as entrevistas elas pouco mencionem a passagem por esse gênero musical.

Dessa forma, Maiara e Maraísa e Naiara Azevedo, de forma simples fizeram um caminho semelhante em suas respectivas carreiras. As irmãs gêmeas saíram do Mato Grosso e Naiara Azevedo saiu do Paraná, e todas desembarcaram em Goiânia em determinado momento. Maiara e Maraísa chegaram em Goiânia em meados de 2014 para mostrar o trabalho com a música sertaneja nos bares da capital de Goiás. Já Naiara Azevedo, ao perceber o movimento das mulheres no sertanejo universitário, decidiu junto ao seu empresário desembarcar em Goiânia no final do ano de 2015.

¹⁶⁸ Reforçamos que não há dados que comprovem o grau de escolaridade, porém quando possuem diploma de nível superior é mencionado nas entrevistas como aconteceu com Maiara e Maraísa e Naiara Azevedo.

¹⁶⁹ Música: Coração da pátria; composição: Barrinha; Cantora: Nalva Aguiar. Letra completa disponível em: <https://www.letras.mus.br/nalva-aguiar/1687542/>

¹⁷⁰ Música: Minas com Goiás; composição: ?; cantoras: dupla Day e Lara. Letra completa disponível em: <https://www.letras.mus.br/day-e-lara/minas-com-goias/>.

Podemos comprovar as trajetórias das cantoras por meio das entrevistas que elas concederam ao apresentador Marcus Bernardes do programa *Blognejo*, Maiara e Maraísa em 2014 e Naiara Azevedo em 2016. Sendo assim:

Marcus Bernardes: *Tempos atrás a gente fez entrevista com Henrique e Juliano, eles falaram da época do Tocantins e tudo mais, que já tinham um relacionamento e tudo mais, e meio que foram tudo junto para Goiânia, tentar a vida em Goiânia, como que foi essa época pra vocês?*

Maraísa: *Foi maravilhoso, na verdade eu já conhecia os meninos lá de Tocantins já, tanto o Henrique e Juliano, quanto o Paulo Henrique e Felipe, que estão despontando e Henrique e Juliano estourou.*

Maiara: *Nós moramos juntos na mesma casa! A gente saía juntos nos barzinhos em Goiânia, quando a gente chegou, a gente não dormia praticamente, a gente cantava nessa famosas violadas que tem lá em Goiânia né, que reúne todos os músicos lá, graças a Deus os músicos lá de Goiânia, são muito amigos a gente mostrava nosso trabalho. E cantava nos barzinhos lá no Tróia, agora são vários outros bares né.*

Maraísa: *Na verdade a gente chegava na beirada dos cantos dos botecos assim, do palco das duplas tocando, a gente falava: deixa a gente cantar. O povo olhava assim; hum! Isso não canta não!*

Maiara: *Mas, aí a gente subia e o pessoal gostava, a gente entrosava, então assim, e Goiânia recebeu a gente muito bem, eu fiz muitas amizades, cantei em muitos lugares lá em Goiânia.[...]. (Entrevista de Maiara e Maraísa concedida ao apresentador Marcus Bernardes no *Blognejo*, em 26/03/2014¹⁷¹).*

No fragmento abaixo a cantora e compositora Naiara Azevedo narra ao apresentador Marcus Bernardes como foi a mudança para Goiânia.

Marcus Bernardes: *[...] você é de Londrina/ Paraná, se estabeleceu em Goiânia, como é que tem sido pra você encarar todas essas mudanças, assim nesse espaço de tempo, como que foi esse planejamento, para você ser a Naiara Azevedo que você é hoje assim?*

Naiara Azevedo: *[...] Na verdade, mudar sempre é preciso é necessário pro ser humano, para mim foi uma necessidade assim, esse amadurecimento, pra mim tá sendo uma nova fase da minha carreira, pra mim como pessoa, como mulher, como profissional. [...]*

Marcos Bernardes: *E sobre essa questão de sair de Londrina/ Paraná e vim pra Goiânia e se estabelecer, assim querendo ou não, Brasil, a música sertaneja funciona nacionalmente. Mas, é uma questão muito simbólica, sair de uma cidade que você já estava estabelecida, já tinha seu público, já tinha uma força, para se estabelecer em uma outra região. Eu tava conversando com o pessoal mais cedo, parece que a música sertaneja funciona por regiões, então, você sair do Paraná e vim pra Goiânia a coisa muda, é outra forma de trabalhar, como foi isso assim, pra você também?*

Naiara Azevedo: *Eu sou uma pessoa super adepta a mudanças, eu não tenho medo de nada e nem de ninguém, só de Deus! Então, vamos mudar? Vamos! Aconteceu de repente, o Rafael, que é meu empresário, recebeu um convite, pra tá empresariando outro artista né, isso foi no final do ano passado [2015] como tinha falado a gente não tinha planejado estar aqui em Goiânia, gravar esse DVD aqui, enfim ele veio pra Goiânia, ele perguntou pra mim, ele já estando aqui, porque eu ia continuar lá em Londrina/ Paraná. Me fez o convite “você quer tá aqui? Porque aqui tem os compositores, pra você se relacionar melhor, com tal”. Aí eu vim, vim aos poucos né, pra compor, pra me relacionar melhor, quando eu vi, já estava morando aqui. Acabei*

¹⁷¹Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VCVJH7cWRLU&list=PLfayPIWShvPd-5mZ1XdQul2sNgg21IZPu&index=6&t=1878s>. Acesso em: 10/09/2020

*ficando aqui, a gente foi fazendo esses planos de, fui me envolvendo com os compositores, entendendo mais sobre repertório, porque assim, lá no Sul, o mercado do sul eu estava um pouco distante do... é diferente, no meu ver... (Entrevista Naiara Azevedo concedida para o apresentador Marcos Bernardes ao *Blognejo* em 27/06/2016¹⁷²).*

A migração de Maiara e Maraísa e Naiara Azevedo para Goiânia está relacionada com o fato deste lugar ser nacionalmente considerado como a capital da música sertaneja. E este título se deve ao fato de várias duplas sertanejas terem se formado em Goiás na década de 1980, como evidenciado no capítulo 2, no tópico que descreve a história da música sertaneja. Entretanto, vale reforçar que as duplas como Leandro e Leonardo, Zezé de Camargo e Luciano, Bruno e Marrone e o cantor solo Amado Batista nasceram em Goiás e posteriormente mudaram-se para a capital Goiânia. Ou seja, aconteceu um processo migratório dentro do próprio Estado de Goiás.

Por sua vez, as compositoras e cantoras Maiara e Maraísa e Naiara Azevedo saíram de seus Estados natais em busca de uma validação no local que se transformou ao longo dos anos no celeiro da música sertaneja. Nessa perspectiva, Goiânia seria o que Bourdieu (2002) denominaria como “museu de arte”. Assim, o autor esclarece que os críticos rigorosos da Arte somente consideram uma obra de arte que esteja em exibição em um museu. Por esta razão, para receberem o título de “obras de arte” deveriam estar em um museu.

Da mesma forma, podemos concatenar com relação à música sertaneja e Goiânia, porque é como se para se legitimar, é uma obrigatoriedade que a cantora e/ou cantor ao menos transite na capital de Goiás. Portanto, Goiânia seria o “museu da música sertaneja” e as duplas e intérpretes solos fazem o processo migratório para Goiânia em busca dessa legitimação, para que possam denominar suas músicas como sendo do gênero sertanejo.

Todavia, a dupla Simone e Simaria, que também até o ano de 2020 residiam em Goiânia, aparentemente, também fez esse processo migratório para Goiás, pela mesma razão: estar no centro do celeiro da música sertaneja. Porém, a dupla já possuía um trabalho regional consolidado na música com o gênero forró, no Nordeste, como pode ser verificado no quadro 5, na coluna 7, onde está inserida a discografia completa. Entretanto, ainda não tinham alcançado o reconhecimento nacional, o que aconteceu após mudarem para o gênero sertanejo e decidirem morar em Goiânia, como elas relatam ao apresentador Marcus Bernardes do programa *Blognejo* no ano de 2017:

¹⁷² Entrevista extraída do canal oficial *Blognejo*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2TkHUm27eFQ&list=PLfayPIWShvPcWg9EXeiJHsy-sscBVORnp&index=5&t=3172s>. Acesso em: 21/07/2020

Marcus Bernardes: [...] E assim que eu falo assim que vocês por trabalharem no Nordeste, e o Nordeste tem uma realidade mais do forró, na hora que começou essa realidade do sertanejo pra vocês, quando vocês sentiram essa necessidade? Foi com essa parceria com a Áudiomix ou vocês já tinham esse planejamento de trazer o trabalho de vocês mais para as regiões e para os estados do Sul, Sudeste e Centro-Oeste? Como que foi essa mudança também?

Simaria: Vou te contar uma história que você vai ficar impressionado, me lembro como se fosse hoje. Todo mundo falava assim “nossa, vocês são muito maravilhosas!” Quando a gente tava cantando o nosso forró, e a gente tinha um desejo muito grande de conquistar o resto do país. E um dia eu na varanda do apartamento que eu morava eu olhei pro céu e disse: meu Deus! Por que será que a gente não consegue atingir o Brasil inteiro? Que a gente só fica aqui na parte mais regional. Aí eu mesma, sabe quando parece que Deus tá falando com você? Aí eu me fiz a pergunta: será que é por que nós vamos ser a primeira dupla feminina a gravar sertanejo depois desses anos todos que ninguém fez mais nada? E vai sair puxando as levas de outras cantoras e de outras pessoas que ainda não tiveram coragem de fazer isso?

Simone: Deixa eu falar uma coisa aqui muito bacana. Que na época que nós gravamos o primeiro DVD sertanejo que foi o “Bar das coleguinhas” que nós entramos a primeira vez dentro de Goiânia pra fazer o nosso primeiro show, nós recebemos em nosso camarim uma das pessoas que trabalha com Maiara e Maraísa, né a Rose. E nessa época, as meninas ainda não faziam sucesso, cantavam e tal, e ela (Rose) chegou na gente pra dizer que as meninas se inspiravam muito na gente que era muito fã nossa, adorava nosso trabalho, nós chegamos a receber nessa época, vídeo da Marília Mendonça parabenizando nosso trabalho. Que admira e que era fã, antes mesmo da Marília Mendonça estourar. (Entrevista Simone e Simaria concedida ao apresentador Marcus Bernardes no canal oficial do *Blognejo* na plataforma YouTube em 30/10/2017¹⁷³).

Possivelmente a migração para Goiânia foi uma forma de legitimação da dupla Simone e Simaria como intérpretes de música sertaneja. Vale reforçar era o estilo sertanejo universitário ainda não era feminejo. Por meio da entrevista acima e das informações exibidas nos quadros podemos perceber que Maiara e Maraísa, Marília Mendonça, Simone e Simaria e Naiara Azevedo iniciaram no mesmo ano na música sertaneja, em 2015, e por isso foram denominadas como pioneiras do movimento feminejo.

O apresentador Marcus Bernardes assinalou: “e sobre essa coisa do sertanejo feminino, assim, vocês são, tá entre o time das 5 principais representantes, talvez de dupla é vocês e Maiara e Maraísa, que são as principais representantes. Tem a Marília (Mendonça) na parte solo¹⁷⁴”.

¹⁷³ Entrevista disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=qr37q3o58nI&list=PLfayPIWShvPdE1NA_YmMVrCUuTC9Su9dh&index=7&t=14s. Acesso em: 10/09/2019.

¹⁷⁴ Entrevista Simone e Simaria concedida ao apresentador Marcus Bernardes no canal oficial do *Blognejo* na plataforma YouTube em 30/10/2017. disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qr37q3o58nI&list=PLfayPIWShvPdE1NA_YmMVrCUuTC9Su9dh&index=7&t=14s. Acesso em: 10/09/2019.

Contudo, para finalizar este item sobre o roteiro inicial das carreiras das compositoras e cantoras do feminejo, será evidenciado o trajeto de Marília Mendonça que foi diferente das demais representantes. Vale pontuar que Marília Mendonça é a única goiana entre esse time de mulheres. Como pode ser averiguado no quadro 4, coluna 3 onde está exposto o local e data de nascimento, que ela nasceu em Cristianópolis e imediatamente após o nascimento foi morar em Goiânia. Portanto, Marília Mendonça cresceu já na cidade considerada o “museu da música sertaneja”. Entretanto, a cantora goiana decidiu iniciar sua carreira na região Nordeste, pois como ela relatou em uma entrevista concedida ao apresentador Marcus Bernardes do programa *Blognejo*, havia um nicho para a música sertaneja a ser explorado. A seguir, os trechos desta entrevista:

Marcus Bernardes- E que foi muito ousado, desde sempre você tem sido desde o começo você tem sido ousada em algumas escolhas, por exemplo você escolheu o caminho contrário, a galera a vou começar o sertanejo tem que começar na região Centro-Oeste, Sudeste e Sul e subir pro Nordeste e Norte, você fez o caminho contrário. E, nessa estratégia sua se mostrou incrivelmente acertada que foi um fenômeno lá pra cima e tem se tornado agora um fenômeno nas regiões mais ao Sul. Como é foi essa escolha de fazer o caminho contrário do que todo mundo faz? [...]

Marília Mendonça – O que aconteceu né? Na verdade, isso começou, foi no começo mesmo, antes de eu gravar o DVD, é eu tive que montar uma estratégia [...].

*Marília Mendonça – Aí eu cheguei assim e falei Vander me deixa te explicar uma coisa. Nordeste cara Nordeste é um público quente. Nordeste o pessoal vai no show o pessoal gosta muito de festa, e isso é uma verdade. Depois que eu fui descobrir que tudo isso que eu tava falando era bem no pé da letra mesmo, lá o pessoal gosta de festa e de segunda a segunda. Lá a gente vai tá bem é outra coisa, **eu não tenho uma concorrente lá, falei pra ele. Lá eu não tenho uma concorrente nesse estilo que eu quero cantar, lá eu não tenho uma concorrente. E, até pra escolha do estilo foi tudo pensando no Nordeste, tudo pensando no Nordeste eu quero ir pra lá eu preciso fazer show lá meu Deus eu preciso ir de tudo tão certo, tudo que eu imaginei foi uma, foi meio que um blefe assim, entendeu?** (Entrevista de Marília Mendonça concedida ao apresentador Marcus Bernardes do programa *Blognejo* em 30/12/2016¹⁷⁵).*

Marília Mendonça planejou iniciar sua carreira no Nordeste, pois nessa região brasileira ela não encontraria uma concorrente no gênero musical sertanejo, o que pode ser um indicativo de que tentar a carreira em Goiânia seria mais difícil, já que existiam outras cantoras também em fase inicial neste gênero musical. Portanto, quando Marília Mendonça regressou para Goiânia após um ano realizando shows pelo Nordeste, já possuía um público que apreciava suas músicas, e o nome Marília Mendonça já estava alcançando destaque.

Sendo assim, nos provoca a pensar que o retorno também pode ter relação com o fato da compositora e cantora goiana carecer de legitimação e validação de Goiânia para a consolidação de sua carreira no universo da música sertaneja. Isto é, mesmo recebendo o reconhecimento da região Nordeste e não encontrando uma concorrente no gênero musical, Marília Mendonça precisava submeter a sua música pelo “museu da música sertaneja”, para poder alcançar o reconhecimento nacional de sua música como pertencente ao universo da música sertaneja, já que no Estado de Goiás existe, aparentemente, uma tendência maior do que em outros estados brasileiros em apreciar música sertaneja.

Neste aspecto, este subtópico apresentou brevemente o roteiro que Maiara e Maráisa, Marília Mendonça, Simone e Simaria e Naiara Azevedo realizaram para iniciar as suas respectivas carreiras, e nos incitou a refletir sobre terem fixado residência em Goiânia que historicamente é reconhecida como a capital da música sertaneja. Sopesamos que não é escopo deste trabalho fomentar a discussão acerca deste título. Todavia, é relevante para entender os caminhos que essas compositoras e cantoras tiveram que trilhar para poder obter o reconhecimento nacional de suas músicas. Enfim, este subtópico revelou minimamente como foi se delineando o início do movimento feminejo. O próximo item pontua outro aspecto relevante para compreender a trajetória destas mulheres na busca pelo espaço no universo da música sertaneja: a composição de músicas. Apresentaremos os impactos da escrita para a carreira delas.

3.3 “Eu vivo a minha vida numa prisão sem grade e todo mundo sabe” / “Eu dormi na praça” – A composição na trajetória das mulheres do feminejo

*“Meus pensamentos tomam forma, eu viajo
Vou pra onde Deus quiser
Um videotape que dentro de mim retrata
Todo o meu inconsciente de maneira natural”
(Majestade, o sabiá-Roberta Miranda)*

Este tópico possui no título, um trecho da música “Dormi na praça¹⁷⁶” escrita por Fátima Leão e Elias Muniz¹⁷⁷, e segue com uma estrofe de “Majestade, O sabiá¹⁷⁸”, que é uma composição de Roberta Miranda¹⁷⁹. Essas compositoras e cantoras possuem um início no universo da música sertaneja semelhantes às mulheres do feminejo. Por esta razão,

¹⁷⁶ Letra completa disponível em: <https://www.lettras.mus.br/bruno-e-marrone/44670/>.

¹⁷⁷ Informação disponível em: <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Consulta/Obra/1?valor=DORMI%20NA%20PRA%C3%87A>.

¹⁷⁸ Letra completa disponível em: <https://www.lettras.mus.br/roberta-miranda/288851/>.

¹⁷⁹ Informação disponível em: <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Obra/O/938>.

apresentamos trechos de suas músicas neste tópico dedicado a revelar sobre a relevância da composição de músicas na carreira de Maiara e Maraísa, Marília Mendonça, Simone e Simaria e Naiara Azevedo.

Fátima Leão e Roberta Miranda iniciaram na música sertaneja por meio das composições de músicas na década de 1980. Elas possuem registradas no Ecad, respectivamente, 853 e 185 músicas. Iniciaram suas carreiras no universo da música sertaneja por meio da composição, porém, buscando um espaço para cantar suas próprias músicas. Todavia, suas composições eram interpretadas por cantores como Bruno e Marrone e Jair Rodrigues, que cantaram as músicas “Dormi na praça” e “Majestade, O sabiá”, respectivamente. Isto é, inicialmente elas faziam composições, mas não tinham a oportunidade de interpretar as próprias músicas. Essas informações estão exibidas no quadro 2 – vida pessoal das cantoras da música caipira e sertaneja.

Percebemos que, semelhante ao início de Fátima Leão e Roberta Miranda, a dupla Maiara e Maraísa e a cantora solo Marília Mendonça também iniciaram suas carreiras por meio das composições de músicas. E elas possuem, respectivamente, 146¹⁸⁰ e 319¹⁸¹ registros no Ecad, entre elas “Prisão sem grade” e “Minha herança”, interpretadas pelas duplas do sertanejo universitário Jorge e Mateus e João Neto e Frederico, respectivamente. Esse aspecto nos provoca a pensar, com base na teoria de Bourdieu, que não se trata de uma simples coincidência, mas pode ter relação com os mecanismos de dominação masculina que sempre buscam novas formas de manutenção deste processo.

Com as compositoras e cantoras do feminejo Maiara e Maraísa, Marília Mendonça, aconteceu situações semelhantes, conforme podemos observar por meio dos fragmentos das entrevistas que serão apresentadas ao longo deste tópico. Elas tiveram suas composições gravadas por cantores do sertanejo universitário, isto é, primeiro suas composições obtiveram destaque e posteriormente conquistaram a oportunidade de cantar.

No decorrer da história, podemos perceber o que Bourdieu (2019) denominou como “mudanças e permanências”. Ou seja, aparentemente aconteceu uma mudança no cenário da música sertaneja quando Fátima Leão e Roberta Miranda começaram a ter destaque com a composição e posteriormente, com a interpretação. Acreditamos que era indício de um

¹⁸⁰ Informação disponível em: <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Titular/1916173>. (Maiara e Maraísa)

¹⁸¹ Informação disponível em: <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Titular/1929931>. (Marília Mendonça)

mecanismo de dominação masculina, o fato de elas atuarem apenas com a composição e assim, ficarem mais restritas aos bastidores, que é um espaço reservado longe do público.

Neste sentido, Bourdieu (2019) assinala que

“[...] é preciso *reconstruir a história do trabalho histórico de des-historicização*, ou, se assim preferirem, a história da (re)criação continuada das estruturas objetivas e subjetivas da dominação masculina, que se realiza permanentemente desde que existem homens e mulheres, e por meio da qual a ordem masculina se vê continuamente reproduzida através dos tempos[...]. (BOURDIEU, 2019, p. 137 [2012, p. 100])

Nessa perspectiva, o autor assinala que historicamente estas dissimulações de mudanças e as perpetuações das constantes sempre encontram uma forma de demarcação. Por isso, o autor afirma que não é difícil encontrar na história das mulheres mais descrições de cargos, funções e espaços que “não” podem ocupar. Talvez devido aos processos de dominação masculina que quase nunca desvinculam as mulheres dos homens, é que geralmente existe uma ocultação das contribuições das mulheres.

E assim, depois de 35 anos, surgem Maiara e Maraísa e Marília Mendonça demonstrando o mesmo roteiro. Iniciam por meio de composições, como se fosse algo inovador ter mulheres na composição. No entanto, Bourdieu (2019) alerta para a permanência, ou seja, elas continuam no espaço restrito e nos bastidores, escrevendo as músicas que serão interpretadas por cantores que estão no espaço público sob os holofotes. Podemos notar que a história de Fátima Leão e Roberta Miranda se “repete” com Maiara e Maraísa e Marília Mendonça, demonstrando que novamente o dispositivo de uma possível dominação masculina determina o espaço que ela pode ou não ocupar e as funções que pode desempenhar.

Ressaltamos que este tópico apresenta como aconteceu a composição de letras de músicas para Maiara e Maraísa, Marília Mendonça, Simone e Simaria e Naiara Azevedo. E este é um elemento relevante, pois a composição permite, aparentemente, que elas se expressem por meio das letras. Ou seja, a mensagem transmitida por elas, por meio de suas canções, sugere uma espécie de autonomia. Por esta razão, é necessário considerar como essas mulheres iniciaram na composição e sobre quais temas escrevem. Perceber qual tipo de relação pode-se estabelecer entre a composição e a inserção delas no universo da música sertaneja universitária.

As canções inseridas no feminejo serão analisadas por conjunto. Isso consiste na exposição das músicas relacionadas a determinados temas como traição, por exemplo, que são recorrentes nas músicas das compositoras e cantoras deste gênero musical. Neste segmento do

capítulo 3, buscamos articular às composições com as entrevistas por elas concedidas e a teoria sociológica de Bourdieu (2019).

É por meio das letras que as compositoras e intérpretes se comunicam com o público e transmitem a ideia de superação e/ou legitimação do processo de “dominação masculina” evidenciado por Pierre Bourdieu (2019). Ponderamos que será realizada uma análise das letras, pois para a parte de melodias, arranjos e harmonia faz-se necessário um conhecimento técnico na área. Portanto, trata-se de analisar uma “canção” (TATIT, 2004), já que se refere ao conteúdo que está nas músicas. A presente análise será realizada por temas, que, guardadas as devidas proporções, serão pinçados de canções das demais cantoras e compositoras, anteriormente selecionadas do feminino.

A canção, segundo Tatit (2004), é definida como:

O canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala. No caso brasileiro, tanto os índios como os negros invocavam os deuses pelo canto. Do mesmo modo, as declarações lírico-amorosas extraíam sua melhor força persuasiva das vozes dos seresteiros e modinheiros do século XIX. [...] Além desse vínculo inevitável com o corpo e com os estados emocionais do intérprete, a fala contém suas próprias leis que interagem continuamente com as leis musicais, gerando aquilo que depreendemos como relações de compatibilidade entre melodia e letra. [...] De fato, por meio da linguagem oral cotidiana, veicula-se um conteúdo abstrato que depende da base acústica inscrita nos fonemas e nas entoações, mas não há necessidade de preservação dessa sonoridade. Por isso, selecionamos e organizamos as palavras da melhor forma possível e convocamos as melodias entoativas apenas para produzir ênfases aqui e ali no fluxo discursivo, sem outro tratamento especial que não o exigido pelo texto verbal. Não deixa de haver, mesmo nessa fase, algumas regras de condução melódica das frases, que as fazem parecer afirmativas, interrogativas, suspensivas etc., e que pertencem ao repertório intuitivo dos falantes. [...] (TATIT, 2004, p. 41-42)

Esta breve explicação sobre os caminhos da canção popular no Brasil nos ajudará a alcançar as nuances de fazer uma análise de uma canção, com ênfase em desvelar os sentidos e significados das palavras que representam as temáticas¹⁸² que envolvem as canções. No que se refere à canção, Tatit (2002) alerta para uma primorosa distinção entre a voz que canta e a voz que está de fato dizendo algo em uma canção. Assim, o autor explica que:

Em primeiro lugar, a voz da voz. A voz que canta dentro da voz que fala. A voz que fala interessa-se pelo que é dito. A voz que canta, pela maneira de dizer. Ambas estão adequadas as suas respectivas funções. Por sua natureza utilitária e imediata a voz que

¹⁸² “A forma acelerada de estabilização melódica privilegia os acentos e, portanto, as vogais salientes e breves, entre as quais percutem intensamente as consoantes. Essas características favorecem a constituição de células rítmicas bem definidas que vão se agrupando num processo denominado *tematização*. Resultam daí canções pouco variadas, geralmente concentradas em torno de um refrão, que se reportam em última instância aos velhos batuques com seus cantos responsoriais. Ora, a força de integração desses temas tende a repercutir na elaboração da letra, sugerindo modos de união, encontro ou conjugação dos personagens com seus valores, seus objetos ou mesmo com outros personagens”. (TATIT, 2004, p. 43)

fala é efêmera. Ela ordena uma experiência, transmite-se e desaparece. Sua vida sonora é muito breve. Sua função é dar formas instantâneas a conteúdos abstratos e estes sim devem ser apreendidos. O invólucro fônico é descartável. Por isso, a melodia da fala não se estabiliza, não se repete e não adquire autonomia. Apenas acompanha um texto que renova constantemente o compromisso entre os recortes da realidade e os recortes fonológicos. Está a serviço de um sistema de oposições previamente estabelecido que dispensa a necessidade de fixação e independência sonora. [...] (TATIT, 2002, p. 15)

Em outras palavras, existe uma voz que diz o que tem que ser dito dentro da canção. Pode ser que ao escutar as músicas do estilo feminejo a interpretação seja de uma mulher, entretanto, a voz que expressa o que está na letra, possivelmente seja de um homem, pois há desconfiança de que estas canções possam estar sendo escritas mergulhadas em um contexto proveniente de um processo de “dominação masculina” (BOURDIEU, 2019). Por esta razão, a voz que diz a canção pode ser de um homem que utiliza a voz de uma mulher para cantar e assim promover uma identificação do público feminino com o que está sendo dito. Este, supostamente, também é o pensamento da mulher que interpreta. A presente discussão será retomada também no item sobre as músicas que as cantoras do feminejo interpretam e que são escritas por homens.

Ao alertar sobre a questão desta distinção da voz, Tatit (2002) nos leva à reflexão também no que tangencia a composição de letras de músicas, pois se a voz que diz não necessariamente é a mesma que canta e/ou interpreta ou participa da música, podemos concatenar que talvez, mesmo quando a letra é escrita e interpretada por uma mulher, a “voz que diz” ainda é do homem. Isto seria um dos mecanismos de um processo de “dominação masculina” evidenciado por Bourdieu (2019).

Deste modo, Bourdieu (2019) contribui para pensarmos sobre esta questão da voz quando diz:

Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação, ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de *conhecimento* são, inevitavelmente, atos de *reconhecimento*, de submissão. Porém, por mais exata que seja a correspondência entre as realidades, ou os processos do mundo natural, e os princípios de visão e de divisão que lhes são aplicados, há sempre lugar para uma *luta cognitiva* a propósito do sentido das coisas do mundo e particularmente das realidades sexuais. (BOURDIEU, 2019 p. 30 [2012, p. 22])

Bourdieu (2019) nos permite refletir sobre quando Tatit (2002) esclarece a respeito das distinções entre a “voz que diz” e a “voz que canta” e considerando o movimento feminejo, podemos estar diante de um dos mecanismos da “dominação masculina”. Isso acontece quando

temos a percepção de que o que está sendo pronunciado na letra da música é semelhante ou idêntico ao pensamento do homem. Na realidade, a mulher torna-se apenas um instrumento de disseminação da dominação masculina.

Consideramos que o autor Luiz Tatit (2002) contribui com aspectos técnicos na análise da canção, enquanto o sociólogo Pierre Bourdieu colabora com as reflexões sob as lentes das ciências sociais. Assim, concatenamos que a aproximação entre esses autores poderia ampliar a análise das canções, pois percebemos que essa teoria da voz suscitada por Tatit (2002), possibilitaria detectar alguns mecanismos de dominação masculina. Por isso, consideramos pertinente tentar essa aproximação entre os autores.

Fomos por este caminho para que seja possível perceber qual a voz que canta e a voz que diz, e se elas são as mesmas, além de poder notar os possíveis mecanismos de dominação masculina. Buscamos evidenciar as primeiras composições de cada cantora solo ou dupla do feminejo e a partir daí, ponderamos que foi a primeira composição que tornou Maiara e Maraísa, Marília Mendonça, Simone e Simaria e Naiara Azevedo conhecidas nacionalmente.

Sendo assim, buscaremos articular o que as compositoras e cantoras do feminejo disseram nas entrevistas concedidas aos programas do estilo *talk show*, com as letras de suas composições e tomar por base a teoria do Pierre Bourdieu. Este exercício vai contribuir para fomentar as discussões sobre como os possíveis processos de dominação masculina podem estar dissimulados no conteúdo das entrevistas e das músicas.

Apresentamos o começo da trajetória das mulheres com a composição de músicas, com vistas a evidenciar a primeira música que projetou as compositoras e cantoras nacionalmente, bem como o que motivou e/ou estimulou a escrita de músicas. É prudente ponderar que neste item, vamos priorizar a composição na carreira das agentes sociais do feminejo.

Deste modo, este tópico se dedicará em apresentar o papel que a composição de canções ocupou e ocupa na vida das representantes do feminejo. Vamos abordar o início na composição e os motivos pelos quais Maiara e Maraísa, Marília Mendonça, Simone e Simaria e Naiara Azevedo decidiram escrever letras de música no gênero sertanejo universitário. Nesse contexto, demarcaremos na composição do feminejo os pontos convergentes e divergentes entre as compositoras e cantoras acima citadas. A articulação das entrevistas que elas concederam, conectadas com as composições, contribuirão para uma análise sob a óptica da teoria bourdiesiana.

Iniciamos apresentando de que forma se deu a composição na trajetória da dupla Maiara e Maraísa. Maraísa faz composições desde os 12 anos de idade, porém não registrou essas

composições. Temos apenas a citação do nome de uma delas, que é “Amar é mais¹⁸³”, e segundo o que consta no site oficial da dupla essa foi a primeira composição. Contudo, por falta de registro no Ecad ou em qualquer página oficial da dupla, não foi possível a obtenção da letra. Em razão disso, esta música não foi selecionada para este trabalho, haja vista um dos critérios de inclusão ser: a primeira composição divulgada em nível nacional, seja por meio da interpretação das representantes do feminejo ou de outros artistas, como já explicado no início deste capítulo.

Podemos notar por meio dos fragmentos de entrevistas concedidas pela dupla Maiara e Maraísa, como foi o início delas na composição de músicas e o que as motivou a fazerem composição:

*[...] **Maiara:** A composição aconteceu numa situação seguinte: Maiara e Maraísa pra cantar a gente **precisa de músicas femininas** de músicas que adaptam a gente, daí a gente começava a escrever pra gente, é muito difícil você conseguir música, **então eu desde os meus 12 anos de idade eu já escrevia algumas coisas**, aí eu conhecia outras pessoas que também escreviam, eu sempre apaixonada com essa parte de composição e também querendo fazer uma coisa minha né.*

***Maraísa:** A Maiara que começou compondo né!*

***Maiara:** Daí eu a puxei (Maraísa). A gente sempre fez o trabalho visando a nossa dupla Maiara e Maraísa. Essa história, que nem quando o Jorge (integrante da dupla Jorge e Mateus) gravou nossas músicas foi um presente pra gente mesmo sabe?! (ENTREVISTA DE MAIARA E MARAÍSA CONCEDIDA AO APRESENTADOR MARCUS BERNARDES NO BLOGNEJO, EM 26/03/2014¹⁸⁴)*

***Daniilo Gentili:** Hoje vocês estão cantando juntas, se apresentam juntas, mas antes vocês eram apenas compositoras?*

***Maiara:** Ixi esta é uma história longa, a gente escreve algumas musiquinhas, aí a gente conheceu uma aqui (Marília Mendonça) que escrevia umas musiconas aí juntamos, começou a criar um laço de amizade muito grande, muito grande e acabou que no mesmo dia as fofocaiadas **compusemos várias músicas e o povo começou a gravar, os grandes artistas. E assim, a gente começou a aparecer no mercado só que o nosso sonho não era pra ficar por trás nos bastidores era lá no palco também na frente né.** A gente sonhava isso junto. Então quando a gente tava compondo às vezes a gente falava disso, um dia nós vamos tá lá no Danilo Gentili, as 3 juntas.*

***Daniilo Gentili:** Então vocês eram compositoras, porque tem sucessos que vocês não cantaram apenas compuseram ou...*

***Marília Mendonça:** Maiara e Maraísa: Eu nunca sei. (ENTREVISTA “FESTA DAS PATROAS” - MARILIA MENDONÇA E MAIARA E MARAISA – THE NOITE COM DANILO GENTILI 24/03/2016¹⁸⁵)*

¹⁸³ Essas informações foram extraídas do site oficial da dupla Maiara e Maraísa. Disponível em: <http://www.maiaraemaraisa.com.br/historia> . Não foi possível encontrar a letra pois, não há registro no Ecad, também não tem a letra em nenhum canal oficial da dupla.

¹⁸⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VCVJH7cWRLU&list=PLfayPIWShvPd-5mZ1XdQul2sNgg21IZPu&index=6&t=1878s>.

¹⁸⁵ Entrevista com o título “Festa das Patroas” - Marília Mendonça e Maiara e Maraísa – concedida ao apresentador Danilo Gentili do programa *The Noite*. O programa é transmitido diariamente após a meia-noite pela emissora SBT 9 Sistema Brasileiro de Televisão). A entrevista foi exibida em 24/03/2016 e foi publicada no canal oficial do programa na plataforma digital *YouTube* em 25/03/2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3qKYLWld4q4&list=PLfayPIWShvPehuSJasXgAQAOoDF9fHqefS&index=7> . Acesso em 26/09/2019

Pedro Bial: *Por exemplo, letra é uma coisa que vocês... sempre saiu fácil? Escrever letra? A partir de que? Crônicas da vida de vocês mesmo, coisa confessional?*

MAIARA: *Quando a gente começou a cantar e buscar músicas no mercado sertanejo, quando a gente fez a dupla Maiara e Maraísa. E a gente tinha muitos homens escrevendo música, só homens, então quando a gente recebia uma música era né “vou para o puteiro que não sei o que...”.* Como eu vou cantar isso né? O sertanejo era desse jeito né. **É muito masculino, masculino demais.** (ENTREVISTA DE MAIARA E MARAÍSA CONCEDIDA AO APRESENTADOR PEDRO BIAL NO PROGRAMA CONVERSA COM BIAL EM 18/05/2017¹⁸⁶)

Marcus Bernardes- *Você falou um negócio Maiara tem duas coisas pra observar além do fato do sertanejo feminino tem duas coisas interessantes que eu quero falar a respeito. O primeiro é que a gente nota assim um crescimento, uma atenção mais voltada pra compositora que são intérpretes, compositores que começa a se destacar na composição e começa a chamar a atenção como intérprete no caso são vocês, tem o Zé Neto e Cristiano, Marília Mendonça que coincidentemente os três fazem parte da Work os “três produtos” da Work, mas, fora vocês tem outros artistas Matheus e Cauã e outros diversos exemplos que se destaca na composição e o mercado começou a conhecer e abrir espaço como intérprete coisa que não acontecia se você for puxar na memória só nos anos 90 com Zezé com Roberta Miranda que se destacaram primeiro como compositores né? Desde então, a gente não via esse movimento de fortalecer compositores que são intérpretes, como é que vocês estão vendo isso? Vocês como compositoras principalmente a Maraísa que escreve tem mais o hábito de escrever.*

Maraísa - *Eu vou ser bem sincera aqui, cara tem gente aí do mercado que vê a gente como concorrente hoje, assim e fica meio puto, uai os compositores tão tudo gravando ou já falaram isso pra mim já, esqueceram que eu era compositora mesmo, e falaram isso: “os compositores estão tudo inventando de cantar agora?”* Aí eu peguei e olhei e falei sério?

Maiara – *Eu posso falar um negócio aqui?*

Maraísa - *Mas todo mundo tem o seu sonho, todo mundo tem que gravar, e assim eu acho que é meio natural a pessoa que faz a música gravar a obra dela e fazer sucesso. Pra mim já é ao contrário é mais fácil esse tipo de pessoa chegar a ser reconhecida, só o intérprete faz a hora que quiser a fonte nunca seca, então qualquer hora que ele quiser gravar ele senta ali, faz uma moda e grava, então assim, no começo eu senti muito isso quando a gente soltou o Dvd e começou fazer burburinho eu senti muito isso dos colegas ali, dos amigos de trabalho e depois eu fiquei sabendo que meus amigos igual o Zé Neto a Marília a Paulinha, também estavam sofrendo a mesma pressão.*

Verificamos que apesar das entrevistas terem acontecido em momentos diferentes, entre 2014 e 2017, o pensamento da dupla Maiara e Maraísa, no que se refere à composição, se manteve. A única possibilidade da dupla cantar “músicas femininas” (Maiara, cantora, 2014), era começando a compor as próprias músicas. Quando iniciaram a composição de músicas tinham apenas 12 anos de idade, conforme Maiara (2014) cita na entrevista. Por isso, talvez, ainda não tinham a consciência que deveriam registrar suas composições. E, por não existir registros formais das letras, não foi possível obter acesso a elas.

¹⁸⁶ Entrevista Maiara e Maraísa concedida ao apresentador Pedro Bial do programa *Conversa com Bial*. O programa é transmitido diariamente após a meia-noite pela emissora Rede Globo. A entrevista foi exibida no dia 18/05/2017 e publicada na plataforma digital YouTube no dia 20/05/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fgt-8AwwsBQ>. Acesso em 26/09/2019

Quando decidiram trilhar um caminho na música sertaneja, Maiara e Maraísa notaram que as composições que receberam provocaram nelas uma inquietação com relação aos temas que não correspondiam, segundo a dupla afirmou na entrevista, às duplas e às temáticas de interesse do público masculino.

Assim, iniciamos com a primeira composição da dupla Maiara e Maraísa, com a qual provavelmente obtiveram projeção a nível nacional como compositoras. A música intitulada “Prisão sem grade¹⁸⁷” de autoria de Maraísa e Nivardo Paz, interpretada pela dupla do sertanejo universitário Jorge e Mateus, conforme elas afirmam em uma entrevista concedida ao apresentador Marcus Bernardes do programa *Blognejo*, em 2014. Esta constatação pode ser verificada com o fragmento da entrevista a seguir:

Marcus Bernardes: Bacana! Assim, das composições, qual foi a primeira coisa que destacou, foi logo aquele cd de *Jurerê* do Jorge (dupla com Matheus) ou teve coisas antes que foram gravadas?

Maiara: Tinha umas coisas gravadas antes.

Maraísa: Tinha umas coisas gravadas antes, mas nada com respaldo! Até porque nossa intenção nunca foi realmente[...]

Marcus Bernardes: Pra galera saber, pra quem não sabe ainda, foram 2 músicas nesse cd de *Jurerê* né.

Maiara: O Jorge é um dos maiores incentivadores, é um guerreiro. [...] No mercado onde é muito difícil pra mulher ele (Jorge) abraçar uma dupla feminina, só podia ser ele mesmo, só guerreiro que faz negócio desses.

Marcus Bernardes: Quais são as músicas, a gente perguntou, as duas que foram gravadas no cd de *Jurerê*, pra galera que não sabe é a “Prisão sem grade e Invasões”.

Maiara: A gente teve outras músicas gravadas como “Caso indefinido” com outros parceiros nossos, Paulinho Júnior, Cristiano Araújo, teve agora Matheus e Kauã que gravou “Hora de acordar”, uma música que pra mim é um xodozinho, foi um presente também. E também tem com Henrique e Juliano a gente tem uma música lá.

Marcus Bernardes: Já falei isso até escrevi no meu blog “Prisão sem grade” foi uma das melhores músicas, aliás a melhor música que Jorge e Mateus já gravaram até hoje, acho a música fantástica. (Entrevista de Maiara e Maraísa concedida ao apresentador Marcus Bernardes do programa *Blognejo*, em 26/03/2014¹⁸⁸)

Maiara – Mas, voltando pra essa coisa de composições, que vários compositores gravaram a gente já tinha um trabalho como cantoras, a gente já tinha nosso trabalho de duplas há muito tempo. Só que quando a gente chegou em Goiânia a gente conheceu o Jorge (integrante da dupla Jorge e Mateus), e o Jorge começou a gravar nossas músicas. Então, o nosso nome cresceu mais como compositora na época porque ficou mais focado nisso, mas a gente já tinha um trabalho de dupla e eu nunca desisti de dupla sempre falou mais alto Maiara e Maraísa do que a composição só que naquele fato, naquela situação o que tava falando mais alto era o trabalho das composições, porque o Jorge alavancava porque ele tinha o nome dele e é nacional alavancava mais o nome da composição. Só que ele também sonhava

¹⁸⁷ Letra completa e o vídeo do show em que a música foi lançada publicados em 13/02/2014 no canal oficial da dupla Jorge e Mateus na plataforma digital YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Jjaam_eDwvk

¹⁸⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VCVJH7cWRLU&list=PLfayPIWShvPd-5mZ1XdQul2sNgg21IZPu&index=6&t=1878s>.

junto com a gente em fazer o trabalho da Maiara e Maraísa e aí o que aconteceu nesse trabalho nosso de composição. (Entrevista da dupla Maiara e Maraísa concedida ao apresentador Marcus Bernardes do programa *Blognejo* publicada na plataforma digital YouTube em 04 de julho de 2016¹⁸⁹, grifo nosso)

A dupla Jorge e Mateus, que faz parte do sertanejo universitário, gravou o DVD “A hora é agora ao vivo em Jurerê¹⁹⁰” em Santa Catarina, no ano de 2012. Nesse álbum está inserida a música “Prisão sem grade”, conforme afirmado pela na entrevista concedida ao apresentador Marcus Bernardes do programa *Blognejo*, em 2014. Esse dado nos permite observar atentamente como elas iniciaram na composição de letras de música e qual o lugar que a composição ocupa na vida desta dupla do feminejo.

Na sequência, algumas estrofes da composição de Maraísa e Nivardo Paz:

Música: Prisão sem grade

Composição: Maiara e Nivardo Paz

Ultimamente já não tenho mais mandado em mim. Foi só você que fez com que eu ficasse assim, não há nada que eu possa fazer, a não ser me envolver. Quando o amor invade é sempre natural. Bateu dentro do peito, um clique fora do normal. E agora só resta deixar, acontecer

Você me seduziu, me hipnotizou. Eu me apaixonei, a cabeça virou. Eu sigo a minha vida numa prisão sem grades. Eu sigo te amando e todo mundo sabe. Todo mundo sabe!

Podemos notar na música “Prisão sem grade”, que o tema central é uma relação afetiva que aconteceu de forma inesperada e de imediato tornou uma das partes dependente da outra. Por isso, o título sugere que a pessoa está presa nestes laços afetivos, ou seja, metaforicamente está em uma prisão. Aparentemente, trata-se de um “amor” avassalador, porém, devemos ter cautela, pois a participação de uma mulher no processo de composição musical aponta para um possível rompimento dos processos de dominação masculina, bem como a letra pode ser interpretada pelos dois gêneros, considerando que não há a identificação do sexo do “cantante” na letra.

Todavia, se a canção fosse de composição e interpretação da dupla Jorge e Mateus, poderíamos demarcar a questão do “amor” elucidada por Bourdieu (2019, p. 177), isto é, poderíamos conjecturar que a mulher (alvo do amor descrito na música), em um momento singular, se desvencilhou dos processos de dominação masculina e conseguiu, por meio deste

¹⁸⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qJEd6wBA-y0&list=PLfayPIWShvPd-5mZ1XdQul2sNgg21IZPu&index=3>. Acesso em: 19/09/2019

¹⁹⁰ “Gravação do DVD “A Hora é Agora” (Som Livre), na praia de Jurerê Internacional, em Santa Catarina”. Informação disponível em: <https://www.jorgeemateus.com.br/bio/>. Este DVD foi postado no canal oficial da dupla Jorge e Mateus na plataforma digital *youtube* em 13/02/2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Jjaam_eDwvk

sentimento [o amor] promover uma espécie de dominação para com o homem. Já que ele afirma que está preso, mesmo que não tenha nenhum objeto que o prenda de verdade.

Não obstante, devemos ter a nitidez de que na composição tem a participação de Maraísa, ou seja, Jorge e Mateus são as vozes que cantam, mas não são as vozes que dizem, segundo a teoria da distinção da voz elucidada por Tatit (2002). Ao considerar a autoria da música percebemos que possivelmente não houve esse rompimento com os processos de dominação masculina.

A despeito deste assunto, o autor Bourdieu (2019) evoca questionamentos pertinentes à reflexão:

[...] Seria o amor uma exceção, a única, mas de primeira grandeza, à lei da dominação masculina, uma suspensão da violência simbólica, ou a forma suprema porque a mais sutil e a mais invisível, desta violência? Quando ele assume a forma de amor marcado pelo destino, do *amor fati*, em uma ou outra de suas variantes, quer se trate, por exemplo da adesão ao inevitável que levava um sem-número de mulheres, pelo menos na Cabília antiga ou na Bearn de outrora, e sem dúvida muito além (como atestam as estatísticas da homogamia), a julgar amável e chegar a amar aquele que o destino social lhes designava, o amor é dominação aceita, não percebida como tal e praticamente reconhecida, na paixão, feliz ou infeliz. E o que dizer do investimento, imposto pela necessidade e pelo hábito, nas condições de existência mais odiosas ou nas profissões mais perigosas? (BOURDIEU, 2019, p. 177-178 [2012, p. 129])

Logo, percebemos que de fato, talvez o “amor” seja a maior engenhosidade do processo de dominação masculina, porque consegue promover o reconhecimento de sua possível existência e a adesão, sem nenhuma advertência. Como pode ser constatado na canção, “*não há nada que eu possa fazer, a não ser me envolver [...] Eu sigo a minha vida numa prisão sem grade*”. E isto implica em estar disponível, em aceitar qualquer tipo de situação “*ultimamente, eu já não tenho mais mandado em mim*”, desde que esta relação afetiva seja permanente. É válido ponderar que esta discussão será retomada em outros pontos ao longo deste capítulo.

Nesse caminho, para que possamos perceber os pontos que se aproximam e se distanciam, é apropriado analisar a compositora e cantora Marília Mendonça, dado que ela se iniciou na composição de músicas sertanejas também aos 12 anos de idade, semelhantemente à dupla Maiara e Maraísa, dado que pode ser constatado por meio da entrevista concedida ao apresentador Marcus Bernardes do programa *Blognejo* no ano de 2015.

Marília Mendonça – [...] eu comecei a compor, porque eu considero a carreira quando eu comecei a compor né? Eu comecei a compor com 12 anos de idade.

Marcus Bernardes – Mas, você começou primeiro cantando ou compondo?

Marília Mendonça – Compondo. [...] comecei com 12 anos de idade a compor mesmo, a primeira música que eu fiz foi com 12.

Marcus Bernardes – Mas, assim a primeira música que foi gravada chegou a fazer algum sucesso assim?

Marília Mendonça – A minha primeira música foi “Minha Herança”, acho que muita gente ouviu ela aí, ela foi gravada pelo João Neto e Frederico.

Marcus Bernardes - Quantos anos você tinha quando fez essa?

Marília Mendonça- 12

Marcus Bernardes - Pra fazer com essa profundidade de letra assim?

Marília Mendonça – Eu só sabia tocar, esses acordes que era os primeiros acordes que eu tinha aprendido por que eu tinha saído da aula, rebelde demais leonina nunca parei em nada em aula de nada.

Marília Mendonça- Eu sempre gostei de escrever demais até hoje eu escrevo muito , ler e escrever pra mim e por isso que eu falo eu tenho a carreira agora como cantora adoro cantar, mas eu não quero parar de escrever nunca, porque eu acho um dom, cantar é legal, bom pra caramba você consegue mexer com as pessoas, mas com a composição é diferente, é uma coisa diferente de verdade, você saber que uma coisa que você escreveu um sentimento seu tá sendo cantado por outras pessoas, e as pessoas tem uma admiração por um sentimento seu, as vezes até um chifre que você levou né ? Legal porque a gente saber fazer render agora, agora né, Tchula [Juliano Tchula]? O Tchula sabe muito sobre isso. (Entrevista de Marília Mendonça concedida ao apresentador Marcus Bernardes do programa *Blognejo*. Postada na plataforma digital YouTube em 31/03/2015¹⁹¹, grifo nosso).

Vale assinalar que, diferentemente da dupla Maiara e Maraísa, Marília Mendonça registrou oficialmente no Ecad a música “Minha Herança”. E a letra foi disponibilizada nas plataformas digitais, o que nos permitiu o acesso. Outra semelhança com a dupla, é que a primeira composição de Marília Mendonça, intitulada “Minha Herança¹⁹²”, também foi gravada por uma dupla masculina: João Neto e Frederico¹⁹³. A música integra o CD e DVD lançado em 2012 da dupla¹⁹⁴, resultado de um show realizado em Palmas – Tocantins.

A música “Minha Herança” foi postada pela dupla João Neto e Frederico no canal oficial do YouTube em 7 de novembro de 2011 e os álbuns foram publicados no canal oficial no ano de 2012. A compositora e cantora Marília Mendonça postou um vídeo caseiro em seu canal oficial, nesta mesma plataforma em 13 de maio de 2013¹⁹⁵. Portanto, a publicação aconteceu depois que a dupla havia gravado e publicado a composição dela.

Como apresentado no trecho da entrevista, a primeira composição de Marília Mendonça foi gravada pela dupla João Neto e Frederico, quando ela tinha 15 anos de idade. Percebemos assim, que o tema central da música “Minha herança” é sobre uma traição, como podemos

¹⁹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6jDQH4BDihg&t=1510s>. Acesso em: 10/09/2019.

¹⁹² Letra completa disponível em: <https://www.letras.mus.br/joao-neto-frederico/1985121/>.

¹⁹³ João Neto (João Neto Nunes, nascido em 12 de agosto de 1979) e Frederico (Frederico Augusto Nunes nascido em 11 de março de 1982), os irmãos são naturais de Goiânia/Goiás. Antes de se tornarem famosos, integraram o trio Rouxinóis, com o irmão Felipe. João Neto se formou pela UFG em 2002 em Medicina Veterinária e é pós-graduado em clínica e cirurgia em pequenos animais pela Universidade do Espírito Santo do Pinhal (Qualitas). E Frederico é graduado em Agronomia. Informações disponíveis em: <https://joaonetoefrederico.com.br/a-dupla/>.

¹⁹⁴ Informações extraídas do site oficial da dupla João Neto e Frederico. Disponível em: <https://joaonetoefrederico.com.br/a-dupla/>.

¹⁹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d-YI4yvwxm0>.

confirmar por meio dos fragmentos das entrevistas concedidas por Marília Mendonça aos apresentadores Danilo Gentili e Pedro Bial:

Danilo Gentili: *Mas o que uma criança de 12 anos tem para escrever? O lanche tá caro? Não tem crush na merenda? Roubaram minha canetinha na escola?*

Marília Mendonça: *Pode perguntar para minha mãe.*

Danilo Gentili: *Com 12 anos qual foi a 1ª música? Qual era o tema da primeira música que você escreveu?*

Marília Mendonça: *Então, foi por causa do meu 1º chifre.*

Danilo Gentili: *O nome da música é meu primeiro chifre?*

Marília Mendonça: *Não! Minha Herança refrão: (Vai senta aqui do meu lado me deixa e olhar e sentir o seu cheiro para me renovar, fale do que você quiser dos seus planos. (Entrevista “Festa das Patroas” concedida por Marília Mendonça E Maiara e Maraísa ao apresentador Danilo Gentili no programa The Noite dia 24/03/2016 publicado na plataforma YouTube em 25/03/2016¹⁹⁶.*

Pedro Bial: *Essa música chama “Minha Herança”, a herança foi. (Faz um gesto de chifre com a mão) de chifre.*

Marília Mendonça: *Tipo isso!*

Pedro Bial: *E o que aconteceu com essa canção?*

Marília Mendonça: *João Neto e Frederico gravou ela e aí trabalhou bastante tempo, gravou ela quando eu tinha 15 anos de idade, essa composição foi feita com 12 anos, eu sentei com eles aos 14 anos pra gente começar a mexer algumas coisas nas composições, conheci eles aos 14 anos. E aí a gente deu uma mexidinha nessa música, aí gravaram, a minha primeira música, gravada foi com 15 anos de idade. (Entrevista Marília Mendonça no Conversa com Bial no programa conversa com Bial – Data da entrevista 14/09/2017 publicado na plataforma YouTube em 28/09/2017¹⁹⁷, grifo nosso).*

Nota-se que o indicativo de uma traição conjugal nas duas entrevistas é o uso do símbolo “chifre¹⁹⁸”, pois convencionou-se¹⁹⁹ que este era o símbolo que indica uma traição conjugal. A

¹⁹⁶Disponível

em:

<https://www.youtube.com/watch?v=3qKYLWld4q4&list=PLfayPIWShvPehuSJasXgAQAOoDF9fHqefS&index=7>. Acesso em: 26/09/2019

¹⁹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bkx66lqw42A>.

¹⁹⁸ Realizamos uma pesquisa na tentativa de elucidar a origem da relação chifre = traição conjugal. Contudo foram encontradas duas explicações inseridas a seguir:

1) “Estudos etimológicos levam à cidade de Éfeso, no século 2, onde o grego Artemidoro citou o termo kérata poiein, significando “fazer corno a enganar um marido”. Paulo Geiger, dicionarista que coordenou a produção do Aurélio e do Houaiss. 2017. Disponível em: <https://super.abril.com.br/blog/oraculo/por-que-chamamos-de-corno-aquele-que-e-traido/>.

2) “o emprego da palavra chifre para denominar traição conjugal tem origem legal. O Código Filipino, ou Ordenações Filipinas, editado em 1603, a pedido do rei Felipe II, que vigorou no Brasil desde a sua criação até a Independência, rezava explicitamente que o marido que flagrasse a esposa em adultério cujo adúltero não fosse nobre, o marido “ofendido” deveria matar o seu desafeto. Caso dispensasse essa prerrogativa de matar, deveria usar em público algo semelhante a um chapéu ornado com dois chifres para que todos o reconhecessem como um homem que não “honrou” a sua condição de homem. Quando o adúltero fosse nobre, o marido traído nada poderia fazer. O Código Filipino era apenas uma reformulação do Código Manuelino que vigorou em Portugal e no Brasil de 1513 a 1569, porém, praticamente manteve a mesma estrutura das Ordenações Manuelinas, sofrendo vários acréscimos - a questão do adultério foi mantida”. Disponível em: <http://intervox.nce.ufrj.br/~sivaldo/chifre.htm>. Esta explicação se fez necessária porque é um termo recorrente.

¹⁹⁹ Vale assinalar que não foi possível determinar em que época exatamente surgiu a correlação chifre= traição. Por esta razão mencionamos, apenas, algumas possibilidades de explicação.

explicação sobre o termo é necessária por ser recorrente nas entrevistas, tanto da compositora e cantora Marília Mendonça quanto das demais representantes do feminino.

Trazemos a seguir, estrofes da música “Minha Herança” de composição de Marília Mendonça:

Música: Minha Herança
Composição: Marília Mendonça

Lembranças vêm e vão. Me aquecem sem querer. São a minha herança. O que restou de você. Me olho no espelho. Meu cabelo, os meus olhos
Trazem você pra mim. E eu não quero mais viver assim. Vou esperar você chegar. E te dizer. Porque não dá mais pra esconder! Vai, senta aqui do meu lado. Me deixa te olhar e sentir o teu cheiro. Pra me renovar. Fale do que você quiser!
Eu quero ouvir sua voz. Fale do mundo, dos seus planos. Me fale de nós. Senta aqui do meu lado
Leve essa herança. Que ficou em mim. Não quero esperança. E nesse último pedido. Eu quero só te abraçar. Dez minutos já me bastam. Eu vou me conformar

Podemos notar que novamente trata-se de uma dupla masculina interpretando uma composição feminina, como afirma Marília Mendonça acerca de outros cantores interpretarem as suas composições na entrevista concedida ao apresentador Marcus Bernardes do programa *Blognejo* em 2015. Deste modo, é possível articular a música “Minha Herança” com a música “Prisão sem grade”, porque em ambas acontece a mesma circunstância, a de aderir ao “amor”, de tal forma a aceitar qualquer tipo de situação para não perder esta relação afetiva, conforme podemos constatar na letra de “Minha Herança”: “[...] *Fale do que você quiser! Eu quero ouvir sua voz. [...] Eu quero só te abraçar. Dez minutos já me bastam. Eu vou me conformar*”. É admissível uma nitidez do que elucidou Bourdieu (2019, p. 177) com relação ao “amor” e sua engenhosidade em dissimular um processo de dominação masculina.

Nota-se que na letra, o sujeito perdeu a referência de si mesmo, devido à perda do outro, como podemos observar neste fragmento “[...] *são a minha herança. O que restou de você. Me olho no espelho. Meu cabelo, os meus olhos, trazem você pra mim [...]*” (Marília Mendonça, cantora, 2012). E novamente é necessário ter cautela, porque a princípio podemos pensar que foi o homem que se perdeu, devido à perda de sua companheira; entretanto, João Neto e Frederico são os intérpretes, portanto as vozes que falam, mas quem está dizendo é a compositora Marília Mendonça. Dessa forma, evocamos novamente Tatit (2002) para essa discussão, isto é, ela quem perdeu a referência de si, devido ao término do relacionamento com seu companheiro.

Nessa perspectiva, Bourdieu (2019) discorre sobre como o amor pode ser um dispositivo irrefutável de um processo de dominação masculina, quando expõe que:

A aura de mistério que o cerca, sobretudo na tradição literária, pode ser facilmente compreendida *de um ponto de vista estritamente antropológico*: baseado na suspensão da luta pelo poder simbólico que a busca de reconhecimento e a tentação correlativa de dominar suscitam, o reconhecimento mútuo pelo qual cada um se reconhece no outro e o reconhece também como tal pode levar, em sua perfeita reflexividade, para além da alternativa do egoísmo e do altruísmo ou até da distinção do sujeito e do objeto, a um estado de fusão e de comunhão, muitas vezes evocado em metáforas próximas às do místico, em que dois seres podem “perder-se um no outro” sem se perder. (BOURDIEU, 2019, p. 181 [2012, p. 132])

Vê-se, portanto, que a letra de “Minha herança” evidencia, por meio de metáforas, essa perda de si em detrimento da perda do outro, ou seja, é por causa do sentimento de amor que a pessoa julga que a sua existência está condicionada a estar com a outra pessoa. Vale reforçar que mesmo a interpretação sendo da dupla João Neto e Frederico, a composição é de Marília Mendonça e nesta perspectiva, quem perdeu a referência de si foi a mulher.

Contudo, outro ponto comum que devemos observar com cautela entre a dupla Maiara e Maraísa e a cantora solo Marília Mendonça, é o fato de mencionarem nas entrevistas os cantores que gravaram as músicas delas, antes que elas pudessem cantar as próprias composições. A cantora Maraísa (2014) afirmou que existiam gravações de outras composições suas, no entanto, nada com “respaldo”, ou seja, era necessário um cantor reconhecido nacionalmente para que pudesse torná-las também reconhecidas. Maiara (2016) reafirmou que foi a gravação da dupla Jorge e Mateus que impulsionou a dupla nacionalmente como compositoras. É relevante que façamos uma reflexão sobre este posicionamento da dupla Maiara e Maraísa.

Todavia, esse reconhecimento ainda seria apenas pelas composições e não pelo trabalho como cantoras. É procedente observar esta relação do “respaldo” (Maraísa, cantora, 2014) e do “*porque o Jorge (integrante da dupla Jorge e Mateus) alavancava, porque ele tinha o nome dele e é nacional alavancava mais o nome da composição*” (Maiara, cantora, 2016).

A compositora e cantora Marília Mendonça também necessitou deste “respaldo” demarcado por Maraísa (2014), já que afirmou em entrevistas que cantores, tanto do gênero sertanejo universitário quanto de outros estilos musicais, como o forró, por exemplo, gravaram suas composições antes que ela tivesse oportunidade de cantar. Como podemos observar nos fragmentos de entrevistas a seguir:

Maiara: *A gente teve outras músicas gravadas como “Caso indefinido²⁰⁰” com outros parceiros nossos, Paulinho Júnior, Cristiano Araújo, teve agora Matheus e Kauã que gravou “Hora de acordar²⁰¹”, uma música que pra mim é um xodozinho, foi um presente também. E também tem com Henrique e Juliano a gente tem uma música lá.*

²⁰⁰ Letra completa disponível em: <https://www.lettras.mus.br/cristiano-araujo/caso-indefinido/>

(Entrevista de Maiara e Maraísa concedida ao apresentador Marcus Bernardes no programa *Blognejo* em 26/03/2014²⁰²).

Marília Mendonça: *Então foi. A “Minha Herança” foi até uma música que não foi muito trabalhada, não é muita gente, muita gente que conhece, mas foi a minha primeira composição foi a que eu fiz com 12 anos de idade. E com certeza isso mudou muita coisa porque a partir do momento em que João Neto e Frederico, pegou e gravou a minha música, outras pessoas vieram me procurar e quando foi o Henrique e Juliano mais ainda porque a música foi um sucesso, que é “Cuida Bem Dela”, e “Até Você Voltar”, foi um sucesso no Brasil inteiro então isso mudou a minha vida.* (Entrevista de Marília Mendonça concedida a apresentadora Ticiane Pinheiro do programa *Balanço Geral - Tv Record* publicada na plataforma YouTube em 16/03/2017²⁰³)

Regina: *O Cristiano Araújo gravou músicas suas?*

Marília Mendonça: *Foi quando ele gravou “É com ela que eu estou”²⁰⁴, que foi um sucesso.*

Regina: *Foi um estouro, na verdade ele apareceu com essa música.*

Marília Mendonça: *Na minha opinião uma das melhores interpretações das minhas músicas.* (Entrevista com Marília Mendonça concedida a apresentadora Regina ao programa *Mulheres* em 23/04/2018²⁰⁵)

Percebe-se que Maiara (cantora, 2014) e Marília Mendonça (cantora, 2017; 2018) listam alguns nomes de cantores do sertanejo universitário que gravaram composições delas, como o cantor Cristiano Araújo, as duplas Matheus e Kauã e Henrique e Juliano. Apesar de não ter sido mencionado, o cantor de forró Wesley Safadão gravou uma música da compositora e cantora Marília Mendonça.

Todavia, a tensão não está fixada na quantidade de homens que gravaram as composições destas representantes do feminejo, mas está sim, alicerçada na correlação entre o lugar que a mulher pode ocupar. Isto é, quando são compositoras, elas ficam nos chamados bastidores, que é um lugar privado, já os homens que cantam estas canções estão no palco, em um espaço público.

Outro ponto a ser observado é que quando a música é interpretada pelos cantores ela deixa de pertencer ao feminejo e torna-se do sertanejo universitário, sustentando assim o que Bourdieu (2019) denominou de *distância*, isto é, não se trata de uma dupla masculina do sertanejo universitário cantando uma música advinda do feminejo, mas é uma dupla masculina interpretando e talvez legitimando uma canção escrita por uma mulher.

²⁰²Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VCVJH7cWRLU&list=PLfayPIWShvPd-5mZ1XdQul2sNgg21IZPu&index=6&t=1878s>. Acesso em: 10/09/2020

²⁰³ Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GIdZ4sgEm08&t=2s>. Acesso em: 19/08/2019.

²⁰⁴ Letra completa disponível em: <https://www.letras.mus.br/cristiano-araujo/e-com-ela-que-eu-estou/>.

²⁰⁵ Entrevista publicada no canal oficial do programa mulheres na plataforma digital YouTube em 23/04/2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jvhQV66CoWc&list=PLfayPIWShvPehuSJasXgAQAOoDF9fHgefS>. Este quadro é comandado pela apresentadora Regina e acontece dentro do programa *Mulheres*.

Nesse aspecto, em relação aos homens interpretarem uma composição feita por ela, a compositora e cantora Marília Mendonça afirma em entrevistas, que foi uma forma dos homens falarem o que ela queria ouvir, ou seja, ela queria que eles cantassem o que as mulheres quisessem ouvir, como afirma nas entrevistas citadas abaixo:

Tatá Werneck: *E as letras masculinas do sertanejo, algumas ainda são machistas né?! De que a mulher não pode beber, de que a mulher não pode nada e o homem que conquista o homem que caça, isso te incomoda ainda?*

Marília Mendonça: *Sabe o que eu comecei a fazer, quando eu vi isso? Eu comecei a compor. Eu comecei a fazer músicas pra homens gravarem o que eu queria que os homens dissessem pra mim, entendeu?! (Entrevista da Marília Mendonça, concedida à apresentadora Tatá Werneck no Programa Lady Night show em 2017, publicada em 08/07/2019 na plataforma digital YouTube²⁰⁶).*

Marília Mendonça: *Isso, aí na verdade eu tenho umas coisas nas minhas músicas, desde quando eu só componho, eu só fazia música para homem cantar, eu tenho duas músicas que eu levo como exemplo. Eu sempre contei o que eu quero ouvir, nem sempre é o que realmente aconteceu, mas eu quero deixar a história com um final feliz pra mim.*

Marília Mendonça: *É um choque de realidade que eu queria colocar, na cabeça, as duas músicas que eu tava falando que eu compus, uma chama cuida bem dela que você não vai conhecer alguém melhor que ela.*

Pedro Bial: *Deixa eu entender o ex.*

Marília Mendonça: *Falando pro atual.*

Pedro Bial: *O ex falando pro atual.*

Marília Mendonça: *Falando pro atual da menina, falando pra ele cuidar bem dela, que ele não vai conhecer ninguém melhor que ela, você já viu isso acontecer em algum lugar? Não né?*

Pedro Bial: *Não, só na sua fantasia. (Entrevista Marília Mendonça concedida ao apresentador Pedro Bial no programa *Conversa com Bial* em 14/09/2017²⁰⁷ na plataforma YouTube).*

Averiguamos que Marília Mendonça afirma durante a entrevista concedida à apresentadora Tatá Werneck que: “[...]eu comecei a fazer músicas pra homens gravarem o que eu queria que os homens dissessem pra mim, entendeu?!”. Sendo assim, abaixo serão evidenciados alguns trechos de composições dela, que são interpretadas por homens, com exceção de “Minha herança”, por já ter sido analisada. Vale salientar que essas são as músicas que ela menciona durante as entrevistas, pois este é um dos critérios de inclusão. Temos que as músicas “Cuida bem dela²⁰⁸” e “Até você voltar²⁰⁹” foram interpretadas pela dupla Henrique e

²⁰⁶ Disponível no canal oficial Multishow em:

<https://www.youtube.com/watch?v=kqCbraytXzw&list=PLfayPIWShvPehuSJasXgAQAOaDF9fHqefS&index=4&t=107s>.

²⁰⁷ A entrevista foi concedida em 14/09/2017, mas foi publicada na plataforma YouTube em 28/09/2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bkxC6Iqw42A&t=2s&ab_channel=HughHart. Acesso em: 26/09/2019.

²⁰⁸ Letra completa disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2Q6eFRuYa2w&ab_channel=HenriqueeJuliano.

²⁰⁹ Letra completa disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=S6JpneypYvc&ab_channel=HenriqueeJuliano.

Juliano, e a canção “É com ela que eu estou²¹⁰” foi interpretada pelo cantor solo Cristiano Araújo. Abaixo, algumas estrofes dessas canções:

*Cuida bem dela
 Você não vai conhecer alguém melhor que ela
 Promete pra mim
 O que você jurar pra ela
 Você vai cumprir
 Cuida bem dela
 Ela gosta que reparem no cabelo dela
 Foi por um triz
 Mas fui incapaz de ser
 O que ela sempre quis
 Faça ela feliz! (Cuida bem dela)*

*De todos nossos planos, nosso filho, nosso apartamento
 Da nossa lua de mel, do nosso casamento
 Como pude acreditar nesse seu juramento?
 E agora estou sozinho outra vez
 De copo sempre cheio, coração vazio
 Tô me tornando um cara solitário e frio
 Vai ser difícil eu me apaixonar de novo e a culpa é sua.
 Antes embriagado do que iludido
 Acreditar no amor já não faz mais sentido
 Eu vou continuar nessa vida bandida até você voltar. (Até você voltar)*

*Vou dizer o que ela tem que não tem em você,
 Senta-se aí e escuta calada e vê se não chora,
 Ela quis o amor que um dia você jogou fora!
 Foi ela quem pegou na minha mão quando você soltou,
 Foi ela quem me aceitou do jeito que eu sou,
 Do jeito que você deixou.
 Foi ela quem me ajudou a levantar quando eu caí,
 Foi ela enxugou as minhas lágrimas, me fez sorrir.
 Ela me aceitou do jeito que eu sou,
 E é com ela que eu estou. (É com ela que eu estou)*

Marília Mendonça afirmou na entrevista concedida ao apresentador Pedro Bial, em 2017, que o enredo da canção “Cuida bem dela” é “[o ex-companheiro] falando pro atual [companheiro] da menina, falando pra ele cuidar bem dela, que ele não vai conhecer ninguém melhor que ela”. De forma simplória, é o ex-companheiro admitindo que errou com a mulher e pedindo para o outro valorizar a mulher com quem está se relacionando. Aparentemente, é o “final feliz” que a cantora comenta. Contudo, demonstra um sentimento de “posse”, pois o ex-companheiro foi listar para o atual companheiro, o que a mulher queria que ele [o ex-companheiro] fizesse, e este “cuidado” coloca a mulher em posição de fragilidade e ao que parece, ela o deixou apenas porque ele não “reparou” no cabelo dela. E para finalizar, o ex-

²¹⁰ Letra completa disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-KY0RMhwjz4&ab_channel=CristianoAra%C3%BAjo.

companheiro diz que ele foi “incapaz de ser o que ela sempre quis”. Portanto, podemos deduzir que a cantora quer ouvir e quer que outras mulheres ouçam os homens decidindo como devem agir em um relacionamento para não “perder” a mulher e diz que é a melhor pessoa, mas a única qualidade que ele disse que ela tem, é que gosta que “reparem no cabelo dela”.

Dessa forma, é possível perceber que existe um dispositivo dissimulado de dominação masculina. Como alerta Bourdieu (2019, p.132), podemos pensar como um “jogo de poder”, que segundo o autor provoca fascínio nas mulheres perceber essa disputa pelo poder e que julgam serem elas o motivo do jogo, quando na realidade é uma disputa entre os homens pelo poder da posse. Talvez seja esta a explicação para a cantora Marília Mendonça, ao pensar que isso seria algo interessante.

Na outra canção, “Até você voltar”, o título já demonstra um traço do que pode ser um dispositivo de dominação masculina, o que se confirma ao ler a letra, que descreve um relacionamento afetivo em que o homem da canção culpa a mulher pelo seu estado emocional e em um tom ameaçador relata que vai continuar nestas condições, até a mulher voltar para o relacionamento. Assim, é possível concatenar que Marília Mendonça sugere que as mulheres querem escutar que são culpadas pelo fim do relacionamento e ainda serem intimidadas pelo homem para repensar a atitude, porque ele vai continuar a beber demasiadamente até ela voltar.

A música “É com ela que eu estou”, também tem em seu roteiro o sentimento de culpar a mulher. No decorrer da letra da música o homem revela os motivos de estar com outra pessoa, mas ele justifica este relacionamento culpando a outra mulher de não o ter valorizado, como mostra a letra: “Foi ela que enxugou as minhas lágrimas, me fez sorrir. Ela me aceitou do jeito que eu sou, e é com ela que eu estou”. E por esta razão, ele vai continuar a relação com uma terceira pessoa. Assim como na canção anterior, ela faz uso de palavras de ordem que soam agressivas, tais como “*senta aí e escuta calada e vê se não chora*”, ou seja, ele nitidamente, mostra quem tem o domínio na relação e culpa a mulher por não ter aceitado suas atitudes. No entanto, a outra mulher aceitou e por isso estão em um relacionamento.

Novamente, a cantora Marília Mendonça colocou em suas canções a mensagem de que a mulher precisa considerar determinadas situações para continuar em um relacionamento, porque a canção demonstra que se a mulher não aceitar o homem ser e fazer o ele quer, a mulher será culpada por perde-lo para outra pessoa.

Vale salientar que as duas músicas acima citadas foram interpretadas por homens, entretanto, Marília Mendonça é a autora e afirma que são elementos que ela gostaria de ouvir dos homens. Contudo, ao buscar desvendar as aparências, notamos que mesmo ela fazendo essa

afirmativa, são elementos que indicam possíveis mecanismos de dominação masculina, mas que estão engendrados em sua consciência de tal forma que interfere na percepção dela.

Assim, desconfiamos que para além da teoria das vozes de Tatit (2002), mesmo Marília Mendonça sendo a compositora, quem está dizendo é um homem. As músicas revelam que é possível, além das vozes serem masculinas, a predominância da visão androcêntrica. Essas três canções revelam uma situação preocupante com relação ao alcance dos mecanismos de dominação masculina, pois como já foi pontuado, foi uma mulher quem escreveu para um homem cantar e conforme demonstrado historicamente, os homens já pensam de forma simplista que “a mulher é minha e a culpa é dela”.

Nesse patamar, entendemos que possivelmente a “violência simbólica” elucidada por Bourdieu (2019, p.60 [2012, p.45]), seja um dos mecanismos do processo de dominação que está presente nas duas últimas canções analisadas, porque o homem da história das canções está inculcando na mulher que a situação está acontecendo por culpa dela e utiliza de palavras em tom incisivo. Diante disso, pensamos na possibilidade de a cantora Marília Mendonça ter feito uso deste dispositivo, mesmo que não reconheça.

Retornando para a discussão acerca da mulher na composição e os homens na interpretação, Bourdieu (2019) contribui para essa reflexão acerca do lugar da mulher e elucidada que:

As divisões constitutivas da ordem social e, mais precisamente, as relações sociais de dominação e de exploração que estão instituídas entre os gêneros se inscrevem, assim, progressivamente, em duas classes de *habitus* diferentes, sob a forma de *hexis* corporais opostos e complementares e de princípios de visão e divisão, que levam a classificar todas as coisas do mundo e todas as práticas segundo distinções redutíveis à oposição ente o masculino e o feminino. Cabe aos homens, situados do lado exterior, do oficial, do público do direito, do seco, do alto, do descontínuo, realizarem todos os atos ao mesmo tempo breves, perigosos e espetaculares [...]. Às mulheres, pelo contrário, estando situadas do lado úmido, do baixo, do curvo e do contínuo, são atribuídos todos os trabalhos domésticos, ou seja, privados e escondidos, ou até mesmo invisíveis e vergonhosos. (BOURDIEU, 2019, p. 56 [2012, p. 41])

Assim sendo, a questão proeminente é: por que a dupla Maiara e Maráisa e a cantora solo Marília Mendonça necessitaram de validações das duplas Teodoro e Sampaio, Jorge e

Mateus²¹¹, Henrique e Juliano²¹², Matheus e Kauã²¹³, Wesley Safadão²¹⁴ e do cantor solo Cristiano Araújo²¹⁵?

Para que seja possível responder minimamente a essa questão, primeiro é necessário observar que a validação necessitou acontecer por parte de homens inseridos na música sertaneja. Ou seja, não se trata apenas da colaboração de alguém que conquistou reconhecimento para com uma dupla iniciante, mas sim, de homens que estão validando o trabalho da mulher, de forma que elas precisaram transpor este obstáculo. A composição delas não era o bastante para qualificar o trabalho, foi necessário o “respaldo” de cantores (homens)

²¹¹ Jorge (Jorge Alves Barcelos nasceu em 27 de agosto de 1982 na cidade de Itumbiara/Goiás) e Mateus (Mateus Pedro Liduário de Oliveira nasceu em 15 de julho de 1986 na cidade de Itumbiara/Goiás). O primeiro show da dupla foi no dia 26 de maio de 2005, em uma boate da cidade de Itumbiara, assim surgiu um CD independente, gravado na garagem da casa de Mateus, com algumas composições próprias e novas roupagens de clássicos da música sertaneja. Em 2008 a música “De Tanto Te Querer”, também do CD “Ao Vivo Em Goiânia”, foi escolhida para ser trilha sonora da novela global ‘A Favorita’. A canção passou a fazer parte da programação de quase todas as rádios brasileiras. São 14 anos de história. Recordistas de público, a dupla tem arrastado multidões em suas turnês fazendo em média 200 shows por ano. Além de serem os brasileiros mais seguidos no *Spotify*, as canções dos artistas foram executadas em 61 países por mais de 10 milhões de fãs, durante mais de 21 milhões de horas. No *Deezer*, Jorge e Mateus também são os artistas com mais seguidores do Brasil. Em 2016, a canção “Sosseguei” esteve entre as mais tocadas nas rádios e hoje no YouTube contabiliza aproximadamente 380 milhões de views. São os únicos artistas sertanejos brasileiros com mais de 1 bilhão de plays no *Spotify*. Informações disponíveis predominantemente em: <https://www.jorgeemateus.com.br/bio/> ; <https://biografiaresumida.com.br/biografia-de-jorge/> ; <https://biografiaresumida.com.br/biografia-de-mateus/>.

²¹² Henrique (Ricelly Henrique Tavares Reis nasceu no dia 30/05/1989) e Juliano (Edson Alves dos Reis Junior nascido no dia 27/11/1990). “Os irmãos nasceram em Tocantins, em Palmeirópolis, e são filhos de Maria Tavares Reis e Edson Alves dos Reis. Em 2012 se mudaram para Goiânia e entraram para o casting da Workshow, a partir daí as coisas começaram a deslanchar. Henrique & Juliano se destacaram no cenário nacional em 2013, quando lançaram seu primeiro DVD, de lá saíram sucessos, como “Mistura louca”, “Recaídas” e principalmente “Tô valendo nada”, que foi uma das músicas de maior destaque daquele ano. Informações disponíveis em: <http://www.henriqueejuliano.com.br/historia> e <https://rollingstonecountry.uol.com.br/personalidades/henrique-juliano.html>.

²¹³ Matheus (Aleixo Pinto nasceu no ano de 1994) e Kauã (Kauan P. Rosa filho nasceu no ano de 1988) são naturais de Itapuranga/Goiás “Em março de 2013, aconteceu a gravação do primeiro dvd, um grande marco para a carreira da dupla, que contou com uma mega estrutura montada em Goiânia, no centro cultural Oscar Niemeyer, Informações disponíveis em: <http://www.matheusekauan.com.br/>.

²¹⁴ Wesley Safadão (Wesley Oliveira da Silva nasceu no dia 6/9/1988) é natural de Fortaleza/ Ceará. “Começou a carreira em 2007. Líder da banda de forró Garota Safada, fez sucesso com músicas como “Tentativas em vão”, em 2010, e “Eu fui clonado”, que, em 2011, foi uma das mais executadas do país, segundo o ECAD. Em 2015, fez sucesso nacional com a música “Camarote”, uma das mais executadas do ano, e cujo clipe ultrapassou 50 milhões de visualizações no site youtube.com. No mesmo ano, lançou o disco “Paradise”, pela Som Livre, com destaque para a música “Parece que o vento”, que teve participação especial da cantora Ivete Sangalo. Na mesma época, como um dos artistas mais requisitados do país, realizava de 30 a 50 apresentações por mês.” Informações disponíveis em: <https://dicionariompb.com.br/wesley-safadao/dados-artisticos>.

²¹⁵ Cristiano Araújo (Cristiano de Melo Araújo nasceu no dia 24/1/1986 e faleceu no dia 24/6/2015 em Morrinhos/Goiás) “Aos 10 anos, começou a compor. Aos 13 anos, gravou seu primeiro CD com 5 músicas para participar do “Festival do Faustão”, no programa Domingão do Faustão, exibido pela Rede Globo de Televisão. No concurso, ficou entre os 6 melhores da região centro-oeste, e conquistou o direito de gravar uma faixa no CD Jovens Talentos, lançado pela Som Livre. A partir de então, passou a apresentar-se em programas de televisão e em grandes eventos. Continuou com sua carreira solo até os 17 anos, quando resolveu cantar em duplas sertanejas. Nesse período, que durou aproximadamente 6 anos, gravou alguns trabalhos em vídeos e CD’s, não conseguindo o êxito esperado. Em 2011, compôs e gravou a música “Efeitos”, de estilo sertanejo universitário. Pouco tempo depois do lançamento da música, seu clip já contabilizava mais de 5 milhões de acessos no site youtube. A partir de então, passou a ser requisitado e fazer uma média de 20 shows por mês em todo território nacional”. Informações disponíveis em: <https://dicionariompb.com.br/cristiano-araujo/dados-artisticos>.

do sertanejo universitário para possibilitar a entrada delas, ou ao menos abrir a porteira, para o solo quase intocável e predominantemente masculino do universo da música sertaneja.

Para as duplas e cantores solos masculinos, é pouco provável que tenha havido a exigência de algum respaldo para seus trabalhos. E quando acontece, usualmente não é uma mulher que desempenha essa função. Acerca desse aspecto, no que se refere à exigência de validação dos homens aos trabalhos realizados pelas mulheres, Bourdieu (2019) assinala para os mecanismos do processo de dominação masculina, que podem estar dissimulados nestas situações.

A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão sexual do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos, é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres. [...] (BOURDIEU, 2019, p. 24 [2012, p. 18])

Conjecturamos que os homens, historicamente, não necessitam de nenhuma validação e legitimação, porque somente por serem homens já possuem uma condição legitimada e que torna qualquer atividade exercida como a mais sublime. Em face do exposto, ficou subentendido que é quase uma obrigatoriedade a validação de qualquer atividade exercida por uma mulher. De forma simplória, é como se o fato de ter nascido do sexo masculino já fosse um certificador nato e por esta razão o homem é quem determina e/ou legitima as atividades que as indivíduos do sexo feminino realizam.

Existem outros pontos a serem assinalados, o que será realizado após a apresentação do início da dupla Simone e Simaria e a cantora Naiara Azevedo. Elas iniciaram de forma diferente na música sertaneja e por isso serão tratadas em juntamente. Diferente das representantes aqui estudadas, elas iniciaram na música sertaneja já cantando as próprias composições, por isso não foram incluídas nesta primeira discussão que busca compreender os possíveis processos de dominação masculina.

As irmãs que constituem a dupla Simone e Simaria, não começaram na composição tão precocemente quanto as cantoras mencionadas anteriormente, mas possuem 56 registros no Ecad²¹⁶. Durante as entrevistas a dupla não faz muitos comentários acerca de composições, apenas pontuaram que compram alguns direitos autorais. Tal afirmação pode ser notada nos

²¹⁶ Informação disponível em: <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Titular/97864>.

fragmentos da entrevista que concederam ao apresentador Pedro Bial no programa *Conversa com Bial*, em 2017.

Pedro Bial: São mais de 300 milhões de acessos no YouTube, 350. Qual é a história dessa composição [Loka]? Quem fez? Como que foi?

Simaria: Vou te contar, foi bem engraçado a gente tava prestes a gravar o último DVD o que gravamos em Goiânia – Simone e Simaria Live – faltavam 4 dias e eu tava no estúdio gravando chegou o dono do estúdio e disse “tem um rapazinho que compõe e ele queria muito mostrar uma música para você.” E aí ele chegou tava tremendo muito porque já era muito fã nosso e ele compôs a música para nós o Rafael e o Caique.

Pedro Bial: Chegaram com a música pronta? Música e letra?

Simaria: Ele cantou primeiro uma, mas como sou verdadeira demais eu já disse para ele não gostei, tem outra? Ele ficou com medo de me mostrar, porque ele achou que eu ia gostar da primeira que ele me mostrou. Quando ele começou a cantar “cadê você que ninguém viu” ... falei cara que música é essa?! Eu quero pelo amor de Deus. (Entrevista de Simone e Simaria concedida ao apresentador Pedro Bial no programa *Conversa com Bial* exibido no dia 13/07/2017²¹⁷).

Assim, diferente de Maiara e Maraísa e Marília Mendonça, a dupla Simone e Simaria não iniciou a carreira fazendo composições para outras duplas interpretarem. Durante a entrevista acima citada, demonstraram uma outra singularidade, que é a compra dos direitos autorais, o que significa que uma parcela dos registros do Ecad não foi escrita por Simaria (compositora da dupla), e por esta razão não podemos afirmar com absoluta exatidão quais são de autoria delas ou não, a menos que isso seja mencionado durante as entrevistas.

Dessa forma, isso nos leva a concatenar com relação à interpretação de músicas que foram escritas por homens. É possível, com base em Tatit (2002), que tenha acontecido o processo inverso, ou seja, a dupla Simone e Simaria ter iniciado a carreira com a voz do homem dizendo o que estavam cantando. Mas, isso é uma conjecturação, já que não podemos afirmar que todas as músicas registradas são de compositores homens. Assim, a primeira composição que projetou a dupla nacionalmente no gênero sertanejo universitário foi a música “Meu violão e o nosso cachorro”, de autoria de Simaria e Nivardo Paz. Esta foi a música que projetou nacionalmente Simone e Simaria. Segue abaixo as estrofes da música:

Música: Meu violão e o nosso cachorro

Composição: Simaria e Nivardo Paz

Pode ficar aqui, sou eu quem vou partir

O que a gente construiu não é preciso dividir. Fizemos tantos planos, compramos tantas coisas. Mas o amor é longe disso

²¹⁷ A entrevista foi publicada na plataforma YouTube e publicado na plataforma YouTube no dia 17/07/2017. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=5K88_KwVE0Y&ab_channel=PriscilaMelhoresNot%C3%ADcias

Precisamos de um tempo em relação a nós dois. Depois decidimos o final, espero que seja um final feliz. Se o nosso amor se acabar, eu de você não quero nada. Pode ficar com a casa inteira e o nosso carro. Por você eu vivo e morro. Mas, dessa casa eu só vou levar. Meu violão e o nosso cachorro. Se amanhã a gente se acertar, tudo bem. Mas se a gente não voltar, posso beber, posso chorar. E até ficar no soro.

Podemos notar, observando a letra da música “Meu violão e o nosso cachorro”, que também se trata do fim de um relacionamento afetivo, assim como as composições de Maiara e Maraísa, “Prisão sem grade” e de Marília Mendonça, “Minha Herança”. O enredo da música de Simone e Simaria, aparentemente, pode ser considerada uma música na qual a mulher é a protagonista e está desvencilhada dos mecanismos de dominação masculina. Entretanto, ao observar com cautela a letra notamos que pode ser o contrário, ou seja, os dispositivos de dominação masculina estão dissimulados nas estrofes.

Vamos à análise desses trechos: [...] *Por você eu vivo e morro [...] Se amanhã a gente se acertar, tudo bem. Mas se a gente não voltar, posso beber, posso chorar. E até ficar no soro*” (Simone e Simaria, 2015). Pelo roteiro da música é possível deduzir que aconteceu um desentendimento entre o casal que resultou no impulso de sair de casa. No entanto, mesmo com essa possível discórdia, a mulher que no início da canção estava decidida a sair de casa e levar somente o violão e o cachorro, revela que pode reconsiderar sua decisão de deixar a casa, baseada no amor que possui pelo homem. E ainda, que é por ele que ela vive e morre. Isso nos provoca a pensar que a vida dela somente faz sentido se estiver em um relacionamento com ele, mesmo que isso esteja ligado a um sofrimento.

Nesse sentido, Bourdieu (2019) contribui para essa discussão ao nos permitir desvelar os possíveis processos de dominação masculina, que usam de diversas artimanhas para se dissimular e podem utilizar de elementos que aparentemente seriam ligados a uma possível superação desses processos. Como o ato é da mulher e não do homem de sair de casa, a princípio poderíamos considerar como uma forma de superação.

Porém, esse ato fica vazio quando a mulher explicitamente deposita no homem a sua vida, porque ela afirma que por ele vive e morre e até pode ficar no soro. Essa última expressão significa que ela pode ingerir bebida alcóolica de forma exacerbada ao ponto de necessitar ficar hospitalizada tomando soro com glicose intravenoso, com vistas a melhorar o estado etílico. Portanto, a partir do momento em que ela aceita essas possibilidades e afirma que a vida só tem sentido com ele, nos provoca a pensar que essas ações legitimam os processos de dominação masculina.

Por sua vez, Naiara Azevedo também começou a compor jovem e possui 25 composições registradas no Ecad²¹⁸ até o momento desta pesquisa. Assemelha-se à dupla Simone e Simaria no aspecto de não ter iniciado a carreira compondo para cantores do sertanejo universitário interpretarem. No entanto, difere no que se refere ao trabalho com a composição, a saber que ela menciona sobre suas músicas autorais e as histórias que geraram os temas. A compositora relata em entrevista que iniciou com músicas respostas, ou seja, ela fez uma composição que era uma resposta a uma música que a provocou e a incomodou.

A música para qual ela fez a resposta foi “Sou foda²¹⁹”, interpretada pela dupla Carlos e Jader, conforme pode ser observado no trecho da entrevista concedida, em 2016, para o apresentador Marcus Bernardes no programa *Blognejo*:

Marcus Bernardes: [...]a galera te conheceu com vídeos de internet, fazendo cover de músicas, cover não, fazendo versão, assim, resposta né. Você ficou conhecida como a “cantora das respostas”, tanto que chegou a uma fase que “nossa, mas resposta de novo”! Naiara interfere dizendo: “ficavam esperando”. **Marcus Bernardes** retoma, as pessoas te criticavam, alguns queriam você fazendo, gostava, outros já te criticavam achando que você só fazia aquilo, conta como começou isso e o que isso representou no início da sua carreira pra você?

Naiara Azevedo: Na verdade, eu fiz só duas respostas, e foi uma brincadeira, assim, não foi porque eu tinha a intenção de levar a diante, de fazer uma carreira com a resposta, aconteceu! Aconteceu, porque Deus permitiu, tudo acontece porque Deus tem um propósito na sua vida, se eu não tivesse feito aquela resposta, aquela brincadeira, eu não teria feito uma carreira tão sólida. E chegar aonde eu estou, no escritório que eu estou, e dando uma entrevista para você (Marcus Bernardes), aqui agora com esse repertório incrível, entendeu?! Então, eu fiz uma resposta pra música, pode falar o nome? **Marcus Bernardes** responde: Pode, aqui é a internet, na internet pode tudo! **Naiara Azevedo** retoma, eu estava conversando com o Jader (integrante da dupla Carlos e Jader) pelo Twitter na época, né, e o Jader tinha acabado de lançar a música “Sou foda” né, aí eu falei Jader esta música, ela é muito machista, achei até engraçada, assim divertida, falei posso fazer uma brincadeira com essa música? Ele (Jader) falou “uai pode”. Aí eu fui e fiz uma ... eu fiz a música em 15 minutos, eu peguei e converti toda a letra dela, pra uma letra totalmente feminista, totalmente o que ela falava, eu falei o inverso. Mandei pra ele (Jader), achou o máximo, ele falou Naiara porque você não... porque eu falei assim: “e não se esqueça, que no final de tudo, quem vive de putaria, acaba sozinho no mundo”, eu falei, ele (Jader) falou assim: “porque você não coloca leva a fama de chifrudo?” eu falei será? Na primeira versão eu coloquei assim: “todos, todos que provaram não conseguem esquecer”, ele falou coloca assim “todos, todos que provaram são melhores que você”. E foi o que ele transformou na música, né, que ele achou tão barato, que ele também mudou isso, aí ficou um barato aí eu peguei e gravei numa câmera digital. E eu emprestei essa câmera para um menino que tocava violão comigo na época, e emprestei essa câmera pra ele, que ele ia fazer uns vídeos dele, ele mesmo descarregou a memória da câmera no computador dele, e ele mesmo subiu meu vídeo para o YouTube, meu vídeo virou um vídeo viral. Quando eu vi assim, um carro passando na rua tocando, pessoal pedindo show embaixo do vídeo, convite de programa de TV, aí na época apareceu um rapaz, pedindo pra vender meus shows na época, como eu não entendia de nada do mercado né, fiz uma parceria com ele na

²¹⁸ Informação disponível em: <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Titular/1499122>.

²¹⁹ Música: Sou foda; Compositor: Victor Hugo Vieira de Souza (Vitinho Avassalador). Disponível em: <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Obra/O/17086531>.

época, tal, fizemos alguns shows juntos, fizemos uma parceria bacana na época, que não durou muito tempo, mas foi legal enquanto durou né, a história foi mais ou menos assim!

Marcus Bernardes: *O negócio é que deu tão certo, que puxou você assim no começo, né?*

Naiara Azevedo: *Foi total! Como assim me puxou no começo? Foi tudo na minha carreira, se eu não cantar essa música nos shows, Deus oh, livre! Dá quebra – quebra.* (Entrevista Naiara Azevedo concedida para o apresentador Marcos Bernardes ao Blognejo em 27/06/2016²²⁰).

Foi a partir da postagem desta música na plataforma YouTube em 2011, que Naiara Azevedo começou a ser conhecida e trilhar uma carreira no sertanejo universitário, a princípio. A seguir, as estrofes da música-resposta “Coitado”.

Música: Coitado (Sou foda – resposta)

Composição: Naiara Azevedo

Coitado, se acha muito macho. Sou eu quem te esculacho. Te faço de capacho. Se acha o bicho. Nem era tudo aquilo. Que contava pros amigos. Eu sempre te defino desanimador. Prepotente e arrogante. Não serve pra amante. Talvez nem pra ficante. E não se esqueça. Que no final de tudo. Quem vive de baixaria. Leva a fama de chifrudo. Antes de eu me esquecer. Só para você saber. Todos, todos que provaram. São melhores que você. Defendendo a mulherada e dando sequência no pente. É o pente, (repete 3vezes). É o pente, é o pente. Naiara Azevedo dando sequência no pente. Traição é traição, romance é romance

Amor é amor e com você foi só um lance. Traição é traição, romance é romance. Amor é amor e com você foi só um lance

Naiara Azevedo relatou na entrevista, que se sentiu provocada a escrever uma música-resposta para a música “Sou foda²²¹”, porque segundo ela essa canção era muito machista, em razão de ter na letra um conteúdo agressivo para as mulheres, como apresenta este início da canção: “*Sou foda, na cama te esculacho Na sala ou no quarto no beco Ou no carro...Eu sou sinistro melhor que seu marido. Esculacho seu amigo na cama eu sou Perito [...]*”.

Assim, Naiara Azevedo escreveu a resposta: “*Coitado, se acha muito macho. Sou eu quem te esculacho. Nem era tudo aquilo. Que contava pros amigos. Eu sempre te defino desanimador. Prepotente e arrogante. Não serve pra amante. Talvez nem pra ficante. E não se esqueça. Que no final de tudo. Quem vive de baixaria. Leva a fama de chifrudo*”. Essa canção aparentemente apresenta uma superação dos possíveis processos de dominação masculina. Todavia, acontece o que Bourdieu (2019) alerta quando evidencia que deve-se ter cautela para não usar os próprios mecanismos de dominação masculina tentando desvincular-se deles.

²²⁰ Entrevista extraída do canal oficial do Blognejo, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2TkHUm27eFQ&list=PLfayPIWShvPcWg9EXeiJHsy-sscBVORnp&index=5&t=3172s>. Acesso em: 21/07/2020

²²¹ Letra completa disponível em: <https://www.letras.mus.br/carlos-jader/1833961/>

Deste modo, na música original “Sou foda”, o homem pronuncia seus atributos no ato do coito, e por ser demasiado habilidoso ostenta o título da música. Naiara Azevedo, na tentativa de escrever uma música em que ficasse evidente seu descontentamento com a letra, elaborou uma canção na qual busca menosprezar os supostos predicados por meio da diminuição da virilidade do homem. Nessa perspectiva, Bourdieu (2019) afirma que geralmente quando a mulher busca um rompimento da dominação masculina, tenta fazer atingindo a virilidade do homem, por entender que esse é um ponto de fraqueza, pois eles se sentem orgulhosos de sua virilidade.

Nessa perspectiva, Bourdieu (2019) corrobora que a virilidade e o intercuro sexual em si já caracterizam uma das formas de dominação masculina, assim como o autor elucida no excerto abaixo:

[...] De modo geral, possuir sexualmente, como em francês *baiser* ou em inglês *to fuck*, é dominar no sentido de submeter a seu poder, mas significa também enganar, abusar ou, como nós dizemos “possuir” (ao passo que resistir à sedução é não se deixar enganar, não “se deixar possuir”). As manifestações (legítimas ou ilegítimas) da virilidade se situam na lógica da proeza, da exploração, do que traz honra. E, embora a extrema gravidade de qualquer transgressão sexual proíba de expressá-la abertamente, o desafio indireto à integridade masculina dos outros homens, que encerra toda afirmação viril, contém o princípio da visão agonística da sexualidade masculina [...] (BOURDIEU, 2019 p. 39 [2012, p. 27])

No entanto, o roteiro da canção-resposta de Naiara Azevedo implica que ela aceitou comprovar os atributos dele, já que ela diz na letra “[...] *eu sempre te defino desanimador [...] e com você foi só um lance*”. Na tentativa de ferir a virilidade do homem, ela somente enalteceu outros homens: “[...] *só para você saber. Todos, todos que provaram. São melhores que você[...]*”. Portanto, o “esculacho” utilizado tanto por Carlos e Jader quanto por Naiara Azevedo, possuem conotações diferentes em suas canções. Os primeiros usaram em um sentido de competição para mostrar que realizam algo melhor que o outro, enquanto ela usou no sentido de diminuir o homem em questão, atingindo-o por meio de sua virilidade.

Evocando novamente a teoria de Tatit (2002) acerca da distinção de voz, partimos do princípio de que Naiara Azevedo é quem aparentemente canta e diz o que está na letra. Entretanto, observando a letra cautelosamente depreendemos que sem perceber, ela fez uso de dispositivos de processos de dominação masculina, como o fato de tentar diminuir o homem pela sua virilidade, dizendo que os outros homens são melhores, não colocando ela mesma como protagonista da situação, uma vez que ela não mencionou frases na música que pudessem representar um indício de exaltação de suas qualidades enquanto mulher.

Neste sentido, Bourdieu (2019) esclarece que:

Uma sociologia política do ato sexual faria ver que, como sempre se dá em uma relação de dominação, as práticas e as representações dos dois sexos não são, de maneira alguma simétricas. Não só porque as moças e os rapazes têm, até mesmo nas sociedades euro-americanas de hoje, pontos de vista muito diferentes sobre a relação amorosa, na maior parte das vezes pensada pelos homens com a lógica da conquista (sobretudo nas conversas entre amigos, que dão bastante espaço a um contar vantagens a respeito das conquistas sobre as mulheres), mas também porque o ato sexual em si é concebido pelos homens como uma forma de dominação, de apropriação, de “posse”. (BOURDIEU, 2019, p. 40 [2012, p. 29])

Assim, quando a compositora e cantora Naiara Azevedo enaltece a virilidade de outros homens, está utilizando dos mesmos recursos que os homens usam quando conquistam uma mulher. E ela teve um “lance” com o homem em questão no enredo da canção, ou seja, ela se submeteu à dominação dele e permitiu que ele “tomasse posse” por meio do coito. Portanto, concordando com Bourdieu (2019), podemos afirmar que a música “Coitado” não se furtou à lógica dos processos de dominação masculina, assim como as músicas evidenciadas até o momento.

Esse exercício de tentar uma articulação do que essas compositoras e cantoras do feminejo anunciam nas entrevistas e o que pronunciam nas músicas, nos permite identificar aspectos que, sob à luz da teoria de Pierre Bourdieu, contribuirão para desvelar os possíveis processos de dominação masculina no movimento feminejo. Dessa forma, o próximo tópico vai discorrer sobre o início da carreira de Maiara e Maraísa, Marília Mendonça, Simone e Simaria e Naiara Azevedo como cantoras, ou seja, como conseguiram espaço nos palcos predominantemente ocupado pelos homens.

3.4 “Garçom troca o DVD. Infiel, eu quero meu violão e o nosso cachorro, toma aqui os 50 reais!” – As cantoras do feminejo no palco

Este tópico se dedicará a apresentar como foi o início da carreira de Maiara e Maraísa, Marília Mendonça, Simone e Simaria e Naiara Azevedo no sertanejo universitário, que posteriormente foi denominado de feminejo. Vale salientar que a trajetória com os principais aspectos do início da carreira na música dessas compositoras e cantoras, está exposta no quadro 5: Trajetória das compositoras e cantoras do feminejo, na coluna 4, disponível no apêndice.

Para além de compreender as relações dos possíveis processos de dominação masculina, também poderemos observar se este subcampo do feminejo possui um *habitus* próprio e/ou somente possui um *habitus* incorporado do *campo* da música sertaneja. Ou seja, poderemos perceber se as mulheres compositoras e cantoras do feminejo estabeleceram um *habitus* próprio para esse subcampo. E, se isso aconteceu, pode ser que também foram baseadas em novas lutas

ou jogo. Como pontua Bourdieu (2018), elas teriam constituído um *campo* do movimento feminino, isto é, o movimento feminino seria um *campo* com um *habitus* próprio e constituído por um capital cultural diferente também.

Todavia, pode ser que as compositoras e cantoras do feminino tiveram que se submeter ao *habitus* próprio do gênero sertanejo universitário, que provavelmente foi incorporado do *campo* da música sertaneja, de forma que elas não se estabelecem, mas somente aceitam e se submetem, para poder ter acesso ao subcampo que foi destinado a elas. Para tanto, buscamos durante as análises das entrevistas e das letras de músicas, pontos que possam nos revelar uma confirmação e/ou refutação desta argumentação sobre o *habitus* e o *campo*. Assinalamos que esta não é a discussão principal do trabalho, mas é relevante para a análise dos possíveis processos de dominação masculina, porque talvez o *habitus* que pode ter sido incorporado está relacionado diretamente com o comportamento e o capital cultural do homem.

Para tanto, este tópico segue uma ordem cronológica na mesma lógica dos quadros 4 e 5. Portanto, inicia-se com a trajetória e a primeira música gravada de cada compositora e cantora nesta sequência: Maiara e Maraísa, Marília Mendonça, Simone e Simaria e Naiara Azevedo. Ponderamos que assim como descrito nos critérios de inclusão na introdução deste capítulo, vamos assinalar a primeira música que gravaram, independente da projeção nacional ou não, pois compreender os aspectos que impediram esta projeção também é um exercício relevante para percepção do processo.

Percebemos que além de ser a primeira gravação, foi também a música que permitiu o reconhecimento nacional destas compositoras e cantoras. Assim, consideramos aquelas canções que a própria agente social do feminino avaliou como sendo a primeira música que a promoveu a nível nacional como intérprete. Ponderamos que existem duas representantes que possuem um aspecto em comum, a saber, tanto Marília Mendonça quanto Simone e Simaria obtiveram projeção nacional com a primeira música que gravaram no gênero sertanejo universitário.

Provavelmente a primeira música do gênero sertanejo que a dupla Maiara e Maraísa gravou foi a música “Peixe carimbado²²²”, de composição de Jovelino Lopes²²³. A dupla se apresentou com essa música, que possui a participação da dupla sertaneja Teodoro e Sampaio, em um programa de televisão chamado *Terra Nativa*, que era comandado pela dupla sertaneja Guilherme e Santiago, em novembro de 2007. Nesse programa, havia o quadro “Porteira da fama”, no qual artistas já reconhecidos nacionalmente ofereciam uma oportunidade para

²²² Letra completa disponível em: <https://www.letras.mus.br/maiara-maraisa/peixe-carimbado/>.

²²³ Esta informação está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4vGEhLDTbxk> e <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Obra/O/2390999>.

cantores e cantoras iniciantes na música sertaneja. A música é do gênero sertanejo, pois nesta época ainda não era usual o termo “sertanejo universitário”.

O tema da música é sobre pescaria e os motivos pelos quais os homens preferem não levar suas companheiras para este momento. Evidenciaremos a seguir duas estrofes da música, para que possamos compreender o que a dupla Maiara e Maraísa comentou sobre as letras de músicas escritas por homens e que elas interpretavam.

Música: Peixe carimbado
Composição: Jovelino Lopes

Por que que é? Por que será que o homem
 Nunca leva a mulher pra pescar?
 Será que na beira do rio não é um lugar seguro? E a mulher não tem costume e tem medo do escuro?
 Ou é a tal da desculpa que o carro já vai lotado? Ou é porque diz que vai pescar e vaza pra outro lado? Por que que é?
 Por que será que o homem nunca leva a mulher pra pescar? Será que na beira do rio a noite é muito gelada?
 Tem homem que quando a mulher vai junto não pega nada?
 É aí que ele usa a malandragem, a manha
 Diz que quando vai sozinho ele pesca até piranha

Durante a entrevista concedida ao apresentador Pedro Bial, A dupla Maiara e Maraísa ponderou que as composições escritas por homens eram difíceis de serem interpretadas por elas, pois só falavam em “*ir para o puteiro*” (Maiara, cantora, 2017). E a música evidenciada acima corrobora com o comentário, pois podemos notar que a música inteira utiliza o recurso de metáforas, ou seja, escreve uma palavra, aparentemente com sentido comum, mas possui outro significado em outros contextos.

A última frase “diz que quando vai sozinho ele pesca até piranha”, isto é, quando o homem vai pescar sem levar a sua companheira ele tem oportunidade de estar com outra mulher, pois neste caso “piranha²²⁴” não faz referência ao peixe, mas a uma mulher que, por estar na

²²⁴ Etimologia – palavra de origem Tupi pira-ãia.

1 ZOOL Denominação comum aos peixes fluviais, teleósteos caraciformes, da família dos caracídeos, carnívoros e extremamente vorazes, com dentes numerosos e muito afiados.

2 ZOOL Peixe (*Serrasalmus nattereri*) encontrado na Amazônia e nas bacias do São Francisco e do Paraná, com cerca de 20 cm de comprimento, de coloração vermelha, com a cabeça e o dorso acinzentados; chupita, piranha-caju, piranha-vermelha.

3 ZOOL Peixe (*Serrasalmus piraya*) da família dos caracídeos, encontrado na Amazônia e no rio São Francisco, com cerca de 40 cm de comprimento, de dorso verde-oliva e ventre amarelado, geralmente com manchas nos flancos; piranha-amarela, piranha-preta, piranha-rodoleira, rodoleira.

4 ZOOL V tesoura, acepção 10.

5 Mulher de vida licenciosa, que faz sexo com muitos parceiros; bocetinha, piranhuda, pistoleira, vagabunda. 6 V prostituta.

posição de amante, recebe coloquialmente esta denominação. O tema da música, aparentemente, é sobre pescaria. No entanto, de forma disfarçada a canção sugere uma situação de traição, ou seja, que os homens em questão não levam suas companheiras para pescar, porque isso iria atrapalhar a conquista de outras mulheres.

Este termo “piranha”, aparentemente inofensivo, revela o que a dupla Maiara e Maraísa já havia assinalado na entrevista, ou seja, a dificuldade em encontrar “músicas femininas” (Maiara, cantora, 2014, porque a música foi escrita por um homem e interpretada por duas mulheres, ou seja, elas aceitaram e concordaram com o termo pejorativo que foi utilizado. A análise dessa música nos indica possíveis mecanismos de dominação masculina, pois na música Maiara e Maraísa questionam os motivos das companheiras não serem levadas para a pescaria e simultaneamente já respondem que os motivos são relacionados a uma traição aparentemente aceita pelas mulheres, cujos maridos saem para pescar. O termo “piranha” não é aleatório e está carregado de significado. Relaciona-se a um controle da sexualidade da mulher, é um símbolo relacionado à moral e à honra da mulher. Esta discussão será retomada no item sobre a compositora e cantora Naiara Azevedo, por haver uma semelhança.

Bourdieu (2019) contribui para esta reflexão e esclarece:

[...] Todo o trabalho de socialização tende, por conseguinte, a impor-lhes limites, todos estes referentes ao corpo, definido para tal como sagrado, *h'aram*, e todos eles devendo ser inscritos nas disposições corporais. É assim que a jovem cabila interiorizava os princípios fundamentais da arte de viver feminina, da boa conduta, inseparavelmente corporal e moral, aprendendo a se vestir e usar as diferentes vestimentas que correspondem a seus diferentes estados sucessivos, menina, virgem núbil, esposa, mãe de família [...]. [...] A moral feminina se impõe, sobretudo, através de uma disciplina incessante, relativa a todas as partes do corpo, e que se faz lembrar e se exerce continuamente através da coação quanto aos trajes ou aos penteados. Os princípios antagônicos da identidade masculina e da identidade feminina se inscrevem, assim, sob a forma de maneiras permanentes de se servir do corpo, ou de manter a postura, que são como a realização, ou melhor, a naturalização de uma ética. (BOURDIEU, 2019, p. 51)

Deste modo, Bourdieu (2019) nos provoca a uma reflexão acerca do termo “piranha” utilizado na música acima mencionada. Não é um simples termo com duplo sentido, mas é uma palavra que desvela um conceito e um contexto historicamente imposto às mulheres e tem

7 Presilha dentada para cabelo, com molas fortes. Informações disponíveis em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/piranha>

Piranha pode ser, portanto, um termo pejorativo usado para designar que uma mulher é sexualmente ativa e tem o mesmo significado de prostituição ou puta. Palavra relacionada a sexualidade da mulher, segundo Valeska Zanello (2015). Disponível em:

https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2015/06/07/interna_cidadesdf,485748/ha-diferencas-entre-palavros-dirigidos-a-homens-e-mulheres-diz-estud.shtml

relação com um adestramento de sua sexualidade, a qual o autor francês defende que constitui um dos mecanismos da dominação masculina.

Assim sendo, foi possível perceber com a letra da música “Peixe Carimbado”, as razões pelas quais a dupla Maiara e Maraísa decidiram fazer composições. Como elas afirmaram nas entrevistas, era necessário buscar “*músicas femininas*” (Maiara, cantora, 2014) e músicas que não fossem “*escritas por homens*” (Maiara, cantora, 2017).

Outro aspecto é que existe uma prática comum no contexto da música, de alguém que já tenha destaque contribuir para que um artista iniciante consiga um espaço em determinado gênero musical. Entretanto, devemos manter uma desconfiança desta prática, primeiro porque elas afirmaram que já possuíam um trabalho simultâneo de composição e canto. Como vimos no início deste tópico, elas já tinham gravado a música “peixe carimbado” com participação da dupla sertaneja Teodoro e Sampaio no ano de 2007. Na ocasião da apresentação, no programa televisivo *Terra nativa*, os cantores confirmaram serem os padrinhos musicais da dupla Maiara e Maraísa.

Diferente da primeira música gravada pela dupla Maiara e Maraísa com o nome de “Peixe carimbado”, não foi utilizado o recurso de metáforas com o intuito de gerar um duplo sentido na letra. Vale lembrar que a composição da música em questão é de uma mulher, mas a interpretação é de um homem, isto é, segundo Tatit (2002), neste caso a voz que diz o que está na música é de uma mulher por meio de uma voz masculina que canta.

Contudo, a letra de “Prisão sem grade” ilustra o comentário de Maiara na entrevista concedida ao apresentador Pedro Bial do programa *Conversa com Bial* em 2017. Ela afirma que as músicas escritas por homens eram muito masculinas para uma dupla feminina cantar. Assim como constatamos termos pejorativos com relação às mulheres na música “Peixe carimbado”, ao fazer uma breve análise da letra. Portanto, é compreensível a necessidade da dupla Maiara e Maraísa em fazer a próprias composições, ainda que essa música não tenha a interpretação delas.

Neste segundo momento, será evidenciada a primeira gravação da dupla Maiara e Maraísa como intérprete de uma música autoral. A música intitulada “No dia do seu casamento²²⁵” de composição de Maraísa, Marília Mendonça e Juliano Tchula foi a primeira música que a dupla Maiara e Maraísa gravou, produziu um vídeo clip e postou no canal oficial na plataforma YouTube da dupla em outubro de 2013²²⁶.

²²⁵ Letra completa disponível em: <https://www.letras.mus.br/maiara-maraisa/no-dia-do-seu-casamento/>

²²⁶ O vídeo clip que se trata uma encenação da letra da música. Foi postado no canal oficial da dupla Maiara e Maraísa na plataforma digital YouTube em 17/10/2013.

Apesar de ter sido a primeira música de autoria de Maraísa e interpretada por ela e pela irmã Maiara transmitida por meio das emissoras de rádio e da plataforma digital YouTube, ainda não foi esta música que permitiu a inserção da dupla no cenário da música sertaneja nacional, como podemos notar com o fragmento da entrevista abaixo:

Marcus Bernardes: *Mas, assim, vocês começaram a ter destaque, chamar a atenção da galera de Goiânia, a partir de vocês cantando, ou mais por conta das composições?*

Maiara: *[...]E Goiânia recebeu a gente muito bem, eu fiz muitas amizades, cantei em muitos lugares lá em Goiânia. E aí as pessoas foram assimilando, o mercado sertanejo pro lado feminino é um mercado muito difícil, tem muitos homens é muito difícil, não sei nem explicar o porquê é difícil, mas hoje nós temos a Paula Fernandes, você sabe dizer melhor que eu, só que eu amo o que eu faço, a Maraísa ama o que ela faz, então, a gente acredita nisso e vamos com fé né?! E pra você ver que a gente tem uma aceitação, “No dia do seu casamento”, quando foi colocada na rádio a gente teve um respaldo muito grande dos ouvintes. As pessoas assimilaram com uma rapidez, na internet, depois que a gente fez o clip também, então pra você ver que tudo é uma questão de acreditar e ir atrás do seu sonho. (Entrevista de Maiara e Maraísa Concedida ao Apresentador Marcus Bernardes No *Blognejo*, em 26/03/2014²²⁷.*

Portanto, a música “No dia do seu casamento” não obteve um alcance em nível nacional, talvez porque a música foi publicada avulsa no mercado, ou seja, não havia um CD e /ou DVD com outras músicas. Em 2013, como podemos notar pelo comentário de Marcus Bernardes (2016) apresentador do *talk show Blognejo*, ainda faltava uma produção artística respaldando o trabalho:

Marcus Bernardes – *E daquela vez a gente estava bem perto do lançamento do “No dia do seu casamento” e já deu um burburinho legal a galera começou a falar nossa e música é fantástica, é a música já tinha dado aquele bum, mas na época a música acabou andando sozinha por que ainda não tinha o Dvd, não tinha todo o trabalho, não tinha um escritório forte ainda por trás pra dar o apoio que vocês precisavam e vocês tem isso também, de ter feito as coisas sozinhas até entrar no escritório com tudo pronto, assim praticamente com o trabalho definido que era só botar na rua como é que foi isso? De fazer as coisas sozinhas de enfrentar, eu não quero levantar nenhuma polêmica aqui assim, quem é do meio vai saber quando eu falar algumas coisas de saber assim mesmo que vocês tinha apoio assim, vocês tinha o Jorge sempre torcendo por vocês, sempre fazendo o máximo que ele podia, mas vocês tentando fazer as coisas só na correria, só depois do Dvd que vocês entraram na Work **como é que foi isso de tentar fazer tudo sozinha nessa fase inicial antes desse sucesso todo?***

Maiara – *Eu costumo dizer que a gente teve que se esforçar dobrado se um homem tem que fazer 1 mulher tem que fazer 3, porque a gente não tinha tanto. A mulher já não tinha muita visibilidade no mercado então a gente a nossa força de vontade foi maior do que qualquer coisa. Mas, assim a gente teve vários parceiros ao longo desse tempo. Pessoas que acreditaram junto com a gente que vieram não só o Jorge (integrante da dupla Jorge e Mateus) mais muitas pessoas, sabe bem-intencionadas*

²²⁷Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VCVJH7cWRLU&list=PLfayPIWShvPd-5mZ1XdQul2sNgg21IZPu&index=6&t=1878s>. Acesso em: 10/09/2019

*que estava com a gente, a gente foi passando de fase, a teve uma fase não nós vamos, meu Deus! Fazer escritório com tal fulano nós vamos fazer isso, depois mudava não, num deu certo, só que é igual você falou a gente encabeçava e pensava no melhor pra Maiara e Maraísa né? O melhor que a gente podia fazer pro mercado sertanejo abrir as portas pras mulheres. (Entrevista da dupla Maiara e Maraísa concedida ao apresentador Marcus Bernardes do programa *Blognejo* publicada na plataforma digital YouTube em 04 de julho de 2016²²⁸ grifo nosso)*

Considerando o comentário do apresentador Marcus Bernardes, a dupla Maiara e Maraísa aparentemente ainda não possuía os requisitos necessários para entrar no cenário da música sertaneja, mesmo com a composição já reconhecida na época de lançamento da música (2013) “Prisão sem grade”, interpretada por Jorge e Mateus e gravada em DVD em 2012.

É relevante assinalar que quando a dupla Maiara e Maraísa foi questionada pelo apresentador Marcus Bernardes do programa *Blognejo* com relação a ter trabalhado a música “No dia do seu casamento” sem auxílio de um escritório ou de uma produção artística, a cantora Maiara (2016) respondeu: “*eu costume dizer que a gente teve que se esforçar dobrado se um homem tem que fazer uma mulher tem que fazer três, porque a gente não tinha tanto. A mulher já não tinha muita visibilidade no mercado então a gente a nossa força de vontade foi maior do que qualquer coisa*”.

Tal fato corrobora com que a cantora Maiara (2014) mencionou em entrevista concedida ao mesmo programa, mas em 2014: “[...] *tem uma coisa que é a realidade, e a gente tem que trabalhar com a realidade, a gente sabe que é mais difícil então, nosso esforço vai ter que ser maior. Eu penso isso, como mais uma coisa pra eu querer chegar lá e nunca um empecilho [...]*”.

Os elementos evidenciados nas entrevistas são pertinentes para uma reflexão, no sentido de que o que aparentemente era uma apresentação do início da dupla Maiara e Maraísa – como compositoras e posteriormente intérpretes de suas músicas – revelou indícios de como os mecanismos do processo de dominação masculina podem estar entrelaçados até nos mínimos detalhes. O posicionamento da cantora Maiara (2014; 2016) aproxima do que Bourdieu (2019) assinala como a busca incansável da mulher em provar que possui capacidade de exercer atividades, principalmente laborais e que são predominantemente desenvolvidas por homens.

Assim sendo, o sociólogo francês Pierre Bourdieu (2019) elucida que:

A definição de um cargo, sobretudo de autoridade, inclui todo tipo de capacitações e aptidões sexualmente conotadas: se tantas posições dificilmente são ocupadas por mulheres é porque elas são talhadas sob medida para os homens cuja virilidade mesma

²²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qJEd6wBA-y0&list=PLfayPIWShvPd-5mZ1XdQul2sNgg21IZPu&index=3> . Acesso em: 19/09/2019

se construiu como oposta às mulheres tais como elas são hoje. Para chegar realmente a conseguir uma posição, uma mulher teria que possuir não só o que é explicitamente exigido pela descrição do cargo, uma estatura física, uma voz ou aptidões como agressividade, a segurança, a “distância em relação ao papel” a autoridade dita natural etc., para as quais os homens foram preparados e treinados tacitamente enquanto homens. Em outros termos, as normas pelas quais as mulheres são medidas nada têm de universais. BOURDIEU, 2019, p. 106)

Dessa Forma, Bourdieu (2019) contribui para que possamos compreender que quando a cantora Maiara (2014; 2016) traz à tona que ela e sua irmã Maraísa entendem que historicamente houve uma exigência exacerbada para a mulher, e que por isso compreendem que devem trabalhar mais do que os homens. Assim, a dupla Maiara e Maraísa colabora, mesmo sem consciência disso, para a perpetuação dos mecanismos de dominação masculina. Isto ilustra a engenhosidade dessas estruturas que são “estruturadas e estruturantes” (BOURDIEU, 2018 p. 4)

Assim sendo, a música “No dia do seu casamento²²⁹” revela a história de uma pessoa que não aceita que a outra pessoa por quem está apaixonada vai se casar, portanto, o tema central da música é um “amor mal resolvido”, Como podemos verificar com as estrofes abaixo:

Música: No dia do seu casamento

Composição: Maraísa, Marília Mendonça, Juliano Tchula

Passei a noite em claro, eu não consegui dormir
 Perambulando pelos bares, esperando abrir
 O primeiro refúgio e pedir um café
 Que venha amargo, quente e me tire do pesadelo
 Eu desacreditei, me belisquei o dia inteiro
 Mas não acordo! Não acordo
 No dia do seu casamento. Na igreja eu vou entrar correndo. Que se exploda os convidados
 Essas flores, esses vasos. Essa sua mentira. Dane-se esse teatro. Olha pro seu dedo agora. E jogue essa aliança fora.
 Eu sei bem quem você ama
 É a mim que você chama.
 Na saúde, na tristeza
 Na alegria e na cama

Nota-se que não é possível identificar apenas pela letra da música se a pessoa que diz é uma mulher ou um homem. Somente é possível verificar por meio da voz que canta, que é da dupla Maiara e Maraísa e do vídeo clip publicado na plataforma digital YouTube, em que fica nítido a mulher inconformada que o seu homem amado vai se casar com outra mulher. Ainda que aparentemente o tema da música estivesse inserido em um padrão do sertanejo universitário

²²⁹ Letra completa disponível em: <https://www.letras.mus.br/maiara-maraisa/no-dia-do-seu-casamento/> e <https://www.youtube.com/watch?v=mzsKRRkWWKpg>.

– porque evidencia a situação de uma relação afetiva não correspondida –, não foi o bastante para a dupla conquistar espaço no cenário da música sertaneja.

A dupla Maiara e Maraísa comentou na entrevista concedida ao apresentador Pedro Bial do programa *Conversa com Bial* o possível motivo da música “No dia do seu casamento” não ter sido a composição que projetou a dupla nacionalmente. A seguir, fragmentos desta entrevista:

Pedro Bial: A mulher canta o que? Vou para... vai para onde?

Maiara: Vou beber, olha ele me traiu ele vai levar chifre também. Mulher tá desse jeito. Hoje nós tá dando o troco.

Pedro Bial: Por exemplo a “10 %” a cena de ... aliás essa letra não é de mulher.

Maiara: Ela não é nossa. Ela é unissex foi uma coisa que foi pensada o Gabriel Agra e o Danillo [Dávilla] são compositores dessa música meus parceiros de composição. Não fui eu que escreveu essa música (Maraísa).

Pedro Bial: Mas eles escreveram esta música pensando em vocês cantando? Não?

Maiara: Ele chegou lá em casa e disse Maiara você precisa de uma música com a Maraísa para gravar nesse 1º DVD de vocês que **o homem não tenha vergonha de ouvir e de mostrar para os amigos que tá ouvindo**. Porque ele falou que uma vez ele tava no trânsito, um dia e teve essa visão.

Pedro Bial: interrompe e diz **não tenha vergonha de falar olha o porre que essas meninas tomaram**.

Continuação: tava tocando uma música nossa “No dia do seu casamento” no trânsito. Ele falou que abaixou o som porque tinha uns caras vendo em um carro ao lado, **ele abaixou com vergonha** e falou pera aí isso é um problema que a gente tem que resolver. A gente vai ter que trabalhar isso na Maiara e Maraísa e ele trouxe essa música e falou assim: “olha eu acho essa música interessante porque ela é unissex, um papo que todo mundo passa e acho que vocês têm que gravar ela e a gente gravou essa música e deu super certo”. (Entrevista Maiara e Maraísa com Pedro Bial – programa *Conversa com Bial* exibido no dia 18/05/2017 e publicado na plataforma YouTube no dia 20/05/2017²³⁰).

Por meio dessa entrevista percebe-se o que faltou, aparentemente, para a música “No dia do seu casamento” ter projetado a dupla a nível nacional: a legitimação ou validação dos homens. Vale ressaltar que não é inaugural esta prática de validação quando se trata de algo realizado por mulheres e não está restrito ao cenário musical, Como é possível observar com o que aconteceu na década de 70 com a novela “Irmãos coragem”²³¹, que foi a primeira novela

²³⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fgt-8AwwsiBQ>. Acesso em: 26/09/2019

²³¹ Ficha técnica: “**Autoria:** Janete Clair | **Direção:** Daniel Filho, Milton Gonçalves e Reynaldo Boury; **Produção:** Daniel Filho | **Período de Exibição:** 08/06/1970 – 12/06/1971 | **Horário:** 20h | **Nº de capítulos:** 328”. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/irmaos-coragem-1a-versao/>. Acesso em: 20/01/2020.

Trama principal: “Na fictícia cidade de Coroadó, no interior de Goiás, três irmãos se insurgem contra o poder do latifundiário Pedro Barros (Gilberto Martinho), que controla o comércio de diamantes na região. João (Tarcísio Meira), Jerônimo (Cláudio Cavalcanti) e Duda (Cláudio Marzo) são os irmãos Coragem, filhos de Sebastião (Antônio Victor) e Sinhana (Zilka Sallaberry). Exibida no horário das 20h, a trama, que misturava faroeste com futebol, temperada com as conturbadas histórias de amor protagonizadas por Tarcísio Meira e Glória Menezes (Lara/Diana/Márcia); Cláudio Marzo e Regina Duarte (Ritinha); e Cláudio Cavalcanti e Lúcia Alves (Potira), foi um marco na televisão brasileira”. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/irmaos-coragem-1a-versao/>. Acesso em: 20/01/2020.

escrita com objetivo de atingir o público masculino. Ou seja, fazer os homens se interessarem por novela para que fosse considerado um bom produto, já que era necessário à validação dos homens.

A novela foi escrita pela autora Janete Clair²³² e segundo Alonso (2015) o mérito do sucesso da novela – que atingiu o seu principal objetivo e os homens passaram a assistir novelas – foi a direção de Daniel Filho. O autor não menciona que foi uma mulher quem escreveu a novela, como podemos perceber com o excerto abaixo:

Um dos maiores clássicos da teledramaturgia nacional foi a novela *Irmãos Coragem*, em 1970. O drama que contava a história de garimpeiros no interior do Brasil, era recheado pela estética de banguê-banguê. Em parte, isso se deveu à direção de Daniel Filho, que tentou fazer uma obra que se assemelhasse mais à moda da época do que à realidade cruel dos garimpos. Em entrevista anos mais tarde, Daniel Filho demarcou influências parecidas com as de Léo Canhoto e Robertinho: “Com a [novela] *Irmãos Coragem* eu queria fazer um banguê-banguê, e eu nunca me preocupei em fazer a realidade dos garimpeiros do Brasil. Eu queria uma coisa para trazer homem para ver novela. Homem não via novela, eu mesmo não via novela. (ALONSO, 2015, p. 51)

Nota-se, com esses dois fatos, que aparentemente em um trabalho de composição de uma música ou escrita de uma novela, a mulher sempre precisa de uma validação do homem. Por esta razão, desconfiamos que o problema não foi o conteúdo da letra da música “No dia do seu casamento” que provocou a “vergonha” do produtor/empresário da dupla, mas, talvez, o fato de a composição e interpretação ser de duas mulheres. Por isso, Bourdieu (2019) nos provoca a sempre desconfiar da forma como os fenômenos se apresentam em sua superfície, porque, com uma diferença cronológica de 43 anos entre a novela e a música, a situação se repetiu, isto é, praticamente não houve uma mudança significativa na condição da mulher. É apropriado fazer um paralelo com esta questão de validação dos homens para a aceitação de determinado produto.

Neste caminho, durante a entrevista o apresentador Pedro Bial menciona o sucesso da música “10%”, e foi por meio desta canção que a dupla Maiara e Maraísa conseguiu a projeção nacional e a inserção no cenário da música sertaneja universitária. Como evidenciado na entrevista no programa *Conversa com Bial*, não é composição da dupla, mas sim de Gabriel

²³² “A novelista Janete Clair nasceu no dia 25 de abril de 1925, em Conquista, Minas Gerais. Começou a escrever para a Globo em 1967. Autora de sucessos como *Sangue e Areia* (1967), *Irmãos Coragem* (1970) e *Selva de Pedra* (1972). Morreu em 1983, aos 58 anos. estreia da mineira Janete Clair – registrada Jenete por um erro do escrivão – na televisão, em 1964, na TV Tupi, com a novela *O Acusador*, aconteceu depois de um bom período enfrentando preconceito das emissoras e vendo sinopses sendo recusadas sem sequer serem lidas. Em 1943, já em São Paulo, deixou o trabalho como datilógrafa em um laboratório para trabalhar como radioatriz e locutora na Rádio Tupi-Difusora. Aí conheceria Alfredo Dias Gomes, com quem se casaria.” Informações disponíveis em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/janete-clair/>.

Agra e Danillo Dávilla. Foi escolhida como música de trabalho, pois segundo o produtor musical: “*olha eu acho essa música interessante porque ela é unissex, um papo que todo mundo passa e acho que vocês têm que gravar ela e a gente gravou essa música e deu super certo*” (Maiara, cantora, 2017).

Portanto, a primeira música que impulsionou a carreira de Maiara e Maraísa foi “10%²³³”, ou seja, a dupla se inseriu no sertanejo universitário que posteriormente haveria a denominação de feminejo, com uma composição feita por homens. Elas estavam cantando o que o homem estava dizendo, segundo a teoria de Tatit (2002). A seguir, a letra da música “10%”:

Música: 10%

Composição: Gabriel Agra / Danillo Dávilla

Tô escorada na mesa, confesso quase caí da cadeira. E esse garçom não me ajuda, já trouxe a 20ª saideira. Já viu o meu desespero e aumentou o volume da televisão. Sabe que sou viciada e bebo dobrado ouvindo um modão. A terceira música nem acabou. Eu já tô lembrando da gente fazendo amor. Celular na mão, mas ele não tá tocando. Se fosse ligação nosso amor seria engano. Garçom troca o DVD. Que essa moda me faz sofrer. E o coração não guenta. Desse jeito você me desmonta. Cada dose cai na conta e os 10% aumenta. Ai cê me arreventa! E o coração não guenta. E os 10% aumenta.

No título, a música “10%²³⁴” demonstra pistas do que será o tema da música, pois faz menção ao valor pago ao garçom. Deste modo, a pessoa que está no bar sofreu uma desilusão afetiva e por isso foi ingerir bebidas alcóolicas. E com o avançar das horas e o aumento do consumo de bebida, conseqüentemente o valor dos 10% também vai se elevar, já que depende do valor total para se fazer este cálculo. Portanto, em termos de tema não houve novidade, porque no sertanejo universitário já existiam músicas em que o sujeito se dirigia até a um bar para consumo de bebidas alcóolicas depois de uma desilusão afetiva. Talvez a novidade seja uma dupla feminina cantando este tema, e de uma forma *unissex* como os compositores e o produtor pontuaram.

²³³ A música foi publicada no canal oficial da dupla Maiara e Maraísa na plataforma digital *Youtube* em 16/07/2015 e contabilizou 466.055.005 visualizações até a data da última verificação em 29/01/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JybMBMTHWP8>.

²³⁴ “Lei da gorjeta” - LEI Nº 13.419, DE 13 DE MARÇO DE 2017. “§ 3º Considera-se gorjeta não só a importância espontaneamente dada pelo cliente ao empregado, como também o valor cobrado pela empresa, como serviço ou adicional, a qualquer título, e destinado à distribuição aos empregados”. Lei completa disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/lei/113419.htm.

Essa música integrou o primeiro DVD da dupla Maiara e Maraísa intitulado “Ao vivo em Goiânia”, segundo consta no site oficial²³⁵ das cantoras. O álbum foi gravado na casa noturna *Santa Fé Hall* localizada em Goiânia/Goiás, no dia 31 de março de 2015. De acordo com a dupla, o repertório foi bastante elogiado, como evidenciado pela cantora Maiara, em entrevista ao apresentador Marcus Bernardes em 2016 para o programa *Blognejo*:

Marcus Bernardes É um cara [Toninho] que sempre teve junto com vocês. Mas, o que chamou a atenção foi o fato de vocês ter sido sozinha quando eu escrevi a respeito desse Dvd eu falei gente se o trem não der certo agora é porque o mundo sertanejo realmente é machista.

Maraísa – Eu lembro que você falou isso.

Maiara – Olha gente, isso foi no Dvd você falou, olha o repertório ficou top não sei o que. **Tudo agora se não der certo é porque realmente o mercado é machista.** Eu lembro disso dessa reportagem que você fez, logo depois que a gente gravou o dvd você falou isso.

Marcus Bernardes - E acabou que o repertório foi o mais elogiado do ano assim de 2015 né?

Maiara e Maraísa – Foi!

Maiara – Foi encabeçado assim um dos melhores repertórios. Que teve inclusive, falam que **tanto homem quanto mulher** podia gravar aquele repertório que era sucesso

Marcus Bernardes Uma coisa que eu acho engraçada que você acabou de falar. Engraçado, **que muita gente falou se for Henrique e Juliano gravar esse repertório a terceira estoura tipo assim “diminuindo”.** A mulher gravando num dá, mas se fosse um homem gravando e eu fico pensando, o que será que essas pessoas ficam pensando agora depois desse 180° que deu assim? (Entrevista da dupla Maiara e Maraísa concedida ao apresentador Marcus Bernardes do programa *Blognejo* publicada na plataforma digital YouTube em 04 de julho de 2016²³⁶)

Nota-se que o apresentador sinaliza que o mercado fonográfico vai se configurar enquanto machista caso o DVD de Maiara e Maraísa não seja aceito. E nessa mesma lógica, a dupla concorda que se desta vez não alcançarem a projeção nacional, é porque o “mercado é machista”. Todavia, pode se tratar de uma armadilha dos dispositivos de dominação masculina, pois ao reduzir o machismo a uma espécie de permissão para acessar o mercado da música sertaneja, tanto o apresentador quanto as cantoras não percebem que o fato de uma dupla feminina ter que modificar o trabalho para se inserir no cenário da música sertaneja ou em qualquer outro lugar, já são indícios de um mercado machista.

Deve-se estar atento, pois não significa que a dupla Maiara e Maraísa tenha acesso ao universo da música sertaneja porque o mercado não seja machista, pois os meios aos quais elas precisaram recorrer já demonstram esse machismo. Necessitaram de uma validação de outros

²³⁵ Informações disponíveis em: <http://www.maiaraemaraisa.com.br/historia>.

²³⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qJEd6wBA-y0&list=PLfayPIWShvPd-5mZ1XdQul2sNgg21IZPu&index=3>. Acesso em: 19/09/2019

homens e que o público masculino não tivesse vergonha de ouvir suas músicas e modificar o corpo para estar mais nos padrões, ou seja, são elementos próprios de um ambiente machista.

Podemos perceber com este trecho da entrevista de Maiara e Maraísa que o elogio que elas receberam também perpassa pelo crivo dos homens, quando Maiara (2017) afirma “*foi encabeçado assim um dos melhores repertórios. Que teve inclusive, falam que **tanto homem quanto mulher** podia gravar aquele repertório que era sucesso*”. Se apenas observamos o comentário, a princípio, podemos entender que foi um elogio válido, ou seja, era um repertório que qualquer um dos gêneros poderia gravar.

Mesmo que a expressão indique uma equivalência, o fato de usá-la traz à tona indícios do que Bourdieu (2019) denomina como uma forma de reduzir o trabalho da dupla Maiara e Maraísa, na tentativa de o elogio trazer a questão da validação do homem. Isto é, de forma bem simplória, a frase sugere que “se até homem pode gravar é porque o repertório pode ser considerado bom”. Significa que não foi a dupla Maiara e Maraísa que enalteceu o repertório, mas o contrário, o DVD foi um sucesso porque o repertório exaltou a dupla.

Para corroborar com esse pressuposto, o entrevistador Marcus Bernardes afirma que “*muita gente falou se for Henrique e Juliano gravar esse repertório a terceira estoura tipo assim ‘diminuindo’. A mulher gravando num dá, mas se fosse um homem gravando*”. Ou seja, era um repertório que seria mais bem representado por uma dupla masculina. A música mencionada é a terceira faixa do DVD “*Ao vivo em Goiânia*” intitulada de “*Você se transformou*²³⁷”, de composição de Maraísa e Paulo Motta.

Podemos perceber que novamente o homem é colocado como capaz de realizar qualquer atividade e a mulher necessita “provar” que possui capacidade de realização, e, quando consegue, o parâmetro de capacidade é o homem. Bourdieu (2019) alerta para estes indícios sutis de uma “violência simbólica” (p. 75) que constitui um dos mecanismos de um processo de dominação masculina.

Deste modo, Bourdieu (2019) elucida que

Pelo fato de o fundamento da violência simbólica residir não nas consciências mistificadas que bastaria esclarecer, e sim nas disposições modeladas pelas estruturas de dominação que as produzem, só se pode chegar a uma ruptura da relação de cumplicidade que as vítimas da dominação simbólica têm com os dominantes com uma transformação radical das condições sociais de produção das tendências que levam os dominados a adotar, sobre os dominantes e sobre si mesmos, o próprio ponto de vista dos dominantes[...]. (BOURDIEU, 2019, p. 75 [2012, P. 54])

²³⁷ Letra completa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xkvrATfJZfY>. E a lista com as músicas do DVD “*Ao vivo em Goiânia*” está disponível em: <http://www.maiaraemaraisa.com.br/discografia/maiara-e-maraisa-ao-vivo-em-goiania>.

Isto é para que os dominados, mais especificamente as dominadas, tenham a possibilidade de romper com os processos de dominação masculina, é imprescindível uma transformação da produção das disposições. Ou seja, o que deve ser perseguido não é apenas irromper com a reprodução dos mecanismos, como a violência simbólica, por exemplo, mas desvencilhar na produção. Ao concatenar com os fragmentos da entrevista acima citado, é possível perceber que Maiara e Maraísa aderiram à situação de dominadas, acometidas pela violência simbólica, mesmo que de forma inconsciente, pois aceitaram e reproduziram um suposto elogio que visivelmente enaltece o trabalho que elas realizaram, mas com o crivo do padrão de qualidade do homem.

A dupla Maiara e Maraísa consolidou-se no cenário da música sertaneja universitária nacional no ano de 2015, com a gravação do primeiro DVD “*Ao vivo em Goiânia*” realizada durante um show na casa noturna *Santa Fé Hall* em Goiânia/Goiás. O show teve participação de Jorge e Mateus, Cristiano Araújo, Bruno e Marrone e Marília Mendonça. O DVD foi distribuído a nível nacional pela gravadora Som Livre no dia 04 de março de 2016, houve sucessos que se destacaram e viraram *hits*, como a “10 %” e “Medo Bobo”.

É válido destacar que existe uma ação anterior à publicação do álbum completo via plataforma digital YouTube entre outras plataformas *streamings*. Consiste em algumas músicas serem disponibilizadas no canal oficial da dupla. A música “10%”, por exemplo, foi postada aos 16 de julho de 2015. Por isso, mesmo que o DVD tenha a data de lançamento nacional em 2016, Maiara e Maraísa já estavam tornando-se conhecidas nacionalmente. Outro ponto a ser assinalado é que estas informações – com relação a trajetória de vida pessoal e profissional – foram apresentadas nos quadros 03 e 04 no início deste capítulo. Neste item, estamos retomando para contextualizar como foi a inserção da dupla Maiara e Maraísa no universo da música sertaneja.

Enfim, foi possível perceber que a dupla Maiara e Maraísa iniciou a carreira no cenário do sertanejo universitário como compositoras, mas foi a música “10%”, que não era de autoria delas, que permitiu a projeção nacional como cantoras, o que nos instiga a reflexão de que novamente – assim como acontecia na época da música caipira e sertaneja como vimos no Capítulo 02 – a dupla estava interpretando o que foi pensado e escrito por homens. Quanto a isso, o produtor musical alegou que estava ouvindo “*uma música nossa [Maiara e Maraísa] “No dia do seu casamento” no trânsito. Ele falou que abaixou o som porque tinha uns caras vendo em um carro ao lado, ele abaixou com vergonha e falou pera aí isso é um problema que a gente tem que resolver*” (MAIARA, cantora, 2017)

O fato da música “No dia do seu casamento” de composição de Maraísa, Marília Mendonça e Juliano Tchula provocar “vergonha” no produtor musical, não é simplesmente um tipo de emoção provocada por uma letra que, aparentemente, está relacionada a uma questão feminina. Mas, para além do que está notável, deve-se desvelar o que está oculto. Existe a desconfiança desta “vergonha” do produtor residir no fato de um homem estar ouvindo uma música escrita e interpretada por mulheres.

E tomando a si próprio como parâmetro “*que o homem não tenha vergonha de ouvir e de mostrar para os amigos que tá ouvindo*” (MAIARA, cantora, 2017) – assim como na década de 70 o diretor Daniel Filho o fez – deduziu que todos os homens sentiriam “vergonha” ao assistir novelas. E por esse motivo, Maiara e Maraísa deveriam trabalhar com músicas *unissex*. Vale salientar que somente com a leitura da letra de “No dia do seu casamento” não é possível identificar se é uma mulher ou homem quem está cantando, assim como a música “10%” que foi selecionada por ser *unissex*. Por isso a desconfiança de ter um algo a mais no comentário do produtor musical relacionado, talvez, aos mecanismos de dominação masculina.

A dupla teve que percorrer um longo caminho até conseguir o reconhecimento nacional do trabalho na música sertaneja universitária. Apresentamos uma breve análise fundamentada na teoria de Pierre Bourdieu, pois, já no início da trajetória como compositoras foi possível perceber indicativos de um possível processo de dominação masculina. Todavia, vale salientar que os pontos evidenciados para análise serão retomados com mais profundidade no tópico de análise de dados, quando reunimos informações das entrevistas e letras de músicas das demais compositoras e cantoras do feminejo: Marília Mendonça, Simone e Simaria e Naiara Azevedo.

Diferente da dupla Maiara e Maraísa, a compositora e cantora Marília Mendonça iniciou sua carreira como intérprete na música sertaneja universitária com uma música autoral. Sendo assim, a primeira gravação da cantora que também foi a projetou nacionalmente foi a música “Infiel”, como podemos constatar por meio dos trechos de entrevistas que ela concedeu aos apresentadores Marcus Bernardes, Pedro Bial e Ticiane Pinheiro.

Ticiane Pinheiro: *Que bom! Agora antes da gente falar do seu novo DVD a música Infiel, foi uma música que fez muito sucesso né? Ainda faz, a pessoa sempre pede essa música, você fez para alguém? E teve alguma coisa a ver com a sua vida pessoal?*

Marília Mendonça: *Então! Eu fiz essa música pra uma história de uma tia minha, e eu fiquei com muita raiva e pra vê se ela escutava e dava um jeito na vida sabe? Mas não deu certo pra ela, mais Graças a Deus deu certo pra mim a música foi um sucesso. (Entrevista de Marília Mendonça com Ticiane Pinheiro no Balanço Geral Tv Record²³⁸ – Data da entrevista - 16/03/2017)*

²³⁸ Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GIIdZ4sgEm08&t=2s>. Acesso em: 19/08/2019.

Marília Mendonça: Não sei, acho que eu sou precoce, talvez, um pouco.

Pedro Bial: Essa música é um super sucesso são mais 400 milhões de acessos, e em quanto tempo você chegou a essa marca?

Marília Mendonça: A gente gravou essa música no ano retrasado 2015, e foi em 2015 no final de 2015 que começamos a trabalhar só que a gente começou a trabalhar outra música chama-se *Sentimento Louco* e aí *Infíel* despontou mais e passou por cima dela assim totalmente.

Pedro Bial: Dá *Infíel*?

Marília Mendonça: Dá *Sentimento Louco*, aí teve que se tornar música de trabalho e até hoje tá na cabeça da galera, se *Infíel* faltar no show é briga.

Pedro Bial: Por exemplo *Infíel* eu sei que você fez inspirada num chifre que uma tia sua levou.

Marília Mendonça: Só que tá com o cara até hoje, ela não mandou ele embora, então eu queria que ela tivesse mandado embora.

Pedro Bial: Na música, ela mandou ele embora?

Marília Mendonça: Na música ela mandou ele ir embora, igual esse tipo de amante, que ela reconhece porque isso que você falou é a verdade elas acham que é assim e que elas são topzona entendeu?

(Entrevista de Marília Mendonça concedida ao apresentador Pedro Bial no programa *Conversa com Bial* em 14/09/2017²³⁹ na plataforma YouTube).

Assim, podemos notar que a música *Infíel* de autoria de Marília Mendonça e que promoveu o reconhecimento nacional do trabalho dela, faz parte do primeiro DVD intitulado “*Marília Mendonça Ao vivo em Goiânia*” lançado em 2015. Os dados completos da discografia da cantora encontram-se no quadro 5 na coluna 7. Deste modo, trata-se de uma canção baseada em uma história real. Portanto, neste caso, segundo Tatit (2002), seria a voz dela cantando e dizendo o conteúdo da canção. Segue abaixo a letra de “*Infíel*”²⁴⁰:

Música: *Infíel*

Composição: Marília Mendonça

Isso não é uma disputa e eu não quero te provocar. Descobri faz um ano e tô te procurando pra dizer. Hoje a farsa vai acabar. Hoje não tem hora de ir embora. Hoje ele vai ficar. No momento deve estar feliz. E achando que ganhou
 Não perdi nada, acabei de me livrar. Com certeza ele vai atrás. Mas com outra intenção. Tá sem casa, sem rumo. E você é a única opção. E agora será que aguenta. A barra sozinha. Se sabia de tudo
 Se vira a culpa não é minha. O seu prêmio que não vale nada. Estou te entregando. Pus as malas lá fora e ele ainda saiu chorando. Essa competição de amor só serviu pra me machucar. Tá na sua mão
 Você agora vai cuidar de um traidor. Me faça esse favor. Iêê *Infíel*, eu quero ver você morar num motel. Estou te expulsando do meu coração
 Assuma as consequências dessa traição. Iêê *Infíel*, agora ela vai fazer o meu papel. Daqui um tempo você vai se acostumar. E aí vai ser a ela que vai enganar
 Você não vai mudar...

²³⁹ A entrevista foi concedida em 14/09/2017, mas foi publicada na plataforma YouTube em 28/09/2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bkxC6Iqw42A&t=2s&ab_channel=HughHart. Acesso em: 26/09/2019.

²⁴⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eCyMh-mZ1B0&ab_channel=Mar%C3%ADliaMendon%C3%A7a

Por meio da letra da música podemos notar que o tema central é a traição, como fica sugestionado pelo título e confirmado no decorrer da canção. Marília Mendonça assinala nas entrevistas citadas acima, que a história que gerou o enredo da canção é baseada em um episódio real de uma pessoa da família dela. E ainda pondera que o final da canção era a expectativa dela com a história real, no entanto não foi o que de fato aconteceu. Dessa forma, notamos alguns pontos relevantes nesta canção, primeiro que traz o elemento da infidelidade de forma explícita e a mulher tem uma atitude de não aceitar esta situação e coloca o homem para fora de casa e da sua vida.

A atitude está carregada de alguns dispositivos que podemos considerar como próprios de um processo de dominação masculina. Primeiro, que ela [a esposa] sabia da traição há pelo menos 1 ano, no entanto ela queria encontrar com a amante para poder resolver a situação. Isso demonstra que a esposa culpa a amante pela traição, porque, mesmo ela admitindo que ele é um traidor e infiel²⁴¹ ela afirma “*E você é a única opção. E agora será que aguenta a barra sozinha. Se sabia de tudo, se vira a culpa não é minha. O seu prêmio que não vale nada. Estou te entregando*” (Marília Mendonça, cantora, 2015).

Nota-se que a mulher [esposa] a todo momento na música lembra a amante que ela mereceu estar com um homem infiel. Entretanto, a esposa em poucos momentos se dirige ao seu ex-companheiro com palavras agressivas, com exceção de chamá-lo de infiel e traidor. Sendo assim, Bourdieu (2019) nos permite concatenar que ao culpar a amante e esperar o momento para dizer isso frente a ela, Marília Mendonça possivelmente usa mecanismos da dominação masculina, mesmo sem ter esta noção. Porque ela diminui a participação do homem na traição e enaltece da outra mulher, como se o comportamento dele já fosse algo esperado.

Nesse sentido, Bourdieu (2019) contribui para a discussão ao elucidar que:

[...] segundo a lógica, obviamente trágica, que quer que a realidade social que produz a dominação venha muitas vezes a confirmar as representações que ela invoca a seu favor, para se exercer e para se justificar. A visão androcêntrica é assim continuamente legitimada pelas próprias práticas que ela determina: pelo fato de suas disposições resultarem da incorporação do *preconceito desfavorável* contra o feminino, instituído na ordem das coisas, as mulheres não podem senão confirmar seguidamente tal preconceito[...]. (BOURDIEU, 2019, p. 60 [2012, p. 44])

²⁴¹ Ponderamos que esta ideia de infidelidade está relacionada a casamentos e/ou relacionamentos monogâmicos, ou seja, não estamos abordando o casamento em outras culturas que podem não ter este conceito de infidelidade ou traição.

Assim sendo, o sociólogo francês nos instiga a pensar no enredo da música “Infidel” e concatenar que a atitude da esposa possa estar relacionada ao fato das mulheres, historicamente terem sido condicionadas a olhar para a realidade e para as situações com as lentes masculinas. Ou seja, a mulher foi educada e condicionada a resolver as situações usando os dispositivos masculinos, por isso, talvez a atitude da mulher de além de expulsar o ex-companheiro de casa, ir conversar com a amante.

Porque, a esposa realmente entende que a outra é a culpada. E a compositora Marília Mendonça, ao colocar este roteiro na música talvez não perceba que está legitimando um processo de dominação ao colocar uma solução masculinizada para a situação. Assim, desconfiamos que a autora também externou uma visão androcêntrica que provavelmente está incorporada. Desta forma, fazendo um nexo com a teoria de Tatit (2002), Marília Mendonça é a voz que canta, e apesar de ter escrito a canção, diz com uma voz masculina.

Pontuamos que a dupla Simone e Simaria tem uma singularidade, pois a música “Meu violão e o nosso cachorro” é a primeira composição, a primeira gravação e também é a canção que projetou a dupla a nível nacional. Por essa razão, consideramos adequado não realizar a análise novamente, porque já realizamos no tópico anterior que se referia a composição.

Nesse caminho, Naiara Azevedo teve a sua primeira música autoral gravada em 2011, que foi a música-resposta “Coitado”. Entretanto, essa não foi a canção que a promoveu a nível nacional. Sendo assim, a primeira música que ela gravou e a projetou nacionalmente foi a composição “R\$50 reais²⁴²” que integra o DVD intitulado “*Totalmente Diferente*”, lançado em 2016. Reforçamos que estas informações se encontram completas no quadro 5 coluna 10, onde está descrito sobre o primeiro sucesso nacional. Naiara Azevedo relata nas entrevistas concedidas aos apresentadores Marcus Bernardes e Danilo Gentili no ano de 2016 e 2017 respectivamente, que a história que deu origem à canção é baseada em eventos reais da vida dela. Como podemos averiguar por meio dos fragmentos abaixo:

Marcus Bernardes: *Como que foi assim, pra você quebrar aquele estigma, aquela menina das respostas? Quando você sentiu que você tinha conseguido quebrar isso?*

Naiara Azevedo: *Foram 6 anos, eu senti que conseguir quebrar isso agora, com os “50 reais”, porque agora eu não sou mais a menina do “pente”, eu ando na rua eu sou a menina dos “50 reais”.*

Marcão: *Melhorou, uai, o “pente” é só R\$1,99, melhorou de preço, dá pra comprar 20 pentes, já.*

Naiara Azevedo: *Oh, meu Deus do céu, ninguém nunca vai me chamar de Naiara Azevedo?! Sempre vou ter um, e Marcus Bernardes diz: “apelido”.*

Marcus Bernardes: *Mas, assim, você chegou a gravar vários projetos nesses 6 anos, assim, que eu tenho lembrança mais recente é aquele DVD de Londrina/ Paraná que*

²⁴² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yjLz5bPhCoI> .

teve a presença do Mr. Catra, do Thiago Brava. Naiara Azevedo interrompe dizendo “mas, eu sempre fui a menina do “é o pente”. **Marcus Bernardes** continua, naquele DVD não tinha resposta né, não tinha nada de resposta?

Naiara Azevedo: Não, não tinha nada. Não tinha, mas, mesmo assim, eu consegui naquele DVD, mudar um pouco a minha cara dar, como eu posso dizer, firmar um pouco o meu trabalho, desvincular um pouco da resposta, mas mesmo assim, eu não tinha conseguido emplacar uma música, com força no Brasil inteiro, algumas regiões eu consegui firmar um pouco do meu trabalho com a música “Mulher não trai”²⁴³ com o Mr. Catra [...]E com essa música “50 reais” tem sido diferente assim, ela tá batendo assim, uma colocação incrível nas do Brasil crawles assim, do Brasil inteiro.

Marcus Bernardes: Quando eu ouvi essa música[“R\$ 50 reais”], eu fiquei pensando assim: gente, nessa música chama a mulher de “puta” sem chamar de “puta”, fala que é “puta” barata ainda, (**Naiara Azevedo** interrompe dizendo: mas, eu queria falar “puta”, os compositores que não quiseram, eu falei deixa eu falar “puta”, eles não deixaram! **Marcus Bernardes** retoma, não quis deixar? Mas a música querendo ou não, ela fala. Tá implícito na música, ainda chamou de “puta” barata ainda, R\$ 50,00 reais, tá bom R\$ 50,00 reais.

Naiara Azevedo: Meu pai falou assim: “filha, mas “puta” barata desse jeito?” Não, pai pra ajudar a pagar a dama, não é que era R\$ 50, reais. **Marcão** completa “R\$ 50,00 reais era o motel né!?”

Marcus Bernardes: Você mesma falou que essa música, você fala até no DVD, no começo do clip, você fala que é baseado em fatos verídicos.

Naiara Azevedo: É baseado em fatos verídicos, não vou dizer que todos os detalhes aconteceram daquele jeito mesmo, eu deixo meio suspenso aí, porque daquele jeito igualzinho, igualzinho, não foi não, mas foi mais ou menos daquele jeito ali, viu. (Entrevista Naiara Azevedo concedida para o apresentador Marcos Bernardes ao Blognejo em 27/06/2016²⁴⁴).

Danilo Gentili: Você (Nayara Azevedo) está arrebatando por aí! Que legal, agora antes da gente começar a conversar me tira uma dúvida, por favor! Aquela moça da sua música (R\$ 50 reais)...

Naiara Azevedo: Aquela moça da música...

Danilo Gentili: do R\$ 50 reais

Naiara Azevedo: Tá entendi...

Danilo Gentili: Ela era garota da correria? (fala fazendo um gesto que significa coito) mesmo ou é só zoeira?

Naiara Azevedo: Ah! Entendi...

Danilo Gentili: Ela era garota de programa?

Naiara Azevedo: A gente sempre acha que é né?! Porque pra gente a outra sempre é puta. A gente que é santa né?! Na nossa cabeça!

Danilo Gentili: Mas, é caso real?

Naiara Azevedo: É caso real. Aconteceu comigo! (Entrevista Nayara Azevedo com Danilo Gentili– programa *The Noite* exibido no dia 08/03/2017 e publicado na plataforma YouTube no 09/03/2017²⁴⁵).

²⁴³ Esta música “Mulher não trai” está no critério de exclusão, pois ela é uma música que envolve 2 estilos musicais, assim ela é considerada um funknejo. Assim como está especificado na introdução deste capítulo 03, estas músicas não iriam fazer parte das análises. Por esta razão não vamos realizar a análise desta música neste momento.

²⁴⁴ Entrevista extraída do canal oficial do *Blognejo*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2TkHUm27eFQ&list=PLfayPIWShvPcWg9EXeiJHsy-sscBVORnp&index=5&t=3172s>. Acesso em: 21/07/2020

²⁴⁵ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=MUGH2EOtiVM&ab_channel=TheNoitecomDaniloGentili. Acesso em: 30/09/2019.

Podemos notar que o enredo da música “R\$ 50 reais²⁴⁶” trata de uma traição, assim como a música de Marília Mendonça “Infiel” que fora analisada anteriormente. Desta forma, notamos que a compositora e cantora Naiara Azevedo afirma nos trechos das entrevistas acima citadas que a história da traição aconteceu na vida dela. A seguir exibiremos a letra da música para que possamos analisar e perceber alguns pontos.

Música: “R\$50 reais”

Composição: Naiara Azevedo, Waléria Leão, Maykow Melo, Alex Torricelli e Bruno Mandioca

Bonito! Que bonito, hein! Que cena mais linda
 Será que eu estou atrapalhando o casalzinho aí?
 Que lixo! Cê ta de brincadeira. Então é aqui o seu futebol toda quarta-feira. E por acaso esse motel. É o mesmo que me trouxe na lua de mel. É o mesmo que você me prometeu o céu
 E agora me tirou o chão. E não precisa se vestir
 Eu já vi tudo que eu tinha que ver aqui. Que decepção
 Um a zero pra minha intuição. Não sei se dou na cara dela ou bato em você. Mas, eu não vim atrapalhar sua noite de prazer. E pra ajudar a pagar a dama que lhe satisfaz. Toma aqui uns 50 reais. Não sei se dou na cara dela ou bato em você. Mas eu não vim atrapalhar sua noite de prazer
 E pra ajudar a pagar a dama que lhe satisfaz. Toma aqui uns 50 reais. E por acaso esse motel. É o mesmo que me trouxe na lua de mel. É o mesmo que você me prometeu o céu. E agora me tirou o chão. E não precisa se vestir. Eu já vi tudo que eu tinha que ver aqui. Que decepção!
 Um a zero pra minha intuição

Notamos pela letra da música que o roteiro é sobre uma traição e assim como aconteceu na música “Infiel” de Marília Mendonça, a esposa traída foi em busca de uma explicação e quando encontrou seu marido com outra mulher, logo deduziu que a amante fosse uma profissional do sexo. Pois no título temos um valor, e no decorrer da música isso fica evidente quando ela coloca, “*Mas, eu não vim atrapalhar sua noite de prazer. E pra ajudar a pagar a dama que lhe satisfaz. Toma aqui uns 50 reais*”. (Naiara Azevedo, cantora 2016). E, nas entrevistas aos apresentadores Marcus Bernardes e Danilo Gentili, a cantora afirma que de fato, é uma conotação, ao que parece comum, denominar a amante como profissional do sexo, ou como Naiara Azevedo afirma, “*mas, eu queria falar “puta”, os compositores que não quiseram, eu falei deixa eu falar “puta”, eles não deixaram!*” (Naiara Azevedo, cantora, 2016) e reafirma sua postura “[...] *a gente sempre acha que é né?! Porque pra gente a outra sempre é puta. A gente que é santa né?! Na nossa cabeça!*” (Naiara Azevedo, cantora, 2017).

²⁴⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yjLz5bPhCoI&ab_channel=NaiaraAzevedo

Novamente, a mulher culpando a outra mulher e eximindo a homem da responsabilidade pela traição. Fazendo uma conexão com a teoria de Tatit (2002), a voz que canta e diz é de um homem. Percebemos que assim como na música “Infiel”, a visão androcêntrica prevalece porque em momento algum ela culpa o homem, ela apenas diz “*Não sei se dou na cara dela ou bato em você. Mas, eu não vim atrapalhar sua noite de prazer*”. (Naiara Azevedo, cantora, 2016). Portanto, exceto neste momento de uma fala mais agressiva, ela não tem uma outra atitude com o marido.

Vale ressaltar ainda, que não vai atrapalhar a noite de prazer, o que indica que ela sabe o quanto isso é importante para o homem e pode ser indício de que ela deduz que seja somente essa noite, já que ela considera a outra mulher uma profissional do sexo. Ou seja, nitidamente é um dos mecanismos de dominação masculina que foi incorporado e está sendo disseminado, porque assim como nas músicas “Coitado” e “Infiel”, a mulher, na tentativa de ter uma atitude diferente em uma situação de traição, resolve usando as lentes masculina, porque foi educada e condicionada a isso. Por isso, além das letras, percebemos no conteúdo das entrevistas, como os olhares dessas compositoras e cantoras estão contaminados pelos processos de dominação masculina.

Finalizamos este subtópico acerca do início da carreira de Maiara e Maraísa, Marília Mendonça, Simone e Simaria e Naiara Azevedo como cantoras no feminejo. Foi possível notar que elas apresentam caminhos um pouco diferentes na música sertaneja. Todavia, foi notável os possíveis mecanismos de dominação masculina que estão dissimulados em seus discursos nas entrevistas e nas letras de suas músicas. As músicas analisadas são apenas as primeiras que permitiram que elas se inserissem no universo da música sertaneja, entretanto, exibem pontos relevantes para a análise do movimento feminejo. Assim sendo, o próximo tópico vai elucidar alguns pontos das entrevistas relevante para que possamos compreender minimamente a relação do movimento feminejo e os possíveis processos de dominação.

3.5 Movimento feminejo e a dominação masculina em análise

Neste tópico buscaremos evidenciar os pontos recorrentes que surgiram a partir da análise das entrevistas e, guardadas as devidas proporções, buscaremos conectar com as letras de músicas também mencionadas durante essas entrevistas. É prudente ponderar que foi necessário fazer uma seleção inicial, para que fosse possível uma análise com o mínimo de aprofundamento que os dados requerem. Dessa forma, com base na teoria de Pierre Bourdieu, procuramos fomentar discussões como possibilidade para compreender as possíveis relações entre o movimento feminejo e a dominação masculina.

Sopesamos, que até este momento assinalamos os dados das entrevistas e as canções que faziam parte de um exercício necessário de articulação para que pudéssemos organizar e sistematizar o feminejo. Notamos, durante esse processo, que é adequado fazer uma distinção entre o movimento feminejo e o feminejo, pois ao longo da pesquisa e posteriormente do tratamento dos dados, percebemos que quando falamos da constituição, da história e das agentes sociais que constituem as dinâmicas, estamos nos referindo ao movimento feminejo, ou seja, uma dinâmica social que envolve agentes sociais mulheres que buscaram uma inserção no universo da música sertaneja. No entanto, quando fazemos alusão às composições, interpretações e como conduzem suas carreiras, estamos nos referindo ao feminejo enquanto gênero musical.

Nessa perspectiva, a compositoras e cantoras Paula Fernandes²⁴⁷ e Bruna Viola²⁴⁸ fazem parte do movimento feminejo, por terem alcançado prestígio nacional em meados de 2015 a

²⁴⁷ Paula Fernandes de Souza nasceu em 28/08/1984 “Natural de Sete Lagoas (MG), a cantora, compositora e instrumentista Paula Fernandes começou a cantar ainda criança, aos oito anos e, aos 10, lançou seu primeiro disco independente, ‘Paula Fernandes’. Nesta época, se apresentou em festas e casas de espetáculos de sua cidade e arredores e participou de programas de televisão e rádio para divulgar o trabalho. Em sua cidade natal, apresentou o programa de rádio ‘Criança Esperança’, na companhia dos amigos Brandão e Sidney. A boa atuação a levou a participar de vários números autorais no programa ‘Paradão Sertanejo’, da TV Band Minas. Aos 12 anos, Paula Fernandes se mudou com a família para São Paulo e foi contratada por uma companhia de rodeios, com a qual trabalhou durante cinco anos, viajando por todo o Brasil. Paula então foi apresentada ao diretor Jayme Monjardim pelo produtor musical Marcus Viana, conhecido por criar trilhas sonoras de produções como as novelas ‘Pantanal’ e ‘O Clone’. O contato resultou na gravação da música ‘Ave Maria Natureza’, uma versão da ‘Ave Maria’, de Schubert, bastante executada na trilha da novela ‘América’. Neste mesmo ano, Paula lançou seu terceiro CD, ‘Canções do Vento Sul’, pelo selo Sonhos e Sons, com participação do grupo Sagrado Coração da Terra e do cantor Sérgio Reis. No álbum, a artista já mostrava sua diversidade artística, com temas que passavam pela MPB, música pop, country, sertanejo de raiz e pitadas de world music. O disco lhe rendeu uma importante indicação ao Prêmio Tim de Música Brasileira de 2006, na categoria melhor cantora popular (júris popular e oficial). No segundo semestre de 2015, Paula lançou ‘Amanhecer’, disco de inéditas com 12 composições próprias que foram do country ao xote e do pop ao eletro, mesclando sua intensidade característica com um estilo mais leve. Em uma das faixas, ‘Pedaço de Chão’, sua composição com Victor Chaves (da dupla com Leo), a cantora repetiu a parceria nos vocais com Almir Sater. No Grammy Latino 2015, fez dueto com o astro espanhol Alejandro Sanz e participou ainda de homenagem ao rei Roberto Carlos, que foi eleito a Personalidade do Ano”. Informações Disponíveis em: <https://www.paulafernandes.com.br/biografia.php>.

²⁴⁸ Bruna Villas Bôas Kamphorst nasceu em Cuiabá – Mato Grosso em 25/05/1993 “aos 11 anos de idade, quando já ouvia os ídolos na música caipira Tião Carreiro e Inezita Barroso, empunhou a viola caipira, que hoje traz como sobrenome artístico. Com 1 milhão de seguidores no Facebook e mais de 1,5 milhões de visualizações apenas do clipe ‘Se você voltar’, que tem a participação especial da dupla César Menotti & Fabiano, Bruna Viola viu sua carreira artística ganhar novos horizontes a partir do lançamento do álbum ‘Sem fronteiras’, em agosto de 2015. Seu primeiro trabalho na gravadora Universal Music – o CD ‘Sem Fronteiras’ (2015) já rendeu os hits ‘Se você voltar’ e ‘Espero mais’, que entraram na programação musical de várias rádios em todo o país, e teve ótima repercussão do público e da crítica especializada. Exímia violeira, excelente performer e carismática, Bruna conquistou espaços importantes na mídia nacional. Sua bela figura estampou as capas de jornais em todo o Brasil e só recebeu elogios. A revista Veja dedicou duas páginas à violeira em sua edição nacional e uma entrevista em vídeo no seu canal digital de música. Com jeito de moleca, Bruna Viola transporta para o palco sua vivência no universo rural em que foi criada, montando e laçando cavalos e ouvindo muita música caipira. Vem de lá o termo carinhoso com que a jovem estrela chama seus fãs: ‘brutaiada’. ‘Bruto’ é a pessoa que gosta da vida no campo e que não tem frescuras, explica com sedutora naturalidade, que também atrai outros públicos. Em junho de 2016 fez a primeira turnê internacional com 7 shows em solos americanos. Em julho, foi a vez do lançamento do seu primeiro DVD ‘Melodias do Sertão’ gravado na casa de shows Villa Country, em São Paulo, com a participação

2016. Ou seja, foram projetadas nacionalmente juntamente com outras mulheres, caracterizando a participação das mulheres no universo da música sertaneja. Entretanto, Paula Fernandes e Bruna viola não pertencem ao gênero feminejo, elas escrevem e interpretam respectivamente música sertaneja romântica e música caipira ou moda de viola, pois tanto as melodias, harmonias, instrumentos musicais quanto os temas das canções, são diferentes do feminejo.

O autor Alonso (2015) sinaliza que Paula Fernandes integra o que foi a segunda onda do sertanejo universitário. E Antunes (2012) expõe que ela pertence ao sertanejo romântico e nós partilhamos desta classificação, pois ao analisar a músicas é possível observar que a compositora e cantora mineira aproxima-se mais do sertanejo romântico de Fátima Leão e Leandro e Leonardo. Assim, Paula Fernandes escreve interpreta canções como a que está inserida abaixo:

*Sou pássaro de fogo
Que canta ao teu ouvido
Vou ganhar esse jogo
Te amando feito um louco
Quero teu amor bandido
Minha alma viajante
Coração independente
Por você corre perigo
Tô afim dos teus segredos
De tirar o teu sossego
Ser bem mais que um amigo* (Música: Pássaro de fogo²⁴⁹. Composição: Paula Fernandes)

E Bruna Viola escreve e interpreta a música caipira ou moda de viola, portanto se aproxima mais do estilo musical de Inezita Barroso e Tião Carreiro. Essa cantora não é mencionada por nenhum dos autores sobre música sertaneja, devido sua carreira ter projeção nacional em meados de 2015, assim como as demais agentes do movimento feminejo. Dessa forma, Bruna Viola interpreta músicas no estilo inserido abaixo:

*Se você voltar
A gente vai levar
Nossa vidinha boa
Cuidar da plantação
E pescar de canoa
Ver as constelações
Amando a luz da lua
Se você voltar*

especial da dupla César Menotti & Fabiano”. Informações disponíveis em: <https://www.brunaviolaoficial.com.br/Biografia>.

²⁴⁹ Letra completa disponível em: <https://www.letras.mus.br/paula-fernandes/1297677/>

*Eu cuido do amor
 Você cuida do gado
 E no fim do dia
 Quero seu abraço
 Pra gente deitar juntos
 Dormir e sonhar*

(Música: Se você voltar²⁵⁰. Composição: César Menotti e Fátima Leão

Ponderamos que pelas razões expostas, suas canções não serão analisadas, apenas citamos para exemplificar a relação de movimento feminejo e gênero musical feminejo. Assinalamos que essas compositoras e cantoras são igualmente relevantes para o movimento feminejo no universo da música sertaneja, entretanto não são pioneiras do feminejo inserido nesta dinâmica, que é um dos alvos desta dissertação.

Assinalamos que a análise das entrevistas que Maiara e Maraísa, Marília Mendonça, Simone e Simaria e Naiara Azevedo concederam aos programas estilo *talk show* foi além de transcrever o que elas respondiam às perguntas feitas pelos apresentadores. Entendemos que era necessário avaliar o conjunto: temática das perguntas e as respostas das entrevistadas. Também que tipo de tratamento era dispensado a elas, durante os programas que são conduzidos majoritariamente por homens, pois compreender os possíveis processos de dominação masculina perpassa por estes caminhos. Observar apenas as respostas nas entrevistas e as letras das canções nos pareceu que poderia apresentar uma visão reduzida da realidade.

Dessa forma, selecionamos alguns pontos a serem analisados com mais afinco: o primeiro é que as pioneiras do movimento feminejo assinalaram durante as entrevistas sobre o fato de adotarem posturas masculinizadas para obterem respeito; o segundo, diz respeito ao tratamento que os apresentadores destinaram a elas durante as entrevistas; e o terceiro vamos denominar de “Bonecas que cantam”, devido a exacerbação dos atributos físicos em detrimento do trabalho realizado. Dessa forma, vamos elucidar fragmentos das entrevistas e articular, quando possível, com as letras das músicas e concatenar com a teoria de Pierre Bourdieu.

Para iniciar as análises acerca do primeiro ponto demarcado, o qual trata-se das compositoras e cantoras afirmarem nas entrevistas que necessitaram adotar uma postura e atitude consideradas masculinas: como usar tom de voz mais grave e falar com um volume mais alto que os demais, para conquistarem respeito no ambiente de trabalho. Deste modo, segue fragmentos de entrevistas que Maiara e Maraísa, Marília Mendonça, Simone e Simaria concederam a programas de *talk show* diversos, para que possamos verificar essas posturas.

²⁵⁰ Letra completa disponível em: <https://www.letras.mus.br/bruna-viola/se-voce-voltar/>.

Pedro Bial: Nessa... vamos chamar de briga que vocês compraram nesse universo que rechaçava as mulheres e tal, ficaram célebres os seus desabafos Maiara pagando geral ali pro público. E aí tem uma frase que é absolutamente sensacional. “Eu sou mulher, mas eu tenho mais coco que vocês” faz o gesto indicando ter um pênis grande que denominou de ‘afurrô” (Maiara)

Pedro Bial: Dizer o que depois disso? Honestidade, franqueza e garra é muito fino também e isso sobra em vocês, não tem esse negócio não.

Maraísa: Eu não acredito que você falou disso não

Maiara: Sabe o que acontece às vezes é que a gente passou tanto tempo reprimindo e aceitando tudo e as coisas não aconteciam, eu falei cara a gente vai ter que mostrar a cara e falar e abrir a boca só que já tô até demais que tenho até que reduzir um pouco. Mas, as pessoas começaram a ouvir a gente depois desses desabafos e a gente começar... porque assim, a mulher tem aquela coisa de fragilidade. Esperam-se da mulher, isso é histórico né?! Que a mulher seja frágil, inclusive lá onde a gente trabalha, agora entrou uma mulher, mas, antes éramos as duas únicas mulheres da equipe. E a gente tinha que pegar e fazer os homens, botar moral nos homens, imagina. Então, às vezes eu comecei com essa coisa meio de a... dá os desabafos, dá o grito e apontar o dedo, eu tenho mania de apontar, conversar apontando o dedo porque, era uma maneira de eu me posicionar num lugar onde tinha homens sabe?! É uma maneira de instinto mesmo, não foi uma coisa pensada ou nem de maldade, às vezes até hoje o povo fala “Maiara calma você tem que ser mais, mais feminina que não sei o que.” Só que eu acho assim que tenho que ser o que eu quero (Entrevista Maiara e Maraísa com Pedro Bial – programa *Conversa com Bial* exibido no dia 18/05/2017 e publicado na plataforma YouTube no dia 20/05/2017²⁵¹).



Imagem 1 – pergunta para a compositora e cantora Marília Mendonça²⁵²

Simaria: A Simone fala que eu sou “sargentona” e tal. Mas, não é. As pessoas que estão a nossa volta sabem, o quanto que eu luto e tal, o tanto que eu brigo para as

²⁵¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fgt-8AwwsiBQ&ab_channel=BrasilNews . Acesso em: 26/09/2019.

²⁵² Estas imagens são prints da tela do meu celular para demonstrar a pergunta que eu Ana Flávia Tavares de Melo fiz para a compositora e cantora do feminejo Marília Mendonça, via rede social *Twitter* no dia 24/08/2019. Fica armazenado no próprio aplicativo. Esta postagem foi autorizada via Comitê de Ética e confirmada por meio do e-mail institucional.

coisas saírem do jeito melhor. (Entrevista de Simone e Simaria concedida ao apresentador Pedro Bial no programa *Conversa com Bial* exibido no dia 13/07/2017²⁵³).

Nota-se por meio destes fragmentos que Maiara e Maraísa, Marília Mendonça e Simone e Simaria admitem que precisam de uma postura masculinizada para poder obter o respeito. Quando Maiara na entrevista concedida ao apresentador Pedro Bial faz a afirmação: “[...] *Eu sou mulher, mas eu tenho mais coco que vocês* [homens]” [e faz o gesto indicando ter um pênis grande] (*Maiara, cantora 2017*). Ela está nitidamente usando atributos ligado à virilidade do homem. Como assinala Bourdieu (2019, p. 27 [2012, p. 20]) sobre o “*falo* sempre presente metaforicamente, mas muito raramente nomeado e nomeável, concentre todas as fantasias coletivas de potência fecundante”.

Isto é, o comentário de Maiara evidencia que para se obter respeito perante a sociedade, principalmente considerando o espaço público. A mulher precisa ser “homem” no seu jeito de falar e precisa se impor, se quiser algum respeito na *Ágora*²⁵⁴ do movimento feminejo. Podemos concatenar que, talvez, seja um traço marcante dos mecanismos de dominação masculina.

Neste aspecto, Bourdieu (2019) evidencia que:

De maneira geral, o acesso ao poder, seja ele qual for, coloca as mulheres em situação de *double bind* [dupla ligação, tradução livre]: se atuam como homens, elas se expõem a perder os atributos obrigatórios da “feminilidade” e põem em questão o direito natural dos homens às posições de poder; se elas agem como mulheres, parecem incapazes e inadaptadas à situação. Essas expectativas contraditórias não fazem mais que substituir aquelas às quais elas são estruturalmente expostas enquanto objetos oferecidos no mercado de bens simbólicos, convidadas ao mesmo tempo, a fazer tudo para agradar e seduzir, levadas a rejeitar as manobras de sedução que esta espécie de submissão prejudicial ao veredito do olhar masculino pode parecer ter suscitado. Essa contraditória combinação de fechamento e abertura, de contenção e sedução, é tanto mais difícil de realizar quanto mais estiver submetida à apreciação dos homens, que podem cometer erros de interpretação, inconscientes ou interessados. É assim que, como observou uma pesquisada, diante das brincadeiras sexuais, as mulheres muitas vezes não têm outra escolha senão a de se excluir, ou de participar, pelo menos passivamente, para tentar se integrar, expondo-se, então, a não poder protestar se forem vítimas de sexismo ou de assédio sexual. (BOURDIEU, 2019, p.114 [2012, p.84])

Ao articular o comentário da cantora Maiara e as considerações de Bourdieu (2019) percebe-se que é comum a mulher ser colocada em situações ambíguas, ou seja, manter a sua

²⁵³ A entrevista foi publicada na plataforma YouTube e publicado na plataforma YouTube no dia 17/07/2017. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=5K88_KwVE0Y&ab_channel=PriscilaMelhoresNot%C3%ADcias

²⁵⁴ á-go-ra sf. Praça pública na Grécia antiga que se destinava ao comércio e onde se realizavam também assembleias políticas e atos religiosos: “Começou, pois, fazendo discursos em plena ágora [...]” (JR). Etimologia grego ágora. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=WqMk>.

feminilidade e simultaneamente ter que se posicionar com um comportamento masculinizado para conseguir legitimar o lugar que está ocupando, principalmente se for um espaço com a presença predominante de homens. E não é incomum que as mulheres sejam induzidas a se comportar como homens para conseguir lugar, respeito e direito de se expressar, pois, se não for desta forma, a mulher não consegue alcançar determinados lugares.

Deste modo, aparentemente, não acontece somente com a cantora Maiara, mas também com as demais compositoras e cantoras do feminejo como poderemos constatar no decorrer deste tópico. Isso pode significar que para se inserir e permanecer no universo da música sertaneja, as agentes sociais precisam ser mulher com “*mais coco que vocês [homens]*”.

Assim como a cantora Maiara, Marília Mendonça afirma por meio do *Twitter* que não sofre preconceito por ser mulher no ambiente da música sertaneja, por ter sorte e um jeito “forte”. O que também nos incita a pensar que seja uma característica ambivalente, pois tanto pode significar ser forte no sentido de uma postura mais incisiva, quanto ser forte ao ponto de não dar importância para o preconceito que possa estar presente no ambiente do sertanejo. Acontece o mesmo com a cantora Simaria, afirma ter a fama de ser “sargentona” por possuir uma fama no ambiente de trabalho de “brigar” para que façam o que tem que ser feito de forma satisfatória. Essa conotação ligada a uma patente do exército, também nos revela uma tentativa de afirmar a semelhança com uma postura masculina.

É relevante perceber que as mulheres do movimento feminejo estão adotando posturas masculinas para obter respeito no universo da música sertaneja, o que nos provoca a concatenar sobre os mecanismos de dominação masculina que podem estar dissimulados em cada situação, espaço social, em cada detalhe. Ao ponto desses dispositivos estarem incutidos de tal forma na consciência, que utilizam a dominação masculina como instrumento de manutenção da ordem por meio de uma validação dos homens, assim como assinalamos no tópico sobre as composições

Nesta ocasião, as compositoras e cantoras estão solicitando uma legitimação para serem respeitadas, e para isso recorrem aos atributos masculinos tanto físicos como atitudinais. Bourdieu (2019) pontua que estes mecanismos são naturalizados, por isso, essa busca por uma legitimação perpassar pelo crivo do homem é como se estivesse na “ordem das coisas” (Idem, 2019 p. 22 [2012, p. 16]).

Outro aspecto que consideramos relevante e que foi demasiadamente recorrente é a conduta dos apresentadores durante as entrevistas. Aparentemente, não importa o tanto de atividades profissionais uma mulher execute, sempre são enaltecidos primeiro seus atributos

físicos e depois é mencionado sobre seu trabalho, exceto em entrevistas conduzidas por mulheres, que totalizam 3 apresentadoras: Ticiane Pinheiro, Neide Oliveira e Tatá Werneck.

As outras entrevistas apresentam uma preocupação em explorar o tema sobre a aparência das compositoras e cantoras. Os apresentadores Marcus Bernardes, Pedro Bial e Danilo Gentili, aparentemente utilizam os recursos do processo de dominação masculina, porque também na tentativa de demonstrar uma afetividade, usaram apelidos carinhosos e segundo Bourdieu (2019) isso é uma forma de desqualificar o trabalho da mulher.

Ponderamos que não seria viável inserir todos os momentos em que os apresentadores fizeram perguntas ou comentários inadequados e inconvenientes para as convidadas. Entretanto, exibiremos alguns fragmentos para que possamos analisar segundo as lentes de Bourdieu (2019):

Marcus Bernardes: *Dois rapazes enviaram perguntas perguntando quem estava solteira e outro disse que aquela que respondesse que estava solteira se queria casar com ele. Então, o condutor da entrevista faz o link e diz: vocês disseram que não falam de vida pessoal, mas, essas brincadeiras que a galera faz assim, como vocês lidam assim? Quando é mulher no sertanejo, sempre tem esse “clima” mais assim de azaração do público masculino, fica assim nessa coisinha de ficar dando em cima da mulherada, das cantoras e tudo mais, vocês já sofrem algum tipo de assédio, quando vão cantar da galera assim, talvez até do meio, também, os radialistas, tentam ver por esse lado, como que vocês fazem para administrar isso?*

Maiara: *Nada, não tem essas coisas não, acho que a gente tem tantos amigos, já nem tem graça mais, é legal assim pro ego! A gente tá solteira viu, tem ninguém namorando não. (Entrevista de Maiara e Maráisa concedida ao apresentador Marcus Bernardes no Blognejo, em 26/03/2014²⁵⁵)*

Pedro Bial: *Você que viu maldade Maiara. Era só uma criança falando de um pirulito, foi uma coisa tão inocente e ingênua. Não sei de onde tirou essa malícia toda.*

Maiara: *[...]mas sei que existe respiração diafragmática, existe algumas coisas fazer um aquecimento antes, isso foi o que mais levei para a vida assim. Mas, assim a faculdade, ela te ensina, mas o que te ensina mesmo Pedro Bial é você tá na **Pedro Bial** interrompe – pode me chamar de Pedro que adoro, **Maiara** diz que se sente íntima **Bial** – mas é **Pedro** para os íntimos e **Bial** para todo mundo. **Maiara E Maráisa** fazem um som de felino e diz “se encaixou nos íntimos em irmã”. **Bial** a gente tá ganhando muita intimidade. (Entrevista Maiara e Maráisa com Pedro Bial – programa Conversa com Bial exibido no dia 18/05/2017 e publicado na plataforma YouTube no dia 20/05/2017²⁵⁶).*

Marcus Bernardes – *Outra coisa que você é um símbolo também, que se tornou um símbolo essa coisa de não seguir padrões pré-estabelecidos a artista feminina tem que ser, você não se importa as vezes de falar sobre as bebidas nas músicas de tirar foto tomando uma nas redes sociais, de não se preocupar de seguir aquele negócio de a eu preciso de estar 100% em forma em ser modelo, Paniquete e tudo mais, igual até então as artistas sertanejas femininas tinha essa coisa de seguir justamente por coisas que os empresários e outras pessoas falavam, o que você fala sobre isso de*

²⁵⁵Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VCVJH7cWRLU&list=PLfayPIWShvPd-5mZ1XdQul2sNgg21IZPu&index=6&t=1878s>. Acesso em: 10/09/2020

²⁵⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fgt-8AwsiBQ&ab_channel=BrasilNews. Acesso em: 26/09/2019.

não seguir normas pré-estabelecidas com relação a comportamento e aparência, por assim dizer?

Marília Mendonça: *por onde eu passo as pessoas vem gostando, a gente vem fazendo shows maravilhosos por onde passa, então isso é uma coisa muito pequena pra se preocupar entendeu? Não julgo quem se preocupa com isso, por que cada um tem a sua vida é e justamente por isso que as vezes encher o saco e falar a pessoa, a galera enche o saco no Instagram alguma coisa, eu acho que cada um tem a sua própria vida. Deus deu uma vida pra cada um cuidar dela, entendeu? Então eu sempre tive essa posição mesmo, e nunca vi problema cara, nunca senti problema nenhum, nem na minha vida pessoal, nem na minha vida profissional em nada nem em meu show, tô fazendo show de uma hora e quarenta e cinco no mesmo pico que se eu fosse magra entendeu? Então não vejo problema nenhum, sobre a bebida eu bebia antes de começar a cantar, não e por que eu comecei a cantar que eu vou parar de beber por que e um trabalho como qualquer outro eu não vejo por que, simplesmente por que você tá ali numa televisão, tá ali Instagram com mais seguidores e tal e eu tenho um celular na minha mão eu não vejo por que, eu posso participar da vida daquela pessoa, assim de sobre críticas sobre o que eu devo fazer ou que eu não devo fazer eu ouço a minha mãe hoje, assim a minha mãe o que ela fala pra mim que eu devo fazer eu faço e ouço muito meu empresário também que e super descomplicado com isso que nunca teve problema nenhum até por que tamo rendendo né?! Graças a Deus. (Entrevista de Marília Mendonça concedida ao apresentador Marcus Bernardes do programa Blognejo em 30/12/2016²⁵⁷).*

Marcos Bernardes: *Massa! Mas, assim é engraçado que esse novo DVD, traz você numa sonoridade diferente daquela que a galera já te conhecia né, porque você continua Naiara Azevedo, mas você mudou a aparência, tá certo?! A galera te conhecia mais “cheinha”, hoje você toda em forma por assim dizer, você tinha uma sonoridade mais, uma coisa mais entre aspas, qual o termo que vou usar? Umas músicas mais escrachadas, hoje suas músicas já tá uma coisa mais pra sofrência,*

Naiara Azevedo: *Na verdade, mudar sempre é preciso é necessário pro ser humano, para mim foi uma necessidade assim, esse amadurecimento, pra mim tá sendo uma nova fase da minha carreira, pra mim como pessoa, como mulher, como profissional*

Marcos Bernardes: *Você falou bem no ponto que eu gostaria de chegar mesmo, querendo ou não, meio que essa fase atual, estabeleceu, jogou por terra, aquele estereótipo da mulher que tem que ser bonita na música sertaneja, aliás, bonita todas são, tem que tá em forma*

Marcos Bernardes: *E das poucas vezes que eu vi você se apresentar assim, eu lembro de te ver no show da Graúna Fm lá em Procópio, era assim aquela coisa toda de explorar a expressão corporal, mesmo independente do peso que você tava, assim eu sou meio da turma, dessas que reclamaram, ah! Que eu gostava de você, mais gordinha, que eu falava: nossa! Massa, ela assim acima do peso, porque eu não falava assim, que é uma coisa que ah, tá errado! Não, eu achava legal aquilo.*

Naiara Azevedo: *Você [Marcus Bernardes] tá com sobrepeso, você não sente dor na articulação? Você não sente dor nas costas? dor nas pernas? (Entrevista Naiara Azevedo concedida para o apresentador Marcos Bernardes ao Blognejo em 27/06/2016²⁵⁸).*

Pedro Bial: *Esses óculos escuros são por causa da conjuntivite..., Mas na verdade é só uma desculpa para gente não poder beijá-las, porque agora elas são mulheres casadas e os maridos são ciumentos.*

Simone E Simaria: *Nada são tranquilos demais.*

Pedro Bial: *E antes de vocês serem casadas, assédio de fãs que chegava meio folgado demais... como vocês faziam? Você (Simaria) já “ficou” com algum fã? (Entrevista*

257

Disponível

em:

https://www.youtube.com/watch?v=xKSoqLn7jjU&list=PLfayPIWShvPehuSjasXgAQAOdf9fHqefS&index=5&t=1s&ab_channel=BlogNejo. Acesso em: 10/08/2019.

258

Entrevista extraída do canal oficial do Blognejo, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2TkHUm27eFQ&list=PLfayPIWShvPcWg9EXeiJHsy-sscBVORnp&index=5&t=3172s>. Acesso em: 21/07/2020.

de Simone e Simaria concedida ao apresentador Pedro Bial no programa *Conversa com Bial* exibido no dia 13/07/2017²⁵⁹)

Danilo Gentili: *E do jeito que vocês bebem então, daqui a pouco vocês estão esquecendo as letras.*

Marília Mendonça: *A partir de hoje eu só gravo o *The Noite* sempre.*

Danilo Gentili: *Marília sempre que você vier aqui venha com essa calcinha que tô vendo agora*

Danilo Gentili: *Tem muito show que homem coloca mulheres dançando. Mulher rebolando, para ver se o público fica animado e tal. No show de vocês tem mulheres peladas? Tem mulheres dançando? Vocês não tiram a roupa?*

Marília Mendonça, Maiara e Maraisa: *Não mesmo.*

Danilo Gentili: *Tem alguém que aparece sensual e rebolando?* (Entrevista “Festa Das Patroas” - Marília Mendonça e Maiara e Maraisa – *The Noite* com Danilo Gentili exibido em 24/03/2016 e publicado na plataforma YouTube em 25/03/2016²⁶⁰)

Constatamos por meio dessas entrevistas que os apresentadores não estavam interessados em divulgar o trabalho de Maiara e Maraisa, Marília Mendonça, Simone e Simaria e Naiara Azevedo. Pelo contrário, tinham o intuito de evocar o que há alguns anos fizeram com uma dupla feminina da música sertaneja, As Irmãs Celeste. Como pontuamos no quadro 2, coluna 3, elas ficaram conhecidas nacionalmente como “bonecas que cantam” devido a beleza delas. Ou seja, a característica marcante delas é a beleza e não o fato de interpretarem bem uma música.

Situações como essa do apresentador Marcus Bernardes do programa *Blognejo* no qual destinou um período de aproximadamente 5 minutos e 10 segundos, do instante 2’43” a 7’18”, para falar sobre o fato de Naiara Azevedo ter mudado a aparência após um processo de emagrecimento. O tema ficou desgastante de tal modo, que ela precisou inverter a ordem e perguntar sobre a aparência do apresentador.

Pontuamos, que salvo raríssimas exceções, este tipo de assunto não acontece quando são homens sendo entrevistados. Os apresentadores não estão interessados em saber dos homens o que fizeram com o corpo, cabelo e tampouco se pretende ter uma prole, como o apresentador Danilo Gentili questiona Naiara Azevedo durante uma entrevista exibida no dia 08/03/2017²⁶¹ no programa que ele conduz intitulado *The Noite*.

²⁵⁹ A entrevista foi publicada na plataforma YouTube e publicado na plataforma YouTube no dia 17/07/2017. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=5K88_KwVE0Y&ab_channel=PriscilaMelhoresNot%C3%ADcias

²⁶⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3qKYLWld4q4&ab_channel=TheNoitecomDaniloGentili Acesso em: 19/08/2019.

²⁶¹ Entrevista Naiara Azevedo com Danilo Gentili– programa *The Noite* exibido no dia 08/03/2017 e publicado na plataforma YouTube no dia 09/03/2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MUGH2EOtiVM&ab_channel=TheNoitecomDaniloGentili. Acesso em: 30/09/2019.

Sendo assim, estas situações nos provocam a pensar nos espaços em que não há câmeras e holofotes, porque as mulheres tiveram seus trabalhos na música reduzidos a falar de padrão de beleza. E o apresentador Marcus Bernardes, na tentativa de um elogio à compositora e cantora Marília Mendonça durante a entrevista, diz “[...] *que se tornou um símbolo essa coisa de não seguir padrões pré-estabelecidos a artista feminina tem que ser... você não se importa as vezes de falar sobre[...] de não se preocupar de seguir aquele negócio de ah, eu preciso, de estar 100% em forma em ser modelo, Paniquete e tudo mais*” (Marcus Bernardes, 2016).

Concatenamos que a tentativa de elogio já está carregada com dispositivos de uma possível dominação masculina, pois ao pontuar que a cantora não segue padrões, mas simultaneamente dizer que ela não se preocupa com a aparência não é elogiar, mas sim, implicitamente transmitir a seguinte mensagem: Marília Mendonça, então você não está moldada nos padrões de beleza, vai ter que se esforçar mais para conseguir se manter no mercado da música sertaneja.

Neste sentido, Bourdieu (2019) contribui para que possamos compreender os mecanismos da dominação masculina que possam estar dissimulados nesses fragmentos das entrevistas. Deste modo:

Assim, nos tablados das televisões, as mulheres estão quase sempre acantonadas nos papéis menores de “anfitriãs”, tradicionalmente atribuídas ao sexo frágil”; quando elas estão à frente de um homem, a quem visão a valorizar e que joga muitas vezes por meio de gracinhas ou de alusões mais ou menos insistentes, com todas as ambiguidades inscritas na relação “casal”, elas têm dificuldade de se impor ou de impor a própria palavra, e ficam relegadas a um papel convencionalizado de “animadora” ou de apresentadora”. Quando elas participam de um debate público, têm que lutar permanentemente para ter acesso à palavra e para manter a atenção, e a diminuição que sofrem é ainda mais implacável (BOURDIEU, 2019, p.100 [2012, p. 73])

Sendo assim, notamos por meio das lentes de Pierre Bourdieu que esta é uma prática comum em ambientes públicos e que a mulher tem o direito de ter a palavra. O objetivo é impedir que esta mulher se pronuncie, isto é, não significa que a mulher ocupar determinado espaço que ela vai poder se expressar livremente. Ela ainda tem que conquistar o direito de se pronunciar e buscar manter a atenção para o que está falando e não o como está dizendo. Historicamente, as mulheres são excluídas de lugares públicos e debates e quando conseguem estar neste lugar, ainda necessitam a todo momento provar a sua capacidade de articulação e debate acerca de qualquer assunto.

Esta ação se aproxima do que Bourdieu (2019, p. 71[2012, p. 51-52]) assinala como “uma espécie de *agorafobia socialmente imposta*, que pode subsistir por longo tempo depois de terem sido abolidas as proibições mais visíveis e que conduz as próprias mulheres a se

excluírem da *ágora*”. Assim, a mulher, ao perceber que sempre é impedida de se pronunciar e participar dos debates, tende a se excluir dos espaços públicos e de discussões. Essa espécie de silenciamento, como foi possível notar com as entrevistas, não é somente para um debate político, mas em todos os espaços em que a mulher tem a oportunidade de falar, ela sempre precisa buscar mecanismos para conseguir se expressar. E a forma encontrada por Maiara, Marília Mendonça e Simaria foi ter atitudes masculinizadas em uma tentativa de adquirir respeito e direito de ser ouvida.

Estes fragmentos são apenas uma amostra do que aconteceu durante as entrevistas, ou seja, percebemos, por exemplo, quando Maiara foi relatar sobre a sua experiência na faculdade de música, que o apresentador Pedro Bial interrompe para fazer uma tentativa de estabelecer um vínculo mais íntimo com a cantora. E com essa atitude, o tema da conversa muda. Um evento semelhante aconteceu com Naiara Azevedo, quando o apresentador Marcus Bernardes inicia com uma pergunta sobre mudança de sonoridade e em seguida introduz o assunto sobre a cantora ter realizado um processo de emagrecimento, demonstrando mais uma vez que os atributos físicos das mulheres sempre são mais enaltecidos.

Bourdieu (2019) desvela que essas situações que ocorreram durante as entrevistas com Maiara e Maraísa e Naiara Azevedo, tem relação com dispositivos próprios de um processo de dominação masculina. Como podemos perceber com o fragmento abaixo:

[...] Seria necessário enumerar todos os casos em que os homens mais bem-intencionados (a violência simbólica, como se sabe, não opera na ordem das intenções conscientes) realizam atos discriminatórios, excluindo as mulheres, sem nem se colocar a questão, de posições de autoridade, reduzindo as suas reivindicações a caprichos, merecedores de uma palavra de apaziguamento ou de um tapinha na face, ou, então, com intenção aparentemente oposta, chamando-as e reduzindo-as, de algum modo, à sua feminilidade, pelo fato de desviar a atenção para seu penteado, ou para tal ou qual traço corporal, ou usando para se dirigir a elas, termos familiares (o nome próprio) ou íntimos (“minha menina”, “querida” etc), mesmo em uma situação “formal” (uma médica diante de seus pacientes), ou outras tantas “escolhas” infinitesimais do inconsciente que, acumulando-se, contribuem para construir a situação diminuída das mulheres e cujos efeitos cumulativos estão registrados nas estatísticas da diminuta representação das mulheres nas posições de poder[...]. (BOURDIEU, 2019, p. 101 [2012, p. 74])

Podemos notar que até em um ato aparentemente insignificante, como uma forma de tratamento “carinhosa”, pode ser um mecanismo da dominação masculina. Talvez por isso seja uma tarefa difícil tentar desvincular-se desse processo, pois ele está disseminado e dissimulado em detalhes imperceptíveis aos olhos desatentos e que não usam as lentes de um teórico como Bourdieu, que contribui para desembaçar a visão destas relações.

Esta discussão é propositiva para analisar as relações dos possíveis processos de dominação masculina no movimento feminejo. Porque são tentativas de reduzir e/ou silenciar as contribuições da mulher e que geralmente obtêm êxito, pois o modo de tratamento que o homem dispensa à mulher logra as reais intenções de impedir que ela alcance alguma posição que represente o mínimo de poder.

Outro aspecto que emergiu durante o tratamento dos dados foi a relação com conceitos fundamentais para a teoria de Pierre Bourdieu, são eles: *habitus*, *campo* e capital cultural. Para este autor, é imprescindível a compreensão desses conceitos para que se possa desvendar as dinâmicas sociais presentes na realidade. Assim sendo, elucidamos no capítulo 2 desta dissertação o que Bourdieu (2018) entende como sendo o *habitus* e o *campo* primeiramente. Desta forma, ao fazer a correlação teoria e prática explicitamos os *habitus* do *campo* da música caipira, música sertaneja, com algumas alterações e do sertanejo universitário, também com alguns traços diferentes.

Entretanto, percebemos no decorrer do panorama histórico que alguns pontos permaneceram constituindo o *habitus* do *campo* do universo da música sertaneja. Para ficar mais compreensível, ilustraremos com dados. Como já assinalado na música caipira, o *habitus* se constituiu por meio de agentes sociais que deveriam ter um vínculo com a zona rural e preferencialmente possuir raízes neste lugar, pois assim seria um legítimo caipira com uma linguagem própria usando o R retroflexo, como assinala Marcos Bagno (1999; 2008), além de utilizar vestimentas características como chapéu de palha e camisa xadrez. Também era exigência saber cavalgar um cavalo e ingerir pinga, que é a bebida característica da zona rural, feita da cana-de-açúcar.

Na música sertaneja houve alterações pontuais, talvez devido ao êxodo rural e a busca por um espaço na música brasileira. Assim, já não era uma exigência a ligação com a zona rural e tampouco o uso do chapéu de palha. Mas o R retroflexo permaneceu, principalmente quando o agente social estava defendendo a posição da música sertaneja. Também já não era mais necessário ingerir a pinga, mas era prudente ingerir cerveja que é uma bebida da zona urbana, e trocaram os cavalos por carros.

No sertanejo universitário, ainda que aparentemente exista um *habitus* totalmente diferente do *habitus* da música caipira, há permanências. Houve alterações no lugar onde residem, pois predominantemente são da zona urbana, mais precisamente de regiões mais centralizadas, como a capital do estado. Na vestimenta, foi abolida a calça jeans azul e larga e a bota com espora. Os cantores passaram a usar calças mais “coladas” ao corpo, trocaram a pinga e a cerveja por Vodca e ostentam carros potentes como *Ferrari* e *Lamborghini*.

Permanece a linguagem com o R retroflexo, bem como alguns tentam fazer uso do modo de conversar dos caipiras. E, se os agentes sociais forem indagados quanto a legitimidade deste gênero musical como pertencente ao universo da música sertaneja, incorporam todo o *habitus* próprios da música caipira. Contudo, ponderamos que o *habitus*, assim como afirma Bourdieu (2018), é dinâmico e se constitui por meio das relações sociais entre os agentes. Desta forma, devido às mudanças entre agentes e as dinâmicas, também depende do *campo* em que se constitui. Sendo assim, não podemos afirmar que existe um *habitus* estruturado e consolidado no *campo* da música sertaneja.

De tal forma que alicerçados nas dinâmicas que observamos no constructo do feminejo, ousamos concatenar com base na teoria de Bourdieu (2018) que não é um subcampo da música sertaneja, mas um *campo*, porque as agentes sociais possuem lutas e buscam uma estratégia de “jogar o jogo” diferente dos agentes sociais do sertanejo universitário. Pois eles não buscam legitimação de seus trabalhos, não precisam diariamente lidar com os mecanismos da dominação masculina, e como vimos nas entrevistas é uma batalha. Elas precisam constantemente tentar ser ouvidas sem interrupções. Assim, entendemos que o movimento feminejo não é uma proporção menor do *campo* da música sertaneja, como sugere o termo subcampo, mas sim, um *campo* do movimento feminejo.

Nessa perspectiva, este exercício de concatenação apresenta discussões pertinente para a análise e compreensão das possíveis relações do movimento feminejo e a dominação masculina que perseguimos durante toda esta dissertação desde o momento da pesquisa para captação dos dados. Sendo assim, finalizamos este tópico, mesmo entendendo que ainda necessitaremos aprofundar nesta discussão que se apresentou pertinente para o entendimento das nuances do movimento feminejo.

3.6 “Traição não tem perdão?” – Relação da mulher e a traição

A proposta deste subtópico surgiu após a observação articulada entre as canções do feminejo e as entrevistas que Maiara e Maraísa, Marília Mendonça, Simone e Simaria e Naiara Azevedo concederam desde o ano de 2014 até meados de 2019, o que totaliza 25 entrevistas com uma média de 45 minutos de duração cada. Assim sendo, percebemos que tanto nas entrevistas quanto nas letras das músicas, havia um tema recorrente: a traição. Seja a mulher traída, ou ela na posição de amante, independente da forma, este tema foi exacerbadamente mencionado. Deste modo, como já colocamos na introdução deste capítulo 3, seria inexequível analisar com o devido aprofundamento teórico mais de 100 músicas com tema traição, se

considerarmos somente a mulher traída. Esta é uma estimativa, pois as compositoras e cantoras lançam músicas praticamente semanalmente.

Neste caminho, utilizamos o critério de analisar as músicas que elas mencionaram nas entrevistas, formando um conjunto de 30 músicas, pois assim essas compositoras e cantoras contam a história da música e o que a mensagem da canção propõe. Dessa forma, tentamos articular os conteúdos das entrevistas e trechos das músicas que citaram articulados com a teoria de Pierre Bourdieu para que possamos averiguar os possíveis mecanismos de dominação masculina. Evocaremos Tatit (2002) para colaborar no aspecto da análise da canção, considerando que vamos abarcar com mais ênfase os temas.

Deste modo, buscaremos pontos semelhantes e diferentes nas entrevistas e nas músicas. Salientamos que vamos apresentar trechos e não a canção completa como fizemos nas análises das composições. Sendo assim, o tema a ser analisado será a traição²⁶², que envolve uma terceira pessoa em um relacionamento monogâmico. Estes relacionamentos são pautados em uma sociedade patriarcal²⁶³. Portanto, as canções que também tratam este tema vão colaborar para a construção desta análise e para demonstrar a possibilidade de tratar o mesmo tema de formas diferentes.

Nesse sentido, evocamos Tatit (2002) para contribuir com este exercício de análise da canção, sendo assim, é relevante considerar que:

A extensão do sentido produzido por uma canção é certamente inatingível pela análise. O que se tenta, no fundo, é explicar alguns aspectos de produção desse sentido

²⁶² A traição, neste caso, refere-se a uma terceira pessoa em um relacionamento monogâmico, esta terceira pessoa é denominada de amante. Segundo o dicionário a palavra amante significa “pessoa que mantém relações extraconjugais; amásio, amásia” (MICHAELIS, 2020) a etimologia da palavra vem do latim *Lat amans*, -ntis. Editora Melhoramentos Ltda. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=EAYk>.

²⁶³ É adequado alertar que o sistema do patriarcalismo é intrínseco à história da civilização ocidental. No entanto, estamos tratando deste sistema no Brasil, uma herança lusitana implementada do patriarcalismo. Mas, é fato que antes das civilizações europeias, já havia sistema de patriarcalismo. Como podemos notar “Uma das primeiras formulações históricas do conceito de patriarcalismo remonta a Aristóteles (19--)” (GRUBBA; AQUINO, 2016, p. 297). Assim sendo “o patriarcalismo constitui-se na base de todos os processos de dominação política ou penal, sempre se apresentando de maneira difusa” (FIRESTONE apud GRUBBA; AQUINO, 2016, p. 297). Deste modo, vamos destacar o conceito apresentado por Gilberto Freyre (2006), em *Casa-grande e Senzala*. Para Freyre (2006) o “patriarcalismo” significa que basicamente que os homens possuem todos os direitos e as mulheres devem ser obedientes e realizar todas as vontades dos homens. Ainda esclarece que este poder, fica concentrado nas mãos de alguns homens para que possa determinar as regras e valores da sociedade. Assim sendo, para este autor: “A formação patriarcal do Brasil explica-se, tanto nas suas virtudes como nos seus defeitos, menos em termos de “raça” e de “religião” do que em termos econômicos, de experiência de cultura e de organização social que às vezes contrariaram não só a moral sexual católica como as tendências semitas do português aventureiro para a mercancia e o tráfico”. (FREYRE, 2006, p. 34). É prudente alertar que há algumas tensões entre patriarcalismo e patriarcado, somente como forma de esclarecimento, vamos apresentar o conceito de patriarcado que para Castro e Lavinias citadas por Morgante e Nader (2014) a forma adjetiva como amiúde é usado, remete ao conceito weberiano de patriarcalismo, ou seja, “trata-se de um tipo de dominação em que o senhor é a lei e cujo domínio está referido ao espaço das comunidades domésticas ou formas sociais mais simples, tendo sua legitimidade garantida pela tradição” (CASTRO; LAVINAS apud MORGANTE; NADER, 2014, p. 1).

geral, a partir do reconhecimento dos traços comuns a todas as canções, aqueles que, independentemente das particularidades da obra, nos oferecem uma pronta identificação de sua natureza. Aqueles que nos permitem dizer, simplesmente: “Isto é uma canção”. Esse reconhecimento preliminar colabora em dois pontos fundamentais do processo descritivo: a) em sua penetração no universo da canção popular por uma via própria de sua linguagem, o que contribui para resolver o famoso impasse: “por onde começar?”; b) na identificação dos traços específicos do autor e da obra em consequência natural da localização dos traços comuns. (TATIT, 2002, p. 26)

Portanto, esta análise buscará elucidar os sentidos e significados presentes na canção. Entretanto, como alerta Tatit (2002), existe a possibilidade de não alcançar todas as nuances presentes nesta e em outras canções a serem analisadas neste trabalho. Assim sendo, ao analisar aspectos comuns entre as canções do “feminejo”, o autor Luiz Tatit (2002) alerta acerca do que denominou de arquicanção:

Por trás dessa expressão esdrúxula, o prefixo *arqui*, emprestado da lingüística (*arquifonema*, *arquilexema*), define com precisão a ideia, que buscamos, de canção-modelo. Arquicanção é o conjunto dos traços (ou processos) comuns às canções, a partir da neutralização dos traços específicos que as opõem entre si. (TATIT, 2002, p. 26).

É válido ponderar que foram consideradas tanto as músicas que elas escreveram quanto aquelas que somente interpretaram. Assim, o tema traição ficou proeminente por aparecer em todas as entrevistas e por estar em quase todas as músicas do feminejo. E este ato, como percebemos com os conceitos colocados acima, está diretamente relacionado com possíveis processos de dominação. É prudente ponderar que a análise não vai fazer julgamento de valores, ou seja, detectar quem estava certo ou errado. Todavia, vamos buscar entender a posição da mulher frente à situação, porque a forma como conduz os eventos pode indicar se está superando e/ou legitimando os possíveis processos de dominação masculina.

Deste modo, iniciamos com a música título deste tópico, “traição não tem perdão”, que segundo Marília Mendonça, compositora e intérprete da canção, foi escrita em homenagem aos homens que trabalham como caminhoneiros e por suas esposas não compreenderem a profissão deles e cometem o ato de traição. Ela comenta sobre essa canção nas entrevistas concedidas aos apresentadores Marcus Bernardes e Pedro Bial que conduzem respectivamente os programas *Blognejo* e *Conversa com Bial*:

Marília Mendonça – [...] quero te contar a história dessa música.

Marcus Bernardes – Da “Traição não tem perdão”.

Marília Mendonça – Ninguém entendeu nada, ninguém entendeu nada quando eu chorei no DVD quando eu cantei essa música, toda vez que eu ouvia, as vezes tava tomando uma eu ouvia o repertório do DVD eu chorava com essa música, eu às vezes e uma [bebida alcóolica] coisa que eu tenho vontade de passar pro povo pro mundo,

*assim eu às vezes sinto que eu carrego o sentimento do mundo dentro de mim entendeu? E quando eu compus essa música logo que eu compus eu comecei a chorar e eu nunca passei por isso, já que diz: “**porque eu desonrei nossa família**” eu fiquei imaginando a história entendeu? Eu acho que isso que é bom na minha composição no meu estilo de compor porque eu fico imaginando a história acontecendo **de uma mulher chegando no cara falando você quer me perdoar, mas eu não me perdoou, eu vou embora eu desonrei nossa família entendeu?** No DVD de Manaus eu não segurei eu falei eu não acredito que vou chorar nessa música o povo não vai entender nada a quinta música e eu aqui chorando, e Pepato fez um arranjo pra acabar com tudo foi a última música a entrar no repertório, as últimas músicas são as mais complicadas viu? Mas eu amo essa música demais gente, vocês não têm noção. (Entrevista de Marília Mendonça concedida ao apresentador Marcus Bernardes do programa *Blognejo* em 30/12/2016)²⁶⁴.*

Marília Mendonça:[...] *Porque, eu fico imaginando a história triste de uma cara que sai, trabalha o mês inteiro, trabalha meses pra sustentar a família, imagina ele chagando em casa a mulher sem a assistência dele, mas sendo sustentada por ele, aí ela fala pra ele que traiu ele porque ele vivia fora de casa. [...] Aí ela fala que vai embora, ele não quer aceitar porque tudo que ele tem a razão dele viajar a razão de viajar trabalhando e a família dele que tá em casa, ela fala que vai embora que não aguenta mais ele distante, então eu por isso que eu fiz essa música. (Entrevista de Marília Mendonça concedida ao apresentador Pedro Bial no programa *Conversa com Bial* em 14/09/2017²⁶⁵ na plataforma YouTube).*

Assim, a compositora e cantora Marília Mendonça expõe na entrevista acima citada o seu descontentamento pelo fato de a mulher ter cometido o ato de traição, portanto um adultério, já que se trata de um casamento, enquanto o homem estava trabalhando. Por essa razão, a mulher da história revela que nada justifica uma traição e vai embora de casa, mesmo o marido pedindo que ela reconsidere a decisão. Assim sendo, segue fragmentos da canção “*Traição não tem perdão*²⁶⁶”:

*As coisas não iam tão bem entre nós
Mas nada justifica uma traição
Errei admito que foi minha culpa
Já sabe minha opinião
Já deixei minhas coisas lá de fora
Já que insiste que não vai embora
Não me olha assim que eu não mereço
Hoje eu sou alguém que eu desconheço
Já que desonrei nossa família
Isso ia acontecer um dia
Uma hora as coisas vêm à tona
Eu aceito o seu não
Traição não tem perdão (Composição: Marília Mendonça e Juliano Tchula)*

²⁶⁴

Disponível

em:

https://www.youtube.com/watch?v=xKSoqLn7jjU&list=PLfayPIWShvPehuSJasXgAQAOdF9fHqefS&index=5&t=1s&ab_channel=BlogNejo. Acesso em: 10/08/2019.

²⁶⁵ A entrevista foi concedida em 14/09/2017, mas foi publicada na plataforma YouTube em 28/09/2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bkxC6Iqw42A&t=2s&ab_channel=HughHart. Acesso em: 26/09/2019.

²⁶⁶

Letra

completa

disponível

em:

https://www.youtube.com/watch?v=MHE3lM6nStU&ab_channel=Mar%C3%ADliaMendon%C3%A7a
<https://www.letras.mus.br/marilia-mendonca/traicao-nao-tem-perdao/>.

Deste modo, podemos notar com a leitura da canção que a mulher está se punindo por ter cometido o ato de traição e ela acredita que o homem não merece ficar com esta mulher que o traiu. Assim, com esta mesma temática, a música de Maiara e Maraísa “Traí sim²⁶⁷”, exhibe no enredo uma mulher que traiu o companheiro, como podemos observar com as estrofes da canção:

*Sabe aquele dia que pedi pra você ir embora
Da casa do seu amigo e você não foi
Eu fiquei sozinha
Olha só pra você
Eu assinei um Netflix sem poder
E fiz até um jantarzinho pra impressionar você
E você não veio
Você só quer rolê
Ficar só na bebedeira pra se aparecer
Eu fiquei até altas horas e nada de você
Você queria o quê?
Traí, traí sim, traí
E trairia de novo
Você queria ser sucesso
Então tá aí
Seu nome na boca do povo*
(Música: Traí sim. Composição: Henrique Castro/Elvis Elan/Maykow Melo/Bruno Mandioca/Valdir Sousa)

Deste modo, podemos notar com a leitura da letra que a mulher culpa o homem por ter cometido o ato de traição, já que ela fez várias tentativas para agradar o companheiro, mas não obteve êxito. Desconfiamos que pode ser uma tentativa da dupla Maiara e Maraísa de apresentar uma inversão, já que quando o homem trai é culturalmente culpa da mulher que não se esforçou para manter o relacionamento. Entretanto, é válido pontuar que a dupla interpreta a canção, mas a autoria pertence a 5 homens, assim devemos considerar a teoria da distinção de vozes que assinalou Tatit (2002). Todavia. Vale sinalizar que Maiara e Maraísa cantam essa canção com a participação da dupla do sertanejo universitário, Zé Neto e Cristiano.

Sendo assim, Maiara e Maraísa relatam em entrevista concedida ao apresentador Danilo Gentili que conduz o programa *The Noite* em 2018, que a música “Traí sim” suscitou muitos comentários preconceituosos porque eram mulheres admitindo que cometeram um ato de traição, mesmo que uma dupla masculina também estava interpretando a mesma canção. Como é possível notar com os fragmentos da entrevista:

Danilo Gentili: Já traiu?

Maiara: sim, já traí e já fui traída. Porque o brasileiro ele trai mesmo, não sei o que acontece. Eu tenho certeza de que muita gente aqui já traiu e já foi traído, isso é uma realidade. Tem gente que gosta de ouvir mulher falando que traiu e tem gente que fala nossa que feio vocês falando isso. [...] olha pra você ver o homem ele trai, trai, trai, trai. Mas, quando é a mulher que trai, ela que é a vagabunda, acho engraçado isso.

Danilo Gentili: Não tem nada disso é igual pros dois tem que ser

Maiara: Tem que ser, mas não é quando a gente canta e quando a gente lançou “Traí sim” veio um preconceito muito grande em cima de mim e da Maraísa, porque eles vêm com trai sim, trai sim em cima das mulheres. Mas, ninguém reparou que quem cantou com a gente foi a dupla Zé Neto e Cristiano ele também tá falando que trai, dá licença. Por que, que só viu eu? Ele também falou, caramba! Então, tanto homem, quanto mulher trai.

Danilo Gentili: Tem um monte de cantor homem que fala que traiu e aí é festa, não tem polêmica: “fui pra festa e trai aee”

Maiara: Aí quando a mulher fala é feio, ah vá se lascar. (Entrevista de Maiara e Maraísa concedida ao apresentador Danilo Gentili do programa *The Noite* – publicado em 14/03/2019²⁶⁸)

Desta forma, percebe-se por meio dos comentários de Maiara com relação à aceitação do público, que mesmo quando os traços dos mecanismos de um possível processo de dominação masculina não estão dissimulados nas canções, estão em certa medida, disseminados entre os apreciadores das canções. Sinalizamos novamente, que não é intuito avaliar o público consumidor, entretanto, é um ponto relevante para refletir a posição da mulher no universo da música sertaneja e especificamente nestas situações. Pois, a cantora pontua que foi alvo de críticas acerca do tema da música, por ser mulher. E a dupla Zé Neto e Cristiano também cantou a canção, mas não foi julgada.

E esta ocasião revela o quanto o tema de traição ainda causa controvérsia, quando é uma mulher falando sobre o assunto. Assim como na música de Marília Mendonça “Traição não tem perdão” que também apresenta no enredo uma mulher que traiu o marido e ela já se condena por ter cometido o ato. Já nesta canção “Traí sim” de Maiara e Maraísa, mesmo o roteiro não subsidiando uma afirmativa de julgamento da mulher, o público não considerou correto duas mulheres admitindo que traíram, como sinaliza Maiara (2019): “*Aí quando a mulher fala é feio*”. Ou seja, é a naturalização das posições que homens e mulheres ocupam, como assinalou Bourdieu (2019), pois historicamente foi inculcado na consciência das mulheres que o homem pode ter relações extraconjugais e a mulher, além de não ter este mesmo direito, ainda é responsabilizada pelo ato do companheiro, por não ter “cumprido suas obrigações de esposa”.

presidiário condenado por seus delitos deve ficar sem direito de trânsito, isto é, perde o direito “de ir e vir”. Deste modo, segue abaixo as estrofes da canção:

*Alô, eu tô ligando só pra te dizer
 Que eu tô dando queixa de você
 Tô na delegacia e o polícia
 Disse que o seu caso não tem solução
 Roubar um coração é caso sério
 Sua sentença é viver
 Na mesma cela que eu
 Já que nós dois estamos sendo
 Acusados de adultério
 Eu deixo esse cara
 'Cê larga essa mulher
 E a gente vai viver a vida como Deus quiser
 Sem dar satisfação da nossa relação
 Condenados a viver
 Compartilhando prazer
 Na cela da nossa paixão
 Não quero advogado
 Quero regime fechado com você, amor
 Nós somos bagunçados e refêns desse pecado
 É bandido esse meu coração
 Eterno prisioneiro da paixão*
 (Música: Regime Fechado. Composição: Juan Marcos/Natanael Silva/Hiago Vinicius/Jenner Melo/Thiago Alves/Samuel Alves)

Podemos constatar com a leitura da canção que aparentemente, tanto a mulher quanto o homem estão na mesma situação, “*sendo acusados de adultério*”, apesar de usar diversas metáforas durante a canção, elas não são enaltecem ou desmerecem nenhum dos integrantes do roteiro. E corroboram com o que a cantora Simaria pontuou na entrevista: “[...] *porque a gente pode expor na música o que a gente sente, o que a gente pensa. Mulher pode “botar chifre sim”*”. E a canção expressa essas colocações na letra, pois ambos estão sendo acusados e condenados por serem “*refêns desse pecado*”. É possível que esta seja uma das poucas canções do feminejo em que não há uma culpabilização da mulher e a responsabilidade do homem.

Outro ponto que se deve observar é que o homem será julgado e condenado assim como a mulher pelos atos cometidos na vida privada, ou seja, pelo adultério e por ter “roubado” o coração da mulher. Ponderamos, que estas são nuances de uma possível tentativa de desvencilhar, mesmo que não seja proposital, de mecanismos da dominação masculina. Todavia, devemos ter cautela para não ficar somente nas aparências, como alerta Bourdieu (2018).

[0de%201940&text=a\)%20regime%20fechado%20a%20execu%C3%A7%C3%A3o,de%20seguran%C3%A7a%20m%C3%A1xima%20ou%20m%C3%A9dia%3B&text=c\)%20o%20condenado%20n%C3%A3o%20reinciden te,cumpri%20dla%20em%20regime%20aberto.](#)

Pois em certa medida, houve um certo grau de submissão da mulher, já que devido ao afeto que sente pelo homem em questão, traiu o cônjuge e está disposta a viver fechada com este novo companheiro. Ou seja, ela está disposta a perder a própria liberdade, que mesmo de forma metafórica, pode revelar uma circunscrição de um possível processo de dominação masculina.

Todavia, ainda neste tema traição, em outra canção de autoria da cantora Marília Mendonça intitulada “Amante não tem lar²⁷²”, no roteiro há uma mulher na condição de amante²⁷³, ou seja, ela era parte de um relacionamento extraconjugal, e vai pedir **perdão** para a esposa traída e diz para ela **perdoar** o companheiro porque ele não tem culpa, somente ela [a amante] é a responsável. Como podemos verificar com fragmentos da canção:

*Sua família é tão bonita
Eu nunca tive isso na vida
E se eu continuar assim
Eu sei que não vou ter
Ele te ama de verdade
E a culpa foi minha
Minha responsabilidade eu vou resolver
Não quero atrapalhar você
E o preço que eu pago
É nunca ser amada de verdade
Ninguém me respeita nessa cidade
Amante não tem lar
Amante nunca vai casar
E o preço que eu pago
É nunca ser amada de verdade
Ninguém me respeita nessa cidade
Amante não vai ser fiel
Amante não usa aliança e véu
(Composição: Marília Mendonça e Juliano Tchula)*

Nota-se com a letra que neste caso de traição, a amante sugere que a esposa conceda o **perdão** ao marido pois, segundo ela [a amante], ele não tem culpa, pois como afirma “*foi eu que me meti no meio do seu lar*”. Isto é, novamente a mulher como culpada na história. Em ambas as canções, mesmo em situações diferentes, porque em “Traição não tem perdão” a mulher é autora da traição e na segunda “Amante não tem lar” ela é parte, mas não está cometendo traição, porque quem tem um compromisso com a esposa é o homem.

²⁷²Letra completa disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OT7PpQEz7rc&ab_channel=Mar%C3%ADliaMendon%C3%A7a

²⁷³ Segundo o dicionário a palavra significa “pessoa que mantém relações extraconjugais; amásio, amásia” (MICHAELIS, 2020) a etimologia da palavra vem do latim *lat amans, -ntis*. Editora Melhoramentos Ltda. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=EAyk>.

No entanto, somente a mulher é punida. Se, como diz a primeira música, traição não tem perdão, porque na segunda música a esposa deve perdoar e aceitar o marido, se na primeira canção a mulher saiu de casa porque traiu? E além da mulher perdoar o marido a amante ainda será condenada a “ninguém me respeita nessa cidade”. Sabendo disso, ao ser questionada sobre esta canção nas entrevistas concedidas ao apresentador Pedro Bial que conduz o programa *Conversa com Bial*, Marília Mendonça explica que:

Pedro Bial: *A amante não casa como ela diz na música?*

Marília Mendonça: *Por isso que você e a amante, porque você não é casada com ele, entendeu e ele que tá com você.*

Pedro Bial: *Ele te ama de verdade, é a culpa foi minha, minha responsabilidade eu vou resolver não quero atrapalhar você.*

Marília Mendonça: *Isso, aí na verdade eu tenho umas coisas nas minhas músicas, desde quando eu só componho, eu só fazia música para homem cantar, eu tenho duas músicas que eu levo como exemplo. Eu sempre contei o que eu quero ouvir, nem sempre é o que realmente aconteceu, mas eu quero deixar a história com um final feliz pra mim.*

Pedro Bial: *E você toca a real, você nunca vai ser amada de verdade, ninguém te respeita nessa cidade.*

Marília Mendonça: *É um choque de realidade que eu queria colocar, na cabeça [...]. Amante Não Tem Lar, pode ser difícil de acontecer, eu já vi acontecendo, eu já vi amante pedindo perdão pra mulher, pode não acontecer diariamente como a gente gostaria.*

Pedro Bial: *E a mulher perdoando você já viu?*

Marília Mendonça: *Não, entendeu? Mas, ela fala entendeu é um choque de realidade para entender que realmente a amante não é assim, que eles pensam entendeu? Eles realmente pensam que o casamento deles é a coisa mais importante, é difícil, mas é assim.*

Pedro Bial: *É esse negócio de botar a culpa em alguém, em geral quem leva a culpa?*

Marília Mendonça: *Sempre a mulher é culpada.*

Pedro Bial: *Meu marido foi seduzido, por essa vagabunda.*

Marília Mendonça: *Se fala tanto em feminismo e a mulher ainda culpa sempre a mulher por coisas que a mulher não culpa, entendeu? Se o cara é casado comigo, está do meu lado se é meu namorado, e ele me traiu foi ele, eu não tenho nenhum tipo de relacionamento com a amante, como vou culpar a amante se eu não tinha compromisso com ela, eu tinha com ele entendeu? (Entrevista de Marília Mendonça concedida ao apresentador Pedro Bial no programa *Conversa com Bial* em 14/09/2017²⁷⁴ na plataforma YouTube).*

Tendo em vista a letra da canção e os comentários da compositora e cantora Marília Mendonça na entrevista citada acima, a mulher na condição de amante foi pedir **perdão** para a esposa e eximiu a culpa do marido. E a cantora ainda afirma “sempre a mulher é culpada”, depois pondera dizendo que a mulher não tem que culpar a mulher porque o compromisso dela era com o companheiro e a amante não tinha nenhum tipo de relação com ela [a esposa/namorada].

²⁷⁴ A entrevista foi concedida em 14/09/2017, mas foi publicada na plataforma YouTube em 28/09/2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bkxC6Iqw42A&t=2s&ab_channel=HughHart. Acesso em: 26/09/2019.

Nota-se, que é contraditório esse comentário com relação ao que está colocado tanto na canção “Traição não tem perdão” quanto em “*Amante não tem lar*”, porque em ambas a mulher foi culpada e punida. Deste modo, podemos notar os mecanismos de um processo de dominação masculina, pois o homem nas duas canções foi considerado uma vítima das atitudes da mulher e não foi responsabilizado por nada, enquanto a mulher foi culpada, julgada e condenada.

Marília Mendonça ainda comenta na entrevista concedida ao apresentador Marcus Bernardes que a passagem mais marcante da primeira canção é: “*porque eu desonrei nossa família*”, ou seja, essa frase contém uma palavra que carrega vários significados e representa um leque de textos e contextos. Porque historicamente a honra da família esteve atrelada à honra da mulher, que por sua vez deveria manter a “pureza” de sua sexualidade. Portanto, a frase revela um tempo passado, mas ao mesmo tempo presente pois a mulher ainda precisa preocupar-se com os atos que comete na vida privada para não “manchar” toda uma família.

Isso se deve ao fato de os mecanismos da dominação masculina usarem de símbolos²⁷⁵ que se naturalizaram ao ponto de não serem questionados (Bourdieu, 2018; 2019). E eles promovem o reconhecimento tanto do dominante quanto da dominada, ou seja, é natural o homem cometer uma traição e deve ser perdoado, pois quem errou foi a amante. Mas, não é natural a mulher trair, por isso ela tem que ser punida para que não volte a “errar”.

Neste sentido, Bourdieu (2019) contribui para a reflexão ao pontuar que:

[...] os traços que a dominação imprime perduravelmente nos corpos e os efeitos que ela exerce através deles não significa dar armas a essa maneira, particularmente viciosa, de ratificar a dominação que consiste em atribuir às mulheres a responsabilidade de sua própria opressão, sugerindo, como já se fez algumas vezes, que elas *escolhem* adotar práticas submissas (“as mulheres são seus piores inimigos”) ou mesmo que elas gostam dessa dominação, que elas “se deleitam” com os tratamentos que lhes são infligidos, devido a uma espécie de masoquismo constitutivo de sua natureza. Pelo contrário, é preciso assinalar não só que as tendências à “submissão” dadas por vezes como pretexto para “culpar a vítima” são resultantes das estruturas objetivas, como também essas estruturas só devem sua eficácia aos mecanismos que elas desencadeiam e contribuem para a sua reprodução[...]. (BOURDIEU, 2019 p. 72 [2012, p. 52])

Portanto, podemos notar que tanto os comentários de Marília Mendonça quanto as canções estão contaminados pelos mecanismos da dominação masculina e contribuem para a sua perpetuação, já que estão disseminando por meio das letras que as mulheres são julgadas e

²⁷⁵ São instrumentos por excelência da “integração social”: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação (cf. a análise durkheimiana da festa), eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração “lógica” é a condição da integração “moral”. (BOURDIEU, 2018, p. 6)

punidas pelos por este tipo de ato. Deste modo, percebe-se que as duas canções expressam a submissão da mulher ao que historicamente foi instituído e perpetuado. Isto é, julgar e punir as mulheres por suas atitudes cometidas na vida privada enquanto o homem só é julgado e às vezes punido pelo que acontece na vida pública.

E vale reforçar sobre a teoria das vozes de Tatit (2002), pois aparentemente seria uma voz feminina cantando e dizendo, pois é a compositora e cantora Marília Mendonça quem interpreta e escreveu. Entretanto, as letras de “Traição não tem perdão” e “Amante não tem lar” demonstram que seu conteúdo está relacionado a uma visão masculina das situações dos dois enredos, o que se torna mais grave porque trata-se de uma voz feminina legitimando uma visão androcêntrica e, logo, do lado dominante.

Neste aspecto, e mantendo o tema traição, assinalamos que a submissão da mulher parece ser recorrente nas canções de Marília Mendonça, pois independentemente da história envolvendo traição, seja a mulher na condição de amante, traída ou traidora, ela sempre está submetida à vontade do homem. Como é possível notar com a canção “Sentimento louco²⁷⁶”:

*Só queria mais um pouco desse sentimento louco
De acordar de madrugada pra fazer novo
E se isso for pecado, quem vai nos julgar?
Quem nunca amou, nunca vai entender
Essa loucura que eu sinto por você
Só sei que é bom demais, é bom demais
Mas quando te vejo com ela,
A minha mão gela
A minha boca vai secando eu vou ficando muda
Ô meu Deus me ajuda, o que é que eu vou fazer?
Eu sei que tá com ela pra manter as aparências
Mas nas suas horas de carência você vem me ver
E a gente faz amor
Me diz que sou o seu amor
E vai embora antes do dia amanhecer
Eu sei que é errado e quem vai entender
Você é casado e eu não quero perder
Eu sei tá com ela, mas amo você
Você e ela não tem nada a ver
Sou mais eu e você
(Composição: Marília Mendonça / Juliano Tchula / Elcio Di Carvalho)*

Podemos notar com o enredo da canção que a mulher está na condição de amante e submetida a esta situação por não conseguir se desvencilhar desse “sentimento louco” e ela se culpa por considerar errado o que está fazendo e ameniza o fato de o homem estar com duas mulheres simultaneamente quando diz: “*Eu sei que tá com ela pra manter as aparências. Mas nas suas horas de carência você vem me ver*”. Portanto, novamente a recorrência da culpa

²⁷⁶ Letra completa disponível em: <https://www.letras.mus.br/marilia-mendonca/sentimento-louco/>

provocada, talvez por uma violência simbólica inserida em um processo de dominação masculina.

Ainda neste tema de traição e com a posição da mulher enquanto “amante”, a compositora e cantora Naiara Azevedo expôs a sua opinião com relação às mulheres que se submetem a este papel de ser a terceira pessoa em um relacionamento conjugal. Assim, segundo consta na entrevista que ela concedeu aos apresentadores Danilo Gentili e Marcus Bernardes, as quais já foram mencionadas no tópico sobre as composições, a mulher que é amante é considerada como uma profissional do sexo e segundo a cantora pontua, não é digna de respeito.

Deste modo, a cantora possui duas canções além da música “R\$50 reais” com esta temática, mas, apesar de estarem presentes na entrevista concedida a apresentadora Neide Oliveira do programa Mulheres na TV Gazeta FM²⁷⁷, a cantora não comenta as canções. No entanto, consideramos que está no critério de estar em uma entrevista e ser pertinente para a análise. Sendo assim, as músicas “O nome dela é rapariga²⁷⁸” e “Ele não merece a gente²⁷⁹” possuem em seus roteiros mulheres na condição de amantes, como podemos averiguar com os fragmentos das canções abaixo:

*Meu nome não é osso pra ficar na sua boca
Morde essa língua pra falar da minha vida
Sei da sua fama, meu bem, eu não sou boba
Você é uma quenga, sem vergonha, rapariga
Eu até acabaria com a sua vida
Mas não precisa, cê faz isso muito bem!
Deve ser difícil rodar de mão em mão
Cada dia num colchão
E nunca ser amada por ninguém...
O nome dela é rapariga
O sobrenome é confusão
Aonde chega à recalcada faz intriga
Não tem vergonha, nem pudor, nem coração
O nome dela é rapariga
O sobrenome é confusão
Aonde chega à recalcada faz intriga
Não tem vergonha, nem pudor, nem coração (Música: O nome dela é rapariga.
Composição: Naiara Azevedo)*

*Eu não fui a primeira
Nem serei a última
- Vou te contar, viu...*

²⁷⁷ Entrevista de Naiara Azevedo concedida a Neide Oliveira Programa Mulheres – Gazeta Fm 88.1 São Paulo do Porchat postada na plataforma YouTube em 24/03/2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bDIgCqPbOT8&list=PLfayPIWShvPcWg9EXeiJHsy-sscBVORnp&index=3&ab_channel=Mulheres. Acesso em: 30/09/2019.

²⁷⁸ Letra completa disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QykDL9kWq24&ab_channel=NaiaraAzevedo

²⁷⁹ Letra completa disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=suM-7qb1QBE&ab_channel=NaiaraAzevedo.

*E quando eu percebi,
 Ele tinha duas!
 Tá explicado, a mudança radical no visual
 Tá com três tipos de cheiro
 E Deixou a barba crescer
 Tem tempo que tá me negando
 Nem naquela cama tá comparecendo
 - Muito prazer, eu sou a outra e tô de saco cheio!
 Comigo aquele sem-vergonha, fez do mesmo jeito
 Também fui enganada, eu não duvido nada
 Ter mais uma no meio!
 - E ele me traiu
 - E acabou me traindo
 - E eu vou pro boteco
 - Espera que eu tô indo!
 Deixa ele dar vexame, vai chorar, ficar doente
 Esse traste não merece a gente!
 (Música: Ele não merece a gente. Composição: Alex Torricelli / Bruno Mandioca /
 Naiara Azevedo / Lari Ferreira / Junior Pepato / Elcio De Carvalho / Maycow Melo /
 Valeria Leao / Danillo Davila)*

Deste modo, notamos que as duas canções apresentam perspectivas diferentes com relação ao papel da amante. Na primeira “O nome dela é rapariga”, ponderamos que o termo rapariga em diversos estados brasileiros é sinônimo de profissional do sexo ou do termo pejorativo “vagabunda”. Já em outros, como no Estado do Pará, por exemplo, é o feminino de rapaz. Na canção é utilizada como o primeiro significado. A “rapariga” é a mulher que tem muitos relacionamentos e por esta razão, assim como na música da compositora e cantora Marília Mendonça “Amante não tem lar”, a mulher também é condenada a “nunca ser amada por ninguém”. Nota-se uma circunscrição dos possíveis mecanismos de dominação masculina, porque o título da canção já apresenta um termo [rapariga] pejorativo que generaliza as mulheres que se submetem a serem amantes ou terem relacionamentos efêmeros e sem compromisso.

Assim, podemos perceber que se trata de uma ótica masculina, mesmo que a voz que canta seja de uma mulher. Pois historicamente, como foi pontuado no capítulo 1, quando sinalizamos de forma breve a formação social da mulher, vimos que esta foi educada e condicionada a ter intercurso sexual somente com o seu cônjuge, e, para tê-lo, ela deveria guardar a sua “pureza”, isto é, à mulher sempre foi negado ter uma quantidade de relacionamentos afetivos, já que ela só poderia ter um único homem. Por isso, ao associar a mulher ao termo pejorativo por ela ser amante e/ou ter vários relacionamentos, são traços de um processo de dominação masculina. E ao observar a teoria das vozes de Tatit (2002), desconfiamos que a voz que diz é, portanto, é do homem.

Neste sentido, Bourdieu (2019) colabora para esta discussão quando assinala que

[...] O mundo social funciona (em graus diferentes, segundo as áreas) como um mercado de bens simbólicos dominado pela visão masculina: ser, quando se trata de mulheres, é, como vimos, ser-percebido, e percebido pelo olhar masculino, ou por um olhar marcado pelas categorias masculinas – as que entram em ação, mesmo sem se conseguir enunciá-las explicitamente, quando se elogia uma obra de mulher por ser “feminina”, ou, ao contrário, “não ser em absoluto feminina”. Ser “feminina” é, essencialmente, evitar todas as propriedades e práticas que podem funcionar como sinais de virilidade; e dizer de uma mulher de poder que ela é “muito feminina” não é mais que um modo particularmente sutil de negar-lhe qualquer direito a este atributo caracteristicamente masculino que é o poder. (BOURDIEU, 2019, p. 162 [2012, p. 118])

O autor nos incita a reflexão sobre a ótica da mulher estar contaminado pela visão masculina. Sendo assim, a mulher se enxerga com os olhos dos homens. Talvez, por esta razão as canções e discursos das compositoras e cantoras do movimento feminejo possuem tantas abrangências que denotam mecanismos de possíveis processos de dominação masculina, pois essas agentes sociais foram condicionadas a olhar para o mundo social com os olhos do homem. Assim, as canções exibem enredos como o de “O nome dela é rapariga”, “Amante não tem lar” e “Traição não tem perdão”, em que são mulheres apresentando uma visão masculina de situações que provavelmente acontecem cotidianamente.

Retornando à observação para a primeira canção da cantora Naiara Azevedo, percebemos a mulher sendo tratada de forma pejorativa: “*Você é uma quenga, sem vergonha, rapariga [...] Não tem vergonha, nem pudor, nem coração*”. Novamente, o uso de um termo que geralmente é elado à mulher; o “pudor²⁸⁰”, pois é utilizado como um instrumento que impõe limite para o corpo e sexualidade da mulher e que foi alterando no decorrer dos anos, entretanto, a canção mostra que é uma mudança que permaneceu, como pontua Bourdieu (2019, p.135). Isto é, por mais que alterações nas concepções de “pudor” tenham acontecido ao longo dos anos, ainda permanece com o mesmo propósito de limitar a sexualidade da mulher e julgar aquela que não cumpre esta imposição.

Em contrapartida, a canção “Ele não merece a gente”, em que a cantora Naiara Azevedo contou com a participação da compositora e cantora Paula Mattos, evidencia um enredo diferente da música anterior. Pois a mulher que foi traída, ao descobrir a existência da amante não a condenou, pelo contrário, elas se uniram porque houve o entendimento que ambas foram enganadas pelo homem e, portanto, ele estava errado.

²⁸⁰ “pudor – pu-dor sm. – 1. Sentimento de timidez ou vergonha, produzido por algo que possa ferir os padrões morais e/ou éticos: “Na minha infância, todos os nus estavam vestidos. Bem me lembro dos dominós, das caveiras, dos pierrots. O pudor não fazia concessão” (NR). 2 Sentimento de recato relacionado à área da sexualidade; pudicícia: Entregou-se ao homem amado, sem pudor”. Informações disponíveis em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/pudor>.

A amante sinaliza “[...] *também fui enganada [...] esse traste não merece a gente!*”, ou seja, aparentemente é uma tentativa de mostrar um outro prisma sobre a amante, que pode também ser enganada e pensar que ela é única na vida do homem. E mostra que a responsabilidade pela enganação é do homem. Portanto, não houve distribuição de culpa para nenhuma mulher, porque entenderam que ambas foram vítimas do mesmo homem.

Porém, deve-se ter cautela e não é prudente afirmar que esta canção seja um indicativo de mudança nos possíveis processos de dominação masculina, pois se trata de uma alteração em uma letra de música e não houve uma alteração consistente no restante do cenário do feminejo. Isto é, não podemos incorrer no falseamento da realidade por causa de uma música, pois como sinaliza Bourdieu (2019), devemos desconfiar quando relacionar quantidades a causas e efeitos. Portanto, não é uma música que vai alterar os possíveis processos de dominação masculina. É necessário um conjunto de fatores para que isso seja possível de acontecer.

Neste patamar, assinalamos que o tema traição, que se repete demasiadamente nas canções do feminejo, é um tema carregado de significados e tem relação com uma sociedade patriarcal, com um relacionamento baseado na monogamia. Ou seja, é uma série de fatores que envolvem o tema traição. E pelo que foi possível observar nas entrevistas e com as letras, as compositoras e cantoras do feminejo consideram uma conquista para as mulheres poder falar sobre traição, mas não estão interessadas na posição que a mulher ocupa diante da situação

3.7 “Amante não tem lar” – Uma análise da canção

Este subtópico é dedicado a uma análise mais aprofundada da canção “Amante não tem lar” de autoria e interpretação de Marília Mendonça, já que ela foi responsável pela inquietação que originou a pesquisa e que se transformou nesta dissertação. Esta é a única música que será analisada estrofe por estrofe. Buscamos perceber se a canção propõe uma superação e/ou legitimação de possíveis processos de dominação masculina, tendo em vista o tema traição. Pontuamos que realizamos uma comparação entre esta canção e a “Traição não tem perdão” por entender que era pertinente para análise da posição da mulher perante as duas situações, ela enquanto a autora da traição e como parte de um ato de traição, portanto na condição de amante. E também dos mecanismos dos possíveis processos de dominação masculina.

A canção “Amante não tem lar” está inserida no álbum “Realidade” e tem esse título, segundo a compositora e intérprete Marília Mendonça, pois a ideia era chamar a atenção das mulheres para a realidade da vida²⁸¹. Como podemos notar no trecho extraído da entrevista:

Bial: Mas, você chama o seu DVD de realidade.

Marília Mendonça: É

Bial: Realidade da sua cabeça né?

Marília Mendonça: Não! Não fala assim não acaba com as minhas ilusões.

Bial: Não. Porque você fala assim Marília, você tá vendendo pra essas moças o que? Um conto de fadas.

Marília Mendonça: É a realidade. (Entrevista Marília Mendonça no *Conversa com Bial* – Data da entrevista 14/09/2017 publicado em 28/09/2017).

É neste álbum, que tem a intenção de alertar as mulheres sobre a realidade da vida, segundo a autora afirma, que a música “*Amante não tem lar*” está inserida. A análise da letra dessa música será feita por estrofes para ficar mais organizado e permitir uma melhor exploração dos temas abordados. Buscaremos compreender sob os auspícios da teoria de Bourdieu (2019), como os mecanismos da dominação masculina podem estar penetrados na letra dessa canção.

Esta música é considerada um *hit*, desde a sua produção à sua publicação na plataforma digital YouTube em 13/01/2017, pois contabiliza até o último acesso (13/05/2020), 374.364.856 visualizações. Assim sendo, para que possamos esclarecer, um *hit*, primeiramente é considerado como tal pela massificação da música anteriormente nas rádios e atualmente nas plataformas digitais como *YouTube*, *Spotify* e *Deezer*. Para fins de mensuração do “bombardeio” desta música, utilizamos as visualizações da música no canal oficial da cantora na plataforma YouTube. Consideramos *hit* com base em Adorno (1994) que elucida que

O *hit* segue um esquema-padrão, onde o começo e o final remetem a esse esquema, e não importa o que será modificado pois, segundo Adorno, ele acabará conduzindo para o mesmo padrão. [...] E “o mais importante é o seguinte requisito: para ser promovido a *hit* deve ter ao menos um traço através do qual possa ser distinguido de qualquer outro, e ainda possuir a completa convencionalidade e trivialidade de todos os demais” (ADORNO; SIMPSON 1994, p. 118 e 126).

Isto é, esta canção é considerada um *hit* devido a sua massificação, e por ter em sua composição repetições cíclicas, traços que permitem ao ouvinte reconhecimento e conseqüentemente a adesão à música, já que se torna familiar aos ouvidos e isso facilita o

²⁸¹ Relatou em entrevista concedida ao apresentador Pedro Bial no programa *Conversa com Bial* que aconteceu no dia 14/09/2017 e publicada em 28/09/2017 na plataforma YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bLbtmYhRhZM&t=1428s>.

processo de consumo. É válido destacar que não é objetivo desta análise conferir juízo de valor, ou seja, não se trata de julgar se a música é boa ou ruim, será realizada uma análise do conteúdo com seus sentidos e significados. Isto posto, há várias nuances da música que necessitam de destaque como o fato de ser um *hit*, que significa que sua produção já possuía esta finalidade. Não é o fato de ter um número expressivo de visualizações, pois isso é consequência da forma como foi produzida.

Na produção utilizam mecanismos como o uso de clichês, que segundo Adorno e Horkheimer (1985), é um traço marcante dos *hits*, isto é,

Os detalhes tornam-se fungíveis. A breve sequência de intervalos, fácil de memorizar, como mostrou a canção de sucesso [...] são, como todos os detalhes, clichês prontos para serem empregados arbitrariamente aqui e ali e completamente definidos pela finalidade que lhes cabe no esquema. Confirmá-lo, compondo-o, eis aí sua razão de ser. [...] ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é perfeitamente capaz desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 59).

É prudente destacar que Adorno e Horkheimer (1985) foram citados para explicar a produção do *hit* e um de seus mecanismos, no entanto a análise não vai se fundamentar na teoria crítica da escola de Frankfurt, será predominantemente a teoria do sociólogo francês Pierre Bourdieu. Isso é relevante para que seja possível entender sob que lentes estamos olhando a letra dessa música. Enfim, após esta breve contextualização da música vamos iniciar a análise da letra de “Amante não tem lar”.

O título da música já indica alguns elementos que permitem saber do que se trata a canção, o tema principal então será sobre uma traição, a princípio, somente pelo título não há como saber o gênero, já que a palavra “amante” sozinha não é capaz de identificar se o sujeito é homem ou mulher. Segundo o dicionário Michaelis, a palavra significa “pessoa que mantém relações extraconjugais; amásio, amásia” (MICHAELIS, 2020²⁸²) e a etimologia da palavra vem do latim *lat amans, -ntis*. Portanto, indica que o tema trata de relacionamentos conjugais e extraconjugais, ao colocar também no título “não tem lar” remete a ideia de lugar, especificamente se olharmos com as lentes da teoria bourdiesiana, poderemos perceber que se trata de “estruturas objetivas”, neste caso, do “espaço social”, ou seja,

A noção de espaço contém, em si, o princípio de uma apreensão *relacional* do mundo social: ela afirma de fato, que toda a “realidade” que designa reside na *exterioridade mútua* dos elementos que a compõem. Os seres aparentes, diretamente visíveis, que se trate de indivíduos quer de grupos, existem e subsistem na e pela *diferença*, isto é,

²⁸² Editora Melhoramentos Ltda. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=EAyk>.

enquanto ocupam posições *relativas* em um espaço de relações que, ainda que invisível e sempre difícil de expressar empiricamente, é a realidade mais real (*ens realissimum*, como dizia a escolástica) e o princípio real dos comportamentos dos indivíduos e dos grupos. (BOURDIEU, 2011, p. 48-49).

Ao fazer a afirmação no título que “*amante não tem lar*”, a canção está dizendo que para além de não ter uma casa física, este agente social fica condicionado ou condicionada a não ter um “lar”, o que torna o espaço físico com significado social que lhe foi atribuído. Portanto, significa que não vai ter uma família, pois uma casa só pode ser considerada um lar se possuir uma família morando nela, supostamente com laços afetivos bem consolidados.

É prudente destacar que Bourdieu (2011) considera família como sendo,

[...] um conjunto de indivíduos aparentados, ligados entre si por uma aliança, casamento, filiação, ou, excepcionalmente, por adoção (parentesco), vivendo sob um mesmo teto (coabitação). Alguns etnometodólogos chegam a dizer que o que aceitamos com realidade é uma ficção especialmente construída através do léxico que recebemos do mundo social para nomeá-la. Eles se referem à “realidade” (o que, de seu próprio ponto de vista, tem seus problemas), para objetar que uma série de grupos que designamos como “famílias” absolutamente não correspondem à definição dominante nos Estados Unidos na atualidade e que a família nuclear é, na maior parte das sociedades modernas, uma experiência minoritária em relação aos casais que vivem juntos sem serem casados, às famílias monoparentais, aos casais casados que vivem separados etc. De fato, a família que somos levados a considerar como *natural*, porque se apresenta com a aparência de ter sido sempre assim, é uma invenção recente [...] e, quem sabe, votada à desaparecimento mais ou menos rápida (como levam a crer o aumento da taxa de coabitação fora do casamento e as novas formas de laços familiares inventados a cada dia). Mas, se admitirmos que a família é apenas uma palavra, uma simples construção verbal, trata-se de analisar as representações que as pessoas têm do que designam por família, esse tipo de “família de palavras”, ou melhor, de papel (no singular ou no plural). Alguns etnometodólogos, que veem no discurso sobre família uma espécie de ideologia política, designando uma configuração valorizada das relações sociais, recuperam uma série de pressupostos compartilhados por esse discurso, seja no do senso comum, seja no dos especialistas. (BOURDIEU, 2011, p. 124-125)

Portanto, para Bourdieu (2011), a família é relevante para se compreender como ocorre as diversas relações sociais e os elementos que as influenciam. Mesmo que aparentemente a família seja o esteio da sociedade e determine como os agentes deverão se comportar, quando se olha atentamente é perceptível que é o contrário, na verdade os comportamentos no âmbito familiar são determinados pelos valores da sociedade, para que não negligenciem as relações sociais já existentes. Por isso é relevante destacar este conceito para Bourdieu, pois é um dos temas que está em evidência de forma direta e indireta na música “Amante não tem lar”.

Deste modo, a família aos moldes evidenciados por Bourdieu (2011) compõe o que se conhece por lar, pois somente é possível um lar se dentro de uma residência²⁸³ houver uma família ali habitando, como esclarece Silva (2010),

Uma vez que o mais forte senso de lar coincide, geograficamente, com a habitação, [é necessário] um investimento regular e contínuo em um contexto com o qual as pessoas se identificam e sobre o qual têm algum tipo de controle é essencial para que um espaço se transforme em lar. (SILVA, 2010, p. 167)

Portanto, para que um espaço físico obtenha status de lar é necessário que este seja transformado por meio de elementos que histórica e socialmente constituem um lar, como de ordem objetiva a família tradicional fundamentada no patriarcalismo²⁸⁴ com pai, mãe e filhos, e de ordem subjetiva como harmonia, amor, respeito, relações de afeto em geral que nutrem esta família para que estabeleça este espaço enquanto lar.

O título nos mostra que está carregado de sentidos e significados infiltrados nesses códigos, que a princípio parecem apenas um simples nome de música. A seguir inicia-se a música com a seguinte estrofe:

*Só vim me desculpar
Eu não vou demorar
Não vou tentar ser sua amiga
Pois sei que não dá
Você vai me odiar*

O ato de pedir desculpas nos faz presumir que a pessoa cometeu algo considerado errado pelas regras da sociedade, e por isso sente culpa por realizar tal ato condenável, sentimento que geralmente está ligado ao que Pierre Bourdieu (2018) denomina de “violência simbólica”, que

São todas as formas de imposição de uma classe social sobre a outra que utilizem qualquer mecanismo conectado à violência, porque não usam a força física bruta, mas não significa que não causem danos permanentes, principalmente na consciência dos sujeitos. Assim sendo “os sistemas simbólicos devem a sua força ao fato de as relações de força que neles se exprimem só se manifestarem neles em forma irreconhecível de relações de sentido (deslocação)” (BOURDIEU, 2018, p. 11).

²⁸³ Casa como lugar estável, que permanece, e do grupo doméstico como unidade permanente, associada de maneira duradoura à casa, indefinidamente transmissível. (BOURDIEU, 2011, p. 126)

²⁸⁴ Este sistema do patriarcalismo sempre existiu na história da civilização ocidental. Contudo, a ênfase deste trabalho é o que aconteceu no Brasil, herança lusitana implementada do patriarcalismo. Mas, é fato que antes das civilizações europeias, já havia sistema de patriarcalismo, “Uma das primeiras formulações históricas do conceito de patriarcalismo remonta a Aristóteles (19--)” (GRUBBA; AQUINO, 2016, p. 297). Assim sendo “o patriarcalismo constitui-se na base de todos os processos de dominação política ou penal, sempre se apresentando de maneira difusa” (FIRESTONE apud GRUBBA; AQUINO, 2016, p. 297).

Assim sendo, são mecanismos que se encarregam de fazer prevalecer as ideias dos agentes sociais dominantes sobre os dominados, ou seja, por meio dos “sistemas simbólicos” (BOURDIEU, 2018) que determinam como os agentes sociais dominados devem agir, para continuarem a viver em sociedade e estabelecer relações sociais que sejam adequadas.

Destarte, esses sistemas simbólicos, segundo Pierre Bourdieu (2018), são

[...] como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante, porque são estruturados. [...] (Portanto), é enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os “sistemas simbólicos” cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a “domesticação dos dominados”. (BOURDIEU, 2018, p. 6-8)

Logo, esses “sistemas simbólicos” (BOURDIEU, 2018) vão assegurar que os agentes sociais conheçam os “símbolos²⁸⁵” (Ibid.) que os fazem lembrar dos comportamentos adequados de uma classe dominada e que não pode se sobrepor a classe dominante, para que não haja uma distorção das relações sociais. Justamente, esses símbolos que alertam sobre determinadas atitudes serem ou não consideradas corretas, por exemplo, na música o ato de pedir desculpas – só vim me desculpar – indica que a agente social reconheceu o símbolo, que a faz lembrar que cometeu um ato considerado errado perante a sociedade. E o fato de supor que a outra pessoa vai ter um sentimento de ódio – *Você vai me odiar* – ou seja, a outra pessoa também reconhece o “símbolo” (BOURDIEU, 2018) e a reação a este ato cometido pela primeira pessoa deverá ser de ódio, indicando a sua insatisfação por tal ato. Portanto, estes símbolos que estão dentro de “sistemas simbólicos” (Ibid.), são instrumentos de coerção, para manter os dominados em seus lugares e obedecendo essas estruturas estruturadas e estruturantes.

Deste modo, prosseguimos com a análises das estrofes:

*Mas eu vim te contar
Que faz um tempo eu me meti no meio do seu lar
Sua família é tão bonita
Eu nunca tive isso na vida
E se eu continuar assim eu sei que não vou ter ele*

²⁸⁵ São instrumentos por excelência da “integração social”: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação (cf. a análise durkheimiana da festa), eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração “lógica” é a condição da integração “moral”. (BOURDIEU, 2018, p. 6)

Podemos notar que a agente social, depois de pedir desculpas na estrofe anterior, conta que se “meteu” no meio do lar da outra pessoa, ou seja, ela provocou uma fissura naquele lugar onde reside uma família que constitui o lar, que segundo Bourdieu (2011) sugere

[...] que é produto de um verdadeiro *trabalho de instituição*, ritual e técnico ao mesmo tempo, que visa instituir de maneira duradoura, em cada um dos membros da unidade instituída, sentimentos adequados a assegurar a *integração* que é a condição de existência e de persistência dessa unidade. Os ritos de instituição (palavra que vem de *stare*, manter-se, ser estável) visam constituir a família como uma entidade unida, integrada, unitária, logo, estável, constante, indiferente às flutuações dos sentimentos individuais. [...] (BOURDIEU, 2011, p. 129)

Podemos notar que a família enquanto uma instituição tende a ter estabilidade em sua unidade e não aceita fissuras em sua estrutura, no entanto, ao afirmar: “*me meti no meio do seu lar, sua família é tão bonita eu nunca tive isso na vida e se eu continuar assim eu sei que não vou ter*”, a agente social está afirmando que ela sozinha provocou uma fenda no lar desta mulher a quem ela conta o ato que cometeu e que devido a este ato ela não possui o direito a constituir uma família e ter um lar, porque ela desestabilizou e desunificou a instituição familiar.

Deste modo, a canção continua

*Ele te ama de verdade
E a culpa foi minha
Minha responsabilidade eu vou resolver
Não quero atrapalhar você*

Percebemos neste fragmento que a “amante” toma para si toda e qualquer responsabilidade pelo ato da traição, eximindo a culpa do homem que cometeu o ato junto com ela, afirmando que ele ainda ama a esposa e que ela [amante] vai solucionar esta situação. A estrofe faz apontamentos para uma “dominação masculina” apresentada por Pierre Bourdieu (1998), onde o homem não possui culpa dos seus atos, e sim a amante.

Assim, alerta Mathieu citada por Bourdieu (2012, p. 46), “Da consciência dominada, a crítica da noção de consentimento que anula quase toda a responsabilidade da parte do opressor e na realidade joga uma vez mais a culpa sobre o oprimido(a)”. Notamos que a amante, ao retirar a culpa do marido que é a parte dominante da relação, aceita sua condição de oprimida mesmo sem saber de fato que é a parte dominada e oprimida da relação,

Pelo fato de o fundamento da violência simbólica residir não nas consciências mistificadas que bastaria esclarecer, e sim nas disposições modeladas pelas estruturas de dominação que as produzem, só se pode chegar a uma ruptura da relação de cumplicidade que as vítimas da dominação simbólica têm com os dominantes com uma transformação radical das condições sociais de produção das tendências que

levam os dominados a adotar, sobre os dominantes e sobre si mesmos, o próprio ponto de vista dos dominantes. A violência simbólica não se processa senão através de um ato de conhecimento e desconhecimento prático, ato este que se efetiva aquém da consciência e da vontade e que confere seu “poder hipnótico” a todas as suas manifestações, injunções, sugestões, seduções, ameaças, censuras, ordens ou chamadas à ordem. Mas uma relação de dominação que só funciona por meio dessa cumplicidade de tendências depende, profundamente, para sua perpetuação ou para sua transformação, da perpetuação ou da transformação das estruturas de que tais disposições são resultantes (particularmente da estrutura de um mercado de bens simbólicos cuja lei fundamental é que as mulheres nele são tratadas como objetos que circulam de baixo para cima). (BOURDIEU, 2012, p. 54-55)

Portanto, o fato de a amante eximir a culpa do marido e assumir a responsabilidade do ato de traição e de ter contaminado o lar e a família da esposa, demonstra que está legitimando o poder da “dominação masculina” (BOURDIEU, 2012), já que ela afirma que ele ainda ama a esposa. O fragmento “*E a culpa foi minha / Minha responsabilidade eu vou resolver*” ilustra como são os mecanismos do processo de “dominação masculina” (Ibid.), no qual a mulher nem percebe que com esta atitude está perpetuando os mecanismos de dominação masculina, se culpabilizando devido ao grau de “violência simbólica” (BOURDIEU, 2012) a que está submetida. Pois, historicamente a mulher se culpa por atos como traição, por ser ela uma amante, sem pensar que o homem que se envolveu com ela está comprometido com outra pessoa e não respeitou este contrato, tampouco se preocupou com a situação dela [a amante] nesta relação, porque ela foi condicionada a sempre se ver como errada.

Assim sendo, a mulher pensa que será punida pelo seu ato, como relata nesta outra estrofe da canção:

*E o preço que eu pago
É nunca ser amada de verdade
Ninguém me respeita nessa cidade
Amante não tem lar
Amante nunca vai casar*

Esse fragmento evidencia a posição desta agente social perante a sociedade. Devido ao ato de traição, esta mulher não tem direito ao amor, ao respeito, a um lar e a um casamento, ou seja, o marido “amoroso” vai voltar para a estabilidade de sua família e do seu lar, como vítima desta mulher que supostamente se infiltrou na família e no lar. Ele não receberá nenhum tipo de punição ou represálias, provavelmente pelo fato de ser homem nesta sociedade com raízes patriarcais. Isto é, “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem legitimá-la[...].” (BOURDIEU, 2019, p. 24).

O trecho desta canção ilustra o lugar que a mulher ocupa na sociedade, que supostamente tenta sair das amarras do “patriarcalismo” e da “dominação masculina” (BOURDIEU, 2019), pois o fato desta mulher se envolver com um homem comprometido a faz ser punida com a falta de amor, de respeito e de não poder construir um lar e ter um casamento. É prudente alertar que esta punição, só é considerada como tal, porque historicamente a mulher ocidental foi educada a almejar um amor romântico, a ter um lar e um casamento, pois somente assim ela seria respeitada enquanto mulher na sociedade. Ao retirar esses “direitos”, esta mulher desestabiliza-se porque é levada a acreditar que sem eles, não terá respeito.

Logo, por diferentes ângulos que olharmos para esta canção, em específico para este fragmento, percebemos que a mulher está sob a “dominação masculina” (BOURDIEU, 2012), induzida a acreditar que é a culpada da traição e que será punida por este ato, com a retirada de elementos que ela foi educada a acreditar que são necessários para sua convivência em sociedade. Aparentemente nos permite refletir que estes elementos estão diretamente ligados à condição de ser mulher na sociedade, que somente assim será digna de respeito.

Portanto, os mecanismos da dominação masculina se fazem presentes tanto no ato da traição em que somente a mulher é culpada, quanto na sua punição que somente retira coisas que são impostas como sendo necessárias a toda mulher.

Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação, ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de *conhecimento* são, inevitavelmente, atos de *reconhecimento*, de submissão. Porém, por mais exata que seja a correspondência entre as realidades, ou os processos do mundo natural, e os princípios de visão e divisão que lhes são aplicados, há sempre lugar para uma *luta cognitiva* a propósito do sentido das coisas do mundo e particularmente das realidades sexuais. A indeterminação parcial de certos objetos autoriza, de fato, interpretações antagônicas, oferecendo aos dominados uma possibilidade de resistência contra o efeito de dominação simbólica. (BOURDIEU, 2019, p. 30)

Assim, podemos perceber que as mulheres enquanto agentes dominadas da relação podem aderir a essa relação de “dominação masculina” sem notar tal ação, já que os mecanismos deste processo são incrustados a todo momento na consciência dessas agentes sociais. Notamos no fragmento da canção, que tanto o sentimento de culpa da mulher no papel da amante, quanto na punição que ela mesma previa, os mecanismos do processo de dominação masculina se estabelecem, pois os direitos que ela iria perder estão relacionados a um padrão historicamente estabelecido de que a mulher será respeitada se constituir uma família tradicional e um lar. Ela ainda reforça a ideia ao continuar na estrofe seguinte:

*E o preço que eu pago
É nunca ser amada de verdade
Ninguém me respeita nessa cidade
Amante não vai ser fiel
Amante não usa aliança e véu.*

Isto é, a amante não tem como prometer fidelidade, mesmo que quem tenha o compromisso seja o marido, e ela também não terá direito a usar aliança e véu que é um símbolo de pureza e de aceitação na sociedade, pois significa que é digna enquanto mulher de ter ao seu lado um homem e constituir uma família e, portanto, adquirir o respeito da sociedade. Esta agente social não percebe o quanto a dominação masculina já a fez dominada, ela não somente aceita como adere e pensa que é algo natural.

Portanto,

[...] a moral feminina se impõe, sobretudo através de uma disciplina incessante, relativa a todas as partes do corpo, e que se faz lembrar e se exerce continuamente através da coação quanto aos trajes ou aos penteados. Os princípios antagônicos da identidade masculina e identidade feminina se inscrevem, assim, sob a forma de maneiras permanentes de se servir do corpo, ou de manter a postura, que são como a realização, ou melhor, a naturalização de uma ética. Assim a moral da honra masculina pode ser resumida em uma palavra, cem vezes repetida pelos informantes, *qabel*, enfrentar, olhar de frente e com a postura ereta (que corresponde à de um militar perfilado entre nós), prova da retidão que ele faz ver, do mesmo modo a submissão feminina parece encontrar sua tradução natural no fato de se inclinar, abaixar-se, curvar-se, de se submeter (o contrário de “pôr-se acima de”), nas posturas curvas, flexíveis, e na docilidade correlativa que se julga convir à mulher. (BOURDIEU, 2019, p. 52)

Enfim, a canção “Amante não tem lar” nos permite refletir sobre espaço que a mulher ocupa e os papéis que desempenha na sociedade e que está sempre condicionada a um processo de dominação, com maior ênfase a masculina, para desenvolver suas funções na sociedade. Enquanto amante ela é a errada, pois enquanto o homem tem direito a aventuras extraconjugais, ela se meteu no lar alheio e por esse motivo, não pode constituir sua própria família e ter o seu próprio lar, pois sob o olhar da sociedade é uma punição severa já que sem estes itens ela não poderá obter respeito.

A mulher então se submete a uma dominação masculina, a qual ela nem sabe que é a parte dominada e adere aos mecanismos como se fosse algo natural e não enxerga uma possibilidade de resistência, pois como alertou Bourdieu (2019, p. 30), “seus atos de *conhecimento* são, inevitavelmente, atos de *reconhecimento*, de submissão”. Assim como assinalamos nas demais canções que observamos anteriormente, nesta também está presente a submissão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – “COM O PÉ NA ESTRADA”²⁸⁶

*“Lá vou eu viajando por caminhos
 Que não sei onde vão dar
 Quando a gente se acostuma
 A viver pelas estradas poeirentas dessa vida
 Não consegue fazer ponto em nenhum lugar”
 (Sula Miranda)*

E foi assim, “*Com o Pé na Estrada*” sob “*O Luar do sertão*” e lamentando a “*Tristeza do Jeca*”, que a viola que colonizou e catequizou a população indígena, o Jeca Tatu de Monteiro Lobato, o Jorginho do Sertão de Cornélio Pires, os tropeiros, Júlia Martins, Chiquinha Gonzaga Nhá Zefa, entre tantos outros, iniciou a construção do universo da música sertaneja. E partindo desta vertente, iniciamos a sistematização de um panorama histórico sobre a música caipira e suas transformações ao longo dos anos, para compreender o constructo do feminejo.

A questão central deste trabalho baseou-se em buscar uma possível resposta para a questão: o movimento feminejo contribui para novas formas de participação da mulher no universo da música sertaneja e/ou fortalece as relações de dominação masculina, ou seja, seria este um espaço de superação e/ou legitimação deste processo? Essa foi a inquietação que estimulou a busca por dados, com vistas a alicerçar as discussões, e possivelmente poder alcançar o objetivo geral de investigar e analisar a participação da mulher no universo da música sertaneja e mais especificamente, no movimento feminejo e as prováveis relações com a dominação masculina.

Os objetivos específicos da pesquisa que deram origem a esta dissertação foram: desvelar o cenário histórico-político-social-econômico do Brasil no período colonial; apresentar um breve panorama da participação da mulher na sociedade brasileira desde o período colonial até a constituição do universo da música sertaneja; buscar compreender as nuances do processo de dominação masculina desde o período de colonização do Brasil; revelar as dinâmicas do movimento “feminejo” e os desdobramentos acerca da participação da mulher neste universo da música sertaneja; identificar os possíveis estereótipos e estigmas construídos historicamente no cenário da música sertaneja; averiguar o processo de dominação masculina no universo da música sertaneja e do “feminejo”; detectar se existe um novo *habitus* e/ou se é o mesmo *habitus* existente no universo da música sertaneja; perceber se há a possibilidade de ser um *campo* do

²⁸⁶ Música: Pé na estrada, composição: Paul Simon (compôs a obra original – The Boxer), Versionistas: Mário Lúcio Rodrigues dos Santos e Roberto Merli, pois trata-se de uma música derivada. Estas informações estão disponíveis em <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Obra/O/2845250> Letra completa disponível em: <https://www.letras.mus.br/sula-miranda/276163/>.

movimento feminejo ou se trata de um subcampo deste gênero musical; refletir criticamente à luz da teoria de Bourdieu (2019) sobre os processos de dominação masculina.

Para fundamentar as discussões e olhar para o objeto com lentes que permitissem desvelar as aparências, buscamos a teoria de Pierre Bourdieu (2018), autor que elucidou os mecanismos do processo de dominação masculina, abordagem que foi central para a reflexão acerca do movimento feminejo. Bourdieu nos provoca a sempre olhar além das aparências e por esta razão, as análises iniciaram já na elaboração do panorama histórico sobre o universo da música sertaneja.

Percebemos no decorrer da pesquisa e posteriormente na organização e sistematização dos dados, que algumas informações não estavam recebendo a devida atenção por parte dos autores dos livros da história da música sertaneja. Consideramos que para compreender a dominação masculina, primeiramente é preciso desvendar o que era dominação para Pierre Bourdieu, para assim compreendermos as dinâmicas entre dominante e dominado.

Com uma questão instigadora, objetivos a serem alcançados e uma teoria do conhecimento para fundamentar as discussões, iniciamos uma pesquisa que posteriormente se converteria em uma dissertação composta por 3 Capítulos. No capítulo 1, consideramos válida realizar uma contextualização da colonização do Brasil pelos portugueses, haja vista que este evento está diretamente relacionado à chegada da viola ao país e é o principal instrumento musical utilizado na música caipira.

O capítulo 2 evidenciou a história da música sertaneja desde a música caipira até o sertanejo universitário e assinalou como aconteceu a participação da mulher neste cenário. Ressaltamos o desafio de organizar e sistematizar este capítulo, pois alguns pontos não foram assinalados com a devida importância pela literatura, como, por exemplo, a questão que elucidamos acerca da gravação da primeira música caipira. Não se tratava apenas de uma mudança de data, mas o fato de em 1913 existirem gravações com as participações de Júlia Martins e Chiquinha Gonzaga e em 1930 Nhá Zefa ter escrito uma música caipira.

Com as contribuições das lentes rigorosas de Pierre Bourdieu, foi possível refletir sobre qual o é lugar da mulher no universo da música sertaneja e revelar que os autores Alonso (2015), Antunes (2012), Nepomuceno (1999) estavam negando as aparências e disfarçando as evidências. Pois, ao usar da teoria do conhecimento deste autor, desvelamos as aparências e construímos um panorama da trajetória da mulher, minimamente coerente com a realidade.

Para a elaboração dos quadros 1 e 2, que abordam a vida pessoal e profissional das cantoras da música caipira e sertaneja, foi necessário pesquisar diversos sites, como o “Dicionário cravo Albin”, “Recanto Caipira” e “Enciclopédia Itaú Cultural”, que tivessem uma

relevância e responsabilidade com as informações. Pois, nos livros dos autores acima destacados, encontramos poucas informações sobre as mulheres: Irmãs Castro; Inhana (dupla com Cascatinha); Irmãs Celeste; Inezita Barroso; Helena Meirelles; As Galvão; Roberta Miranda; Fátima Leão e Sula Miranda, que de alguma forma marcaram suas passagens pela música caipira e sertaneja.

O capítulo 3 apresentou desafios para sistematizar os dados e ainda, articular com a teoria do conhecimento de Pierre Bourdieu, haja vista que o movimento feminejo está em processo de construção. Desta forma, foi necessário, a partir dos dados captados, sistematizar desde o esboço do que viria a ser o feminejo até a sua concretização, elucidando as agentes sociais que mantêm as dinâmicas do espaço social analisado.

Durante a organização e sistematização dos dados, já com base na teoria de Pierre Bourdieu notou-se diversos aspectos que inicialmente não eram possíveis de se prever. Pois, quando nos propusemos a pesquisar sobre o movimento feminejo, tínhamos uma vaga noção do que se tratava com base nas músicas e comentários aleatórios que as compositoras e cantoras do gênero faziam, mas nada sistematizado.

Todavia, nosso primeiro passo foi assistir a várias entrevistas, para realizar uma captação e primeira filtragem, totalizando assim 26 entrevistas, das quais perfizeram: 8 entrevistas de Maiara e Maráisa; 7 entrevistas de Marília Mendonça; 6 entrevistas de Simone e Simaria e 5 entrevistas de Naiara Azevedo, todas compreendidas entre o período de 2014 a 2019. Entendemos que a análise das entrevistas não poderia se limitar a apenas extrair o conteúdo pertinente ao constructo do feminejo e ao conteúdo das canções que escreviam, pois percebemos que havia possíveis processos de dominação masculina até no modo como eram tratadas durante a condução das entrevistas. Também consideramos pertinente elencar alguns pontos recorrentes nas entrevistas.

Ao analisarmos as entrevistas, percebemos que mecanismos de dominação masculina estavam dissimulados em aspectos sutis das relações sociais. Assim como Bourdieu (2019) sinalizou em sua teoria, trata-se de dispositivos incutidos e disseminados de tal forma que são naturalizados pelos dominantes e pelos dominados. Tanto nas entrevistas, como nas canções foi possível notar a proporção da dominação que afeta essas mulheres do movimento feminejo.

Nesta perspectiva notamos por meio de comentários, durante seus relatos que *“falam o que as mulheres querem ouvir”* (Marília Mendonça). E percebemos que suas composições retratam a realidade, que do ponto de vista delas está mudada, pois agora as mulheres são protagonistas e não prestam contas a ninguém. Em contrapartida, tem as canções que possuem mensagens como: *“o preço que eu pago é nunca ser amada de verdade, amante não tem lar”*;

(Marília Mendonça) “*eu tô parado no meio da rua, eu tô andando no meio dos carros, sem você a vida não continua*” (Idem) e “*por você eu vivo e morro*” (Simone e Simaria).

Deste modo, estruturamos um esquema para a captação de dados e acreditamos ser relevante expor este processo da pesquisa, que se transformaria em uma dissertação. Desde a revisão de literatura até a tabulação dos dados foi necessário uma sistematização e organização, para que fosse possível construir um texto articulado com o sociólogo francês Pierre Bourdieu. E por meio deste, nos propusemos a evidenciar um contexto histórico da música caipira e sua evolução até o feminejo, buscando pontuar a participação das mulheres neste percurso.

Pensamos que seria uma tarefa mais fácil, pois já existem livros que sistematizaram esta história: *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira* (Alonso, 2015); *De caipira a universitário: a história do sucesso da música sertaneja* (Antunes, 2012); *O que é música sertaneja?* (Caldas, 1986) *Música caipira; da roça ao rodeio* (Nepomuceno, 1999). Todavia, as informações encontradas durante a pesquisa para a elaboração do capítulo 2, nos fizeram refletir sobre os possíveis processos de dominação masculina.

A princípio, este projeto de pesquisa tinha uma proposta de análise do conteúdo das entrevistas relacionados ao início das trajetórias das compositoras e cantoras do feminejo e das canções. Entretanto, foi por meio da observação das entrevistas em seu conjunto, que pudemos perceber que deveríamos abarcar não somente os elementos pontuais acerca da história e trajetória do feminejo, mas também contemplar o que estava proeminente para a análise do movimento feminejo e a dominação masculina. Dessa forma, das entrevistas emergiram diversas categorias a serem analisadas, baseada na teoria de Pierre Bourdieu, com ênfase na dominação masculina.

As categorias de análise foram evidenciadas por meio das entrevistas, como a legitimação do trabalho das mulheres pelos homens, onde podemos perceber que, historicamente, a mulher sempre precisou de uma avaliação do homem para que seu trabalho fosse reconhecido. E, como Bourdieu (2019) assinalou, trata-se de um dispositivo da dominação masculina tão naturalizado, que a dupla Maiara e Maraísa vê com normalidade que a inserção delas no sertanejo universitário tenha acontecido após o “respaldo” de uma dupla masculina e que a música delas causava vergonha em seu produtor musical. Isso mostra como as cantoras da música caipira e sertaneja também tiveram que ter a legitimação dos homens para conseguirem ingressar neste gênero musical.

Os atributos físicos das mulheres em detrimento de suas capacidades ficaram latentes como categoria, com o título “Bonecas que cantam” das Irmãs Celeste. Percebemos neste instante que não poderíamos apenas mencionar este rótulo e seguir com o panorama histórico,

pois seria incoerente com o método de Pierre Bourdieu, que nos incita a busca por desvelar as aparências com um olhar para a história. E esse aspecto, de forma dissimulada, também se apresenta nas entrevistas, quando os apresentadores dedicam um longo período “preocupados” com as mudanças no corpo das representantes do movimento feminejo.

Em termos do silenciamento ou da redução da participação da mulher em qualquer espaço público, nos assinalam que a redução não está relacionada apenas ao tempo de participação, mas ao modo como acontece. Essa categoria ficou proeminente já na radiografia da música sertaneja e percebemos, ao buscar em autores como Alonso (2015), Antunes (2012) e Nepomuceno (1999), informações para organizar e sistematizar a trajetória das mulheres na música caipira e sertaneja. Neste sentido, nos deparamos com pontos relevantes, como o fato de Júlia Martins e Chiquinha Gonzaga terem sido as primeiras mulheres a gravar música sertaneja, no ano de 1913. Pois, assim como assinala Alonso (2015), era este o termo utilizado para designar praticamente todos os gêneros musicais. Entretanto, agora sabemos que se tratava de música caipira.

Isso demonstra a des-historização da história da mulher anunciada por Bourdieu (2019), haja vista que a participação da mulher em qualquer espaço é reduzida, de forma que não é mencionada ou, quando citada, é de forma rápida sem enaltecer suas contribuições. Outra forma de silenciamento que se apresentou durante as entrevistas foi o tratamento que os apresentadores dispensaram às convidadas, como pode ser averiguado através dos fragmentos das entrevistas que estão inseridos ao longo do capítulo, em que demonstram a interrupção deles, como Pedro Bial fez quando Maiara estava explicando a experiência na faculdade de música.

O machismo e o feminismo na música sertaneja utilizados aleatoriamente durante as entrevistas são temas complexos. Pontuamos que não adentramos nesta discussão, todavia, assinalamos que o prefixo femi- de feminejo em nada tem a ver com o movimento feminista, pois trata-se apenas de uma combinação do prefixo femi- de feminino, com o sufixo -nejo de sertanejo. Foram termos recorrentes, porém necessitariam de outro viés para a análise e poderiam colidir com a teoria da dominação masculina.

Outra categoria que extraímos, dada por sua repetição nas entrevistas e principalmente nas letras das canções, foi a traição. Consideramos pertinente, pois evidencia a posição da mulher na condição de traída, traidora e amante. E nota-se por meio das letras das canções, que em todas as ocasiões a mulher é julgada e condenada pelos atos cometidos em sua vida privada. Por outro lado, ao homem não era atribuída nenhuma responsabilidade por suas ações. Percebemos ainda, que os enredos das canções, articulados com os comentários das

compositoras, demonstrou um cenário envolto pelo que Bourdieu (2019) denominou de violência simbólica, que é um dispositivo de dominação masculina

Outro aspecto que nos provocou a refletir foi acerca do *habitus*, *campo* e o capital cultural, como elementos teórico-conceituais centrais no pensamento de Pierre Bourdieu. A princípio entendia-se o movimento feminejo como um subcampo da música sertaneja e as agentes sociais tinham se apropriado do *habitus* do *campo* da música sertaneja. Entretanto, Bourdieu (2018) fez perceber que o *habitus* é dinâmico e se modifica de acordo com as dinâmicas dos agentes sociais, porque existe um elo entre os agentes sociais e o mundo social, e sendo “estruturado e estruturante” ele não pode ser algo estático. Mesmo que estivéssemos diante de mudanças sutis, desconfiamos se tratar da possibilidade da emergência de um “novo” *habitus*, visto as estratégias de sobrevivência ou em busca de posições de reconhecimento que as mulheres têm procurado no universo em questão.

Com o conceito de *campo* aconteceu algo semelhante. Como já mencionado, inicialmente pensamos que se tratava de um subcampo da música sertaneja, ou seja, as lutas e as “regras do jogo” parecidos, mas em proporções menores. No entanto, com base nos dados foi perceptível que as lutas, “batalhas” e regras do jogo eram diferentes para as agentes sociais e compreendemos que se tratava de um *campo* do feminejo, guardadas as devidas proporções. Nesse aspecto, detectamos que o movimento feminejo possui um *habitus* dentro de um *campo* em construção.

Dessa forma, o conjunto de dados conta com um total de 26 entrevistas concedidas por Maiara e Maraísa, Marília Mendonça, Simone e Simaria e Naiara Azevedo no período de 2014 a 2019. E até o momento da escrita desta dissertação, obtemos a soma total de 542 composições e uma soma em torno de 1720 músicas gravadas. Com base nesses dados, decidimos que seria inexecutável uma análise de canção, assim como pontua Tatit (2002), com o devido aprofundamento, considerando esta quantidade de composições e fonogramas ou gravações.

Nesse aspecto, resolvemos analisar as músicas que foram primordiais para a inserção das mulheres no universo da música sertaneja, pois são relevantes também no processo de organização e sistematização da história do feminejo. Entendemos que foi pertinente considerar as canções que as compositoras e cantoras mencionaram durante as entrevistas, a fim de articularmos com os pontos que foram suscitados e, deste modo, ao arcabouço com o total de 32 canções.

Neste sentido, após todo este percurso é possível concatenar que as mudanças e permanências que Bourdieu (2019) denunciou em seu livro “Dominação Masculina”, são reproduzidas ao longo do tempo, em diferentes contextos. Isto porque, por mais que seja

evidente uma suposta alteração na situação da mulher, em quase todas as ocasiões, trata-se de uma exceção. Notamos que, desde a colonização do Brasil pelos portugueses, assunto do capítulo 1, a mulher foi (des)educada e condicionada à dominação e, especificamente, à dominação masculina, pois ela é acometida pelas duas esferas. E percebemos a perpetuação dos mecanismos de dominação masculina em todas as instâncias da vida social, nos mínimos detalhes.

Assim, alicerçada nos dados e na teoria do conhecimento, ousamos a dizer em relação à questão que norteou esta dissertação – se o movimento feminejo contribui para novas formas de participação da mulher no universo da música sertaneja e/ou fortalece as relações de dominação masculina, ou seja, seria um espaço de superação e ou legitimação deste processo? –, que trata-se de um espaço que legitima os mecanismos de dominação masculina, porém, como os dispositivos sempre estão dissimulados, acabam ficando naturalizados como denuncia Bourdieu (2019).

Todavia, foi possível notar, com base nos dados das entrevistas e nas letras das canções, que as mulheres do feminejo não percebem este processo e consideram, como a compositora e cantora Marília Mendonça (2016) sinalizou na entrevista concedida ao apresentador Marcus Bernardes, que é uma conquista a quantidade de mulheres ocupando este espaço no universo da música sertaneja, ainda que seja um espaço onde são silenciadas, onde precisam ter atitudes e posturas masculinizadas para se obterem algum respeito, onde seus atributos físicos são mais enaltecidos que seu trabalho, a volta das “Bonecas que cantam”.

E o sentimento de conquista ainda permanece, independentemente de necessitarem da validação dos homens e deles serem colocados como parâmetro de qualidade. É fatídico que a visão androcêntrica está disseminada nas letras de suas canções, e evocamos Tatit (2002) para dizer que uma parcela significativa das letras é interpretada por vozes exclusivamente masculinas, mesmo que as mulheres sejam as compositoras. Essas discussões desafiadoras não se esgotam ao término desta dissertação. Ponderamos que se trata de um extrato da sociedade, pois analisamos uma parcela mínima de dinâmicas de agentes sociais inseridas em uma realidade complexa e contraditória.

Essas análises e reflexões podem fomentar discussões acerca dos processos de dominação masculina em outros espaços e estes podem ou não estar sob holofotes. Conseguimos identificar que quanto mais a mulher tenta ser independente e se desvencilhar da dominação masculina, mais encontra-se imersa, pois acaba utilizando os próprios mecanismos de dominação masculina nesse processo.

As análises realizadas nos permitiram compreender como acontece a participação da mulher no universo da música sertaneja e por meio delas constatamos não somente o movimento feminejo, como também a música caipira e sertaneja – consoante observamos no decorrer deste trabalho – possuem uma relação direta com os processos de dominação masculina desde o seu constructo. Nos possibilitou ainda, identificar os estereótipos das compositoras e cantoras do feminejo. E conforme podemos notar, por meio das elaborações dos quadros, os dispositivos de dominação masculina também se fazem presentes na vida pessoal dessas mulheres.

Entretanto, acreditamos que responder à questão não significa que solucionamos o problema, pois é algo estrutural, que não se resolve apenas identificando. É necessária uma alteração, no que Pierre Bourdieu denominou de “tendências”, ou seja, para que se possa vislumbrar alguma possibilidade de mudança no cenário dos processos de dominação masculina, é prudente uma alteração na “produção de tendências”.

Percebemos que quando o movimento feminejo começou a se configurar, este já se iniciou com um esboço de participação das mulheres, supostamente escrevendo e interpretando temas femininos. Contudo, captamos uma predominância de mulheres que enxergam o mundo social sob a ótica masculina. Outro aspecto que Bourdieu (2019, p. 189 [2012, p. 139]) assinala, é que se deve pensar a escola como um espaço social ambivalente que dissemina e perpetua os dispositivos de dominação masculina. Porém, se a escola for dotada de uma ação política, ela é capaz permitir conjecturar, a longo prazo, o início de um rompimento com os dispositivos de dominação masculina.

Nessa perspectiva, entendemos que a discussão não se esgota com essas considerações finais. Ao contrário, este trabalho poderá contribuir com outras discussões sobre o lugar da mulher na sociedade e, particularmente, no campo da educação; posto que as discussões realizadas tratam da questão da formação humana e das relações sociais, em sentido amplo. O percurso realizado representa apenas uma parcela da realidade, ou seja, um extrato das dinâmicas sociais de determinado grupo: as mulheres que fazem parte do movimento feminejo.

Entretanto, esta dissertação nos permitiu perceber os mecanismos de dominação que perpassam pelos sistemas simbólicos, *habitus*, *campo*, capital cultural e todo os tipos de relações, como pontua Bourdieu (2018) e relacionam-se quando à dominação masculina, pois apontam para os papéis de homens e mulheres e as suas funções nas dinâmicas na vida em sociedade. O que induz ambos a sempre permanecerem em seus respectivos lugares: homem – público; mulher – privado. Justificamos que não vislumbramos até o momento uma transformação neste cenário, pois isso envolve várias esferas sociais.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W.; SIMPSON, G. Sobre música popular. *In*: COHN, G. (Org.). **Theodor W. Adorno: grandes cientistas sociais**. São Paulo: Ática, 1994. p. 115-146.
- ADORNO, T. W., 1903-1969 **Indústria cultural e sociedade** / Theodor W. Adorno; seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida traduzido por Juba Elisabeth Levy... [et al.]. — São Paulo: Paz e Terra, 2002
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. *In*: **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALONSO, G. **Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- ANCHIETA, J. de. **Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões do Padre Joseph de Anchieta: Cartas jesuíticas III**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1933. Disponível em: http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio:anchieta-1933-cartas/anchieta_1933_cartas_mindlin.pdf. Acesso em: 18 abr. 2020.
- ANTUNES, E, **De caipira a universitário: a história do sucesso da música sertaneja**. Editora Matrix, 2012
- ARAGÃO, P. Diálogos luso-brasileiros no Acervo José Moças da Universidade de Aveiro: um estudo exploratório das gravações mecânicas (1902-1927). **Opus**, v. 22, n. 2, p. 83-114, dez. 2016. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/viewFile/410/378>.
- BAGNO, M. **Preconceito Linguístico: o que é, como se faz**. São Paulo: Edições Loyola, 1999. Disponível em: https://professorjailton.com.br/novo/biblioteca/preconceito_linguistico_marcos_bagno.pdf
- BAGNO, M. Preconceito Linguístico. Entrevista. **Presença Pedagógica**, v. 14, n.79, jan/fev 2008. Disponível em: <https://marcosbagno.files.wordpress.com/2013/08/preconceito-linguistico.pdf>
- BENNETT, R. **Uma breve história da música**. Trad. Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico: tradução Fernando Tomaz** – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018.
- BOURDIEU, P. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. 9. ed. Trad. Mariza Corrêa. Campinas: Papirus, 1996
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 11. ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 15. ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. 8. ed. Introdução, organização, e seleção Sérgio Miceli. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**: tradução Daniela Kern; Guilherme J.E Teixeira – 2ª ed. Ver. 4 reimpr. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2017

BOURDIEU, P. **As regras da Arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CALDAS, W. **O que é música sertaneja**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CATANI *et al.* (orgs.) **Vocabulário Bourdieu**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

COELHO, D. A. de A. **O “femi” do feminejo**: ambiguidades e contradições na presença da mulher na música sertaneja brasileira. 2019. 147 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em:

https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7772971. Acesso em: 20 dez. 2019

COLETIVO DE AUTORES. **Metodologia do ensino de educação física**. São Paulo: Cortez, 1992.

CORTE REAL, M. P. **As musicalidades das rodas de capoeira(s)**: diálogos interculturais, campo e atuação de educadores. Florianópolis, 2006. Disponível em:

<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/89465>. Acesso em: 01 out. 2019

CORTÊS, I. R. A trilha legislativa da mulher. *In*: PINSK, C. B.; PEDRO, J. M. (Orgs). **Nova História das mulheres no Brasil**. – 1. ed. 3. imp. São Paulo: Contexto, 2018.

DARBEL, A. **O amor pela arte**: os museus de arte da Europa e seu público. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: ZOUK, 2003.

FABRO, N.; OLIVEIRA, A.; RIBEIRO, C. **10 cantoras e duplas femininas das antigas**: Conheça as artistas que fizeram história no gênero Disponível em:

<https://revistagloborural.globo.com/Noticias/Cultura/noticia/2017/03/9-cantoras-e-duplas-sertanejas-femininas-das-antigas.html>. Acesso em: 24 out. 2018

FIGUEIREDO, Carolina Dantas; SANTOS, G. L. dos. **As Realidades De Marília Mendonça**: Uma Análise Entre o Discurso Musical e o Discurso Midiático Da Cantora. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Juazeiro – BA – 5 a 7/7/2018. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nordeste2018/resumos/R62-0868-1.pdf>

FREYRE, G. **Casa-grande e senzala**. 51. ed. rev. São Paulo: Global, 2006.

GRUBBA, L. S.; AQUINO, S. F. de. O individualismo e patriarcalismo dos direitos humanos como marco da ideologia-mundo. **NOMOS** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 36, n. 2, p. 287-305, jul./dez., 2016. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/28204>

HOVELER, R. C. **O feminejo feminista de Marília Mendonça**. Disponível em: <http://blogjunho.com.br/o-feminejo-feminista-de-marilia-mendonca/>. Acesso em: 13 ago. 2018.

HOLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

INSTITUTO CORNÉLIO PIRES. **Biografia**. Disponível em: <https://www.corneliopires.com.br/cornelio-pires/biografia/> Acesso em: 02 fev. 2018.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. de A. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MACÊDO, H. F. L. de; LACERDA, J. R. dos S.; SOARES, T. **Representações Femininas no Feminejo de Marília Mendonça** – Intercom Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – XIX Congresso de Ciências da comunicação na região Nordeste – Fortaleza – CE, 2017.

MICELI, S. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MONTEIRO DA SILVA, E. A contribuição das compositoras brasileiras à canção e ao feminismo. **Revista Música**, v. 19, n. 1, p. 300-309, 3 jul. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/158378/154359>. Acesso em 02/07/2020.

MURGEL, A. C. Pesquisando as compositoras brasileiras no século XXI. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 71, p. 181-192, 13 dez. 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/152702/149200>. Acesso em 02 jul. 2020.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Ed. 34, 1999. (Coleção todos os Cantos).

PICINATO, Priscila. B. **Diga-me como falas e eu direi quem és: um estudo Sociolinguístico da fala “caipira” na cidade de Sales Oliveira – SP**. 2018. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) — Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara). Disponível em: http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/linguistica_lingua_portuguesa/4592.pdf

SANCHEZ GAMBOA, S. **Projetos de pesquisa, fundamentos lógicos: a dialética entre perguntas e respostas**. Chapecó: Argos, 2013.

SEVERINO, A. J. **Metodologia do trabalho científico**. 24. ed. rev. atual. São Paulo: Cortez, 2016.

SCHAFHAUSER, L. G. **Viola caipira no Brasil: uma história da técnica artesanal e cultura popular**. 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade, Curitiba, 2018. Disponível em: http://repositorio.utfpr.edu.br:8080/jspui/bitstream/1/3831/1/CT_PPGTE_M_Schafhauser%20C%20Lucas%20Guilherme_2018.pdf. Acesso em: 20 abr. 2020.

SILVA, A, C, R, de O. E. **As formações X-nejo no português do Brasil: uma análise construcional**. 2017. Dissertação (Mestrado em letras vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5075181. Acesso em: 20 dez. 2019.

SILVA, D. . Repensando o conceito de lar em contextos migratórios: bagagens esperançosas, entre errância e enraizamento. **Letras**, [S.l.], n. 41, p. 165-182, dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12165/7559>. Acesso em: 13 maio 2020. doi:<http://dx.doi.org/10.5902/2176148512165>.

SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. **Brasil: uma biografia**. 1. ed. Companhia das Letras, 2015.

SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. **Brasil: uma biografia**. 2. ed. Companhia das Letras, 2018.

TATIT, L. **O Século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, L. **O Cancionista: Composição de Canções no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

TINHORÃO, J. R. **Música popular: do gramofone ao rádio e TV**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

THOMSON, P. **Pierre Bourdieu: conceitos fundamentais**. Michael Grenfell (ed). Trad. ábio Ribeiro. Rio de Janeiro: Vozes, 2018.

TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987, p. 158-166.

VILELA, I. **Cantando a própria história**. 2011. Tese (Doutorado em Psicologia social) – Programa de pós-graduação em Psicologia. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-14062011-163614/publico/vilela_do.pdf

APÊNDICE

Quadro 1 - Vida pessoal das cantoras da música caipira à música sertaneja

CANTORAS	NOME DE REGISTRO	DATA E LUGAR DE NASCIMENTO	DINÂMICA SOCIAL DA FAMÍLIA	CIDADES ONDE MORARAM	CONSTITUIÇÃO FAMILIAR
Cascatinha e Inhana	Cascatinha - Francisco dos Santos; Inhana - Ana Eufrosina da Silva ²⁸⁷	Cascatinha (Araraquara SP 20/4/1919-São José do Rio Preto/SP 14/3/1996); Inhana ²⁸⁸ (Araras SP 28/3/1923-São Paulo/SP 11/6/1981)	Pai de Cascatinha era carroceiro e tocava e sanfona. Ficou órfão de pai aos 5 anos de idade. A mãe casou-se novamente e teve 5 filhos no primeiro casamento e 6 filhos no segundo casamento ²⁸⁹ . Inhana - possuía 3 irmãos, Maria das Dores (com quem fazia dupla) José do Patrocínio e Luiz Gonzaga ²⁹⁰ .	Cascatinha sai de Araras/SP e vai morar em Marília/SP (na época Alto Cafezal), mais tarde mudou para Garça/SP, aos 10 anos de idade; em 1941 volta para Araras/ SP, onde conhece Inhana e tempos depois se casam. Em poucos meses vão morar no Rio de Janeiro ²⁹¹ .	Em 24 de setembro de 1941 Cascatinha conheceu Inhana e em 5 meses se casaram. Inhana deixou o noivado de 1 ano para seguir o circo Nova Iorque com Cascatinha ²⁹² . Tiveram um filho adotivo chamado Marcelo José. O casamento deles durou 40 anos até a morte de Inhana em 11 de junho de 1981. Cascatinha casou-se novamente. ²⁹³
Irmãs Castro	Maria de Jesus Castro e Lourdes Amaral Castro ²⁹⁴	Maria de Jesus Castro (Itapeva/SP, 1926 - São Paulo/SP 23/01/2019); Lourdes Amaral Castro (Bauru/SP, 1928 - Janiru/SP - 30/08/2011) ²⁹⁵	Filhas de Dona Cândida ²⁹⁶	Itapeva, Bauru, ambas em São Paulo.	Maria de Jesus e Lourdes Amaral possuem filhos e netos, no entanto não foi possível obter esses dados.
Irmãs Celeste	Diva Araújo e Geisa Arruda ²⁹⁷	Nasceram em Sacramento - Minas Gerais ²⁹⁸ ; Geisa Arruda nasceu em 1939 e faleceu em Sorocaba/SP em 01/01/2011 ²⁹⁹ .	Nada consta	Sacramento e Uberaba em Minas Gerais e depois em São Paulo, e Geisa nos últimos dias de sua vida em Sorocaba/ SP.	Geisa Araújo casou-se com o compositor, cantor e instrumentista Mário Zan ³⁰⁰ , (também era empresário da dupla) e tiveram uma filha ³⁰¹ .
Inezita Barroso	Ignez Magdalena Aranha de Lima ³⁰²	Nasceu em Barra Funda - São Paulo, 04/03/1925; faleceu aos 90 anos em 08/03/2015 em São Paulo/ São Paulo ³⁰³ .	Filha de Olyntho Ayres de Lima e Ignez Almeida Aranha, família tradicional paulista, o pai veio do Pará e era dono de fazendas, a mãe era dona de fazendas no interior de São Paulo ³⁰⁴ .	Barra Funda, Sorocaba em São Paulo.	Em 1947 casou-se com Adolfo Cabral Barroso ³⁰⁵ . Divorciou depois de 6 anos de casada. Tiveram uma filha Marta Barroso Macedo Leme ³⁰⁶ . Ao todo a família é a filha, 3 netas e 2 bisnetos. ³⁰⁷
Helena Meirelles	Helena Pereira da Silva Meirelles ³⁰⁸	Nasceu na Fazenda Jararaca em Botaguassu/ Mato Grosso do Sul em 13/08/1924 e faleceu aos 81 anos em 28/09/2005 na cidade de Campo Grande/ Mato Grosso do Sul ³⁰⁹ .	Filha do boiadeiro paraguaio Ovídio Pereira da Silva e da mato-grossense Ramona Vaz Meirelles ³¹⁰ .	Mato Grosso do Sul, São Paulo.	Fugiu de casa aos 15 anos de idade para poder tocar viola. Casou e teve o primeiro filho aos 17 anos. No total foram 11 filhos (sendo 7 destes gerados em casamentos e 4 de relacionamentos momentâneos ³¹¹) 6 netos e 3 bisnetos ³¹² e 3 casamentos ³¹³ .
Irmãs Galvão	Mary Zuil Galvão e Marilene Galvão ³¹⁴	Mary nasceu em Ourinhos/ São Paulo em 04/05/1940; Marilene nasceu em Palmital/ São Paulo em 27/04/1942.	Filhas do alfaiate Bertholdo e da costureira Maria ³¹⁵ , tinham 5 irmãos.		Mary casou-se em 07/05/2017 o maestro, músico Mário Campanha ³¹⁶ , depois de 35 anos de namoro. mãe de 2 filhas, vó de 4 netas e bisavó. Marilene é viúva e mãe de 1 filho e avó de 2 netos ³¹⁷ .
Fátima Leão	Aparecida de Fátima Leão ³¹⁸	Nasceu em Rio Verde/Goiás em 02/11/1955	Filha de dona Lázara que era costureira.	Saiu de Rio Verde/ Goiás em 1987 e foi para São Paulo ³¹⁹ .	Casou-se com Felipe ³²⁰ , também cantor e compositor e tiveram um filho Vinícios que também é cantor sertanejo atualmente.
Roberta Miranda	Maria Albuquerque Miranda ³²¹	Nasceu em João Pessoa/ Paraíba em 28/09/1956 ³²² .	A mãe, Dona Maria era dona de engenho, bilingue, pois também falava francês fluente, estudou em colégios internos e era pianista, mas foi deserdada por ter se apaixonado pelo seu pai que era peão da fazenda ³²³ , e era saxofonista ³²⁴ . Tinha 3 irmãos mais velhos que são professores, o desejo da mãe era de ela fosse professora, no entanto terminou apenas o colegial (o atual ensino médio) ³²⁵ .	Aos 8 anos de idade saiu junto com sua família de João Pessoa/ Paraíba emigraram para São Miguel Paulista/São Paulo ³²⁶ .	Está solteira, tentou ter filhos por meio de tratamento que faz desde os 40 anos, mas não obteve êxito, teve aborto espontâneo duas vezes. Ainda tem o sonho de ser mãe ³²⁷ .
Sula Miranda	Suely Brito de Miranda ³²⁸	Nasceu no bairro do Ipiranga/ São Paulo em 12/11/1963 ³²⁹ .	Filha de Dona Maria José Brito de Miranda e Mário de Miranda tinha 2 irmãs mais velhas Maria Odete (conhecida nacionalmente como Gretchen ³³⁰) e Yara ³³¹ .	Não necessitou migrar para outro estado, nasceu, cresceu e permanece em São Paulo.	Em 1983 Casou-se com o empresário Luís Flávio Rocha ³³² e 1990 o casamento terminou quando ele suicidou. Em 1998 casou-se pela segunda vez com Osmar Gonçalves, teve seu único filho, Natan Gonçalves. Desde então optou por viver sozinha e voltou-se à espiritualidade, convertendo-se a religião denominada de evangélica em 2008 ³³³ . Em 17/06/2005 casou-se com José Augusto ³³⁴ . Em 2019 está namorando o empresário Gilber Arruda ³³⁵ .

²⁸⁷Informações contidas nos livros dos autores Nepomuceno (1999, p. 313 - 322); Antunes (2012, p. 42-43); Alonso (2015), este autor cita os nomes, mas, não aprofunda na história deles.

²⁸⁸Informações contidas nos livros dos autores Nepomuceno (1999, p. 313 - 322); Antunes (2012, p. 42-43) e estão disponíveis em <https://www.letras.com.br/cascatinha-e-inhana/biografia>. Acesso em 28/03/2020.

²⁹²Informações contidas nos livros dos autores Nepomuceno (1999, p. 313 - 322); Antunes (2012, p. 42-43) também estão disponíveis predominantemente em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/cascatinha_inhana/cascatinha_inhana.html. Acesso em 28/03/2020.

- ²⁹⁰Informações contidas nos livros dos autores Nepomuceno (1999, p. 313 - 322); Antunes (2012, p. 42-43) também estão disponíveis em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/cascatinha_inhana/cascatinha_inhana.html. Acesso em 28/03/2020. É prudente alertar que não foram encontrados dados sobre os pais de Inhana em nenhum dos sites pesquisados e tampouco nos livros especializados no assunto, mencionados no item 1. Outro ponto é que o nome do irmão ser Luiz Gonzaga é apenas uma coincidência com o nome do rei do baião, segundo está disponível em https://www.boamusicaricardinho.com/cascatinhaehanhana_24.html. Acesso em 28/03/2020.
- ²⁹¹Essas informações encontram-se predominantemente disponíveis em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo634948/cascatinha-e-inhana>. Acesso em 28/03/2020.
- ²⁹²Informações contidas nos livros dos autores Nepomuceno (1999, p. 313 - 322); Antunes (2012, p. 42-43) também estão disponíveis predominantemente em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/cascatinha_inhana/cascatinha_inhana.html. Acesso em 28/03/2020.
- ²⁹³Esses dados estão disponíveis em <https://musicariabrasil.blogspot.com/2016/03/20-anos-sem-cascatinha.html>. Acesso em 28/03/2020.
- ²⁹⁴Informações contidas nos livros dos autores Nepomuceno (1999, p. 134) e Antunes (2012, p. 109 -111);
- ²⁹⁵Essas informações estão disponíveis predominantemente em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/irmas_castro/irmas_castro.html. Acesso em 29/03/2020.
- ²⁹⁶Este dado foi retirado da página do youtube de Adalésio Vieira (que é um compositor de música caipira como “a volta do gaúcho”, disponível em <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Titular/1295>), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5BH8syyIEyI>. Acesso em 30/03/2020.
- ²⁹⁷Informações contidas nos livros dos autores, Nepomuceno (1999, p. 151) e Antunes (2012, p.114); No registro o nome é Geisa Arruda, no entanto, adotou a grafia Geysa e o Celeste como artísticos, informação disponível em <http://www.museudatv.com.br/biografia/gleisa-celeste/>. Acesso em 30/03/2020. Sobre a irmã Diva Araújo, há poucas informações, inclusive não foi encontrado o ano de nascimento da cantora ou se ainda está viva.
- ²⁹⁸Informações disponíveis predominantemente em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/duo_irmas_celeste/duo_irmas_celeste.html. Acesso em 30/03/2020.
- ²⁹⁹Informações disponíveis predominantemente em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/duo_irmas_celeste/duo_irmas_celeste.html. Acesso em 30/03/2020.
- ³⁰⁰Pseudônimo de Mário João Zandomenighi nasceu em 09/10/1920 em Roncade – Veneto na Itália. Veio para Santa Adélia – São Paulo com quatro anos de idade. Estudou acordeom com Ângelo Reale e teoria musical. Em 1939, estreava no rádio, mas só se destacou após a turnê com o Capitão Furtado, Nepomuceno (1999, P.129). Faleceu em São Paulo em 09/11/2006, essas informações sobre a cidade onde nasceu e seu falecimento estão disponíveis predominantemente em <https://www.letras.com.br/mario-zan/biografia> e <https://www.letras.com.br/mario-zan/curiosidades>. Acesso em 30/03/2020.
- ³⁰¹Essas informações foram extraídas do livro de Nepomuceno (1999, p. 323-335) e também estão disponíveis em <http://saudadesertaneja.blogspot.com/2011/01/duo-irmas-celeste-morre-geisa-araujo.html>. Acesso em 30/03/2020.
- ³⁰²Informações contidas nos livros dos autores, Nepomuceno (1999, p.323 - 335) e Antunes (2012, p.111); Alonso (2015, p. 32-35)também disponíveis predominantemente em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/inezita_barroso/inezita_barroso.html. Acesso em 31/03/2020.
- ³⁰³Informações disponíveis predominantemente em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/inezita_barroso/inezita_barroso.html. Acesso em 31/03/2020.
- ³⁰⁴Essas informações estão disponíveis em <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/inezita-barroso/a-familia/>. Acesso em 31/03/2020.
- ³⁰⁵Informações disponíveis predominantemente em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa202597/inezita-barroso>. Acesso em 31/03/2020.
- ³⁰⁶Informação publicada por Letícia Macedo (2015), disponível em <http://g1.globo.com/sao-paulo/musica/noticia/2015/03/morrer-no-dia-da-mulher-nao-foi-por-acaso-diz-filha-de-inezita-barroso.html>. Acesso em 31/03/2020.
- ³⁰⁷Essas informações estão disponíveis em <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/inezita-barroso/a-familia/>. Acesso 31/03/2020.
- ³⁰⁸Essas informações foram retiradas do livro de Nepomuceno (1999, p. 399-407) e também está disponível predominantemente em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa452025/helena-meirelles>. Acesso em 31/03/2020.
- ³⁰⁹Essas informações foram extraídas do livro de Nepomuceno (1999, p. 399-407) e também retiradas predominantemente dos sites <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa452025/helena-meirelles>, e https://www.recantocaipira.com.br/duplas/helena_meirelles/helena_meirelles.html. Acesso em 31/03/2020.
- ³¹⁰Essas informações estão disponíveis predominantemente em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/helena_meirelles/helena_meirelles.html. Acesso em 31/03/2020.
- ³¹¹Informação publicada por Gabi Gonzalez em 02/02/2020, disponível em <https://musicosmos.com.br/helena-meirelles-a-heroina-da-viola/>. Acesso em 31/03/2020.
- ³¹²Informações extraídas do livro de Nepomuceno (1999, p. 400-402).
- ³¹³Essas informações estão disponíveis predominantemente em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/helena_meirelles/helena_meirelles.html. Acesso em 31/03/2020.
- ³¹⁴Essas informações foram extraídas do livro de Nepomuceno (1999, p. 151-153), Antunes (2012, p.112-113), também disponíveis https://www.recantocaipira.com.br/duplas/as_galvao/as_galvao.html. Acesso em 31/03/2020.
- ³¹⁵Informações disponíveis em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/as_galvao/as_galvao.html. Acesso em 31/03/2020.
- ³¹⁶Informações publicadas por Helder Maldonado em 2017, disponível em <https://entretenimento.r7.com/pop/irmas-galvao-comemoram-70-anos-de-carreira-relembra-machismo-do-inicio-e-celebram-mulheres-no-sertanejo-05102019>. Acesso em 31/03/2020.
- ³¹⁷Informação extraída da entrevista concedida pelas irmãs ao redator Paulo Sanseverino da coluna Pepper publicada em 11/04/2018, está disponível em http://www.portalpepper.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=6353:as-galvao-a-palavra-respeito-nao-existe-no-whatsapp&catid=59&Itemid=231#_XpHgmfhKjDc. Acesso em 31/03/2020.
- ³¹⁸Informações retiradas dos livros de Antunes (2012, p. 184-185); Alonso (2015, p. 227-228) também disponíveis predominantemente em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/fatima_leao/fatima_leao.html. Acesso em 01/04/2020.
- ³¹⁹Essas informações foram retiradas predominantemente do site <https://www.fatimaleao.art.br/biografia>. Acesso em 01/04/2020.
- ³²⁰Constituiu a dupla sertaneja Felipe e Falcão, informações disponíveis em <http://dicionariompb.com.br/fatima-leao>. Acesso em 01/04/2020.
- ³²¹Informações extraídas dos livros de Antunes (2012, p. 121-123); Alonso (2015, p. 208-210) também disponíveis em <https://biografiaresumida.com.br/biografia-roberta-miranda/>, e <http://robertamiranda.com.br/biografia/>. Acesso em 01/04/2020.
- ³²²Informações disponíveis predominantemente em <https://biografiaresumida.com.br/biografia-roberta-miranda/>. Acesso em 01/04/2020.
- ³²³Informação extraída da entrevista concedida a apresentadora Sabrina Sato do “Programa da Sabrina” transmitido pelo canal Record em 13/12/2014 e está disponível em <https://recordtv.r7.com/programa-da-sabrina/videos/sarados-fazem-desfile-de-chapeu-na-casa-de-roberta-miranda-21102018>. Acesso em 01/04/2020.
- ³²⁴Esta informação sobre o pai ser saxofonista a cantora só soube a pouco tempo por meio do atestado de óbito do pai, pois nunca havia falado sobre o assunto como a própria cantora revelou na entrevista concedida ao apresentador Pedro Bial em seu programa “Conversa com Bial” exibida em 31/10/2017, nesta mesma entrevista também revelou que a mãe estudou em colégios internos e era pianista e está disponível em <https://globoplay.globo.com/v/6257653/>. Acesso em 01/04/2020.
- ³²⁵Essas informações estão disponíveis predominantemente em <http://robertamiranda.com.br/biografia/>, também em <http://gshow.globo.com/programas/mais-voce/O-programa/noticia/2013/09/roberta-miranda-conta-que-apanhava-do-irmao-por-cantar-escondido.html>. Acesso em 01/04/2020.
- ³²⁶Informações disponíveis em <http://robertamiranda.com.br/biografia/>. Acesso em 01/04/2020.

³²⁷ Informações disponíveis predominantemente em <https://www.metropoles.com/colunas-blogs/pipocando/aos-63-anos-roberta-miranda-revela-desejo-de-ser-mae-um-sonho>. Acesso em 01/04/2020.

³²⁸ Informações extraídas dos livros Nepomuceno (1999, p.210); Antunes (2012, p. 119-120); Alonso (2015, p. 330) também disponível em <http://sulamiranda.com.br/biografia/historico.html>. Acesso em 01/04/2020.

³²⁹ Informação disponível em <http://sulamiranda.com.br/biografia/historico.html>. Acesso em 01/04/2020

³³⁰ Nasceu em 29/05/1959 no Rio de Janeiro possui o título de “Rainha do bumbum” é dançarina, cantora e atriz. Essas informações estão disponíveis em <https://www.ebiografia.com/gretchen/>. Acesso em 01/04/2020. Estes dados são relevantes serem mencionados, pois a carreira dela foi em outro gênero musical e iniciou o interesse pela música ministrando aulas de piano em casa.

³³¹ Essas informações foram extraídas predominantemente do site oficial da cantora <http://sulamiranda.com.br/biografia/historico.html>. Acesso em 01/04/2020.

³³² Segundo relata a cantora Luiz Flávio deu um tiro na cabeça em certa noite que estava alcoolizado, ainda segundo ela sofreu represálias pelo ocorrido e passou por dificuldades financeiras. Ela relatou este fato em uma entrevista concedida

³³³ Essas informações estão disponíveis predominantemente em http://www.gaz.com.br/conteudos/variedades/2020/02/16/161903entrevista_reinado_de_sula_miranda_esta_prestes_a_completar_35_anos.html.php. Acesso em 03/04/2020.

³³⁴ Informação extraída do livro autobiográfico de Sula Miranda que foi publicado em 13/04/2016. Trechos estão disponíveis em <https://www.amazon.com.br/Rainha-Serva-Deus-Sula-Miranda/dp/8504019942>. Acesso em 03/04/2020.

³³⁵ Esta informação está disponível predominantemente em <https://entretenimento.r7.com/famosos-e-tv/sula-miranda-admite-que-nao-faz-sexo-no-novo-namoro-beijo-na-boca-e-pego-na-mao-06102019>. Acesso em 02/04/2020.

Quadro 2 - Panorama da trajetória das mulheres no universo da música caipira e sertanejo

Cantoras	Gênero da música sertaneja ³³⁶	Era conhecida como...	Formação acadêmica e/ou musical	Início	Composições Registradas no Ecad	Gravadoras	Discografia	Primeira música de sucesso ³³⁷ nacional	Prêmios
Cascatinha e Inhana	Música caipira	“Sabiás do sertão” ³³⁸	Cascatinha ³³⁹ terminou a escola primária, tocava caixa em uma banda, bateria. Inhana não foram encontradas informações sobre sua formação.	Cascatinha aos 10 anos vai morar em Marília/ São Paulo e começa a tocar caixa na banda da cidade. Aos 18 anos faz parte da trupe do circo Nova York, como baterista e depois torna-se intérprete e forma uma dupla com Natalício Firmino dos Santos. Inhana cantava junto com sua irmã Maria das dores em uma banda de Jazz, seus irmãos José do Patrocínio e Luiz Gonzaga também participavam deste conjunto, faziam apresentações na cidade de Araras/ São Paulo. Em 1941, Cascatinha conheceu Inhana e se casaram 5 meses depois. Em 1942 formaram o Trio Esmeralda com a participação de Chopp, cantavam em circos.	Existem 5 composições registradas em nome de Cascatinha ³⁴¹ e 3 composições registradas em nome de Inhana ³⁴² . E nenhuma registrada com o nome da dupla.	78 Rpm, 1951-1959 – Gravadora TodAmérica; 1961 – 1963 – Gravadora Continental. Compactos, 1964 – 1965 Gravadora Chantecler; 1967 – 1970 – Gravadora Continental; 1968, Gravadora Copacabana; 1981 – Gravadora e TodAmérica Chantecler ³⁴³ .	(1951) La paloma/Fronteira • Todamérica • 78 ³⁴⁴ (1952) Ave Maria do sertão/Fiz prá você • Todamérica • 78 (1952) Índia/Meu primeiro amor • Todamérica • 78 (1953) Terra de Anchieta/Çaçador de esmeraldas • Todamérica • 78 (1953) Solidão/Recordando • Todamérica • 78 (1953) Mulher rendeira/A saudade é demais • Todamérica • 78 (1953) Assunción/Flor serrana • Todamérica • 78 (1954) Com Deus/Deixa o pinho soluçar • Todamérica • 78 (1954) Guaraçaí/A sombra de outra • Todamérica • 78 (1955) Desilusão/Despertar do sertão • Todamérica • 78 (1955) Queira-me muito/Iracema • Todamérica • 78 (1956) Recordações de Ipacarái/Noites do Paraguai • Todamérica • 78 (1956) Lar destruído/Retrato de mãe • Todamérica • 78 (1956) Paraguayta/Ela • Continental • 78 (1957) Santa Cecília/Tropeiro gaúcho • Todamérica • 78 (1957) Triste destino/Ingratidão • Todamérica • 78 (1958) Colcha de retalhos/Nossa noite • Todamérica • 78 (1958) Minhas lágrimas/Lencinho de renda • Todamérica • 78 (1958) Triste caboclo/Guacira • Todamérica • 78 (1958) Minha mágoa/A rosa e a formiga • Todamérica • 78 (1958) Exilado/Longe dos olhos • Todamérica • 78 (1959) Quero beijar-te as mãos/Casinha de carandá • Todamérica • 78 (1959) Namorados/Sem ela • Todamérica • 78 (1960) Noite de lua/Ave sem ninho • Todamérica • 78 (1960) Quero-te/Mau pagadora • Todamérica • 78 (1960) Dona do meu coração/Rede de tabua • Todamérica • 78 (1960) Seu aniversário/Bombachudo • Todamérica • 78 (1961) Eunice/Mato grossense • Continental • 78 (1961) Colcha de cetim/Cantar não é pecado • Continental • 78	Índia, composição de José Assunción Flores e Ortiz Guerreiro (versão de José Fortuna). Gravada por Todamérica em 1952, em 78 rpm, foi fenômeno de vendas, 500 mil cópias prensadas, foi primeiro lugar nas paradas de sucesso durante 3 anos ³⁴⁶ .	A dupla ganhou também o Troféu Roquete Pinto ³⁴⁷ em 1951, 1953 e 1954, além de seis Discos de Ouro que ganharam por vendagens de mais de 100.000 exemplares de seus discos ³⁴⁸ .

³³⁶ Nesta coluna iremos identificar qual o gênero cada mulher solo ou dupla está inserida. Ou seja, se refere ao estilo: música caipira, música sertaneja, música sertaneja “romântica”. É válido salientar que as definições desses conceitos estão disponíveis na introdução desta dissertação de forma mais detalhada.

³³⁷ Vamos considerar a primeira música que a cantora solo ou dupla ficou conhecida nacionalmente. Para isso, utilizamos os livros de Nepomuceno (1999), Antunes (2012) e Alonso (2015). Também sites especializados em música sertaneja. É prudente alertar que devido a época de lançamento das músicas não foram averiguadas visualizações em nenhuma plataforma digital de música.

³³⁸ Francisco dos Santos adquiriu esse apelido ainda criança, pois ele faltava as aulas para brincar em uma pequena cascata de água em Garça/São Paulo. Ana Eufrosina recebeu o apelido seu marido pois, “Inhana era como se chamavam as Anas no interior, corruptela de Sinhá Ana – [Cascatinha achou] que seria um nome original para ela” (NEPOMUCENO, 1999, p.315), por isso Inhana. Informações contidas nos livros dos autores Nepomuceno (1999, p. 313); Antunes (2012, p. 42), também disponíveis predominantemente em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/cascatinha_inhana/cascatinha_inhana.html. Acesso em 04/04/2020. O título de “Sabiás do sertão” veio por causa de um slogan que a Revista Equipe que concedeu após receberem uma medalha de ouro devido aos recursos vocais que possuíam. Informação disponível em Nepomuceno (1999, p. 313), também em <http://dicionariompb.com.br/cascatinha-e-inhana/dados-artisticos>. Acesso em 04/04/2020.

³³⁹ Informações contidas nos livros dos autores Nepomuceno (1999, p. 313 - 322); Antunes (2012, p. 42-43); também disponíveis predominantemente https://www.recantocaipira.com.br/duplas/cascatinha_inhana/cascatinha_inhana.html, e <http://dicionariompb.com.br/cascatinha-e-inhana/dados-artisticos>. Acesso em 04/04/2020.

³⁴¹ Informação disponível em <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Titular/51362>. Acesso em 04/04/2020.

³⁴² Informação disponível em <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Titular/131875>. Acesso em 04/04/2020.

³⁴³ Informações extraídas predominantemente de https://www.recantocaipira.com.br/duplas/cascatinha_inhana/cascatinha_inhana.html. Acesso em 04/04/2020.

³⁴⁴ “Todo disco plano feito a partir de 1898 até o fim dos anos 1950, e que rodava a 78 rotações por minuto é chamado de “78”. O material mais comum é a goma-laca e eles comportavam de 3 a 5 minutos de gravação em cada lado”, segundo Guilherme Sobota publicou no jornal online O Estado de São Paulo em 2019. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,maior-acervo-particular-de-musica-brasileira-de-78-rpm-e-adquirido-pelo-ims,70002940857>. Acesso em 04/04/2020.

³⁴⁶ Nepomuceno (1999, p.317);

³⁴⁷ O nome da premiação é uma homenagem a Edgar Roquette-Pinto, considerado o “pai da radiodifusão do Brasil”. O troféu era representado por um papagaio com um microfone. Criada em 1950, pelo apresentador, locutor e produtor de TV Blota Júnior inicialmente destinado aos destaques das rádios de São Paulo, é a mais antiga premiação da televisão brasileira, passando a ser entregue a partir de 1952. A premiação teve ao todo 26 edições, sendo a última em no ano de 1982. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0611200808.htm>. Acesso em 04/04/2020.

³⁴⁸ Informações disponíveis predominantemente em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/cascatinha_inhana/cascatinha_inhana.html. Acesso em 04/04/2020.

				Primeira dupla formada por marido e esposa ³⁴⁰ .			(1961) Sou inocente/Teu fracasso • Continental • 78 (1962) Fujo de ti/Felicidade • Continental • 78 (1962) Só Deus sabe/Que bom seria • Continental • 78 (1962) Não me abandones/Saudade amarga • Continental • 78 (1962) Coração incerto/Fui culpado • Continental • 78 (1967) Vinte e cinco anos • RCA CAMDEN • LP (1970) Duetto de amor • Chantecler • LP (1972) Olhos tristonhos • Continental • LP (1978) Cascatinha e Inhana. Casinha pequenina • RGE-Fermata • LP (1995) Meu primeiro amor vol. 2 • revivendo • CD (1995) Índia vol 1 • revivendo • CD (1996) Dose dupla • Chantecler • CD (1998) Os sabiás do sertão • RGE • CD (S/D) Triste destino/Ingratidão • Continental • 78 ³⁴⁵		
Irmãs Castro	Música caipira em transição para música sertaneja	“As rainhas do dueto ³⁴⁹ ”	Sem diploma universitário	Iniciaram em 1938 vencendo um concurso de calouros na rádio Clube Bauru, chamado de “Descobrimos astros do futuro” cantando “O Que é que a Baiana Tem” (Dorival Caymmi). Aos 14 e 12 anos respectivamente mudaram-se para São Paulo capital, gravaram o primeiro disco quando tinham 18 e 16 anos (a idade teve que ser alterada para poderem cantar a noite nos bares), em 1944 ³⁵⁰ . Primeira dupla feminina a cantar música caipira e em ritmo acelerado, que é o estilo da música beijinho doce ³⁵¹ .	Nenhuma composição registrada ³⁵² .	78 rpm, 1946 – 1957, gravadora Continental; 1959 - 1960, gravadora Caboclo; 1963, gravadora Sertanejo; S/D gravadora Músico Lor. Compactos , 1976, gravadora Continental; LP's, 1959 – 1961, gravadora Continental; 1969, gravadora Decolar; 1974, gravadora Chantecler; 1978, gravadora Violeiro ed. limitada, 1979, gravadora Califórnia, 1982, gravadora Rancho/Polygram ³⁵³ .	(1944) Não me escrevas/Che cabu (Vem cá) • Continental • 78 (1945) Sou roceira/Cidade morena • Continental • 78 (1945) Faz um ano/Beijinho doce • Continental • 78 (1946) Moreninho porã-mi/Minha pequena • Continental • 78 (1947) Sou fronteira/Orgulhoso • Continental • 78 (1947) Noites do Paraguai/Ciriema • Continental • 78 (1949) Cambu-cuá/Meu neguinho • Continental • 78 (1949) Meu cavaliño/Culpada • Continental • 78 (1949) Apenas uma cartinha/Cidades de Mato Grosso • Continental • 78 (1950) A morte de Lurdinha/Pinheirinho que dá uma pinha • Continental • 78 (1950) Aventureira/Moreninho lindo • Continental • 78 (1951) O beijo era meu/Rio acima • Continental • 78 (1951) Figa no peito/Duas bandeiras • Continental • 78 (1952) Meu Amor/Che Yara porã tupy • Continental • 78 (1952) Paranaense/Roceira • Continental • 78 (1952) Bem-te-vi/Sentimental • Continental • 78 (1953) Pirraça/Primeiro amor • Continental • 78 (1953) Três estados (percorrendo meu Brasil) /Vingada • Continental • 78 (1953) Peixinho arisco/Nossa união • Continental • 78 (1954) Flor silvestre/Valsa da meia-noite • Continental • 78 (1954) Chalana/Olhos feiticeiros • Continental • 78 (1955) Recordações de Ipacaraí/Mariposa porã-mi • Continental • 78 (1955) Mágua sertaneja/Tapera • Continental • 78	<i>Beijinho doce</i> , composição de João Alves dos Santos (Nhô Pai), gravada em 28/06/1945, lançada em agosto de 1945 ³⁵⁵ . Essa música projetou a dupla nacionalmente ³⁵⁶ .	

³⁴⁰ Informações contidas nos livros dos autores Nepomuceno (1999, p. 313 - 322); Antunes (2012, p. 42-43); também disponíveis predominantemente https://www.recantocaipira.com.br/duplas/cascatinha_inhana/cascatinha_inhana.html, e <http://dicionariompb.com.br/cascatinha-e-inhana/dados-artisticos>, CASCATINHA e Inhana. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo634948/cascatinha-e-inhana>. Acesso em 04/04/2020.

³⁴⁵ Essas informações estão disponíveis predominantemente em <http://dicionariompb.com.br/cascatinha-e-inhana/discografia>. Acesso em 04/04/2020.

³⁴⁹ Informação extraída de Antunes (2012, p. 110); também consta disponível predominantemente em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/irmas_castro/irmas_castro.html. Acesso em 04/04/2020.

³⁵⁰ Informações disponíveis predominantemente em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/irmas_castro/irmas_castro.html. Acesso em 05/04/2020.

³⁵¹ Nepomuceno (1999, p. 134); Antunes (2012, p.109). Também disponível predominantemente em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/irmas_castro/irmas_castro.html. Acesso em 05/04/2020.

³⁵² Informação disponível em <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Titular/51243>. Acesso em 05/04/2020.

³⁵³ Informações disponíveis predominantemente em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/irmas_castro/irmas_castro.html. Acesso em 06/04/2020.

³⁵⁵ Informações disponíveis em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/irmas_castro/irmas_castro.html, e <http://qualdelas.com.br/beijinho-doce/>. Acesso em 05/04/2020.

³⁵⁶ Informação retirada de Nepomuceno (1999, p. 134); Antunes (2012, p.110); também disponível predominantemente em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/irmas_castro/irmas_castro.html. Acesso em 05/04/2020.

							(1956) Luar de Aquidauana/Canta, carro, canta • Continental • 78 (1956) Alma guarany/Violão amigo • Continental • 78 (1957) Sou uma estranha/Três dias • Continental • 78 (1957) O sertanejo/Cantoneiro • Continental • 78 (1960) Encruzilhada/Lembrando alguém • Cabocla • 78 (1963) Teu abandono/Volte, querido • Sertanejo • 78 (1974) Irmãs Castro • Chantecler • LP (1983) Beijinho doce • PolyGram • LP (S/D) Amor de fronteira/Recordação • MUSI-COLOR (S/D) Índia soberana/Eu não posso • Caboclo • 78 (S/D) Terra paraguaia/Quando voltarei • Caboclo • 78 (S/D) Rainha de Mato Grosso/Volta pra mim • Continental • 78 (S/D) Vilão/Ausência • Continental • 78 ³⁵⁴ .		
Irmãs Celeste	Música sertaneja	“As bonecas que cantam” ³⁵⁷	Nada consta	Diva Araújo ainda criança cantava nas rádios de sua cidade natal. No programa de José Rosa na rádio Nacional, Diva começou a cantar. Quando foram para São Paulo, capital formaram a dupla e passaram a atuar na rádio Record, em 1950 com o apresentador Blota Júnior. Mário Zan tornou-se empresário da dupla, que em 1957 gravou pela primeira vez, um 78 rpm ³⁵⁸ .	Existem 3 composições registradas em nome de Geysa Celeste Santana no Ecad ³⁵⁹ .	78 rpm , 1957-1958, gravadora RCA Víctor; 1958-1960, gravadora Chantecler; 1960-1961, gravadora Sertanejo; 1962, gravadora RGE; 1963, gravadora Continental; LP’s e CD’s , 1959 - 1961, gravadora Chantecler; 1959, gravadora RGE; 1963, gravadora RGE; 1965, gravadora Continental; 1968, gravadora Chantecler; 1977, gravadora Rosicler; 1987, gravadora Continental; trabalhos solo de Geysa , 1967, gravadoras Chantecler e Continental; 1970-1971, gravadora Tropicana/CBS; 1972, gravadora Chantecler; 1973, gravadora Tropicana/CBS; 1973, gravadora Veleiro; 1975, gravadora Tropicana ³⁶⁰ .	(1957) Cantando/O trem apitou • RCA Víctor • 78 (1958) Alvorada tupi/Vovó caduca • RCA Víctor • 78 (1958) Nova flor/Calendário da vida • Chantecler • 78 (1959) Meu primeiro beijo/Arrasta a jangada • Sertanejo • 78 (1959) Desilusão/Somente Deus • Chantecler • 78 (1959) Bambolê/Linda forasteira • Chantecler • 78 (1959) Longe de ti/Tem pena, moreno • Chantecler • 78 (1960) Escrava do amor/Só você • Chantecler • 78 (1960) Minha sombra é você/Manakiriki • Sertanejo • 78 (1961) Lencinho verde/Junto a mim • Chantecler • 78 (1961) "Ta" de mal comigo/Somos três • Chantecler • 78 (1961) Restaurante do papai/Volta, meu bem • Sertanejo • 78 (1962) Quem diria/Você no meu pensamento • Sertanejo • 78 (1962) Meu querido/Junto de ti • RGE • 78 (1962) Vida cruel/Vai saudade • RGE • 78 (S/D) Sempre te quero/Implorando teu carinho • Continental • 78 (S/D) aquela fotografia/Até morrer • Continental • 78 (S/D) Só resta a dor/Pressentimento • Continental • 78 ³⁶¹	<i>Nova flor – os homens não devem chorar</i> , composição de Palmeira e Mário Zan, foi gravada em 1958. Recebeu versão em espanhol de Pepe Ávila, “Los hombres no deben llorar” e versão em inglês “Love me like a stranger” ³⁶² . Foi a música que projetou nacionalmente a dupla.	Nada consta
Inezita Barroso	Música caipira	“Diva da tradição” ³⁶³	Começou a estudar piano em um conservatório,	Iniciou sua carreira cantando músicas folclóricas que Mário de	São 6 composições registradas no Ecad ³⁷¹ .	78rpm , 1951 gravadora SINTER; 1953-1955, gravadora RCA Vítor; 1955-1962, gravadora	(1953) Canto do mar. RCA Vítor. 78; Marvada Pinga. RCA Vítor. 78; Benedito Pretinho. RCA Vítor. 78; Dança de caboclo RCA Vítor. 78; (1955) Inezita Barroso. Copacabana. LP; Danças gaúchas. Copacabana. LP; Canata Inezita. Copacabana. LP; Lá vem o Brasil.	<i>Moda da pinga ou Marvada pinga</i> , é do folclore, primeira música lançada	Em 1950 recebeu o

³⁵⁴ Informações disponíveis predominantemente em <http://dicionariompb.com.br/irmas-castro/discografia>. Acesso em 06/04/2020.

³⁵⁷ Esta informação consta em Antunes (2012, p.114), também disponível em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/duo_irmas_celeste/duo_irmas_celeste.html ; <https://dicionariompb.com.br/duo-irmas-celeste/dados-artisticos> . Acesso em 06/04/2020.

³⁵⁸ Informação extraída de Nepomuceno (1999, p. 151); Antunes (2012, p. 114); também disponível predominantemente em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/duo_irmas_celeste/duo_irmas_celeste.html. Acesso em 06/04/2020.

³⁵⁹ Disponível em <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Titular/22679>. Acesso em 06/04/2020.

³⁶⁰ Informação disponível predominantemente em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/duo_irmas_celeste/duo_irmas_celeste.html. Acesso em 06/04/2020.

³⁶¹ Informação disponível predominantemente em <http://dicionariompb.com.br/duo-irmas-celeste/discografia>, também em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/duo_irmas_celeste/duo_irmas_celeste.html. Acesso em 06/04/2020.

³⁶² Informação extraída de Antunes (2012, p. 114); também consta disponível em <http://dicionariompb.com.br/duo-irmas-celeste/dados-artisticos>. Acesso em 06/04/2020.

³⁶³ Esta informação consta em Alonso (2015, p.32), Nepomuceno (1999, p. 323). O autor Antunes (2012, p110) a denominou como “A dama do sertão”.

³⁷¹ Disponível em <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Titular/51503>. Acesso em 06/04/2020.

			<p>aos 11 anos de idade, era fascinada por leitura, principalmente de Mário de Andrade, de quem era vizinha. Devido a essa paixão, Formou-se em Biblioteconomia no pioneiro curso da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP), ministrado dentro do Colégio Caetano de Campos na década de 1940³⁶⁴. Nesta época já apreciava cantar e tocar violão e viola³⁶⁵. Também foi pesquisadora do folclore brasileiro, foi professora deste tema de 1982 a 1996 na</p>	<p>Andrade³⁶⁹ levava da rádio Clube do Recife, primeira rádio que a contratou. Estreou como atriz no filme “Ângela”, em 1950 pela Companhia Vera Cruz, também estreou na rádio Bandeirantes. Em 1951 gravou o primeiro disco³⁷⁰.</p>	<p>Copacabana; 1963, gravadora Sabiá. Compactos, 1974 – 1986, gravadora Copacabana; 1977, gravadora RCA CAMDEN; 1977-1981, gravadora Copacabana. LP’s e CD’s, 1955, gravadora Copacabana/CLP/RCA Vítor; 1958-1961, gravadora Copacabana; 1961 gravadora RCA Vítor; 1964-1977, gravadora Copacabana; 1977, gravadora Som/SOLP; 1978-1980, gravadora Copacabana; 1985, gravadora LIDER; 1993, gravadora Copacabana; 1996, gravadora RCG; 1998-1999 gravadora EMI Music; 1999, gravadora CPC UMES; 2000, gravadora Inter CD Records; 2010, gravadora Atração; 2011, gravadora Copacabana³⁷².</p>	<p>Copacabana. LP; Vamos falar de Brasil. Copacabana. LP; Inezita apresenta. Copacabana. LP; (1960) Eu me agarro na viola. Copacabana. LP; (1961) Inezita Barroso. Copacabana. LP; (1968) O melhor de Inezita. Copacabana. LP; (1969) Clássicos da música caipira 1. Copacabana. LP; (1970) Modinhas. Copacabana. LP; (1972) Clássicos da música caipira 2. Copacabana. LP; (1974) Danças gaúchas. Copacabana. LP; (1975) Inezita em todos os cantos. Copacabana. LP; Modas e canções. Copacabana. LP; (1977) Inezita Barroso. Copacabana. LP; (1978) Jóia da música sertaneja 1. Copacabana. LP; (1980) Jóia da música sertaneja 2. Copacabana. LP; (1985) Inezita Barroso: a incomparável. Líder. LP. (1992) Seleção de ouro. Copacabana. CD; (1993) Alma brasileira. Copacabana. CD; (1996) Voz e viola. RGE. CD; (1997) Caipira de fato. RGE. CD; (1998) Voz e viola. RGE. CD³⁷³;</p>	<p>nacionalmente com autoria de Laureano de Cunha Júnior e posteriormente de Raul Torres. Foi gravada em 1953 em formato 78 rpm pela gravadora RCA Vítor³⁷⁴. Entretanto, em 1951 grava seu primeiro 78 rpm não comercial (Gravadora Sinter) com “Funeral do Rei Nagô” (Hekel Tavares/Murilo Araújo) e “Curupira” (Waldemar Henrique)³⁷⁵. Em 1955 grava “<i>Viola Quebrada</i>”, uma modinha do século XIX harmonizada por Mário de Andrade³⁷⁶.</p>	<p>prêmio Saci³⁷⁷ de Cinema, de melhor atriz pelo filme “Mulher de verdade”; em 1955 o LP “Vamos falar de Brasil” rendeu o prêmio Roquete Pinto de melhor cantora de música popular, concedido pela Associação dos cronistas Radiofônicos do Estado de São Paulo; este prêmio ela conquistou por mais 6 vezes na categoria melhor cantora de rádio³⁷⁸. o prêmio Guarani, como melhor cantora em disco; foi condecorada em 2003 com a medalha Ipiranga, recebendo o título de comendadora da música raiz. Em 22/6/2016, foi aprovado o</p>
--	--	--	--	--	--	---	---	---

³⁶⁴ Informação disponível predominantemente em <https://www.inezita.com.br/> e <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/inezita-barroso/>. Acesso em 06/04/2020

³⁶⁵ Informações extraídas de Nepomuceno (1999, p. 324); Antunes (2012, p. 111); Alonso (2015, p. 32); também disponíveis predominantemente em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/inezita_barroso/inezita_barroso.html. Acesso em 06/04/2020.

³⁶⁹ “Mário Raul de Moraes Andrade (São Paulo, São Paulo, 1893 - São Paulo, São Paulo, 1945). Poeta, cronista e romancista, crítico de literatura e de arte, musicólogo e pesquisador do folclore brasileiro, fotógrafo. Conclui o curso de piano pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1917. Nesse ano, sob o pseudônimo de Mário Sobral, publica seu primeiro livro de versos, Há Uma Gota de Sangue em Cada Poema”. MÁRIO de Andrade. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura //Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa20650/mario-de-andrade>. Acesso em 07/04/2020.

³⁷⁰ Informações retiradas de Nepomuceno (1999, p.324); Antunes (2012, p. 111); Alonso (2015, p. 32), também disponível predominantemente em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/inezita_barroso/inezita_barroso.html. Acesso em 07/04/2020.

³⁷² Informações extraídas de Nepomuceno (1999, p. 334-335), também disponíveis predominantemente em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/inezita_barroso/inezita_barroso.html. Acesso em 06/04/2020.

³⁷³ Discografia selecionada organizada por Nepomuceno (1999, p. 334 – 335). Por uma questão estrutural do quadro, a discografia completa de Inezita Barroso estará disponível nos anexos deste trabalho.

³⁷⁴ Essas informações foram retiradas de Nepomuceno (1999, p. 127); Antunes (2012, p.111);

Alonso (2015, p. 34). Disponível predominantemente em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/inezita_barroso/inezita_barroso.html. Acesso em 07/04/2020.

³⁷⁵ Informação disponível em <https://www.inezita.com.br/>. Acesso em 07/04/2020.

³⁷⁶ Informações disponíveis predominantemente em Nepomuceno (1999,p.324) e <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa202597/inezita-barroso>. Acesso em 07/04/2020.

³⁷⁷ Criado em 1951 pelo jornal paulistano O Estado de São Paulo, conferido anualmente às produções e profissionais com destaque no cinema e no teatro. A estatueta de bronze era um híbrido de troféu e escultura, feita por Vitor Brecheret inspirado no personagem no folclore brasileiro Saci Pererê que fora caracterizado por Monteiro Lobato, em “O inquérito sobre Saci” publicado em 1917 neste mesmo jornal. RIBEIRO, Maria Izabel Meirelles Reis Branco, **Saci: diversos papéis e objeto de bronze** in Direções e sentidos da história da Arte - XXXII colóquio do comitê brasileiro de história da arte. Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP – 2012. Disponível em http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/eha/maria_izabel.pdf. Acesso em 10/04/2020.

³⁷⁸ Informações extraídas de Nepomuceno (1999, p. 328); Alonso (2015, p. 32); também consta disponível predominantemente em uma entrevista concedida por Marta Barroso disponível em <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/inezita-barroso/um-legado/>. Acesso em 10/04/2020.

			<p>Universidade de Mogi das Cruzes em São Paulo e no curso de Turismo na Faculdade Capital em São Paulo³⁶⁶. .Doutora Honoris Causa em folclore e arte digital pela Universidade de Lisboa³⁶⁷. Em 2005 Recebeu o título de doutora honoris causa pela Unicapital (SP), onde lecionou folclore³⁶⁸.</p>						<p>Projeto de Resolução 31/2015, de autoria do deputado Marcos Martins (PT) pela Assembleia Legislativa, instituído o prêmio Inezita Barroso, a ser concedido a personalidades físicas ou jurídicas que se destacam por sua contribuição à música caipira de raiz e qualquer outra forma de arte genuinamente popular que a complemente. A premiação é uma estatueta, acompanhada do respectivo diploma, será entregue pelo presidente da Casa. A cerimônia será realizada anualmente no dia 4 de março, aniversário de nascimento da cantora³⁷⁹. Em 05/03/2015 o ICCA elegeu Inezita Barroso como uma das 12 cantoras-compositoras mais importantes do Brasil, desde Chiquinha Gonzaga. A eleição foi feita</p>
--	--	--	--	--	--	--	--	--	---

³⁶⁶ Informações extraídas de Nepomuceno (1999, p. 331); também constam disponíveis em <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/inezita-barroso/a-pesquisadora/>. Acesso em 06/04/2020.

³⁶⁷ Informações disponíveis predominantemente em <https://dicionariompb.com.br/inezita-barroso/biografia> . Acesso em 06/04/2020

³⁶⁸ Informação disponível predominantemente em <https://www.inezita.com.br/> . Acesso em 06/04/2020.

³⁷⁹ Informações disponíveis em <https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=372580>. Acesso em 10/04/2020.

									para celebrar o Dia Internacional da Mulher ³⁸⁰ .	
Helena Meirelles	Música caipira	“A dama da viola”	<p>Aprendeu tocar viola sozinha, desde os 9 anos escondida no mandiocal da fazenda onde nasceu, observando seu tio Leôncio tocar. Sua música foi influenciada pelos ritmos do Mato Grosso e do Paraguai. Tocava violas de seis, oito, dez e doze cordas. Saiu de casa aos 15 anos sem saber ler nem escrever³⁸¹.</p>	<p>Ao sair de casa foi morar em zonas de prostíbulos onde começou a tocar. Ao longo de sua trajetória foi parteira e benzedeira de pessoas e animais. Apesar de tocar viola desde os 9 anos de idade e ter saído de casa aos 15 anos e tocar nas zonas e bares, foi em 1992 quando Helena tinha 68 anos de idade que subiu ao palco pela primeira vez ao lado de Inezita Barroso e Pena Branca e Xavantinho, no teatro Sesc em São Paulo³⁸². Neste mesmo ano seu sobrinho Mário José enviou uma fita denominada de demotape para a redação da revista norte-americana <i>Guitar Player</i>³⁸³. O reconhecimento aconteceu em 1993³⁸⁴.</p>	<p>São 42 composições registradas no Ecad³⁸⁵.</p>	<p>CD, gravadora Eldorado; 2002, Sapucay³⁸⁶.</p>	<p>1994-1997, Eldorado; gravadora</p>	<p>(1994) Helena Meirelles • Eldorado • CD (1996) Flor de guavira • Eldorado • CD (1997) Raiz pantaneira • Eldorado • CD (2002) Helena Meirelles ao vivo • Sapucay • CD (2003) Ao vivo - De volta ao Pantanal • CD (2004) Os bambas da viola • Kuarup³⁸⁷ • CD</p>	<p>“Chalana” de composição de Mário Zan e Arlindo Pinto, pela gravadora Eldorado em 1994, formato de CD. É prudente alertar que a cantora ficou conhecida depois da matéria na revista <i>Guitar Player</i>, mas devido esta música ser um clássico colaborou para que fosse reconhecida no Brasil, devido sua habilidade com a viola³⁸⁸. Ela usa palhetas fabricadas por ela mesma, de chifre de boi e adaptadas à sua maneira de tocar viola. Com muitos solos, que contribui para que alcance grande velocidade, tocando mais de cem notas por minuto³⁸⁹. Os principais gêneros compostos e interpretados por Helena Meirelles são a polca paraguaia e suas derivações, o chamamé e o rasqueado, todos de</p>	<p>Em 1993 recebeu o prêmio de instrumentista revelação concedido pela revista <i>Guitar Player</i>. Em 1994 esta mesma revista publicou um pôster homenageando os 100 melhores instrumentistas do mundo colocando em destaque suas respectivas palhetas, a de Helena Meirelles estava neste pôster ao lado da palheta de Jimi Hendrix, B.B King, Eric Clapton (que votou em Helena Meirelles). Ela foi escolhida por tocar viola de 6, 8,10 e 12 cordas de forma ímpar. Foi comparada a Keith Richards, guitarrista do Rolling Stones, pela revista³⁹¹.</p>

³⁸⁰ Informações disponíveis predominantemente em <https://dicionariompb.com.br/inezita-barroso/biografia>

³⁸¹ Informações retiradas de Nepomuceno (1999, p.400); também disponíveis em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/helena_meirelles/helena_meirelles.html. Acesso em 10/04/2020.

³⁸² Informações retiradas de Nepomuceno (1999, p. 400) também disponíveis em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/helena_meirelles/helena_meirelles.html. Acesso em 10/04/2020.

³⁸³

³⁸⁴ Informações extraídas de Nepomuceno (1999, p. 400-401) também disponíveis em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/helena_meirelles/helena_meirelles.html. Acesso em 10/04/2020.

³⁸⁵ Disponível em <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Titular/6242>. Acesso em 10/04/2020.

³⁸⁶ Informações extraídas de Nepomuceno (1999,p.407); também disponíveis predominantemente em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/helena_meirelles/helena_meirelles.html. Acesso em 10/04/2020.

³⁸⁷ Informações retiradas de Nepomuceno (1999, p. 407) também consta informações disponíveis em <http://dicionariompb.com.br/helena-meirelles/discografia>, e https://www.recantocaipira.com.br/duplas/helena_meirelles/helena_meirelles.html. Acesso em 11/04/2020.

³⁸⁸ Informações disponíveis em Nepomuceno (1999, p.402) também constam em <http://dicionariompb.com.br/helena-meirelles/dados-artisticos>. Acesso em 11/04/2020.

³⁸⁹ Informações extraídas de HELENA Meirelles. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa452025/helena-meirelles> e HELENA MEIRELLES – A Dama Da Viola. Direção de Francisco de Paula. Produção de Buga Ramos, Thaís Medeiros, Wilson Borges Pereira. Brasil, 2004 Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=LiVG3m4BWz4&ab_channel=CineFranciscodePaula. Acesso em 11/04/2020.

³⁹¹ Informações extraídas de Nepomuceno (1999, p. 401-402) também constam disponíveis em

								influência paraguaia e argentina ³⁹⁰ .	
Irmãs Galvão	Música sertaneja	“As Galvão”	Sem diploma universitário	A dupla de Mary e Marilene se formou em 1947 quando elas tinham 7 e 5 anos de idade respectivamente em Sapezal (atualmente distrito de Paraguaçu/ São Paulo). Nesta época já cantavam na Rádio Clube de Paraguaçu Paulista. Em 1952 foram para São Paulo, depois de terem passado pelas rádios: Difusora Assis/ SP e Cultura de Maringá/Paraná, com o apoio de seus pais e contrariando os demais familiares. Foi Dr. Miguel Leuzi quem deu a primeira oportunidade em São Paulo ele era proprietário de uma rede de emissoras de rádio no estado, recomendou que elas se apresentassem na Rádio de Piratininga/SP, foram inscritas no programa de calouros Torre de Babel, comandado por Salomão Éssper, cantaram sem participar do concurso e tornaram-se profissionais da rádio. Devido ao sucesso foram convidadas para Cantarem Na Rádio Nacional (atualmente Globo), e na Rádio Bandeirantes para os	São 17 composições registradas no Ecad ³⁹³ .	78 RPM , 1955-1958, gravadora RCA Victor; 1958 – 1959, gravadora Chantecler; 1959-1960, gravadora Sertanejo; 1960-1961, gravadora Philips; 1962, gravadora Caboclo; 1962-1963, gravadora RCA Candem; 1963, gravadora Sertanejo. Compactos , 1960, gravadora Chantecler; 1961, gravadora Philips; 1962, gravadora RCA Candem; 1963, gravadora CBS; 1980 -1981, gravadora Chantecler. LP’s , 1960, gravadora Chantecler; 1963, gravadora RCA Candem; 1965, gravadora CBS; 1972, gravadora RCA Vístor; 1975, gravadora Selo Itamarati; 1975-1977, gravadora Califórnia; 1979, gravadora Continental; 1980-1989, gravadora Chantecler. CD’s , 1992, gravadora WEA; 1994-1996, gravadora Warner; 2000, gravadora BMG; 2000-2001, gravadora Warner; 2002-2003, gravadora Atração; 2006-2008, gravadora Warner;	(1955) Rincão guarani/Carinho de anjo • RCA Victor • 78 (1955) Não interessa/Vai dizer • RCA Victor • 78 (1956) Se ele voltasse/Coração sabe o que faz • RCA Victor • 78 (1956) Não me abandones/Quando a saudade se for • RCA Victor • 78 (1956) Velha História/Falso amor • RCA Victor • 78 (1956) A rosa e o jasmim/Alecrim da beira d'água • RCA Victor • 78 (1957) Cabocla do Paraná/Apaixonada • RCA Victor • 78 (1957) Roseiral do amor/Sou de casamento • RCA Victor • 78 (1958) Pobre carreteiro/Moleque insolente • Chantecler • 78 (1958) A revoltada/Promessa ao negrinho • RCA Victor • 78 (1959) Nossa casinha/Boquinha de mel • Sertanejo • 78 (1959) Quero beijar-te as mãos/Rola mensageira • Chantecler • 78 (1959) Vai saudade/Te amo • Chantecler • 78 (1959) Povo/Filhinho teu • Chantecler • 78 (1960) Pressentimento/Triste abandono • Philips • 78 (1960) Siga quem lhe queira amar/Junto de ti • Sertanejo • 78 (1961) Sonho predileto/Mensageiro • Philips • 78 (1962) Rostinho colado/Triste fim • Caboclo • 78 (1962) Esquece-me/Sorriso amargo • RCA Candem • 78 (1962) Zé da Estrada/Maria da Glória • RCA Candem • 78 (1962) Fim de baile/Grande verdade • RCA Candem • 78 (1963) Ferreirinha/Vou dar um jeitinha • Sertanejo • 78 (1963) Desprezada/Desilusão • RCA Candem • 78 (1963) Fronteira/Pecado loiro • RCA Candem • 78 (1979) Riozinho • Continental • LP (1992) Lembranças • Warner (1996) Olhos de Deus • Continental • CD (S/D) Deus sabe o que faz • Itamaraty • LP (2000) Encontros sertanejos • CID • CD (2000) Luar do sertão • BMG • CD (2000) Raízes da música sertaneja • WARNER • CD (2001) Nós e a viola • WARNER • CD (2001) Ensaio • ATRAÇÃO • DVD (2002) As Galvão • Chantecler • CD (2003) O dom de ser caipira • ATRAÇÃO • CD (2006) Warner 30 anos • WARNER MUSIC • CD (2007) Só modão sô • CD (2008) 80 Anos de música sertaneja • WARNER • CD	“Rincão Guarany” - composição de Maurício Cardoso Ocampo / V. Centurion. Versão de Palmeira, gravada em 1955 pela RCA Víctor. Antes dessa música já eram bastante solicitadas a cantar nas festas da cidade e ir às emissoras de rádio após a gravação desta música a procura aumentou, destacando a dupla no cenário nacional. ³⁹⁶	Em 1991 receberam o prêmio Sharp ³⁹⁷ de Melhor dupla sertaneja do ano, pelo disco “Lembrança”. Com o LP “No calor dos teus abraços” a dupla conquistou o disco de ouro ³⁹⁸ . Em 2002 receberam a Medalha de Ouro do Grammy Latino de Los Angeles com o CD “Nóis e a Viola”, na categoria Melhor Álbum de música regional ou raiz, também o Prêmio Caras de Música, como a melhor dupla. Ganham o Troféu Oceania da UASP (União dos Artistas Sertanejos Paulistas. Em 2018, venceram o Prêmio da Música Brasileira, na

https://www.recantocaipira.com.br/duplas/helena_meirelles/helena_meirelles.html; HELENA Meirelles. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa452025/helena-meirelles> e <https://dicionariompb.com.br/helena-meirelles/biografia>. Acesso em 11/04/2020.

³⁹⁰ “A **polca paraguaia** é uma fusão de ritmos indígenas guaranis, remanescentes da colonização, com a dança de salão europeia do século XIX. O gênero é difundido no início do século passado na região do pantanal brasileiro. É tocada nos estados do Mato Grosso e de São Paulo, próximo à fronteira. O termo **chamamé** é criado na década 1930 pela gravadora RCA Victor, de Buenos Aires. Chamamé designa um gênero originado da polca paraguaia com compasso binário composto sobre uma base ternária e acompanhamento de acordeom, na região de Corrientes no norte da Argentina. Difunde-se no Paraguai e, posteriormente, no Mato Grosso por paraguaios que vêm trabalhar em fazendas brasileiras durante o ciclo da erva mate e, também, na pecuária local, trazendo seus discos e LPs de chamamé. Um dos primeiros músicos brasileiros a incorporar o ritmo e popularizá-lo é o acordeonista Zé Corrêa. A denominação **rasqueado** é outra variação da polca paraguaia e deve-se a forma de puxar todas as cordas ao mesmo tempo, com as costas dos dedos, rasqueando a viola. Como ela, Nhô Pai (1912-1988), Mário Zan, Raul Torres (1906-1970) e Capitão Furtado (1907-1979) incorporaram esses ritmos adaptando-os para a música sertaneja brasileira”. HELENA Meirelles. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7 Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa452025/helena-meirelles>. Acesso em 11/04/2020.

³⁹³ Disponível em <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Titular/8334>. Acesso em 11/04/2020.

³⁹⁶ Informações extraídas de Nepomuceno (1999, p.153) também disponíveis predominantemente em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/as_galvao/as_galvao.html, e <https://www.letras.mus.br/as-galvao/rincao-guarani-rincon-guarani/>. Acesso em 11/04/2020.

³⁹⁷ Criado em 1987 idealizado por José Maurício Machline, contou com diversas parcerias. Permaneceu com o nome de Prêmio Sharp até o ano de 1998, posteriormente recebeu o nome de Prêmio Tim de Música de 2003 a 2008. A partir de 2009 passou a chamar Prêmio de Música Brasileira, a premiação ocorre anualmente. Disponível em <https://www.premiodamusica.com.br/o-premio/historia/#>. Acesso em 13/04/2020.

³⁹⁸ Esta era uma forma de mensurar o sucesso do artista no Brasil, o Disco de Ouro é contado a partir de 41 mil cópias vendidas, essa contabilização varia de país para país nos Estados Unidos, por exemplo, certifica disco de ouro contando a partir de 500 mil a 1 milhão de cópias vendidas. Pois, na época dessas cantoras e das demais não havia como observar número de visualizações em plataformas digitais. SOARES, Júnior *in* Discos de ouro e platina agora se baseiam também em streaming! 2017. Disponível em <https://www.abramus.org.br/noticias/10347/discos-de-ouro-e-platina-agora-se-baseiam-tambem-em-streaming/>. Acesso em 11/04/2020.

				programas “Na Serra da Mantiqueira”, apresentado por Comendador Biguá, e “Brasil Caboclo”, por Capitão Barduíno. Com a boa repercussão foram procuradas por Diogo Mulera o “Palmeira” dono da gravadora da RCA Vitor, para assinarem um contrato e gravaram o primeiro 78 rpm. Cantavam em circos, festas da cidade, estúdios de rádio. A dupla ainda está na ativa e este ano completa 73 anos de estrada ³⁹² .		2012-2017, gravadora Atração. DVD's, 2001-2017, gravadora Atração ³⁹⁴ .	(2008) Faz o povo balançar • ATRAÇÃO • CD (2011) Sucessos inesquecíveis do vinil • CD (2012) No calor dos teus abraços • ATRAÇÃO • CD (2017) As Soberanas • Atração • DVD (2017) Eu e minha irmã • DVD (2017) 70 Anos - ao vivo • ATRAÇÃO • DVD (S/D) Grandes sucessos • BEAT POWER RECORDS • CD ³⁹⁵ .		categoria melhor dupla regional, com o disco "As soberanas – ao vivo “e com o disco "70 anos", foram indicadas ao prêmio Grammy Latino, na categoria melhor álbum de música sertaneja. ³⁹⁹ .
Fátima Leão	Música sertaneja “romântica”	Nada consta	Sem diploma universitário	Começou a cantar aos 7 anos de idade na escola. Aprendeu a tocar violão ainda criança, fazia faxina em uma escola de música em troca de aulas de violão, algum tempo depois já lecionava aulas de violão particulares, o que garantia ajuda financeira em casa e a praticar mais. A avó materna e a mãe eram suas inspirações já que ambas aprenderam a cantar no colégio de freiras. Em 1987, foi para São Paulo, em busca do sonho de ser uma cantora famosa, no entanto inicialmente somente suas composições tiveram destaque. A primeira música que foi gravada foi “os olhos” por Rony Cardoso, começaria	856 composições registradas no Ecad ⁴⁰¹ .	LP, 1988, gravadora Ideia Livre, PolyGram Discos; 1990, gravadora, Copacabana; Cass, álbum, 1992, gravadora ovação; LP, 1993, gravadora Harmony ⁴⁰² ;	(1988) Coração • Ideia Livre • LP (1990) Pra você tanto faz • Copacabana • LP (1992) Deus sabe que não te engano • Ovação • Cass Álbum (1993) Pra acordar seu coração • Harmony • CD (1998) Além do infinito • Harmony • CD (2012) Ao vivo – coletânea • CD (2015) Pecado de amor- ao vivo • Universal Music • CD (2017) Minha loucura de amor • CD ⁴⁰³ .	“Objeto de prazer” de composição de Fátima Leão e João Batista Bernardo (Mato Grosso) em 1985, pela gravadora Warner. Essa canção foi interpretada pela dupla sertaneja Matogrosso e Mathias, foi sucesso na época, mas não foi a música que apresentou Fátima Leão para o Brasil, a música que marcou sua carreira como compositora foi “Dormi na praça”, que escreveu em parceria com Elias Muniz Sobrinho interpretada pela dupla sertaneja Bruno e Marrone, que gravaram a primeira	Foi laureada com o prêmio Sharp ⁴⁰⁵ de melhor compositora, em 1991 o prêmio Di Giorgio e o prêmio Canários de Ouro ⁴⁰⁶ . Em 1992, 14 de suas músicas estavam nas principais rádios do Brasil nas vozes de diversos cantores sertanejos como Chitãozinho e Xororó, Felipe e Falcão e Milionário e José Rico, entre outros ⁴⁰⁷ . São mais de 3 mil

³⁹² Informações extraídas de Nepomuceno (1999, p. 153); Antunes (2012, p.112) também disponíveis em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/as_galvao/as_galvao.html. Acesso em 11/04/2020.

³⁹⁴ Informações retiradas de Nepomuceno (1999, p.153) também retiradas predominantemente de https://www.recantocaipira.com.br/duplas/as_galvao/as_galvao.html, e <http://dicionariompb.com.br/as-galvao/discografia>. Acesso em 11/04/2020.

³⁹⁵ Informações extraídas predominantemente https://www.recantocaipira.com.br/duplas/as_galvao/as_galvao.html e <http://dicionariompb.com.br/as-galvao/discografia>. Acesso em 11/04/2020.

³⁹⁹ Informações encontradas em Nepomuceno (1999, p. 153); Antunes (2012, p. 112) e Alonso (2015, p. 248), também disponíveis predominantemente em <https://www.last.fm/pt/music/Irm%C3%A3s+Galv%C3%A3o/+wiki>, e https://www.recantocaipira.com.br/duplas/as_galvao/as_galvao.html, <http://dicionariompb.com.br/as-galvao/dados-artisticos>. Acesso em 11/04/2020.

⁴⁰¹ Disponível em <https://www3.ecad.org.br/o-ecad/Paginas/default.aspx>. Acesso em 13/04/2020.

⁴⁰² Informações encontradas em Alonso(2015, p.228) também disponível predominantemente em https://www.discogs.com/pt/BR/artist/3256023-F%C3%A1tima-Le%C3%A3o?filter_anv=0&subtype=Albums&type=Releases. Acesso em 13/04/2020.

⁴⁰³ Informações disponíveis em <https://www.letras.mus.br/fatima-leao/discografia/>. Acesso em 13/04/2020.

⁴⁰⁵ Vide nota 49.

⁴⁰⁶ Disponível em <http://fatimaleao.weebly.com/precircmios.html>. Acesso em 13/04/2020.

⁴⁰⁷ Informações extraídas de Antunes (1999, p. 184); Alonso (2015, p. 228), também disponível predominantemente em <https://www.fatimaleao.art.br/biografia>, <http://dicionariompb.com.br/fatima-leao/dados-artisticos>. Acesso em 13/04/2020.

				então uma carreira de sucesso na composição ⁴⁰⁰ .				vez em 1994, mas somente em 2001 quando regravam é que a música e a dupla fizeram sucesso nacionalmente. A música que tornou Fátima Leão conhecida nacionalmente enquanto cantora foi a música “Pecado de amor” , de composição de Guto / Jhonatan Félix / Nando ⁴⁰⁴ .	músicas autorais gravadas ⁴⁰⁸ .
Roberta Miranda	Música sertaneja	“Rainha do sertanejo”	Estudou até o ensino médio, contrariando a vontade da família que era que Roberta se formasse para ser professora, mas ela queria seguir carreira na música ⁴⁰⁹ . Adotou o nome de Roberta em 1973 por causa da música homônima de Peppino di Capri, quando começou a cantar nas noites paulistas ⁴¹⁰ . Sem diploma universitário.	Saiu de João Pessoa/Paraíba e foi para São Miguel Paulista/ São Paulo, para tentar a vida com a música. Descobriu que morava na mesma rua que Hermeto Paschoal ⁴¹¹ . Trabalhou por 14 anos como crooner ⁴¹² nas casas noturnas em São Paulo, esperando uma oportunidade de gravar suas músicas. Parou de trabalhar como crooner e passou a ser maquiadora e assistente de estúdio, para que pudesse se alimentar e continuar compondo. Nesta época fez em média 400 composições, dentre elas a música “Mãe guerreira” que foi gravada por Ruy Maurity, Matogrosso e Mathias gravaram “De	São 183 obras registradas no Ecad ⁴¹⁴ .	LP , 1986-1992, gravadora Continental; 1992, gravadora Vidisco (Portugal); 1993, gravadora Continental; 1993, gravadora Vidisco (Portugal); 1994-1996, gravadora Warner Music; CD , 1996, gravadora Globo Records; 1997-1998, gravadora Polygram; 1999-2002, gravadora Universal Music. 2006-2007, gravadora Warner Music; 2008, gravadora Sky Blue; 2010, gravadora Radar Records; 2011-2017, gravadora Som Livre; DVD , 2000, gravadora Universal Music; 2004, gravadora Som Livre; 2005, gravadora EMI Music;	(1986) Roberta Miranda Vol 1 • LP (1987) Roberta Miranda Vol 2 • LP (1989) Roberta Miranda Vol 3 • LP (1990) Coletânea • Continental • LP (1990) Roberta Miranda Vol 4 • Continental • LP (1992) Sol da minha vida • Continental • LP (1993) Roberta Miranda Vol 6 • LP (1994) Roberta Miranda Vol 7 • LP (1995) Roberta Miranda Vol 8 • CD (1996) Roberta Miranda Vol 9 • CD (1997) Roberta Miranda Vol 10 • CD (1998) Vol. 11 - Paixão • CD (1999) Vol. 12 - Caminhos • Universal Music • CD (2000) Majestade, o sabiá-Ao vivo • Universal Music • CD (2001) Histórias de amor • Universal Music • CD (2001) Tudo isto é fado • Universal Music • CD (2002) Pele de amor • Universal Music • CD (2004) Roberta Miranda ao vivo • DVD (2004) Alma sertaneja • Maynard Music • CD (2005) Acústico ao vivo • EMI Music (2011) Sorrir faz a vida valer - Radar Records - CD (2008) Senhora Raiz - Sky Blue Music e Canto Livre • CD (2014) Roberta canta Roberto – Som Livre - CD	“De igual para igual” gravada pela dupla sertaneja Matogrosso e Mathias em 1985, foi a primeira música de composição de Roberta Miranda que fez sucesso, tornou-se uma das primeiras músicas do repertório sertanejo a conseguir espaço em rádios FM, inicialmente no Nordeste, espalhando-se, posteriormente, para a região Sudeste ficou por meses nas paradas de sucesso. “Majestade, o sabiá” gravada em 1985 pelo cantor Jair Rodrigues com a gravadora	Em 1986 recebeu Disco Ouro e de Disco de Platina ⁴¹⁸ pelo seu LP. Volume 1, pois vendeu 1 milhão e meio de cópias. Em 1993, recebeu o disco de Platina duplo, por ter vendido mais de um milhão de cópias do 6º volume do seu disco em Portugal, sem ter feito um único show neste país. Em 1997, com o 10º disco da carreira com o título de Vida,

⁴⁰⁰ Informações extraídas de Antunes (2012, p. 184); Alonso (2015, p. 228) também disponíveis predominantemente em <https://www.fatimaleao.art.br/biografia>, e <http://dicionariompb.com.br/fatima-leao/dados-artisticos>, e em entrevista concedida a Marcus Bernardes ao site “Blognejo” publicada em 11/03/2014 disponível em <http://blognejo.com.br/entrevista-exclusiva-fatima-leao/>. Acesso em 13/04/2020.

⁴⁰⁴ É prudente alertar que foi necessário apresentar estas 3 músicas devido ao grau de importância na trajetória da cantora, seria equivocado escolher entre ela. Informações extraídas de Antunes (2012, p. 184); Alonso (2015, p. 228); disponíveis predominantemente em <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Obra/O/3920>, <https://www.letras.mus.br/fatima-leao/1726286/>, <http://dicionariompb.com.br/bruno-e-marrone/dados-artisticos>, <https://www.fatimaleao.art.br/biografia>. Acesso em 13/04/2020.

⁴⁰⁸ Disponível em <https://www.fatimaleao.art.br/biografia>. Acesso em 13/04/2020.

⁴⁰⁹ Informações disponíveis predominantemente em <http://robertamiranda.com.br/biografia/>. Acesso em 13/04/2020.

⁴¹⁰ Informação encontrada em Alonso (2015, p. 209) e na entrevista Informação extraída da entrevista concedida a apresentadora Sabrina Sato do “Programa da Sabrina” transmitido pelo canal Record em 13/12/2014 e está disponível em <https://recordtv.r7.com/programa-da-sabrina/videos/sarados-fazem-desfile-de-chapeu-na-casa-de-roberta-miranda-21102018>. Acesso em 01/04/2020.

⁴¹¹ Nascido em Arapiraca, Alagoas em 22/06/1936 é compositor, arranjador e multi-instrumentista toca acordeão, flauta, garrafa, piano, bacia, saxofone, sintetizador, trompete, bombardino, escaleta, violão e diversos outros instrumentos musicais. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/hermeto-pascoal/biografia>, e <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26091/hermeto-pascoal>. Acesso em 14/04/2020.

⁴¹² Pessoa que canta vários estilos musicais em festas, ou casas noturnas, geralmente dá preferência para músicas da atualidade. Disponível em <https://www.dicionarioinformal.com.br/crooner/>. Disponível em 14/04/2020.

⁴¹⁴ Disponível em <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Titular/8000>. Acesso em 14/04/2020.

⁴¹⁸ No Brasil, o Disco de Ouro é contado a partir de 41 mil cópias vendidas, e Disco de Platina, a partir de 80 mil cópias vendidas por SOARES, Júnior in Discos de ouro e platina agora se baseiam também em streaming! 2017. Disponível em <https://www.abramus.org.br/noticias/10347/discos-de-ouro-e-platina-agora-se-baseiam-tambem-em-streaming/>. Acesso em 14/04/2020.

				igual para igual” e fizeram sucesso ficando meses nas paradas de sucesso, depois foi regravação por José Augusto e Nelson Gonçalves. Mas, foi “Majestade, o sabiá” que foi gravada primeiro por Jair Rodrigues em seu primeiro disco na nova gravadora, Copacabana, em 1985, que consagrou Roberta Miranda como compositora, as vendas do disco de Jair Rodrigues chegaram a meio milhão. O sucesso dessa canção permitiu que Roberta Miranda gravasse seu primeiro disco em 1986 pela gravadora Continental, em pouco tempo as canções, meu denço, chuva de amor e são tantas coisas se tornam sucesso. O resultado foi Roberta Miranda tornar-se a primeira artista da Música Popular Brasileira a vender 1,5 milhão de cópias ganhando Disco de ouro e de platina ⁴¹³ .		2013-2017, gravadora Som Livre ⁴¹⁵ .	(2017) Os tempos mudaram – Sony Music – DVD ⁴¹⁶ .	Copacabana, foi a primeira música que tornou Roberta Miranda conhecida nacionalmente como compositora e permitiu que em 1986 pudesse gravar seu próprio disco com o selo da Continental. Neste disco a música “São tantas coisas” foi o primeiro sucesso de Roberta Miranda enquanto cantora e compositora, sucesso nacional e tornou a cantora a primeira da Música Popular Brasileira a vender 1 milhão e meio de cópias ⁴¹⁷ .	grava a música “Majestade, o sabiá” e recebe o Disco de Ouro, por vender 140 mil cópias tempo recorde de 10 dias. Em 2015, recebeu o 26º Prêmio da Música popular Brasileira ⁴¹⁹ na categoria de melhor cantora ⁴²⁰ .
Sula Miranda	Música sertaneja	“Rainha dos caminhoneiros”	Desde criança, aprendeu junto com sua irmã a tocar violão e piano. Aos 18 anos ingressou no curso de Educação Artística na Faculdade de Belas-Artes.	A carreira teve início ao lado das irmãs Gretchen e Iara formando o grupo As Irmãs Miranda. Depois a irmã Gretchen, começou a dar aulas de piano em casa, assim conheceram Paula, que mais tarde tornaria amiga delas se uniria a ela e a irmã Iara no final de 1970, e constituiriam o grupo “As melindrosas”, que em 3 anos de carreira	São 27 composições registradas no Ecad ⁴²² .	LP, 1986-1989, gravadora 3M; 1990-1993, gravadora Alvorada/Chantecler; 1994, gravadora Warner Music; 1996, gravadora Continental; CD, 1996, gravadora Warner Music; 1998, gravadora RGE; 1999, gravadora Tele Music; 2003, gravadora Som Livre; 2006-2007, gravadora Warner Music;	(1986) Sula Miranda - Terra Nova - 3M – LP (1988) Sula Miranda - 3M - LP (1989) Sula Miranda - 3M – LP (1990) Sula Miranda - Alvorada/Chantecler - LP (1991) Sula Miranda - Chantecler - LP (1992) Sula Miranda - Alvorada/Chantecler - LP (1993) Sula Miranda- Me liga, me grita, me chama - Alvorada/Chantecler - LP (1993) Sula Miranda volume 5 (1994) Sula Miranda volume 8-Caso de polícia - Warner Music - LP (1995) Sula Miranda volume 5-Estrada afora (1996) Sula Miranda volume 9-Carona - Continental – CD (1996) Only Yesterday - Warner Music – CD	“Caminhoneiro do amor” gravada em 1986 pela gravadora 3M de composição de Joel Marques, este trabalho vendeu 250 mil cópias. Foi devido essa música e o fato de estar na capa do LP em frente a um caminhão, por isso recebeu o título de	Em 1986 recebeu o Disco de ouro pelas 250 mil cópias vendidas do seu primeiro LP ⁴²⁵ .

⁴¹³ Informações extraídas de Antunes (2012, p. 121-122); Alonso (2015, p. 208-209) também disponível predominantemente em <http://robertamiranda.com.br/biografia/>, e <http://dicionariompb.com.br/roberta-miranda/dados-artisticos>. Acesso em 14/04/2020.

⁴¹⁵ Informações disponíveis predominantemente em <http://robertamiranda.com.br/discografia/>, e https://recantocaipira.com.br/duplas/roberta_miranda/roberta_miranda.html. Acesso em 14/04/2020.

⁴¹⁶ Informações disponíveis predominantemente em <http://dicionariompb.com.br/roberta-miranda/discografia>, e <http://robertamiranda.com.br/discografia/>. Acesso em 14/04/2020.

⁴¹⁷ É válido salientar que seria imprudente não colocar as músicas que fizeram parte do início da carreira como compositora e cantora, por esse motivo não foi possível escolher apenas uma, pois houve dois momentos na trajetória dela. Essas informações encontradas em Antunes (1999, p. 122); Alonso (2015, p. 209) também disponível predominantemente em <http://robertamiranda.com.br/biografia/>, e <http://dicionariompb.com.br/matogrosso-e-mathias/dados-artisticos>. Acesso em 14/04/2020.

⁴¹⁹ Criado em 1987 idealizado por José Maurício Machline, contou com diversas parcerias. Permaneceu com o nome de Prêmio Sharp até o ano de 1998, posteriormente recebeu o nome de Prêmio Tim de Música de 2003 a 2008. A partir de 2009 passou a chamar Prêmio de Música Brasileira, a premiação ocorre anualmente. Disponível em <https://www.premiodamusica.com.br/o-premio/historia/#>. Acesso em 13/04/2020.

⁴²⁰ Informações extraídas de Antunes (2012, p. 122); Alonso (2015, p. 209), também disponível predominantemente em <http://robertamiranda.com.br/biografia/>, e <http://dicionariompb.com.br/roberta-miranda/dados-artisticos>. Acesso em 14/04/2020.

⁴²² Disponível em <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Titular/9526>. Acesso em 15/04/2020.

⁴²⁵ Disponível predominantemente em <http://dicionariompb.com.br/sula-miranda/dados-artisticos>. Acesso em 15/04/2020.

			<p>venderam mais de um milhão de discos, tiveram vários discos gravados. O sucesso do grupo levou a uma gravação de um filme musical com o título “É proibido beijar as melindrosas”. Em 1981 Sula Miranda saiu do grupo, gravou uma fita cassete cantando suas músicas favoritas do gênero sertanejo e foi a inúmeras gravadoras. Após a morte de seu marido voltou aos palcos como corista do programa “Qual é a música” do apresentador Silvio Santos. Em 1986 adotou o nome artístico de Sula Miranda e gravou seu primeiro LP “Sula Miranda volume 1” pela gravadora 3M, vendeu 250 mil cópias em 2 meses, gravou um videoclipe para a televisão, cantando e dirigindo um caminhão, ganhou o Disco de ouro e recebeu o título de Rainha dos caminhoneiros. Licenciou produtos em seu nome, inovou na forma de se vestir e em coreografias. Em paralelo a carreira de cantora também era apresentadora de programas de televisão. Na emissora SBT tinha um programa com seu nome e era voltado exclusivamente para o mundo sertanejo⁴²¹.</p>	<p>2007, gravadora Line Records; 2012-2017, gravadora Radar Records; 2018, gravadora Adenibra Music; EP, 2019 MJC Music.</p>	<p>(1997) Parada Obrigatória - CD (1998) Parada Obrigatória - RGE – CD (1999) Só Sucessos - Tele Music - CD (2003) Minha História é a Sua - Som Livre – CD (2006) Warner 30 anos Warner Music - CD (2007) Coração de Louvor - Line Records – CD (2007) Nova Série -Warner Music- CD (2009) Estrada de Bênçãos - Line Records - CD (2012) Prova De Amor - Radar Records – CD (2015) Inabalável - Radar Records – CD (2017) Sertaneja - Radar Records – EP (2018) Aos teus pés - Adenibra Music – CD (2019) Saudade Matadeira MJC Music – EP⁴²³.</p>	<p>como a “Rainha dos caminhoneiros”⁴²⁴.</p>	
--	--	--	---	--	---	---	--

⁴²¹ Informações extraídas de Nepomuceno (1999, p. 210); Antunes (2012, p. 119-120); Alonso (2015, p. 330) também disponível predominantemente em <http://sulamiranda.com.br/biografia/historico.html>, <http://dicionariompb.com.br/sula-miranda/dados-artisticos>, e https://www.recantocaipira.com.br/duplas/sula_miranda/sula_miranda.html. Acesso em 14/04/2020.

⁴²³ Informações disponíveis em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/sula_miranda/sula_miranda.html, e <http://dicionariompb.com.br/sula-miranda/discografia>. Acesso em 14/04/2020.

⁴²⁴ Informações encontradas em Nepomuceno (1999, p. 210); Antunes (2012, p. 118); Alonso (2015, p. 330) também disponível predominantemente em <http://sulamiranda.com.br/biografia/historico.html>, e https://www.recantocaipira.com.br/duplas/sula_miranda/sula_miranda.html. Acesso em 15/04/2020.

Quadro 4 - Vida pessoal das compositoras e cantoras do fêmejo

Cantoras	Nome de registro	Data e lugar de nascimento	Filiação	Dinâmica social da família	Cidades onde moraram	Constituição familiar
Maiara e Maraisa	Maiara Carla Henrique Pereira Maraisa Carla Henrique Pereira ⁴²⁶	São irmãs gêmeas e nasceram em 31/12/1987 – São José dos Quatro Marcos – Mato Grosso idade: 33 anos ⁴²⁷ .	Mãe: Almira Henrique Pereira (MG) Pai: Marcos César ⁴²⁸ (MT)	Os pais são casados. As gêmeas possuem um irmão mais novo, Marco César filho ⁴²⁹ .	Após o nascimento foram para – Juruena (MT) – Rondonópolis (MT) e Araguaína (TO), Montes Claros, Governador Valadares e Belo Horizonte (MG). Atualmente Condomínio horizontal - Aldeia do Vale -Goiânia/Goiás ⁴³⁰ .	Maiara está namorando com o cantor Fernando Zor da dupla sertaneja Fernando e Sorocaba ⁴³¹ . Maraisa está solteira.
Marília Mendonça	Marília Dias Mendonça ⁴³²	22/07/1995 – idade: 25 anos Cristianópolis-Goiás ⁴³³ .	Mãe: Ruth Moreira Dias ⁴³⁴ (GO) Pai: Mário Coelho Mendonça (GO) – falecido ⁴³⁵ .	Foi uma gravidez planejada pela mãe Ruth Moreira; A mãe durante o processo de nascimento de Marília Mendonça teve 3 paradas cardíacas e sobreviveu; os pais se divorciaram; Marília possui 8 irmãos por parte de pai; a mãe casou-se novamente; ficou órfã de pai aos 16 anos; Ela tem um irmão caçula chamado João Gustavo. O padrasto abandonou a mãe Ruth e por esta razão, Marília Mendonça teve que cuidar do irmão mais novo para a mãe ir trabalhar. Começou a trabalhar aos 15 anos de idade cantando em bares ⁴³⁶ .	Criada em Goiânia – Goiás. Atualmente Condomínio horizontal Alphaville – Goiânia/Goiás ⁴³⁷ .	Tem um relacionamento afetivo com o cantor Murilo Huff que é o pai de seu filho Léo.
Simone e Simaria	Simone Mendes Rocha Diniz Simaria Mendes Diniz Escrig ⁴³⁸	Simone: 24/05/1984 (34 anos); Simaria: 16/06/1982 (37 anos) Uibaí – Bahia ⁴³⁹ .	Mãe: Marinês Mendes Pai: Não encontrado. Era garimpeiro e morreu soterrado em uma mina no Mato Grosso e foi enterrado como indigente, por não ser possível identificar o corpo. Simone e Simaria tinham 8 e 10 anos de idade, respectivamente ⁴⁴⁰ .	O pai morreu em uma mina de garimpo no Mato Grosso e foi enterrado como indigente. A mãe foi trabalhar em São Paulo e foram criadas pelos avós ⁴⁴¹ .	Moraram em diversas cidades no interior no Brasil devido a profissão de garimpeiro de diamantes do pai. Por durante 8 anos residiram em Fortaleza/CE. Atualmente moram em Goiânia/GO ⁴⁴² .	Simone é casada com o piloto de avião Kaká Diniz e tem um filho chamado Henry. Em agosto de 2020 anunciou que está grávida de uma criança do sexo feminino. Simaria é casada com o espanhol Vicente Escrig e tem dois filhos Giovanna e Pawel ⁴⁴³ .
Naiara Azevedo	Naiara de Fátima Azevedo ⁴⁴⁴	31/10/1989 –Farol – Paraná ⁴⁴⁵	Mãe: Iraci Azevedo Pai: Amarildo Azevedo ⁴⁴⁶	Possui uma irmã, Nathália ⁴⁴⁷ .	Nasceu e cresceu em um sítio da família até os 16 anos de idade, depois foi morar em Umuarama para fazer faculdade e 2012 mudou-se para Londrina também localizada no estado do Paraná. Reside em Goiânia desde o ano de 2016 ⁴⁴⁸ .	É casada com o empresário Rafael Cabral. Não tem filhos ⁴⁴⁹ .

⁴²⁷ Informações disponíveis predominantemente em <http://www.maiaraemaraisa.com.br/historia>.

⁴²⁸ Informações disponíveis predominantemente em <http://www.maiaraemaraisa.com.br/historia> e <https://www.letras.mus.br/blog/maiara-maraisa-biografia/>.

- ⁴²⁸ Informações disponíveis predominantemente em <http://www.maiaraemaraissa.com.br/historia> e <https://www.letras.mus.br/blog/maiara-maraisa-biografia/>.
- ⁴²⁹ Informações disponíveis predominantemente em <http://www.maiaraemaraissa.com.br/historia>.
- ⁴³⁰ Informações disponíveis predominantemente em <http://www.maiaraemaraissa.com.br/historia> e <https://biografiaresumida.com.br/biografia-de-maiara/>.
- ⁴³¹ Informações disponíveis predominantemente em <https://www.letras.mus.br/blog/maiara-maraisa-biografia/>.
- ⁴³² Esta informação consta no site oficial <http://www.mariliamendoncaoficial.com.br/historia>.
- ⁴³³ Esta informação consta no site oficial <http://www.mariliamendoncaoficial.com.br/historia>.
- ⁴³⁴ Esta informação consta no site oficial <http://www.mariliamendoncaoficial.com.br/historia>.
- ⁴³⁵ Estas informações foram extraídas do quadro “Arquivo confidencial” que faz parte do programa intitulado Domingão do Faustão transmitido pela emissora Rede Globo semanalmente. O programa foi ao ar no dia 22/07/2018 e postado na plataforma *youtube* no canal Giro Portal em 22/07/2018. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=UPviaLQ66Gc&feature=youtu.be&ab_channel=GiroPortal. Acesso em 07/06/2020.
- ⁴³⁶ Estas informações foram extraídas do quadro “Arquivo confidencial” que faz parte do programa intitulado Domingão do Faustão transmitido pela emissora Rede Globo semanalmente. O programa foi ao ar no dia 22/07/2018 e postado na plataforma *youtube* no canal Giro Portal em 22/07/2018. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=UPviaLQ66Gc&feature=youtu.be&ab_channel=GiroPortal. Acesso em 07/06/2020.
- ⁴³⁷ Esta informação consta no site oficial <http://www.mariliamendoncaoficial.com.br/historia>.
- ⁴³⁸ Disponível em <https://biografiaresumida.com.br/biografia-simone-mendes/amp/>, 07/06/2020.
- ⁴³⁹ Disponível em <https://biografiaresumida.com.br/biografia-simone-mendes/amp/>, 07/06/2020.
- ⁴⁴⁰ Informações extraídas da entrevista de Simone e Simaria concedida ao apresentador Pedro Bial no programa Conversa com Bial exibido no dia 13/07/2017. A entrevista foi publicada na plataforma *youtube* e publicado na plataforma Youtube no dia 17/07/2017. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=5K88_KwVE0Y&ab_channel=PriscilaMelhoresNot%C3%ADcias. Acesso em 24/09/2019.
- ⁴⁴¹ Informações extraídas da entrevista de Simone e Simaria concedida ao apresentador Pedro Bial no programa Conversa com Bial exibido no dia 13/07/2017. A entrevista foi publicada na plataforma *youtube* e publicado na plataforma Youtube no dia 17/07/2017. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=5K88_KwVE0Y&ab_channel=PriscilaMelhoresNot%C3%ADcias.
- ⁴⁴² Disponível em <https://biografiaresumida.com.br/biografia-simone-mendes/amp/>.
- ⁴⁴³ Disponível em <https://biografiaresumida.com.br/biografia-simone-mendes/amp/>.
- ⁴⁴⁴ Informação disponível em <https://biografiaresumida.com.br/biografia-naiara-azevedo/>. Acesso em 21/07/2020
- ⁴⁴⁵ Informação disponível em <https://biografiaresumida.com.br/biografia-naiara-azevedo/>. Acesso em 21/07/2020
- ⁴⁴⁶ Informação disponível em <https://biografiaresumida.com.br/biografia-naiara-azevedo/>. Acesso em 21/07/2020
- ⁴⁴⁷ Informação disponível em <https://biografiaresumida.com.br/biografia-naiara-azevedo/>. Acesso em 21/07/2020
- ⁴⁴⁸ Informação disponível em <https://biografiaresumida.com.br/biografia-naiara-azevedo/>. A cantora formou-se em 2009 na Universidade Paranaense – Unipar, e logo fez a pós graduação nesta área e nesta universidade, de acordo com a redação do jornal paranaense “O Bemdito” publicado em 30/06/2018, disponível em <https://www.obemdito.com.br/noticias-umuarama/naiara-azevedo-foi-boa-aluna-dizem-professoras-da-universidade-em/18392/>.
- ⁴⁴⁹ Informação extraída da entrevista Naiara Azevedo concedida para o apresentador Marcos Bernardes ao Blognejo em 27/06/2016. Entrevista extraída do canal oficial do Blognejo, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2TkHUm27eFQ&list=PLfayPIWShvPcWg9EXeiJHsy-sscBVORnp&index=5&t=3172s>. Acesso em 21/07/2020

Quadro 5 - Trajetória das compositoras e cantoras do feminejo

Cantoras	Conhecidas como	Formação acadêmica	Início	Composições Registradas no Ecad	Gravadoras	Discografia	Composições interpretadas por homens	Primeira música gravada	Primeira música de sucesso ⁴⁵⁰ nacional
Maiara e Maraísa	“As gêmeas de Mato Grosso”	Maiara cursou 2 anos e meio de direito e trancou ⁴⁵¹ . A dupla fez o curso superior de música na Universidade Livre de Música ⁴⁵² .	Começaram cantando aos 5 anos de idade e subiram pela primeira vez no palco no Festival da Canção. Maraísa iniciou a composição de músicas aos 14 anos de idade com a música “ <i>Amar é mais</i> ” ⁴⁵³ . A dupla iniciou cantando pop em 2005, aos 14 anos de idade com o nome de “Geminis” ⁴⁵⁴ depois assumiram o gênero sertanejo e o nome atual da dupla.	Maiara possui 60 obras registradas no Ecad. ⁴⁵⁵ E 84 obras musicais registradas no Ecad em nome de Maraísa ⁴⁵⁶	Som Livre, Sony Music Entertainment, Universal Music International Ltda. Atualmente são contratadas pela gravadora Workshow.	“Ao vivo em Goiânia” – 2015; “Ao vivo em Campo Grande” e o EP “Agora que são elas” – 2016; EP Maiara e Maraísa (Ao vivo). “Reflexo” – 2018.	“ <i>Prisão sem grade</i> ” – Jorge e Mateus ⁴⁵⁷ . Composição: Nivardo Paz / Maraísa. “ <i>Cuida bem dela</i> ” ⁴⁵⁸ – Henrique e Juliano. Composição: (Marília Mendonça, Maraísa, Juliano Tchula, Daniel Rangel)	“ <i>Peixe carimbado</i> ” ⁴⁵⁹ de composição de Jovelino Lopes. “No dia do seu casamento” ⁴⁶⁰ publicada em 17/10/2013	“10%” ⁴⁶¹ Compositores: Gabriel Agra / Gustavo Pereira
Marília Mendonça	“Rainha da sofrência”	Compareceu em 2 aulas de violão, mas desistiu, pois disse não gostar da teoria ⁴⁶² .	Começou cantando música gospel na Igreja. Depois teve que procurar trabalho e passou a cantar em bares de Goiânia aos 15 anos de idade. Iniciou suas composições aos 12 anos de idade ⁴⁶³ . Iniciou a carreira como cantora primeiro show em 08/08/2015 na casa de shows Karrapixo localizado e Itaituba/Pará ⁴⁶⁴ na região Norte.	319 obras musicais registradas no Ecad ⁴⁶⁵ .	Som Livre (para a realização do projeto Todos os cantos) e Workshow.	DVD’s - “Ao vivo em Manaus” (2016), EP “Agora é que são elas” “Realidade” (2017); Álbum “Perfil” (2018); DVD “Agora é que são elas 2” (2018); DVD “Todos os cantos” vol. 1,2,3 (2019).	“ <i>Minha herança</i> ” – João Neto e Frederico; ⁴⁶⁶ “ <i>Muito gelo e pouco whisky</i> ” ⁴⁶⁷ – Wesley Safadão; “ <i>Flor e o beija-flor</i> ” ⁴⁶⁸ – Henrique e Juliano; “ <i>Calma</i> ” ⁴⁶⁹ – Jorge e Mateus; “ <i>É com ela com eu estou</i> ” ⁴⁷⁰ - Cristiano Araújo;	“ <i>Infiel</i> ” ⁴⁷¹ de composição solo da cantora.	“ <i>Infiel</i> ” – composição Marília Mendonça.

⁴⁵⁰ Vamos considerar a primeira música que a cantora solo ou dupla ficou conhecida nacionalmente. Para isso, utilizamos além das entrevistas que falam sobre o assunto, a plataforma digital youtube que permite ver a data de publicação e o número de visualizações dos usuários.

⁴⁵¹ Informação contida na entrevista de Maiara e Maraísa com Pedro Bial – programa Conversa com Bial exibido no dia 18/05/2017 e publicado na plataforma Youtube no dia 20/05/2017. Acesso 19/08/2019.

⁴⁵² “Escola de Música do Estado de São Paulo – EMESP Tom Jobim teve início em outubro de 1989. Com sede no bairro do Bom Retiro, a instituição foi chamada inicialmente de Universidade Livre de Música (ULM) e teve Tom Jobim como primeiro reitor e presidente do conselho” (Fonte: <http://emesp.org.br/escola/historia/>).

⁴⁵³ Estas informações constam no site oficial das cantoras <http://www.maiaraemaraissa.com.br/historia>

⁴⁵⁴ Informação apresentada por Rhânia Marcela (2019), disponível em <https://www.letras.mus.br/blog/maiara-maraissa-biografia/>.

⁴⁵⁵ Informação disponível em <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Titular/1916173>

⁴⁵⁶ Informação retirada do site do Ecadnet <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Titular/1916172>

⁴⁵⁷ A música fez parte do DVD “Ao vivo em Jurerê” da dupla Jorge e Mateus foi publicada na plataforma digital do youtube no dia 13/02/2014 com 19.878.970 visualizações até a data da última verificação na página oficial da dupla, dia 06/03/2020. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Jjaam_eDwvk.

⁴⁵⁸ Integra o DVD “Ao vivo em Brasília” da dupla Henrique e Juliano publicada em 14/07/2014 na página oficial da dupla na plataforma digital youtube, contabilizando 291.818.449 visualizações até a data da última averiguação em 06/03/2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2Q6eFRuYa2w>

⁴⁵⁹ Foi a primeira música gravada no gênero sertanejo, no entanto não consta na página oficial do Youtube das cantoras, portanto não há como verificar o número de visualizações. Só há em páginas de fãs, não sendo consideradas para a verificação. Não foi esta música que fizeram a dupla ser nacionalmente conhecida.

⁴⁶⁰ Compositores: Marília Mendonça / Maraísa Pereira / Juliano Soares. © BMG Rights Management. Disponível em <https://www.letras.mus.br/maiara-maraissa/no-dia-do-seu-casamento/>. Publicação na plataforma youtube <https://www.youtube.com/watch?v=mzsKRRkWKPg> constando 9.410.157 visualizações até a última verificação no dia 05/03/2020.

⁴⁶¹ Compositores: Gabriel Agra / Gustavo Pereira. © BMG Rights Management. Disponível em <https://www.letras.mus.br/maiara-maraissa/10/>. Publicada na plataforma Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=JybMBMTHWP8> no dia 16/07/2015 contabilizando 455.748.810 visualizações até a última averiguação no dia 05/03/2020.

⁴⁶² Disponível em <http://arte.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/musica-muito-popular-brasileira/feminejo/>

⁴⁶³ Esta informação consta no site oficial <http://www.mariliamendoncaoficial.com.br/historia>. Acesso em 12/03/2020.

⁴⁶⁴ Estas informações foram extraídas do quadro “Arquivo confidencial” que faz parte do programa intitulado Domingão do Faustão transmitido pela emissora Rede Globo semanalmente. O programa foi ao ar no dia 22/07/2018 e postado na plataforma youtube no canal Giro Portal em 22/07/2018. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=UPviaLQ66Gc&feature=youtu.be&ab_channel=GiroPortal. Acesso em 07/06/2020.

⁴⁶⁵ Consta no site oficial do Ecad - <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Titular/1929931>.

⁴⁶⁶ Composição: Marília Mendonça e Frederico Nunes, publicada em 07 de novembro de 2011 na página oficial da dupla na plataforma digital youtube contabiliza 2.203.129 visualizações até 14/03/2020, data da última verificação. Esta música fez parte do CD e DVD “Tá combinado ao vivo em Palmas” de 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uw0sc9F4MX0>.

⁴⁶⁷ Composição: Marília Mendonça / Hugo Del Vecchio / Juliano Tchula / Frederico Nunes, publicada na página oficial do cantor na plataforma digital youtube em 29 de janeiro de 2016, integra o DVD “Ao vivo em Brasília” contabilizando 27.953.581 visualizações, até 15/03/2020, data da última averiguação. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pPvt93y7cIq>.

⁴⁶⁸ Composição: Juliano Tchula, Marília Mendonça, publicada na página oficial da dupla na plataforma digital youtube em 30 de outubro de 2015, fez parte do DVD “Novas histórias, ao vivo em Recife”, contabilizando 458.179.585 visualizações até a data da última verificação em 15/03/2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LmRrLj8aLFE>.

⁴⁶⁹ Composição: Marília Mendonça, Daniel Rodrigues, Ednan Willian, Elcio Di Carvalho, publicada na página oficial da dupla na plataforma digital youtube em 02 de maio de 2014, integra o álbum “Ô, sofrência”, contabilizando 83.286.632 visualizações, até o dia 15/03/2020, data da última verificação. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pQGss755yxI>.

⁴⁷⁰ Composição: Marília Mendonça, Juliano Tchula, Hugo Del Vecchio, Frederico Nunes, publicada na página oficial do cantor na plataforma digital youtube em 15 de setembro de 2014, faz parte do DVD “In The Cities, ao vivo em Cuiabá-MT”, contabilizando 258.039.795 visualizações, até a data da última averiguação em 15/03/2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-KY0RMhwjz4>.

⁴⁷¹ Composição Marília Mendonça, publicada na página oficial da cantora na plataforma digital youtube em 25 de julho de 2015, integra o primeiro DVD autoral “Ao vivo em Goiânia”, contabilizando 505.657.156 visualizações até a data da última verificação 15/03/2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eCyMh-mZ1B0>.

Simone e Simaria	“As coleguinhas”	Não consta nada com relação ao grau de escolaridade.	Simaria cantou dentro do balaio de pão do seu pai, ainda criança. Aos 12 anos e 14 anos respectivamente, Simone e Simaria integraram a banda de Frank Aguiar como backing vocals. Em 2007 participaram da banda forró do moído ⁴⁷² . Em 2012 iniciaram como dupla sertaneja com o nome atual da dupla.	48 obras músicas registradas no Ecad ⁴⁷³ em nome de Simaria Mendes.	Atração (2004; Social Music (2013) Universal Music (desde 2012; 2015 até a atualidade)	Forró: Álbum “Na, na, Nina não ⁴⁷⁴ ” (2004); “Simone e Simaria As Coleguinhas” (vol.1 - 2012), vol. 02 e vol. 03 (2013), vol. 04 (2014). DVD “Ao vivo em Manaus ⁴⁷⁵ ” (2014); Feminejo : DVD “Bar das coleguinhas – ao vivo” (2015); DVD “Live – Ao vivo em Goiânia” (2016); Coletânea “Duetos” (2017); DVD “Aperte o play” (2019).	Não consta músicas de autoria de Simaria interpretada por cantores.	No gênero do sertanejo universitário foi “Meu violão e o nosso cachorro⁴⁷⁶”	“Meu violão e o nosso cachorro” – Composição: Nivardo Paz e Simaria Mendes.
Naiara Azevedo	“Defensora da mulherada”	Fez curso superior de estética e cosmetologia ⁴⁷⁷ e pós-graduação nesta área na Universidade Paranaense em Umuarama-Paraná.	Canta desde criança por influência da família, os primos são músicos. Em 2011 postou a música “Coitado⁴⁷⁸” na plataforma digital youtube. Neste mesmo ano lançou um álbum em formato digital.	35 obras musicais registradas em nome de Naiara Azevedo ⁴⁷⁹ .	Original Music (2011); MM Music (2013); Som Livre (2017 até a atualidade)	Álbum “Ao vivo” (2011); DVD “Ao vivo em Londrina” (2014); DVD “Totalmente diferente” (2016); álbum “As melhores” (2016); álbum “Romântica” (2017); DVD “Contraste” (2017); DVD “Sunrise” (2019); DVD “Sim, EP 1 Ao vivo ⁴⁸⁰ ” (2020)	Não consta músicas de autoria de Naiara Azevedo interpretadas por cantores.	“Coitado⁴⁸¹” de composição de Naiara Azevedo disponibilizada primeiro na plataforma youtube em 2011, mas só fez parte de um DVD 2014 “Ao vivo em Londrina”	“50 reais⁴⁸²” - Compositores: Naiara Azevedo, Waléria Leão, Maykow Melo, Alex Torricelli e Bruno Mandioca

⁴⁷² Disponível em <https://biografiaresumida.com.br/biografia-simone-mendes/amp/>. Acesso em 15/03/2020.

⁴⁷³ Informação disponível em <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Titular/97864>. Acesso em 15/03/2020.

⁴⁷⁴ Este álbum foi gravado no gênero forró, no entanto não foi publicado na página oficial da dupla na plataforma digital youtube, somente em 2017 foi publicada apenas a música “Na, na, Nina não” nesta página. Disponível em <https://www.letras.mus.br/simone-simaria-as-coleguinhas/discografia/>.

⁴⁷⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aKbvXGfk3Xg&t=1717s>.

⁴⁷⁶ Composição: Nivardo Paz e Simaria Mendes, integra o DVD “Bar das coleguinhas”, publicada na página oficial das cantoras em 20 de fevereiro de 2015, contabilizando 100.660.147 visualizações até 15/03/2020 data da última verificação. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KqOzrrpAAjY>.

⁴⁷⁷ Informação disponível em <https://biografiaresumida.com.br/biografia-naiara-azevedo/>. A cantora formou-se em 2009 na Universidade Paranaense – Unipar, e logo fez a pós graduação nesta área e nesta universidade, de acordo com a redação do jornal paranaense “O Bemdito” publicado em 30/06/2018, disponível em <https://www.obemdito.com.br/noticias-umuarama/naiara-azevedo-foi-boa-aluna-dizem-professoras-da-universidade-em/18392/>.

⁴⁷⁸ Composição de Naiara Azevedo, trata-se de uma música em resposta a outra música dos cantores Carlos e Jader. Foi postada na página oficial da cantora na plataforma digital youtube em 29 de março de 2011, contabilizando 3.157.287 visualizações até 15/03/2020, data da última averiguação. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QIODF8Z5emo>.

⁴⁷⁹ Informação disponível em <https://www.ecadnet.org.br/client/app/#/Detalhes/Titular/1499122>

⁴⁸⁰ Publicado na página oficial de Naiara Azevedo na plataforma digital youtube em 8 de março de 2020, contabilizando 2.442.689 visualizações até 15/03/2020, data da última verificação. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kMjZtITaI&list=PLtOzNoOA3U7Fzy5kawAjFaGCAH9Smkbs>.

⁴⁸¹ Esta música gravada no DVD “Ao vivo em Londrina” foi publicada na página oficial da cantora na plataforma digital do youtube em 23 de janeiro de 2014 e contabiliza 8.776.178 visualizações, até 15/03/2020, data da última verificação. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cus-IGN0vds>

⁴⁸² Publicada na página oficial da cantora na plataforma youtube em 15 de abril de 2016, integra o DVD “Totalmente diferente”, contou com a participação da dupla Maiara e Maraísa. Contabiliza 38.574.750 visualizações até 15/03/2020, data da última verificação. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yjLz5bPhCoI>